

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

АНТОНОВ Павел Сергеевич
РУССКАЯ БОГОСЛУЖЕБНО-ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА НАЧАЛА
XX ВЕКА: ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ
ТРАДИЦИИ (НА ОСНОВЕ ФОНОЗАПИСЕЙ)

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения,
доцент Н. Г. Денисов

Москва – 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
ГЛАВА I. Вопросы интерпретации в богослужебном пении.....	16
1.1. Художественная интерпретация как предмет науки.....	16
1.2. Интерпретация богослужебных песнопений: специфика и особенности....	27
1.2.1. Отличия церковного и светского музыкального искусства.....	27
1.2.2. Искусство в древней Христианской Церкви.....	29
1.2.3. Богослужебное пение в осмыслении Соборов и святых отцов.....	34
1.2.4. «Сладкопение» как форма церковной красоты.....	39
1.2.5. Проблема стиля в русском богослужебно-певческом искусстве синодального периода.....	41
1.2.6. Российская научная мысль XIX-XX веков о церковном пении.....	45
1.2.7. Концертное исполнение духовной музыки в России в конце XIX- начале XX века.....	52
ГЛАВА II. Записи русской православной духовной музыки начала XX века.....	56
2.1. Исторический обзор.....	56
2.1.1. Краткая история грамзаписи.....	56
2.1.2. Хоровые коллективы и солисты.....	61
2.1.3. Церковно-певческий репертуар.....	67
2.1.4. Проблема технических ограничений и адекватности воспроизведения.....	73
2.2. Записи церковных коллективов.....	75
2.2.1. Хор А. А. Архангельского.....	75

2.2.1.1.	«Воскресение Христово видевше» из «Всенощного бдения».....	79
2.2.1.2.	Духовные концерты.....	88
2.2.2.	Хор И. И. Юхова.....	94
2.2.2.1.	С. Рахманинов. «Тебе поем» из «Литургии святого Иоанна Златоуста».....	97
2.2.2.2.	Обиходные песнопения.....	102
2.2.3.	Хор Софийского собора в Киеве под управлением Я. С. Калишевского.....	107
2.2.3.1.	Д. Бортнянский. Концерт № 16 «Вознесу Тя, Боже мой».....	110
2.3.	Сравнение интерпретации произведений разными хорами.....	118
2.3.1.	А. Гречанинов. «Верую» из «Литургии святого Иоанна Златоуста» № 2.....	118
2.3.2.	Д. Бортнянский. «Тебе Бога хвалим» № 1.....	127
2.3.3.	А. Кастальский. «С нами Бог» знаменного распева.....	136
2.4.	Особенности интерпретации церковной музыки в России в начале XX века.....	145
ГЛАВА III. Богослужбное пение в советский период: вопросы преемственности традиций		147
3.1.	Церковные хоры в советское время. Богоявленский собор в Елохове как духовно-музыкальный центр Москвы.....	147
3.2.	Интерпретация песнопений патриаршим хором под управлением В. С. Комарова.....	149

3.2.1. Великое славословие киевского распева в обработке А. Архангельского.....	151
3.2.2. Задостойник Рождества Христова в обработке П. Турчанинова.....	156
3.2.3. Пасхальный канон (1-я – 6-я песни).....	161
3.3. Интерпретация песнопений патриаршим хором под управлением Г. Н. Харитонова. Литургия в честь тысячелетия Крещения Руси...166	
3.3.1. К. Шведов. «Достойно есть».....	169
3.3.2. П. Чесноков. «Старо-Симоновская» Херувимская песнь.....	172
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	177
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ	183
ПРИЛОЖЕНИЕ. Перечень грамзаписей русской духовной музыки 1900-1916 годов.....	204

ВВЕДЕНИЕ

Празднование тысячелетия крещения Руси в 1988 г. открыло новую страницу в истории нашей страны. Масштабная подготовка к юбилею, собор Русской Православной Церкви, участие в торжествах многочисленных иностранных гостей, освещение в прессе, по радио и телевидению поставили это празднование в разряд крупнейших международных событий. Церковная культура, долгое время находившаяся под официальным запретом, была фактически заново открыта для общества.

С последующим распадом советского государства исчезли идеологические препоны, десятилетиями сдерживавшие все проявления церковной жизни¹. Вновь открытые храмы и монастыри привлекли множество представителей искусства, для которых появилась дополнительная сфера профессиональной реализации. В частности, возникла необходимость формирования новых певческих коллективов, способных содействовать возрождению богослужебной традиции.

Духовная музыка стала доступной, даже в каком-то смысле «модной». Ее растущая популярность во многом была обусловлена появлением значительного количества новых нотных изданий и аудиоматериалов (пластинок, кассет, а затем CD-дисков). В оригинальном виде были представлены произведения, либо забытые вследствие многолетнего запрета, либо звучавшие ранее с иным, нецерковным текстом. Значимым явлением стали зарубежные гастроли отечественных хоровых коллективов, включавших в свои программы церковные сочинения. Концерты и фестивали духовной музыки получили распространение и большой общественный резонанс на территории постсоветского пространства². Благодаря им как профессиональные музыканты, так и широкий круг интересующихся богослужебным пением заново открывали новый музыкальный мир.

¹ Если с церковной архитектурой и изобразительным искусством в советское время можно было соприкоснуться в музейном формате, музыкально-певческая сфера была полностью закрыта для тех, кто не посещал храмы.

² Развитию фестивального движения в России предшествовали подобные мероприятия в Польше, Беларуси и Прибалтике.

С 1994 г. при содействии Учебного комитета Русской Православной Церкви (РПЦ) в Московской Духовной Академии проводились научно-практические семинары по церковному пению. Инициированные Н. Г. Денисовым и приехавшим из Лондона протоиереем Михаилом Фортунато, они предназначались для педагогов семинарий из разных епархий РПЦ, преподававших этот предмет будущим священнослужителям. В период до 2004 г. состоялось шесть семинаров, в которых приняли участие представители духовенства, мастера регентского искусства, а также светские ученые и педагоги высших музыкальных учебных заведений³.

В Москве и других епархиальных центрах начали открываться регентские школы при семинариях, школы и курсы для подготовки певцов и руководителей церковных хоров⁴. Возрождение церковно-певческой культуры получило отклик и в светской среде – возможность изучать духовную музыку появилась в государственных учебных заведениях. В 1993 г. в Санкт-Петербургской консерватории была открыта кафедра древнерусского певческого искусства, в 1995 г. в Московской консерватории начал свою деятельность Кабинет церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского (впоследствии – Научно-творческий центр). В ряде музыкальных учебных заведений были разработаны курсы регентского дела и истории церковного пения. Параллельно в научной и исполнительской среде возникал интерес к древним традиционным формам искусства – знаменному и строчному пению, несколько позднее к византийским песнопениям. Он подкреплялся открытием архивов и изданием многочисленных исследований, посвященных истории русской духовной музыки.

Однако, как показало время, процесс возрождения таил в себе определенные проблемы, которые стали очевидны впоследствии. Если вначале любое публичное

³ Подробнее о прот. Михаиле Фортунато, семинарах и их итогах см.: [13], [152].

⁴ В Москве в 1989 г. были открыты регентские курсы под руководством Е. С. Кустовского, в 1992 г. – Православный Свято-Тихоновский богословский институт с регентским факультетом, в 1998 г. – Регентско-певческая семинария, в том же году – Регентско-певческие курсы при Даниловом монастыре. Данный список можно дополнить другими школами, основанными в то же время.

исполнение песнопений воспринималось как безусловно положительное явление, со временем духовно-певческая сфера превратилась в область, где свобода регентского и композиторского творчества не сдерживалась никакими рамками. Концерты, гастроли, издание нот и дисков, создание новых сочинений обрели стихийный характер. Диапазон коллективов стал весьма широк – здесь встречались хоры профессиональные и любительские, церковные и светские, искренне заинтересованные люди и временные дельцы, открывшие новые финансовые перспективы.

Решающими в данной ситуации стали, как нам представляется, три фактора: значительное количество неофитов среди музыкантов, ставших церковными композиторами и регентами, но не имевших серьезного представления о традициях и канонах Церкви; отсутствие духовной цензуры⁵ и, наконец, привлечение средств массовой информации в качестве инструмента неограниченного распространения и рекламы духовной музыки⁶.

Разумеется, участие дирижеров и композиторов сыграло и положительную роль, так как без высокого музыкального профессионализма было невозможно достижение каких-либо успехов. Однако один лишь художественный талант в отрыве от богослужебного опыта часто приводил к неудовлетворительным результатам. Еще начале XX в. выдающийся композитор А. Д. Кастальский писал: «нужно строгое отношение композитора к себе и к своей задаче; между тем, к писанию церковной музыки приступают так же легко, как и к сочинению разных пустяков для фортепиано или романсов...» [59, 241].

Таким образом, церковное искусство достаточно быстро стало массовым, а доступность, как правило, предполагает снижение «градуса», столь необходимого в духовной сфере. Это подчас вызывало вполне естественную отрицательную реакцию тех, кто творил в Церкви в советские годы, когда в храмовом служении предполагалась более высокая мера ответственности.

⁵ Можно по-разному оценивать роль духовной цензуры, существовавшей до революции, однако само ее наличие говорило об ответственности в деле публикаций подобного рода.

⁶ В качестве более подробного исследования вышеперечисленных процессов укажем монографию С. И. Хватовой [157].

Серьезным событием стали Всероссийские регентские съезды, состоявшиеся в недавнем прошлом. По своей значимости они задумывались как самый важный форум по проблемам церковного пения и его месту в жизни Церкви. Тем не менее, многие вопросы остались за рамками обсуждения и еще ожидают своего решения. Одним из них является отношение к регентству как к «низкосортной» форме хорового дирижирования, существующей ради дополнительного заработка в рамках РПЦ. Причиной тому служит отсутствие в храмах официального статуса регентов и певцов, а следствием становится низкий профессиональный уровень и соответствующее второстепенное отношение к богослужению. Если до революции практически все хоровые дирижеры (в том числе и наиболее одаренные) были по преимуществу регентами, в настоящее время наиболее талантливые музыканты предпочитают работать в сфере светской музыки. Соответственно, церковно-певческая среда заполняется «по остаточному принципу».

К сожалению, представителей старшего поколения, слышавших в молодости регентов и певцов дореволюционной школы, становится все меньше. Ушли из жизни архимандрит Матфей (Мормыль), протоиерей Михаил Фортунато, М. И. Ващенко, Н. С. Георгиевский, Г. Н. Харитонов, В. Н. Чугреев и другие корифеи. Те, кто помнят церковную жизнь 1960-80-х годов, резонно критикуют современную практику⁷. В вопросах интерпретации, как богослужебной, так и концертной, исполнителям зачастую бывает не на что ориентироваться⁸. Возникает вопрос научного богословского осмысления тех критериев, которые могли бы быть применимы к различным формам звучания духовных песнопений.

Учитывая то, что огромный церковно-певческий пласт составляет основу, из которой в значительной мере выросла русская светская хоровая музыка, знание его необходимо даже для тех дирижеров, кто не связан непосредственно с богослужебным пением. Однако, несмотря на все возрастающее количество

⁷ В качестве примера сошлемся на мнение Л. Г. Стальской, старейшего преподавателя регентской школы Московской Духовной академии, высказанное в беседе с автором в марте 2022 г.

⁸ Впрочем, к большому сожалению, многие регенты и певцы даже не ставят таких задач.

видео- и аудиоресурсов, примерами для подражания нередко становятся далеко не лучшие исполнители. Поэтому в настоящее время особый интерес представляют архивные записи духовных хоров.

Фонозаписи православной духовной музыки начала XX в. были в незначительном объеме отреставрированы и представлены широкой публике спустя почти сто лет после их создания. Несколько аудиокассет, а затем CD-дисков стали на рубеже минувшего и нынешнего столетий результатом работы звукорежиссеров-энтузиастов, не равнодушных к уникальному наследию русской церковно-певческой культуры. Впоследствии интернет-ресурсы пополнились новыми оцифрованными записями, однако значительная часть наследия по-прежнему остается в архивах и частных коллекциях на оригинальных носителях. Изучение истории граммофонного дела в России позволяет сделать вывод, что количество выпущенных до революции пластинок с духовным пением исчислялось сотнями, и их точное число еще подлежит окончательному установлению. Эти материалы, хоть и не в совершенном качестве, являются единственным источником, который может дать представление об ушедшей традиции⁹.

Таким образом, **актуальность избранной темы** определяется следующим:

- уникальностью аудиоматериалов (грамзаписей), представляющих непосредственное свидетельство о дореволюционной духовно-исполнительской практике РПЦ;
- отсутствием исследований, систематизирующих как печатные издания, так и аудиоресурсы в данной области;
- недостаточной изученностью церковно-певческого репертуара начала XX в.;
- отсутствием работ, посвященных аналитическому рассмотрению граммофонных записей духовных песнопений Русской Православной Церкви.

⁹ Достойным примером может служить база архивных записей фольклора, активно используемая современными этномузыкальными ансамблями как главное руководство в дополнение к нотным расшифровкам.

Цель исследования – дать представление о репертуаре и интерпретации православных песнопений в начале XX века на основе сохранившихся записей, проследить признаки данных традиций в условиях советского времени.

Для достижения поставленной цели в работе решаются следующие **задачи**:

- определить понятие интерпретации в богослужбном пении как особой сферы церковного служения;
- рассмотреть историю грамзаписи православной церковной музыки в России в предреволюционные десятилетия;
- дать исторический обзор как сохранившихся, так и не дошедших до настоящего времени записей в исполнении хоров и солистов;
- обозначить основные черты хорового репертуара, отражающего стилевые предпочтения регентов рассматриваемой эпохи;
- исследовать зафиксированные на грамзаписях песнопения с вокально-хоровых позиций;
- осуществить сравнение исполнения отдельных произведений разными коллективами;
- выявить возможные различия богослужбного и концертного пения указанных коллективов;
- определить сохранившиеся традиции в духовном исполнительстве второй половины XX века (на примере Патриаршего хора Богоявленского собора г. Москвы до 1988 г.).

Объектом исследования является русская богослужбно-певческая культура начала XX века.

Предметом исследования является интерпретация русской духовной музыки наиболее известными дореволюционными хоровыми коллективами, снискавшими авторитет у современников. Для более подробного анализа избраны песнопения из записей хоров А. А. Архангельского, И. И. Юхова и Я. С. Калишевского.

Материалами исследования послужили:

— записи духовных хоров, произведенные граммофонными компаниями в России с 1902 по 1916 гг., и изданные на CD-дисках в начале XXI в. [209; 210; 215];

— пластинки и граморигиналы из собраний Российского государственного архива фонодокументов и Российского национального музея музыки [188 – 201];

— аудиоматериалы и печатные каталоги, размещенные в интернет-ресурсах «Мир русской грамзаписи» [220] и «Архивное собрание Киево-Печерской лавры» [219];

— архивные записи хора Патриаршего Богоявленского собора под управлением В. С. Комарова [206; 211; 216; 218] и Г. Н. Харитоновой [214; 217].

Научная новизна. В диссертации впервые:

— изучен, систематизирован и введен в научный оборот корпус дореволюционных записей духовной музыки;

— дан последовательный комплексный анализ произведений в совокупности богословско-догматического содержания текста, особенностей гармонического языка и хормейстерской реализации в исполнении;

— осуществлено сопоставление интерпретации одних и тех же песнопений разными коллективами;

— представлены основные выводы, характеризующие исполнение церковной музыки в России накануне 1917 г.;

— выявлены черты исполнительского стиля Патриаршего хора в советский период.

Методологические основы исследования. Основопологающим для хормейстерского анализа является метод, разработанный на кафедре хорового дирижирования Московской консерватории П. Г. Чесноковым, А. В. Никольским, Н. М. Данилиным, Г. А. Дмитриевским и В. И. Краснощековым. При изучении гармонического языка песнопений автор опирается на труды А. Н. Мясоедова [84], [85], в которых подчеркивается глубинная историческая связь церковной и светской русской музыки.

В исследовании духовно-музыкальных композиций применен опыт литургического музыкознания, ведущий преемственность от трудов профессора Московской консерватории протоиерея Димитрия Разумовского, примененный в работах И. А. Гарднера, протоиерея Михаила Фортунато (за рубежом), Н. Г. Денисова, И. В. Дынниковой и Н. В. Балугеиной (в России), и активно разрабатываемый на кафедре истории русской музыки МГК [41]. При сравнении звучания одного произведения в исполнении разных коллективов также был использован компаративный метод исследования.

Степень разработанности темы. Количество исследований, освещающих дореволюционные граммофонные записи, невелико. В основном они носят справочно-исторический и научно-технический характер и не касаются исполнительского аспекта. Таковы труды П. Л. Грюнберга, В. Л. Янина [32] и А. И. Железного [47]. Российским оперным записям начала XX в. посвящена статья И. В. Дынниковой [43]. Исполнение собственно духовной музыки этого периода рассматривается в ее же монографии, круг вопросов которой касается старообрядческого коллектива [42]¹⁰. Дополнением данных материалов служат публикации журнала «Граммфон и фонограф» и его преемников¹¹ [220], содержащие в числе прочего перечень новинок граммофонной промышленности, а также каталоги звукозаписывающих фирм 1900-1916 гг.

Проблемы художественной интерпретации музыкальных произведений достаточно хорошо изучены в отечественных и зарубежных исследованиях. В рамках нашей работы они играют вспомогательную роль и необходимы для определения уникальности богослужебных песнопений как объекта интерпретации.

Вопросы истории и канонической практики византийского церковного пения изложены в книге архиепископа Филарета (Гумилевского) [150].

¹⁰ Именно благодаря записям автору удалось сделать ценные открытия об исполнении монодии традиционным коллективом.

¹¹ Журналы «Свет и звук», «Граммфон и фотография», «Граммфонный мир», «Граммфонная жизнь».

Основополагающим трудом по истории русского богослужебного пения по сей день является работа И. А. Гарднера, созданная за рубежом в середине XX в. [21; 22]. Она дополняется капитальным многотомным изданием «Русская духовная музыка в документах и материалах», вышедшим с 1998 г. под редакцией М. П. Рахмановой, С. Г. Зверевой и А. А. Наумова [118; 119; 120], а также монографией Н. Ю. Плотниковой [104]. Исполнению православных песнопений посвящены работы С. И. Хватовой и Л. А. Густовой-Рунцо, затрагивающие как исторические, так и практические аспекты восстановления традиций церковного пения в последние десятилетия [158]. Проблемы современной интерпретации монодийного пения рассматриваются в публикации Н. Г. Денисова [38].

Необходимым подспорьем в изучении исторического контекста, в котором происходило формирование духовно-певческого репертуара начала XX в., служат выдержки из периодических музыкальных изданий той эпохи. Важным материалом также являются исследования о наиболее выдающихся регентах, написанные А. Т. Тевосяном, А. А. Наумовым, Н. Ю. Плотниковой, Н. Г. Денисовым, Н. В. Балугеиной, Е. С. Тугариновым, Е. Г. Артемовой, Д. В. Ткачевым, В. М. Беляковым, Л. А. Пархоменко, Р. В. Шнуренко, Н. С. Сергеевым.

Изучение истории отечественного духовного пения XX в. вызвало необходимость обращения к большому ряду публикаций, содержащихся в Журнале Московской Патриархии, Российской музыкальной газете, Вестнике Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, Трудах Московской регентско-певческой семинарии и других периодических изданиях.

Теоретическая значимость работы состоит в систематизации и анализе архивных записей духовной музыки с позиций теоретического музыкознания и богословско-литуургической науки, а также с точки зрения хороведения.

Практическая значимость работы. Полученные результаты могут быть использованы в учебных курсах истории русской музыки, истории и теории исполнительского искусства и истории церковного пения для духовных и музыкальных ВУЗов. Некоторые материалы введены автором работы в курс

хороведения, читаемый студентам дирижерского факультета МГК им. П. И. Чайковского.

Положения, выносимые на защиту:

— церковное пение в предреволюционной России представляло собой уникальное явление с комплексом своих традиций, занимавшее особое место в отечественной культуре;

— сохранившиеся записи православной духовной музыки являются единственным материалом, дающим представление о живом звучании церковных хоров начала XX в.;

— полученные данные о записанных песнопениях вносят весомое дополнение в существующие знания о репертуаре церковных коллективов;

— церковно-певческое исполнительство советского периода силами регентов старшего поколения сохраняло определенные черты дореволюционной традиции, претерпевая при этом существенное влияние светской хоровой культуры;

— концертная интерпретация авторских духовных произведений и обихода дореволюционного периода значительно отличалась от практики нашего времени, и являлась непосредственным отражением богослужебного опыта.

Степень достоверности и апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре истории русской музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», прошла обсуждение на заседаниях кафедры и была рекомендована к защите 28 мая 2024 года (протокол № 10). Ее основные положения освещены в трех статьях в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России. Свою научную позицию соискатель представил в докладах на научных конференциях. Доклад «Различия богослужебного и концертного исполнительства» прочитан на Всероссийской методической хоровой ассамблее «Хорэкспо – 2021» (Москва). Доклад «Дореволюционные записи хора И. И. Юхова» был представлен на Всероссийской научно-практической конференции «Традиции и инновации в вокально-хоровом искусстве» (Щелково, 2021). Доклад

«Граммфонные записи православной духовной музыки начала XX века» прочитан на Международной научной конференции «Николай Голованов и современные пути развития духовной музыки» (Москва, 2024).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников (221 наименование) и приложения.

ГЛАВА I

ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В БОГОСЛУЖЕБНОМ ПЕНИИ

1.1. Художественная интерпретация как предмет науки

Вопросы интерпретации так или иначе затрагиваются практически всеми, кто связан с музыкальным искусством. У выдающихся исполнителей возникают свои школы, традиции которых передаются из поколения в поколение через учебный процесс, репетиции и концертные выступления. Существуют монографии и воспоминания, посвященные конкретным музыкантам. Такие работы воссоздают неповторимый образ творческой личности художника-интерпретатора. Исторические труды освещают проблемы исполнения произведений отдельных эпох, конкретного композитора, или даже определенного раздела его творчества.

Термин «интерпретация» появляется в критической литературе в середине XIX века, когда происходило разделение универсального дотоле музыканта на автора и исполнителя [34, 78]. Однако во все времена вопросы, связанные с этой областью, обсуждались в процессе обучения музыке, и имели, в первую очередь, педагогическое значение. В данной работе речь пойдет об общих критериях художественной интерпретации как науки, применимых ко всему многообразию исполнительского искусства.

Смысл музыкальной интерпретации заключается в соавторстве исполнителя и композитора. Удачной считается та интерпретация, в которой музыкант раскрыл образы, чувства и мысли, заложенные в музыку композитором, воплотив, таким образом, его замысел. Наиболее сложным при этом был и остается вопрос степени «вмешательства» исполнителя в авторскую партитуру.

Приведем ряд высказываний о значении интерпретации. Композитор А. Н. Серов писал: «Роль – хотя бы из шекспировской пьесы, музыка, хотя бы самого Бетховена, в отношении к гениальному исполнению только эскиз, очерк; краски, полная жизнь произведения рождаются только под обаятельной властью исполнителя» [46, 9]. «Жизнь музыкального произведения – в его исполнении, то

есть, раскрытии его смысла через интонирование для слушателей, и далее в его повторных воспроизведениях слушателями – для себя<...>» – утверждает Б. В. Асафьев [11, 264]. Среди высказываний дирижера А. Пазовского читаем: «Пока пытливая мысль и чуткое сердце дирижера не ощутят за нотными знаками живую душу композитора, эти знаки останутся не более, как условным, мертвым шифром. Только после того, как дирижер раскроет для самого себя таящийся в нотной записи авторский замысел, он сможет средствами своего искусства, через вдохновленный им творческий коллектив, зажечь и слушателя» [97, 103].

Поскольку далее речь пойдет о хоровой музыке, приведем несколько мнений музыкантов, чей авторитет в данной области не вызывает сомнений. Замечательный дирижер и педагог К. Б. Птица отмечал: «Вдумчивый исполнитель должен окинуть мысленным взором внутренний мир композитора, проникнуть в него, а затем открыть слушателю этот прекрасный мир, осветив его огнем своего артистического вдохновения. <...> Атмосфера влюбленности в произведение во время работы над ним дирижера и хора – вернейшее условие, важнейший стимул достижения наилучшего исполнения» [109, 289]. В другой его статье читаем: «Точно так же, как бесконечно многообразно выражение художественных образов средствами музыки, разнообразно и отражение музыки в дирижерском искусстве» [108, 316].

Выдающийся хоровой дирижер В. Г. Соколов написал о А. В. Свешникове: «Вся его огромная художественно-исполнительская практика, врожденное чувство меры и талант дали возможность смело, по-новому преподнести слушателям музыку, давно слышанную и устоявшуюся в памяти публики» [133, 142].

Перечень подобных высказываний может быть продолжен. Так или иначе, в них говорится о значимости роли исполнителя. Очевидно, что в светском хоровом исполнительстве конечным результатом интерпретации становится определенный художественный образ, и, в зависимости от того, насколько прочтение убедительно (в соответствии с авторским замыслом или же вопреки ему), можно судить, состоялось ли произведение в целом.

Синтез слова и музыки ставит перед исполнителями дополнительные задачи, те, что существуют и в сценическом искусстве. Внешнее проявление артистизма для хора, к примеру, гораздо более важно, чем для оркестра, так как слово должно быть не просто спето, а должно быть соответствующим образом актерски «подано» на сцене. Иначе говоря, «театральная» составляющая в пении (как сольном, так и хоровом) более значима, чем в инструментальном исполнении. Сопоставление с театром в данном контексте особенно существенно, поскольку в нем заложен фундамент различий церковного и светского пения, о котором пойдет речь ниже.

История знает примеры, когда выдающееся исполнение становится «новостью» даже для автора, не предполагавшего степени многогранности и глубины своего сочинения. Так, С. Рахманинов после премьеры «Всенощного бдения» в исполнении Синодального хора говорил: «Я и не ожидал, что написал такое произведение» [129, 542].

Очевидно, что сам по себе нотный текст не может содержать полноту информации о музыке¹². Мысли о том, что исполнитель должен уметь читать не только ноты, но и «между нот», встречаются у многих знаменитых дирижеров XX в. – В. Фуртвенглера, Б. Вальтера, Э. Ансерме. На вопрос, что здесь является главным, дает блестящий ответ французский дирижер Ш. Мюшш: «Невозможно сыграть то, что написано “между нот”, не придерживаясь того, что написано в нотах» [83, 72].

Основанные на традициях и частных мнениях, вопросы интерпретации являются творческими, и потому в той или иной степени субъективными. Следовательно, они не предполагают универсальных, однозначных решений. Постепенно эти вопросы стали предметом научного рассмотрения, поскольку появилась необходимость систематизировать огромный опыт, накопленный в многочисленных исполнительских школах.

¹² Хотя некоторые авторы XX в. и стремились к этому, создавая максимально информативные партитуры, предназначенные лишь для точного воспроизведения.

Поскольку само понятие интерпретации затрагивает широкую сферу разных видов искусства, ограничимся теми проблемами, которые касаются непосредственно музыки. В контексте данной работы наибольший интерес представляют труды, посвященные общим философским и эстетическим аспектам художественной интерпретации. Наиболее значимые отечественные труды в этой области были созданы в 1970-80-е годы в рамках советской научной школы. Несмотря на очевидную идеологическую составляющую, они представляют собой вполне объективные и фундаментальные исследования, о чем свидетельствует глубина рассмотрения проблемы, а также использование всех доступных для того времени зарубежных источников.

Такова книга Н. Корыхаловой «Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства» [63]. Остановимся на ее анализе более подробно. В начале работы рассматривается формирование понятия авторства в европейской музыке XVII-XVIII вв., которое привело к постепенному отчуждению произведения от его создателя. Этот процесс имел два последствия: появление различных вариантов, «транскрипций» первоначальной записи сочинения, а также возникновение фигуры исполнителя, ставшего полноправным участником музыкального процесса наравне с композитором.

По мнению автора, первая половина XIX в. охарактеризовалась, с одной стороны, тенденцией более точно фиксировать композиторский замысел в нотной записи, с другой – стремлением исполнителей к художественной самостоятельности и творческой свободе. Романтическая эстетика усугубляла это противоречие, поскольку провозглашала безусловную ценность самовыражения артиста. Тогда же возникло противопоставление «объективного» и «субъективного» исполнительства, которое позже станет ключевым в обсуждении проблем интерпретации. Таким образом, в исполнительском искусстве постепенно оформились два направления – позднеромантическое и академическое, отражавшие различные подходы к реализации нотного текста музыкантом.

В продолжении работы говорится о трансформации терминов «интерпретация» и «исполнение» на протяжении XIX-XX веков. Н. Корыхалова указывает на то, что само понятие музыкальной интерпретации появилось после окончания эпохи сочинителей-виртуозов, совмещавших в своем лице композитора и исполнителя. Музыканты второй половины XIX в. говорили об интерпретации как о художественном воплощении произведения, которое в русском языке именовалось «передачей» (например, у Рубинштейна и Чайковского) – в противовес сухому «исполнению» [63, 22]. При этом столь различные творцы, как Г. Берлиоз, Р. Вагнер и Д. Верди одинаково указывали на недопустимость исполнительского произвола.

В XX в. слово «интерпретация» постепенно приобретает отрицательный оттенок, символизирующий посягательство на неприкосновенную авторскую идею. Стремление к «объективизму» отражало мнение большинства композиторов первой трети XX в., наиболее ярко выраженное И. Стравинским: «Музыку следует исполнять, а не интерпретировать. <...> Всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора, а не автора» [63, 28]. Наибольшего подъема это движение в исполнительском искусстве достигло в 1920-30 гг. Именно тогда появляются исследования, позволяющие говорить о появлении исполнительского музыкознания как нового раздела науки [63, 34].

Н. Корыхалова выявляет два основных фактора европейской музыкальной культуры, которые способствовали преодолению объективистских установок. Первый из них – возрождение интереса к старинной музыке. Он показал невозможность найти единственно правильный вариант исполнения, поскольку сам характер нотной записи предполагал определенную долю импровизации и исполнительской свободы. Второй – повсеместное распространение звукозаписи – по мере накопления разных записей одного и того же произведения стал вещественным доказательством неизбежной множественности в музыкальной интерпретации.

На основании сопоставления отечественных и зарубежных трудов автор выявляет суть музыкальной интерпретации. Она определяется как «актуализация

произведения, то есть раскрытие в процессе индивидуального истолкования его содержания», где «результатом оказывается исполнительская трактовка, реализуемая в отдельных актах исполнения» [63, 160]. Кроме того, указывается на два фактора, влияющие на процесс интерпретации: субъективный – индивидуальность исполнителя, и объективный – исторически обусловленное изменение условий бытования музыкального искусства.

Особый интерес представляет осмысление роли грамзаписи, последствия появления которой Н. Корыхалова определяет тремя основными положениями:

- исполнение утратило характер неповторимого творческого акта;
- исполнитель получил потенциально безграничную аудиторию;
- звукозапись способствует совершенствованию мастерства исполнителя [63, 193].

В творчестве некоторых композиторов авторская грамзапись становится частью оригинала наряду с нотным текстом¹³. Однако, как отмечает Н. Корыхалова, «неизменность музыкального произведения в (авторской) звукозаписи иллюзорна. Звукозапись не создает оригинала» [63, 195]. И далее: «С появлением звукозаписи музыкальное произведение обрело *новую форму бытования, но не бытия*» [63, 198]. Иначе говоря, звукозапись стала одной из форм существования музыки в XX в., что не поменяло ее онтологического статуса, выраженного во взаимодействии нотного текста и исполнителя.

Указанная работа наиболее полно раскрывает и суммирует мнения, сложившиеся в зарубежной и отечественной науке к моменту написания книги – 1970-м годам.

Иной характер носит исследование Е. Гуренко «Проблемы художественной интерпретации» [34]. Книга представляет собой философское осмысление интерпретации в искусстве вообще и в музыке в частности. В начале работы выявляются различия между статичными (архитектура, живопись, скульптура) и динамичными (музыка, хореография, драматургия) видами искусства. Автор

¹³ В частности, И. Стравинский писал: «Я считаю свои грамзаписи незаменимым дополнением к печатным партитурам». [62, 29].

утверждает, что в сфере статичных искусств первичная художественная деятельность (создание произведения) всегда самостоятельна, а вторичная (воспроизведение, репродукция) несамостоятельна, так как не несет в себе творческого акта.

Отличие динамичных видов искусства заключается относительной самостоятельности первичной и вторичной деятельности. Как отмечает Е. Гуренко, мера этой самостоятельности неодинакова в разных видах искусства. Например, в литературе «удельный вес» первичного творчества явно преобладает. В музыке баланс двух видов деятельности может колебаться в ту или иную сторону, а в танце определенно доминирует вторичная деятельность. Далее автор приходит к выводу о том, что «вторичная относительно самостоятельная художественная деятельность включает в себя, наряду с литературным переводом, все существующие виды исполнительского искусства» [34, 254].

Раскрытию сути художественной интерпретации посвящена вторая глава книги. Уточняя смысл понятия применительно к музыкальному искусству, Е. Гуренко ссылается на определение пианиста и музыковеда С. М. Мальцева: «исполнительская (или авторская) концепция в отношении таких выразительных средств исполнения, как темп, динамика, артикуляция, фразировка, агогика, акцентуация. Интерпретируется же при помощи этих выразительных средств метровысотный текст произведения» [34, 76]. Однако сам С. Мальцев оговаривает, что за пределами данной формулировки остается важнейшее свойство – толкование образного содержания музыкального произведения [75, 83].

В дополнение к приведенной выше формулировке Е. Гуренко пишет: «Художественная интерпретация, рассматриваемая как деятельность, это прежде всего *творчество*, направленное на создание определенного продукта. Здесь, таким образом, налицо три члена: объект интерпретации (продукт первичной художественной деятельности), извлеченный из поля, очерченного авторской мыслью, результат исполнительского искусства (продукт вторичной

художественной деятельности) и сама *процедура творческого поиска*. Последняя и есть не что иное, как интерпретация» [34, 95].

Феномен исполнительского искусства определяется автором как «вторичная относительно самостоятельная художественная деятельность, творческая сторона которой проявляется в форме художественной интерпретации» [34, 109].

Последняя, в свою очередь, имеет качественные отличия от объяснения, истолкования и трактовки в области первичного творчества. В итоге автором делается вывод о том, что «в полном и завершённом объёме художественная интерпретация встречается только в исполнительском искусстве и может служить *критерием для определения его границ*» [34, 255]. Главную особенность работы Е. Гуренко составляет философский аспект, значительно расширяющий сферу поднятых вопросов. В отличие от книг, написанных музыкантами о музыке, этот труд рассматривает и сопоставляет разные виды творчества с позиций ученого-мыслителя.

Особого внимания заслуживает исследование музыковеда М. Харлапа «Исполнительское искусство как эстетическая проблема» [156]. Глубокие знания как в области истории музыки, так и в истории поэзии позволили автору сопоставить два вида искусства и перенести некоторые лингвистические понятия в вопросы музыкального исполнительства. В частности, он отмечает, что следует различать «инварианты, образующие “язык” (*langue*) музыки, и те варианты или оттенки, которые относятся к музыкальной “речи” (*parole*), нотный текст как языковое образование и звучание текста как речевой акт»¹⁴.

Сравнивая отношение музыки к античной драме, средневековой поэзии и литературе XVII-XVIII веков, М. Харлап приходит к мысли о том, что «те же эстетические потребности, которые породили музыкальную интерпретацию поэтических текстов, вызвали к жизни также интерпретацию самой музыки в музыкальном исполнении и превратили само исполнительское искусство из техники в творчество» [156, 21].

¹⁴ В данном случае автор использует терминологию Ф. Соссюра из его «Курса общей лингвистики» [156, 43].

Далее автор вводит понятия синтеза и анализа в музыкальном творчестве. Работа композитора определяется как аналитическая, ибо свой замысел он должен расчленил на условные элементы – нотные знаки. Интерпретация же, по словам М. Харлапа, «есть новый синтез, который, однако, не может совпасть с первоначальным, возникшим как неповторимый момент в психической жизни автора» [156, 41]. Иначе говоря, некий музыкальный прототип, единожды разложенный на составные части, не может быть заново собран в точности, любой новый синтез будет уникален.

Главное различие исполнительских типов, по мнению автора, кроется не в них самих, а в их отношении к слушателю. Один стремится создать законченный художественный образ, на который можно лишь смотреть со стороны, другой создает процесс сопереживания, вовлекающий в свою сферу всех присутствующих. «На первый план в одном случае выступает мастерство, в другом – вдохновение» [156, 64]. Однако подлинное искусство интерпретации рождается только в гармоничном сочетании этих двух моментов.

Из более поздних работ необходимо упомянуть статью пианиста и композитора А. Майкапара «Музыкальная интерпретация: проблемы психологии, этики и эстетики» [73]. В ней поднимаются вопросы взаимоотношений исполнителя с композитором и слушателем. Автор указывает на то, что «стремление произвести на слушателя наибольшее впечатление нередко (чтобы не сказать – всегда) ставит исполнителя перед выбором: следовать ли воле творца (композитора) или удовлетворять желания публики» [73]. Также А. Майкапар пишет о неоднозначности исполнительского прочтения: «Чаще всего "великие интерпретации" – это пороки, возведенные в ранг добродетели» [73].

Отдельно рассмотрена в статье проблема аутентичного исполнительства, получившего широкое распространение в последние десятилетия. Учитывая опыт, накопленный в этой сфере, автор акцентирует внимание на том, что зачастую однозначного понимания исполнительского решения не было у самих композиторов. Следовательно, говорить в данном случае о единственно правильном варианте прочтения музыки, как минимум, некорректно.

Кроме того, в работе говорится о принципиальной разнице между первоисточником и интерпретацией, а также роли технических достижений XX в. в музыкальном искусстве: «В век усовершенствования и широчайшего распространения звукозаписи интерпретации заменили публиковавшиеся ранее исполнительские редакции. Они служат ярким свидетельством того, что само творение (музыкальный шедевр) бессмертно, тогда как его интерпретация преходяща» [73].

Эстетические критерии А. Майкапар ставит в зависимость от этических принципов общения музыкантов и слушателей. Принципы же эти, в свою очередь, изменчивы и подлежат пересмотру с течением времени. Таким образом, всё, что касается музыкального исполнительства, автор статьи рассматривает в историческом контексте, который становится определяющим для понимания любой интерпретации.

Попытка систематизации трудов, посвященных проблемам интерпретации, представлена в диссертации Н. Мятиевой «Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики» [86]. Разноплановые работы условно разделены автором на философские, музыковедческие, композиторские, исполнительские, педагогические, исторические, сравнительные, критические и стилевые. Среди всего многообразия упомянутых монографий в рамках данного исследования наибольший интерес представляет первые два направления, где рассматриваются составляющие исполнительского искусства, а также природа множественности интерпретационных решений.

Н. Мятиевой выделен ряд условий, необходимых для существования музыкальной интерпретации:

- наличие коммуникативной триады (термин Б. Асафьева) – композитора, исполнителя и слушателя;
- центр этой триады – музыкальный опус;
- письменная фиксация произведения;

- зона композиторской компетенции (технические музыкальные параметры – темп, ритм, динамика);
- содержательность произведения (философская, эмоциональная, религиозная и т. д.) [86].

Несмотря на то, что основная часть диссертации посвящена музыке XX века, общий обзор библиографии выявляет многозначность подхода к вопросам исполнительства в разные исторические периоды. Это обусловлено целым комплексом наук, в сфере которых могут быть рассмотрены вопросы музыкальной интерпретации: философии, истории, эстетики, этики, психологии и даже юриспруденции.

Затронув в приведенном выше обзоре наиболее значимые труды, необходимо отметить, что существует множество работ, которые в той или иной мере расширяют эту проблематику. Указанные мнения не претендуют на исчерпывающую полноту, однако важны для научного рассмотрения реального исполнения музыки. На основании их анализа можно сделать следующие выводы о музыкальной интерпретации:

1. Художественная интерпретация есть раскрытие содержания произведения, происходящее в процессе творческого поиска исполнителя.
2. Интерпретация предполагает три возможных вектора взаимодействия музыканта – с творением композитора, с самим композитором и со слушателем. Итог зависит от того, какие направления станут приоритетными в каждом конкретном случае.
3. Феномен интерпретации не может рассматриваться вне исторического контекста.
4. Изобретение звукозаписи внесло дополнительное звено между нотным текстом и исполнителем, предоставив возможность опираться на существующие варианты прочтения.
5. Воспроизводимость звука сделала интерпретацию музыкального произведения достоянием многих поколений, поставив ее в один ряд с изобразительным искусством и архитектурой.

1.2. Интерпретация богослужебных песнопений: специфика и особенности

1.2.1. Отличия церковного и светского певческого искусства

В богослужебном пении понятие интерпретации имеет свои особенности. Оно относится в большей степени к авторской музыке, однако вполне может быть применимо и к традиционным древним формам пения. Вначале хотелось бы привести одно из высказываний корифея хорового искусства, П. Г. Чеснокова, который в равной степени известен как в духовном, так и в светском исполнительстве.

Приведенная ниже цитата является фрагментом первой редакции книги «Хор и управление им», адресованной будущим регентам, и кардинально «отредактированной» в советских изданиях. Дирижер пишет: «Вдохновение – самодовлеющее. Оно приходит, когда хочет. Но подготовить пути его благодатному пришествию мы можем. <...> Первый, это – полная, безукоризненная техническая подготовка вещи, кропотливая, упорная работа, доведенная до полной победы над всеми трудностями, требующая большого терпения и напряжения внимания – внешней дисциплины. Второй – та сосредоточенность-настроенность-углубленность, о которой говорилось выше, как о дисциплине внутреннего порядка. На второй путь регент и хор вступают только тогда, когда пройден первый. <...> Только при самом тщательном выполнении этих двух условий-дисциплин снисходит на регента и хор то Божие благословение, которое я называю истинным вдохновенно-художественным исполнением» [161, 61].

В церковном пении слово является не просто литературной составляющей, вдохновившей автора музыки. Осмысленный и воплощенный в звуках текст в итоге должен стать молитвой, живым обращением к Богу. Убедительного истолкования текста и раскрытия авторского музыкального замысла в данном случае недостаточно. Эстетический критерий, безусловно, весьма важен в духовной музыке, однако он не является единственным. Художественная выразительность может не только приблизить исполнителей к цели, но и отдалить

от нее (в том случае, если она становится самостоятельной ценностью). Границы этой выразительности формируются каноническими рамками, отсутствующими в светском искусстве.

Каноничность церковного искусства гораздо яснее прослеживается в архитектуре и изобразительном искусстве, где есть определенные осязаемые ориентиры конкретных эпох. Если не руководствоваться достаточно спорным историческим принципом (монодия – канонична, партес – неканоничен), в певческой области понятие канона будет в конечном итоге определяться молитвенным опытом, одухотворяющим ту или иную музыкальную традицию.

Особые свойства церковно-певческого искусства отмечались с первых веков христианства. В частности, они были выражены в концепции «ангелогласного» пения, изложенной византийским автором Псевдо-Дионисием Ареопагитом¹⁵. В трактате «О небесной иерархии» говорится: «Богословие передало даже земнородным те гимны оной Иерархии, в коих свято обнаруживается превосходство высочайшего ее озарения» (гл. 7). И далее: «Богослов научился Божественному и высокому песнопению от Ангела, который представил ему сие видение, по возможности сообщая ему свои познания касательно предметов священных» (гл. 13) [39].

Т. Владышевская так комментирует положения трактата: «Церковные гимны отражают песнопения небесной иерархии, их значение заключается в том, что они приводят сердце человека к согласованию с божеством, к гармонии человека с небесной иерархией. По учению Дионисия, через музыканта происходит передача гимнов от одного иерархического порядка к другому, небесные гимны на земле – это эхо божественных песнопений, через которые можно приблизиться к божественному архетипу» [19]. Иначе говоря, восхваление Творца передается иерархическим путем: от высших небесных сил к низшим и от них к человеку, который познает их через молитву и богословие.

¹⁵ Богословский корпус «Ареопагитики» возник на рубеже V-VI вв. Его автор отождествляет себя с известным сподвижником ап. Павла [50].

Разумеется, степень соответствия земного пения небесному – критерий достаточно неопределенный, особенно для современного человека¹⁶. Однако здесь указано весьма важное свойство, отличающее церковные гимны от прочей музыки: приведение души человека к гармонии с Божеством.

Богослов протоиерей Н. Лосский формулирует еще один важный аспект: «как иконографическое изображение Христа, Божией Матери, святых и праздников должно способствовать евангельской проповеди, согласно “определению” Седьмого Вселенского Собора, так и литургическая музыка имеет то же предназначение» [71, 39].

1.2.2. Искусство в древней Христианской Церкви

Христианское искусство стало осмыслением уникального события – явления Богочеловека в мире. В первые три века гонений Церковь не пыталась создавать собственные культурные формы. Она получила в наследство два источника, ставшие ее корнями и основой ее будущего развития. С одной стороны, это были традиции еврейского синагогального богослужения, многие из которых продолжали жить, постепенно перерождаясь в соответствии с новым откровением. С другой стороны, Церковь преображала определенные достижения современного эллинистического мира: богословы, получившие лучшее светское образование, пользовались терминологией греческой философии, песнотворцы создавали оды по образцам светского стихосложения. В певческой области также была заимствована греческая теория музыки, а в системе праздников зачастую использовался принцип замещения языческих празднований новым смыслом¹⁷. Борьба с языческим культом сочеталась с прочной укорененностью лучших представителей Церкви в античной культурной традиции.

¹⁶ Здесь нельзя не вспомнить мнение замечательного ученого-музыковеда А. Н. Мясоедова. В ответ на утверждение, что лишь знаменное пение отражает ангелогласие, он спрашивал: «Откуда вы знаете, что ангелы не поют аккордами?»

¹⁷ В качестве одного из примеров можно привести праздник Рождества Христова, который занял место дня рождения Солнца 25 декабря [60, 144].

Не прошли бесследно и достижения Ближнего Востока. С. Аверинцев пишет об антиохийском наследии: «Сирия – необходимое звено между “библейскими” тысячелетиями и грекоязычным Средневековьем; <...>. Христианство, оказавшееся в союзе с духом времени, на краткий, но важный исторический момент дало сирийцам положение авторитетных наставников» [1, 325]. По словам современного исследователя архимандрита Александра (Федорова), «христианство не создало унифицированной культуры. Напротив, оно ввело в стены Церкви лучшее из созданного вне ее и преобразило в единство, где нет непроходимых национальных и сословных преград, но есть великое разнообразие форм культуры, подобно разнообразию служений в Церкви ее членов» [2, 6].

Все виды храмового искусства и зодчества вытекали из богослужения, становясь его продолжением и воплощением. Богослужение, в свою очередь, развивалось от апостольской свободы и харизматического духа, постепенно приобретая устойчивые формы. Формы эти достаточно долгое время существовали в устных преданиях и зависели от местных традиций и обычаев. Параллельно складывался корпус Священного Писания, повествования о земной жизни Христа и его ближайших учеников легли в основу Нового Завета, канон которого в целом сформировался к III веку. Многие из литературных памятников раннего христианства не вошли в состав канонических книг, однако стали неотъемлемой частью Священного Предания. Роль некоторых апокрифов первых веков трудно переоценить, на их фундаменте впоследствии выросло здание христианского вероучения¹⁸.

Центром жизни общин являлось таинство Евхаристии – Божественная Литургия, соединявшая в едином мистическом общении учеников со Спасителем. Она стала средоточием и главной целью всех христианских собраний. Вокруг нее складывались другие службы утра, вечера, дня и ночи, главным содержанием которых поначалу было псалмопение, унаследованное из ветхозаветной традиции. Древнейший богослужебный цикл, суточный, с течением времени дополнился

¹⁸ К примеру, на Протоевангелии Иакова основано предание о Рождестве Богородицы; Евангелие Никодима легло в основу гимнографии Страстной субботы.

седмичным, основой которого стал день Господень – воспоминание Воскресения Христова. Два основных праздника церковного года – Пасха и Пятидесятница, были унаследованы из ветхозаветного иудейского календаря, однако наполнились новым содержанием. Важной вехой годового цикла явилось Богоявление, впоследствии разделившееся на празднования событий Рождества и Крещения Господня [74].

События IV века определили новый вектор развития христианства. После издания Миланского эдикта 313 г. оно перестало быть гонимым, а затем стало официальной государственной религией, что внесло серьезные изменения в жизнь верующих. С этого момента Церковь существует в тесной связи с государственной властью, которая оказывает как положительное, так и негативное влияние на вопросы, связанные с верой. Выработка догматического учения на протяжении первых восьми веков существования новой религии сопровождалась не только богословскими спорами, но и политическими репрессиями, повлекшими за собой множество жертв. Вовлеченность высшей императорской власти в церковные дела порой ставило вероучительные проблемы в разряд общегосударственных. Соответственно, решение данных проблем на Вселенских и Поместных Соборах зачастую осуществлялось с непосредственным участием глав Византийской империи.

Для развития христианского искусства особое значение имели постановления двух Вселенских Соборов: Халкидонского (451 г.), определившего догматическое положение о Богочеловечестве Христа, и Второго Никейского (787 г.), утвердившего иконопочитание. Постановления этих Соборов принципиально отделили христианство как от ветхозаветного понимания неизобразимости Невидимого Бога, так и от языческого буквального поклонения осязаемым образам.

Выход последователей Христа из катакомб открыл также новую страницу в развитии церковного искусства. Формируются виды храмовой архитектуры, внутри которой складываются традиции живописных и скульптурных изображений. Монашество, возникшее в IV в. в египетских и палестинских

пустынях как реакция на «обмирщение» Церкви, вначале отвергает мирскую традицию, во многом заимствованную из античной культуры. Однако вскоре оно само становится мощным источником для развития богословия и гимнографии. Недаром наиболее жизнеспособными в истории богослужения стали именно монашеские уставы, а бóльшая часть используемой ныне в Православной Церкви гимнографии была написана монахами [65, 31]¹⁹.

Первые христианские гимны появляются уже во II-III вв., одними из древнейших подобных текстов считаются «Великое славословие» и «Свете Тихий». Вслед за ними появляются оды Ефрема Сирина и поэмы Григория Богослова. Конец V в. ознаменовался ярчайшим явлением в духовной поэзии – творчеством Романа Сладкопевца. Открытия XX в. показали, что он был не только изысканным стихотворцем, но и мелодом, то есть музыкантом [60, 74]. К сожалению, значительная часть его вдохновенных кондаков была вытеснена из богослужебной практики позднейшими сочинениями. С VII в. начинает преобладать жанр канона, создателем классической полной формы которого считается св. Андрей Критский²⁰.

Расцвет монашеского гимнографического творчества пришелся на VIII-IX вв. Особого внимания заслуживает фигура св. Иоанна Дамаскина, величайшего отца Церкви, автора множества богословских, аскетических и литургических сочинений. Наиболее знаменитые из них – воскресные песнопения, каноны и стихиры Пасхи и великих праздников. Ему также приписывается создание ладовой системы осмогласия, представлявшего собой переработанную античную науку о музыкальных ладах [66]. Этот принцип, хотя и претерпел существенные изменения, стал определяющим для всей восточной гимнографии до настоящего времени. Как отмечает архиеп. Филарет (Гумилевский), «необходимо было оградить церковное пение с двух сторон – и против своеволия мнимых знатоков

¹⁹ Гораздо позднее, в эпоху Средневековья, институт монашества не утратил своей ведущей функции как в восточном, так и в западном христианстве, став определяющей силой церковных процессов.

²⁰ Подробнее об истории жанра см. работу В. В. Василика [17].

пения и против неучей. Св. Дамаскин своим октоихом положил преграду тому и другому неустройству» [150, 225].

Значительный вклад в византийскую литургическую традицию внесли также монахи Студийского монастыря в Константинополе во главе с братьями Феодором и Иосифом Студитами (IX в.).

Таким образом, к концу первого тысячелетия сформировалась база христианского богословия, появилась развитая структура праздников, определились церковные уставы и типология богослужбных книг. Все это свидетельствовало о богатом опыте, накопленном новой религией к тому моменту. Приобретая догматический фундамент, Церковь «обрастает» собственной культурной традицией, которая постепенно превращается в сложную систему, охватывающую все сферы человеческого творчества²¹. Архитектура, изобразительное искусство и пение продолжают развиваться в синтезе, обусловленном храмовым пространством и атмосферой богослужения.

Один из наиболее авторитетных исследователей православной литургики архимандрит Киприан (Керн) пишет: «Как Богочеловек прошел через все стадии развития человеческого роста, оставаясь неизменным по Своему вечному Божественному, так и Церковь проходит свои этапы и свое историческое развитие. Растет человеческое сознание Церкви; открываются церковному сознанию новые догматические истины, меняются человеческие установления, канонические нормы, растет и развивается и мистический, и молитвенный опыт Церкви» [60, 98].

Иначе говоря, появление новых форм во всех сферах церковной жизни было естественным процессом, свойственным Церкви как живому организму. Изменение внешних проявлений при сохранении главного – непрерывного опыта богообщения – очень важно для понимания того, что происходило в христианском искусстве на протяжении всего исторического пути. Любая

²¹ Единственным исключением было искусство театра, однозначно ассоциировавшееся с язычеством, и потому не получившее развития в раннем христианстве.

трансформация форм всегда была отражением более глубоких процессов, происходивших в понимании и в отношении к этому опыту.

1.2.3. Богослужбное пение в осмыслении Соборов и святых отцов

О том, насколько высоко ставилось пение в богослужбной практике древности, говорят многие свидетельства. Все они сходятся в том, что голос, как самый совершенный инструмент, созданный самим Творцом, в восхвалении Господа не может сравниться ни с каким творением рук человеческих. Св. Климент Александрийский говорил: «Мы в качестве инструмента пользуемся для прославления Бога единственно мирным словом (логосом)» [79, 30]. Христианство унаследовало обычай храмового пения из Ветхого Завета, восприняв его в числе прочих традиций иудейских молитвенных собраний. Принципиальным отличием стало отсутствие музыкальных инструментов, не способных передавать живое слово.

Пение, являясь неотъемлемой частью богослужения, всегда было одним из наиболее действенных факторов воздействия на души собравшихся. Именно поэтому ему придавалось такое большое значение – ведь наполненное мелодией слово гораздо лучше запоминалось и прочнее усваивалось. Как отмечает Е. В. Герцман, «музыка становилась важнейшим средством внутриобщинных контактов между людьми. Во многом она выполняла роль надежного стержня, объединяющего сообщество единоверцев» [25, 85]. Как и во всех сферах церковного творчества, с первых дней существования христианства поднимался вопрос значимости исполнения гимнов.

В Новом Завете апостол Павел говорит: «<...> исполняйтесь Духом, назидая самих себя псалмами и славословиями и песнопениями духовными, поя и воспевая в сердцах ваших Господу» (Еф. 5, 18-19). У преемников апостолов пение не только объединяло общину, но и было способом борьбы с многочисленными ересями. Известно, что св. Ефрем Сирий (IV в.) создавал духовные песнопения для своей паствы в противовес псалмам еретиков Вардесана и Армония, имевших в то время большую популярность [150, 84]. В том же веке свт. Амвросий Медиоланский в западной Церкви, волнуемой арианской ересью, установил «петь

псалмы и гимны, по обыкновению восточных, дабы народ не ослабел под бременем скорби» [150, 114]. 4-й Карфагенский собор (III в.) в 10-м правиле предписывал верой и делами подтверждать возглашаемое в песнопениях: «Смотри – верь и принимай сердцем то, что поешь устами, - и что принимаешь верою, оправдывай делами» [150, 222].

В IV веке в связи с возвышением христианства и обретением им государственного статуса церковное пение постепенно становится профессиональным искусством. В первую очередь это было вызвано недостатками общенародного исполнения, приводившим к нарушению богослужебного порядка. Кроме того, многие вчерашние язычники, носители античной музыкальной культуры, стали полноправными членами Церкви.

Показателем значимости певческого дела стал факт обсуждения его вопросов на церковных соборах. 15-е правило Лаодикийского собора (364 г.) гласило: «Кроме певцов, состоящих в клире, на амвон входящих и по книге поющих, не должно иным некоторым петь в церкви» [58]. Большой ревностью о церковном пении отличался константинопольский архиепископ свт. Иоанн Златоуст. По его инициативе при соборном служении всенощных бдений был введен специальный клир певцов [150, 140-141].

Исключительное значение придавал церковной музыке блаженный Августин, епископ Гиппонский. Глубоко усвоенная философия Плотина получила в его творениях новое преломление. Музыка в понимании Августина становится высшим видом искусства, поскольку способна передавать самые сокровенные движения души. В. В. Бычков отмечает: «Выведение музыки уже в новом христианском понимании на космический уровень приводит Августина к широкому символическим обобщениям. Музыка, как “песнь новая”, связывается им с истиной, красотой и мудростью. Она наделяется демиургическим значением, ибо призвана восстановить разрушенную в результате грехопадения гармонию мира. <...> Музыка, сопровождающая словесный (как правило, поэтический) текст, способствует своим эмоциональным воздействием более глубокому усвоению его духовного содержания» [16, 259].

Переход церковного пения на профессиональную основу таило в себе определенные проблемы. Упомянувшийся Иоанн Златоуст жаловался на злоупотребления столичных певцов, вводящих в церкви театральные обычаи. Обращаясь к поющим в храме, он говорил: «Тебе бы надлежало с трепетом и благоговением повторять ангельское славословие, а ты вводишь сюда обычаи плясунов, махая руками, топая ногою, двигаясь всем телом» [150, 223].

По этой причине монашество достаточно долго не принимало профессионального пения в церкви. У первых отцов-пустынников оно небезосновательно ассоциировалась с музыкой в языческом театре. Среди высказываний аввы Памвы (IV в.) читаем: «Монахи не для того вышли в пустыню, чтобы петь мелодические песни, измерять голос по такту, потрясать руками и топтать ногами» [150, 220]. У преподобного Нила (V в.), ученика св. Иоанна Златоуста, говорится: «Петь согласно и хвалить Господа – хорошее дело и весьма приличное, а без меры кричать постнику во время молитвы – дело неумное» [150, 221].

На той же мысли делали акцент последующие церковные соборы, правила которых были отражением реальных изъянов в певческой практике. В числе постановлений Трулльского собора (691-692 гг.) есть следующее: «Мы хотим, чтобы поющие в церквах не кричали беспорядочно, не оскорбляли чувства естественного, но и не вводили ничего не приличного Церкви; но, чтобы возносили Богу псалмопение с вниманием и сокрушением духа» [150, 224]. 75-е правило VI Вселенского Собора (680-681 гг.) гласит: «Желаем, чтобы приходящие в церковь для пения не употребляли бесчинных воплей, не вынуждали из себя неестественного крика и не вводили ничего несообразного и несвойственного церкви, но с великим вниманием и умилением приносили псалмопения Богу, видящему сокровенное. Ибо священное слово поучало сынов Израилевых быть благоговейными» [58].

Именно на этом правиле основана единственная глава Типикона²², посвященная тому, каким *не должно* быть церковное пение – «О безчинных воплях». Она содержит не качественный, а скорее количественный критерий: там говорится о допустимой громкости звука и напряжения голоса поющего. В церковнославянском переводе она выглядит так: «Безчинный вопль поющих в церкви: не прияти того к церковному пению. Также и прилагаяй к церковному пению, не приятен есть: да извергутся сана своего, и паки в церкви да не поют. Подобае бо пети благочинно, и согласно возсылати Владыце всех и Господу славу, яко едиными усты от сердец своих; преслушающии же сия вечней муце повинни суть, яко не повинуются святых отец преданию и правилом» [142, 31].

Архиепископ Филарет (Гумилевский) пишет об указанных проблемах древней Церкви: «Злоупотребления эти <...> происходили тогда от того, что народ слишком любил цирк и зрелища, где раздавалась шумная и страстная музыка. Приходя с зрелищ в храмы, хотели и здесь слышать голос страстей бурных, отзвывы сердца плотского» [150, 224].

Принятие христианства Древней Русью имело огромное значение для дальнейшей истории. Однако не следует забывать, что все достижения византийского православия попали здесь на абсолютно иную почву. Тысячелетний опыт Церкви был трансплантирован в народную языческую культуру при практически полном отсутствии книг и образования. Разумеется, с новой верой были унаследованы и некоторые церковные проблемы, которые в новых условиях изменились сообразно с реальным положением дел.

Не касаясь подробно древнерусской истории, знавшей и столетия ордынского ига, и последующий духовный расцвет, скажем лишь, что вопросы певческого благочиния поднимались и тогда, однако в несколько ином роде. В частности, на Стоглавом соборе 1551 г. обсуждался вопрос «О попех и дияконех иже в церкви поют безчинно» (гл. 5, вопрос царя 22). На него был дан соборный

²² Книга, содержащая устав богослужения и правила монастырской жизни в палестинской традиции. В церковнославянском переводе до реформ патриарха Никона назывался «Око церковное» [148].

ответ: «чтобы священники и дьяконы <...> со благоговением и с великим воздержанием по вся дни заутрени воскресныя и праздничныя и дневныя пели бы по уставу [139]. Нестроения церковного пения в данном случае были связаны не с каким-либо чуждым влиянием, а с леностью и недостатком образования в среде духовенства.

Проблемы, с которыми боролись древние отцы, обозначились в русской практике гораздо позднее – сообразно с развитием светской культуры. Свт. Тихон Задонский в XVIII веке утверждал: «Только шум в церквах, и воздуха биение, и гласы гортаней, а не молитвы <...> хотя и мнятся молиться Богу, но в самой вещи никогда не молятся» [154]. Спустя еще два века патриарх Алексей I возвращался к тому же вопросу: «Исполнение церковных песнопений в крикливом тоне светских романсов и страстных оперных арий не дает возможности молящимся не только сосредоточиться, но даже уловить содержание и смысл песнопений» [154].

Все приведенные цитаты свидетельствуют о древности недугов церковного исполнительства. Очевидно, что и в IV веке, и спустя полтора тысячелетия говорилось об одном и том же – влиянии светской театральной музыки на богослужбное пение²³. Несколько иные недостатки усматривались священноначалием в средневековой Руси, однако их суть была такой же – «бесчинное» пение как противоположность церковному уставу и порядку.

Суммируя святоотеческие высказывания, С. И. Хватова отмечает: «В трудах Святых Отцов Церкви пение рассматривается только как “поемое моление”, оно мыслится как часть молитвенного подвига пустынников, как непрменный атрибут духовного трезвения, и конкретные описания внешней атрибутики (вид, поза певчего, его вокальные данные, время, место пения и пр.) predeterminedены именно предназначением богослужбного пения» [158, 34].

Поскольку ангельское славословие, которому должно в конечном итоге уподобляться церковное пение, остается выше человеческого разума, оно не

²³ Согласно И. Гарднеру, «под “театральностью” нужно разуметь пользование искусственными, условными средствами передачи эмоций и внушения их слушателям, и связанное с этим аффектированное подчеркивание особенно «драматических» мест текста и композиции» [23].

объяснимо ни научной, ни художественной терминологией. Соответственно, почти все указания об осязаемых критериях богослужебного исполнительства были на протяжении христианской истории, выражаясь богословским языком, «*апофатическими*», то есть касались определения отрицательных сторон существовавшей практики.

1.2.4. «Сладкопение» как форма церковной красоты

С проблемой театральности тесно связан вопрос о красоте церковного пения. В адрес духовной музыки порой слышатся упреки в том, что она слишком красива, и тем самым мешает молитве. Участник Поместного Собора РПЦ 1917-1918 гг. священник Л. Е. Иваницкий на одном из заседаний отмечал: «Что касается партесных композиций, то они часто <...> “чешут слух”, но не дают смысла. <...> Когда слушаешь с закрытыми глазами, то слушаешь симфонию, ласкающую слух, но не заставляющую молиться» [117, 46]. Означает ли это, что пение в храме не должно быть красивым? Безусловно, церковному искусству присуща некая красота, но ее свойства тесно связаны с духовным опытом творцов – архитекторов, художников и музыкантов. Христианская культура создавалась на основе языческой, и в ней было переосмыслено понятие красоты. К античной традиции был приложен опыт Богопознания, преобразивший ее и наполнивший ее новым содержанием.

В наиболее законченном виде учение о красоте выразил один из влиятельнейших отцов Церкви IV-V вв. блаж. Августин Гиппонский. Его понятие иерархичности красоты во многом сходно с системой Псевдо-Дионисия, поскольку опирается на ту же философию Плотина²⁴. По мнению Августина, абсолютной красотой, а также источником всего прекрасного в мире является Бог. От него через Христа как высшего носителя происходит красота невещественного и вещественного мира. Человек, будучи образом Творца, через творческий акт также способен к созданию красоты. Однако как Создатель неизмеримо выше творения, так и душа художника более ценна по сравнению с произведениями его

²⁴ Данный вопрос подробно изучен В. В. Бычковым [16].

рук. «Духовная красота лежит в основе красоты нравственной, красоты искусства, науки и конкретных произведений искусства» – отмечает В. В. Бычков [16, 421].

При внимательном рассмотрении богослужебной части Типикона мы находим указания о том, что определенные песнопения должны исполняться «со сладкопением» (слово, которое переводится с церковнославянского языка как «приятное, усладительное пение») [45, 614]. Данное указание, к примеру, касается таких текстов, как тропарь и эксапостиларий первых дней Страстной седмицы – «Се Жених грядет в полунощи» и «Чертог Твой вижду». Устав не случайно предписывает их троекратное исполнение. В данном случае кроме символики числа «три» это дидактический прием, где повторение наиболее значимого содержания подкрепляется музыкальным акцентированием.

В творениях древних христианских святых нередко можно встретить слова о свойствах такой красоты. Свт. Григорий Нисский писал: «Церковь сладкопением углубляет смысл сказанного, когда сама музыка раскрывает, насколько возможно, мысль, заключенную в тексте. Этой приправой, как сладостями, придается вкус пище уроков» [166]. У свт. Иоанна Златоуста мы встречаем следующие слова: «Ничто так не возвышает душу, ничто так не окрыляет её, не удаляет от земли <...>, как согласная мелодия и управляемое ритмом божественное песнопение» [54].

Блаженный Августин отзывался о богослужении в александрийской церкви: «Трогательные звуки поражали мой слух, а истина, заключавшаяся в них, проникала в мое сердце и возбуждала благоговение» [44]. Обратим внимание на вторую часть цитаты: здесь описано именно то действие, которое должна порождать красота церковной музыки. Очень часто трогательные звуки поражают слух, но не способствуют проникновению истины в сердце. И. Гарднер пишет по этому поводу: «Церковное пение есть одна из форм самого богослужения и потому – автономная область певческого искусства. Одна лишь “общемзыкальная” красота не является еще “паспортом” того или иного произведения для включения его в богослужение» [24].

Таким образом, красота музыки как таковая не отвергается уставом, однако ставится в зависимость от текста и имеет вспомогательную роль. «Сладкопение» как особый род красоты служит средством привлечения внимания к словам исключительной важности, которые обязательно должны быть услышаны и осмыслены.

1.2.5. Проблема стиля в русском богослужебно-певческом искусстве синодального периода

В рамках нашей работы речь пойдет преимущественно об авторской духовной музыке конца XVIII-начала XX вв., то есть той области церковного пения, где объект интерпретации – партитура произведения – сам по себе ставит достаточно точные рамки исполнителю.

«Церковность» композиторского творчества всегда была предметом дискуссий. Определяющими критериями при этом служили разные понятия – для одних это был стиль, другие говорили о традиции, третьи о «духе» песнопений. Перечисленные термины в зависимости от эпохи трактовались весьма различно, и потому требуют уточнения.

Для начала рассмотрим вопрос о стиле. С. С. Скребков определяет это понятие как «высший вид художественного единства», уточняя, что «имеется в виду объективное художественное единство, связывающее в целостный стиль всю многоликую группу рассматриваемых явлений» [126, 10]²⁵. В данном случае под стилем будет пониматься совокупность признаков, свойственных искусству определенного времени.

Духовная музыка, как и церковное искусство вообще, не может существовать в «вакууме», в отрыве от художественной среды, свойственной конкретной эпохе. При этом лучшие образцы церковного творчества чаще всего опережали привычный образ мышления. А образ этот всегда определялся духовными устремлениями общества того или иного исторического периода. Таковы были сочинения М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова,

²⁵ О стиле в музыке см. также монографию Е. В. Назайкинского [87].

А. Д. Кастальского, достижения которых осмысливались в полной мере не столько современниками, сколько последующими поколениями музыкантов.

В качестве небольшого исторического предисловия необходимо указать, что русская духовная музыкальная культура развивалась последовательно – от монодии, через строчное многоголосие к партесе. В XVII в. приход западной светской культуры ознаменовался серьезным пересмотром взглядов во всех сферах русской жизни. Не будет ошибкой назвать эти изменения революционными, хотя они готовились исподволь, еще с начала века. Главное же заключалось в изменении отношения к Церкви и ее роли в жизни государства. Последовавшее затем появление новой столицы – С.-Петербурга, мода на иностранную архитектуру, живопись, музыку и язык не могли не затронуть Церковь, утратившую свое прежнее влияние и ставшую одним из государственных институтов. Как отмечает Н. Финдейзен, «Московский период царствования Петра I завершает не только XVII век, но и всю московскую эпоху развития русской музыки. Отсюда, в начале нового столетия музыкальная культура была перенесена в новую столицу, где стала развиваться на совершенно иных основаниях» [151, 337].

Одним из проявлений данного процесса стало принципиально новое осмысление авторства в искусстве. Если раньше принцип «*soli Deo gloria*»²⁶ был иллюстрацией осознания композитором своего сотворчества Церкви, теперь музыкальное дарование стало некоей индивидуальной заслугой, которое требовало идентификации.

Н. Дилецкий и его ученики в конце XVII в. указали новый вектор развития церковного пения – равнение на концертный стиль. В нем, как отмечает И. Гарднер, «музыкальная фактура имеет уже первенствующее, самостоятельное бытие и ни в какой мере не зависит от текста, и еще меньше от идей, выраженных словами текста» [22, 78]. Однако первые мастера партеса вовсе не стремились к реформе богослужбной системы. Они искренне верили, что совершенствуют

²⁶ «Одному Богу слава» (лат.) – один из основополагающих постулатов протестантизма. Эта фраза иногда заменяла подпись в произведениях И. С. Баха.

певческое искусство. Уверенность в том, что новое будет лучше прежнего, была и далее свойственна наиболее серьезным композиторам вплоть до XX в. Аналогичные процессы происходили и в других видах церковного творчества.

Музыкальные предпочтения постепенно менялись, и в каждую эпоху композиторы по-своему представляли соответствующее богослужению музыкальное воплощение духовных текстов²⁷. Иностранное влияние сыграло весьма значительную роль в формировании отечественных музыкальных приоритетов. Тем не менее, несмотря на привнесенный характер духовной музыки конца XVII-начала XIX вв., русская почва стала для нее вполне благоприятной. Это значит, что религиозное сознание многих (хотя и далеко не всех) верующих было готово к восприятию иных музыкальных идей.

О неоднозначном восприятии новой традиции писал В. К. Третьяковский в 1754 г.: «Нежность слуха весьма различна: так называемое демественное пение раскольникам, а столповое некоторым старикам нашим столь приятно, что не могут навеселиться, слыша оное; но от партесного уши затыкают» [144, 181]. Напомним, что к тому моменту прошло более полувека, как многоголосие утвердилось в певческой практике. Русская духовная музыка прошла через этапы барокко и классицизма, что было необходимо для последующего поиска собственного пути. Какими бы ни казались революционными изменения в церковно-певческом искусстве, они имели определенный исторический и богословский смысл.

Против русского партесного пения периодически высказывались мнения как ревнителей старины, так и профессиональных музыкантов. Однако в последнее время в богословской среде появляется духовное обоснование этого явления. В частности, протоиерей Михаил Фортунатов так размышляет об эволюции стиля: «Многоголосие, рожденное западным Возрождением, есть тот естественный материал, который в XVI- XVII веках, может быть невзначай, а может быть и по Божьему провидению, предстал перед слухом русских творцов. Они

²⁷ Периодизация русской духовной музыки наиболее ясно отражена в работе И. А. Гарднера [21; 22].

подсознательно узнали, в чуждой им форме многоголосия – новый материал, который, если Святому Духу будет угодно, можно окрестить христианской молитвой и аскезой, на благо и служение человеку. <...> Многоголосие, в моем представлении, родилось ради современного человека. Оно есть и вызов, и утешение» [153, 361]. Подобную мысль встречаем у А. Н. Мясоедова в учебнике гармонии, написанном специально для регентов: «для наших далеких предков знаменное пение было выражением глубины искреннего чувства, идущего от самого сердца, полного любви к Создателю. Они говорили своим языком. Этот язык в какой-то мере сохранился в старообрядческих общинах. Многоголосный же стиль церковного пения – своего рода “перевод” на более современный язык» [84, 3].

Пожалуй, не лишним будет указать, что многоголосие было свойственно также и народному пению, причем в русском фольклоре оно появилось едва ли не раньше, чем в церковном пении. Этнограф и музыковед Е. В. Гиппиус высказывает предположение о том, что «формы русской народной подголосочной полифонии, засвидетельствованные в конце XVIII столетия, существовали в *развитой форме* не менее, по крайней мере, трех столетий до XVIII в., т. е. в XV-XVII вв., а может быть, и значительно ранее» [27, 93].

Упрекать композиторов в приверженности какому-либо стилю безосновательно, потому что он всегда был суммой духовных исканий эпохи. Иначе говоря, он был следствием, а не причиной. В одном из писем П. И. Чайковский писал: «Вследствие рокового стечения обстоятельств, у нас с конца прошлого века установился приторно-слащавый стиль итальянской школы музыки XVIII века <...>» [140]. Позволим себе не согласиться с мыслью великого композитора – это было скорее не роковое стечение, а вполне закономерный итог исторических процессов, постигших русское общество и церковь в XVIII в.

Можно по-разному оценивать путь, пройденный от знаменного распева до авторских композиций. Некоторые музыканты склонны рассматривать его как

регресс и неизменное движение в сторону упадка²⁸. Подобный взгляд предполагает единственный возможный путь исправления – возвращение к старине. Однако реставрация древних форм пения вовсе не означает возрождения того уровня духовной жизни, который породил эти формы. Возврат современных исполнителей к древним распевам не может гарантировать возрождения церковно-певческого искусства, подобно тому, как смена одежды не изменит сущности человека.

Подтверждением этой мысли служат другие слова П. И. Чайковского: «Я знаю, что переделать историю нельзя, знаю, что воскресить подлинное древнее церковно-русское пение так же невозможно, как невозможен вообще всякий решительный возврат к прошлому. Факт этот неоспорим, и бороться против его очевидности было бы бесцельным донкихотством, но я надеюсь, что попытка на этой чуждой и насильственно занесенной к нам почве посеять русские семена — не будет поставлена мне в укор» [159, 273].

Таким образом, принадлежность песнопений к конкретному художественному стилю не может однозначно определять их «церковность» либо «нецерковность». История предполагает эволюцию стиля, а дух христианской молитвы стоит вне понятий эпохи или иного временного периода.

В завершение темы приведем авторитетное мнение Святейшего патриарха Пимена, знатока церковного пения и регента с многолетним опытом: «Если ещё до рождения Спасителя хвалили Бога в кимвалех, гуслех и органех, как могут люди утверждать, что для Господа приемлем только один стиль? Все творения при разумном исполнении звучат как гимн, как пища духовная» [167].

1.2.6. Российская научная мысль XIX-XX веков о церковном пении

Первым исследователем в этой области принято считать митрополита Евгения (Болховитинова), опубликовавшего в 1804 г. историческую статью, основанную на первоисточниках [33, 245]. Основательные труды по церковному пению вообще и знаменному в частности принадлежат князю В. Ф. Одоевскому –

²⁸ Такова, к примеру, точка зрения композитора В. И. Мартынова [76].

замечательному ученому, посвятившему более двадцати лет исследованию древнерусской музыкальной системы. В речи, сказанной на открытии консерватории в Москве, он высказал надежду, что она «послужит к преуспеянию русской музыки как искусства и как науки» [111, 48].

Научное осмысление истории русского богослужебного пения продолжилось в работах профессора Московской консерватории, протоиерея Дмитрия Разумовского. Наиболее значимым его трудом стало «Церковное пение в России» (1867-69 гг.). Преемником о. Дмитрия по кафедре стал директор Московского Синодального училища С. В. Смоленский (1848-1909) – личность огромного масштаба, выдающийся ученый-историк, регент, блестящий педагог. Его труды носили научно-исторический характер, однако свои главные идеи Смоленский воплотил, как принято говорить, более делом, нежели словом. Несмотря на то, что сам он не был значительным композитором, результатом его педагогической работы стало новое направление в духовной музыке, сопоставимое по масштабу с серебряным веком поэзии²⁹.

Рубеж XIX-XX веков ознаменовался ярким расцветом русской культуры, который коснулся также и церковного искусства во всех его проявлениях. Поэтому невозможно рассматривать достижения в отечественной духовной музыке вне общего исторического контекста. Неорусский стиль, представленный храмовым зодчеством А. В. Щусева, а также росписями В. М. Васнецова и М. В. Нестерова, безусловно, неоднороден, и вызывает некоторые вопросы по поводу «церковности». Не вдаваясь в обсуждение успехов и неудач указанных мастеров, укажем лишь, что схожие тенденции нашли свое отражение и в композиторском творчестве. Появление произведений А. Д. Кастальского, А. Т. Гречанинова и П. Г. Чеснокова, положивших начало новому направлению в духовно-музыкальном искусстве, находило живой отклик у критиков, не стеснявшихся как превозносить, так и низвергать новые имена.

²⁹ Впервые этот термин использовал композитор и музыкальный критик священник Михаил Лисицын [68, 12]. Подробнее о сути направления см: [112, 20-25]

На страницах многочисленной музыкальной периодики, выходящей в начале XX в.³⁰, неоднократно поднимался вопрос о том, каким должно быть современное церковное пение. Полемика касалась как собственно богослужебного пения, так и программ духовных концертов. Главная проблема заключалась в определении критериев, которые помогли бы решить эти вопросы. Параллельно проводилась практическая работа: в период с 1908 по 1917 гг. состоялось шесть Всероссийских регентских съездов, на которых в числе прочих вопросов обсуждался и церковно-певческий репертуар.

Одним из первых музыкантов, выступивших в печати на эту тему, был А. Т. Гречанинов. В статье, опубликованной в газете «Русские ведомости» (1900 г.) автор утверждает, что мерилom церковности является «соответствие музыкального содержания данного произведения содержанию текста» [29, 432]. Комментируя статью, редакция газеты писала: «г-н Гречанинов, подобно всем нашим современным музыкантам, упускает из виду *самое главное условие: религиозное настроение*, а следовательно, и *искреннюю веру* самого композитора» [29, 434]. Основным возражением оппонентов была мысль, что музыка не может быть иллюстрацией текста, так как иллюстративность не предполагает глубокого проникновения в содержание.

Кроме того, для многих причиной неприятия новой музыки стало понятие «традиции», трактуемое весьма односторонне. Традиция зачастую понималась не как связь с историческими корнями, а как привычный репертуар, употребляемый в конкретном храме (соборе, монастыре). В этом смысле под традиционным пением могли пониматься сочинения, «канонизированные» издательской деятельностью Придворной певческой капеллы в XIX веке. Настоящие же обиходные традиции продолжали существовать локально, как правило, в пределах немногих монастырей и скитов. Именно о такой пении писал П. И. Чайковский под впечатлением от посещения богослужений в Киево-Печерской лавре: «Там поют на свой древний лад, с соблюдением тысячелетних традиций, без нот и,

³⁰ Журналы «Музыка и пение», «Музыкальный труженик», «Музыка и жизнь», «Хоровое и регентское дело».

следовательно, без претензий на концертность, – но зато что это за самобытное, оригинальное и иногда величественно прекрасное богослужebное пение»³¹.

Авторитетный хоровой деятель А. В. Никольский, пожалуй, более других музыкантов уделял внимание теоретическим вопросам, связанным с русской духовной музыкой. Как отмечает Н. С. Гуляницкая, впервые в истории «литургического музыковедения» им был начат уникальный труд — «Формы русского церковного пения» (Петроград, 1915), к сожалению, оставшийся незавершенным [33, 250].

В одной из статей А. В. Никольский писал: «Для одних “церковность” почти то же, что и “умилительность” напева; для других – она состоит в наличии древних мелодий, взятых как канва для многоголосной обработки; третьи склонны искать в ее характере самой гармонии, свободных от пряных сочетаний и отличающихся суровостью стиля; четвертые готовы признать церковным все, что успело утвердиться на нашем клиросе благодаря давности и традиции, <...>; пятые – желали бы видеть в церковном пении соединение указанных черт, и т. п.» [92, 74]. Композитор приходит к выводу, что «та музыка церковна, которая опирается на *формы* и *дух* древнерусских напевов», оговаривая, впрочем, что «характеристика этих *формы* и *духа* может быть субъективна» [93, 268].

Критик и педагог Д. И. Зарин (1862-1925) предпочитал историческому подходу эстетический: «Церковные песнопения тогда удовлетворяют своему назначению, когда способствуют объединению слушателей общим чувством, когда они спаивают в единую церковь разнородную толпу молящихся. И церковная музыка настолько удачна, насколько она заражает нас определёнными и общими для нас – при неизбежных, конечно, индивидуальных различиях, – чувствами» [51, 307].

А. Д. Кастальский, один из наиболее известных композиторов, затронул серьезную проблему заинтересованности крупных художников духовной сферой: «Творить хорошую церковную музыку могут только таланты и то – при

³¹ Из письма к Н. Ф. фон Мекк от 8 ноября 1881 г. [187, 13].

наличности способности проникаться духом богослужебных текстов и особым колоритом самих церковных служб» [59, 241]. «Но большие таланты берутся за церковную музыку только мимоходом, и бросаются у нас в эту область все, кому не лень» [59, 234].

При этом в большинстве публикаций содержатся мнения скорее о том, каким *не должно быть* богослужебное пение, что доказывает сложность и неоднозначность в формулировке указанных критериев. Таким образом, мы возвращаемся к логике Типикона, акцентирующего внимание лишь на том, чего следует избегать церковным певцам.

Решения, подготовленные многолетней работой Всероссийских регентских съездов, столь долго ожидавшиеся и принятые на Поместном соборе РПЦ в 1917-18 гг. по поводу церковного пения, к моменту утверждения по известным историческим причинам уже потеряли актуальность³². В дальнейшем, как отмечает И. А. Гарднер, русская духовная музыка пошла двумя путями. В Советской России она фактически была поставлена вне закона, и потому исполнение рекомендаций Собора уступило место фактическому выживанию. В эмиграции в меру сил и возможностей была продолжена синодальная традиция пения, а также богословское осмысление его истории.

Суммой вышеизложенных точек зрения стала статья богослова В. Н. Лосского, где, в частности, говорится: «Сочинительство чрезвычайно подвержено вкусам одних и других, моде, отражению какой бы то ни было “современности”. Музыкант искренне склонен думать, что выражение его артистической индивидуальности есть выражение Божественной красоты, следовательно, приемлемо для всех. Музыка, с учетом положений, выраженных в документах II Никейского собора, ни в коем случае не может противоречить евангельскому посланию. Это “негативный” принцип, не дающий четких “рецептов”. Он требует постоянных бдительности, скромности и строгости стиля» [70]. О том же евангельском критерии уже в XXI веке говорил прот. Михаил

³² Актуальность этих решений вновь выявилась спустя век, однако, к сожалению, многие из них к настоящему времени оказались забыты.

Фортуна: «Спрашивая – что есть церковность православного пения в свете веры в Богочеловека, я предлагаю описать достоинство церковного пения двумя словами – “величие и смирение”» [153, 361]. Таким образом, зарубежная мысль подытожила и привела к единому критерию те богословские направления, которые не были завершены в дореволюционной России.

Впрочем, было бы неправильным оставить без внимания богослужебный опыт советского периода³³. Несмотря на официальный запрет, в Советском Союзе продолжалась и научная, и практическая работа в области церковного искусства. Глубочайший кризис, постигший Русскую Церковь, во многом способствовал переосмыслению ценностей синодального периода, в том числе и эстетики певческого дела. В то время, как «огнем и железом» искушалась твердость веры, из церковной жизни ушло много второстепенного, не имевшего значения в условиях гонений. Главное и ценное же, напротив, высветилось ярче и стало во многом более очевидным, чем до революции.

До 1928 г. продолжалась богослужебная, концертная и композиторская работа дореволюционных корифеев – параллельно с созданием новой советской хоровой школы. Затем наступил наиболее сложный период гонений, когда регенты пытались сохранить привычную традицию в немногих оставшихся храмах. После «потепления» отношений между Церковью и государством выявились новые яркие фигуры, такие, как В. С. Комаров, Н. И. Озеров, позднее Н. В. Матвеев, братья Владимир и Герман Агафонниковы. Взор же исследователей (М. В. Бражников, Н. Д. Успенский) обратился к древности, главным образом, к знаменному распеву. Тому было две причины. Во-первых, погружение в глубь веков давало возможность формально оказаться в области религиозно нейтральной медиевистики³⁴. С другой стороны, изучение древних форм продолжало традицию дореволюционных исследователей³⁵ и в

³³ Будем надеяться, что ему еще будет определена историческая оценка и значимость.

³⁴ Здесь можно провести параллель с церковным изобразительным искусством, которое в советские годы в основном реализовывалось в сфере реставрации икон и фресок.

³⁵ Например, А. В. Никольского и А. В. Преображенского, которые работали и в советское время, однако не имели возможности публиковать свои труды.

определенной степени открывало новые перспективы для возрождения церковного пения в СССР³⁶.

Отдельным аспектом стали суждения двух предстоятелей Русской Церкви, патриаршество которых охватило весь послевоенный советский период. Патриарх Алексей I говорил в стенах вновь открытых Московских духовных школ: «Необходимо принимать все меры к тому, чтобы церковное пение вполне отвечало своему высокому значению в православном богослужении. <...> Мы должны сделать всё возможное для того, чтобы изгнать мирской дух из нашего церковного пения, обратиться к древним его прекрасным образцам, столь любезным сердцу верующего и молящегося православного христианина» [167].

Его преемник, патриарх Пимен, отмечал: «У нас иногда говорят, что песнопения Русской Православной Церкви “намоленны”. Это глубокая правда, ибо молитва и пение проникают друг в друга, и никакая церковная мелодия не существует сама по себе, но только в связи с текстом молитвы. Пение вносит в церковную службу искусство, идущее от сердца, имеющее своими истоками древнюю культуру, религиозную и национальную, понятную нашему верующему народу во всех его поколениях» [167].

Архимандрит Матфей (Мормыль), фактический создатель нынешней московской певческой традиции, на вопрос об основных принципах своей работы отвечал, что нужно «провести службу так, чтобы не было совестно ни перед Богом и перед святыми, ни перед нашими распевщиками и музыкантами» [77, 22].

Суммируя приведенные выше мнения и возвращаясь к теме интерпретации богослужебных песнопений, следует отметить, что ее цель должна находиться выше субъективных эстетических интересов как автора, так и исполнителей. В дополнение к приведенному в начале главы определению Е. Гуренко можно сказать, что в процессе творческого поиска должно присутствовать нечто, преображающее музыку с текстом в молитву.

³⁶ Подробнее о данном периоде см. дисс. Т. А. Старостиной [137].

Таким образом, интерпретация духовной музыки предполагает два аспекта: общий и частный. Первый – соответствие евангельскому благовестию – касается духовного и молитвенного опыта исполнителей. Второй, собственно музыкальный, предполагает нахождение той меры красоты, которая выявит этот опыт.

1.2.7. Концертное исполнение православной духовной музыки в России в конце XIX-начале XX века

В середине XIX в. церковные песнопения в России получают новую форму воплощения. Практика духовных концертов вывела на первый план музыкальную составляющую, которая стала рассматриваться в отрыве от богослужебного контекста³⁷. До этого атмосфера церковной службы была хоть и формальным, но существенным фактором, сдерживавшим авторскую фантазию. С выходом духовного исполнительства за пределы храма оно продолжало развиваться в двух (тогда еще параллельных) руслах.

Преимущественным правом проведения подобных мероприятий в первой половине XIX века обладала лишь Придворная певческая капелла. Митрополит Филарет Московский (+1867) высказывал следующее мнение: «Будем желать, чтобы похвалившие церковное пение вне церкви прилежнее приходили слушать оное в церкви, вместе с теми, которые не хотят отпустить оное из церкви» [116].

Первый концерт в Москве состоялся в 1840 г. в пользу бедных, а в апреле 1864 г. с благословения митр. Филарета был дан публичный духовный концерт объединенными хорами чудовских и синодальных певчих под управлением Ф. А. Багрецова. Когда об этом стало известно, «владыка получил много писем,

³⁷ Концерты духовной музыки в России с самого начала оказались вне закона. Церковная власть мирилась с их существованием *de facto*. В частности, указ Св. Синода 1853 г. гласил: «в публичных концертах не смешивать духовную музыку с музыкой светскою, оперною и другою, духовных концертов на театрах не давать, в концертах духовных не петь псалмов и молитв, в православном богослужении употребляемых, а только других вероисповеданий, но и те отнюдь не в русском переводе» [113, 699]. Стоит ли говорить, что подобные предписания существовали только на бумаге, и при любом удобном случае нарушались, в том числе и с благословения священноначалия [149, 12].

укорявших его в том, что он допускает свой церковный хор петь божественные песни в той самой зале, где бывают “всякие забавы и пляски”» [95, 141]. При этом регент, которого отличала скромность поз и движений при пении, стоял на концертной эстраде лицом к публике, в середине пространства, образуемого хором, разделенным на две части.

До П. И. Чайковского музыка на богослужебные тексты не создавалась как специально концертная. В знаменитом судебном процессе издателя П. Юргенсона и директора Придворной капеллы Н. Бахметева по поводу издания «Литургии» Чайковского возможное предназначение музыки для концертного исполнения стало одним из ключевых положений. Пожалуй, это был первый момент, когда разделение церковного пения на богослужебное и внебогослужебное получило юридическое обоснование. Следствием упомянутого процесса стало значительное расширение цензурных рамок в 80-х гг. XIX в. Композиторы получили определенную свободу, для них открылись новые перспективы³⁸. К духовной музыке обратились лучшие отечественные музыканты – вслед за циклами Чайковского появились работы М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова, возглавивших Придворную певческую капеллу в С.-Петербурге³⁹. Они искренне хотели оживить тот застой в церковном пении, которому были свидетелями, и использовали для этого свой талант. Другой вопрос, что, будучи плохо знакомыми с богослужением, они не могли полноценно почувствовать степень «церковности» своих сочинений. В процессе работы над духовными циклами П.И. Чайковский писал: «Я не знаю хорошенько ни истории церковного пения, ни службы, ни соотношения того, что в Обиходе, к тому, что поется в церквах» [22, 380].

Оживление в сфере духовных концертов на рубеже XIX-XX веков было связано не только с появлением новых произведений, но и с растущим спросом слушателей. Услышать в церкви первоклассный коллектив в полном составе было

³⁸ См.: [22, 375-376].

³⁹ О духовно-музыкальном творчестве М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова см.: [169]; [183].

не всегда возможно. Для богослужебной деятельности такие хоры часто делились на малые составы, а в объединенном виде выступали только на концертах.

Светского дирижерско-хорового образования в описываемый период как такового не было. Специальные отделения консерваторий появились позднее, в советское время⁴⁰. Хормейстеры получали регентское образование или в Придворной певческой капелле в Петербурге, или в Синодальном училище в Москве. Затем они становились учителями пения и преподавателями, некоторые выступали с концертными программами духовной музыки.

В советское время многие стали видными педагогами, сформировавшими свои школы. При этом прошлое церковное служение, оказавшееся под запретом, все равно оказывало большое влияние на их творчество. Таким образом, все корифеи хорового исполнительства – В. С. Орлов, Н. М. Данилин, П. Г. Чесноков, А. А. Архангельский, И. И. Юхов, А. В. Александров, К. К. Пигров, А. В. Свешников и другие – пришли к светской музыке через церковную, и на концертную эстраду – с клироса⁴¹.

Для того, чтобы почувствовать границы богослужебного и концертного исполнительства, нужен опыт осознанного участия в богослужении и художественный вкус. Первое не может заменить второго, равно как и наоборот. Это подтверждается практикой церковного служения как перечисленных, так и более поздних мастеров⁴².

Одна из основных проблем духовного пения конца XIX - начала XX веков заключалась в том, что для многих профессиональных хоров и их руководителей само богослужение стало концертом. Поэтому и пение в храме зачастую мало отличалось от концертного выступления, разве что здесь было время отдохнуть между «номерами». П. И. Чайковский так описывает посещение киевского

⁴⁰ В Московской консерватории соответствующий подотдел в рамках нового инструкторско-педагогического факультета появился в 1923 г., в Ленинградской – в 1924 г.

⁴¹ В отличие от них, нынешние дирижеры чаще всего знакомятся с духовными сочинениями, минуя «естественную среду» их обитания – православное богослужение. Отсюда нередко происходит непонимание границ допустимой свободы в интерпретации.

⁴² Например, В. С. Комарова, Н. С. Матвеева, архим. Матфея (Мормыля).

Братского монастыря: «Когда я выходил из храма Божия, гонимый оттуда оскорбившими слух и дух мой музыкальными шутками, <...>, вместе со мной суетливо выходила из церкви и целая толпа людей, судя по внешности, образованных, принадлежащих к высшим сословиям. Но уходили они по совсем другим соображениям. <...> Видно было, что только ради концерта они и пришли, и как только кончился он, – их потянуло из церкви. Они именно публика – не молиться они приходили, а для того, чтобы весело провести полчаса времени. <...> Неужели Православная церковь должна служить, между прочим, и целям пустого времяпрепровождения для пустых людей?» [140]. Подобным образом ситуацию описывает И. А. Гарднер: «Вследствие отрыва хорового церковного пения от богослужения и невежества посетителей храма <...> выработался взгляд на богослужебное пение как на нечто привносимое в богослужение для развлечения и для удовольствия «публики» [22, 507].

Впрочем, нельзя не признать того факта, что влияние концертного и богослужебного пения было взаимообразным. Регулярная подготовка к выступлениям повышала общий исполнительский уровень хора, в том числе и на службе. С другой стороны, постоянное служение в храме создавало определенное отношение к песнопениям. Поэтому даже в концертной обстановке в них вкладывались те же мысли и чувства, что и на богослужении. Следовательно, вопрос концертной интерпретации духовной музыки в начале XX в. можно назвать достаточно условным. Скорее следует говорить об интерпретациях разных коллективов как отражении их церковно-певческой практики.

ГЛАВА II

ЗАПИСИ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ НАЧАЛА XX ВЕКА

2.1. Исторический обзор

2.1.1. Краткая история грамзаписи

Исторические и научные данные об изобретении и начальном развитии звукозаписи подробно изложены в трудах П. Н. Грюнберга [32] и А. И. Железного [47]. Поэтому ограничимся кратким обзором.

В 1877 г. французский физик Шарль Кро в письме к Французской академии наук изложил мысль об обратимости звука. В этом документе впервые обосновывались принципы записи и воспроизведения звуковых колебаний. Однако его идеи остались без должного внимания, не получили технического воплощения, и даже не были запатентованы. В это же время в США изобретатель Томас Эдисон, решая задачу увеличения дальности телефонных передач, собственным путем пришел к изобретению «говорящей машины» – так в просторечии стали называть фонограф. Основные его задачи были сформулированы самим ученым и сводились к воспроизведению человеческой речи.

Техническая новинка быстро завоевывала популярность, и вскоре достигла Европы. Во Франции аппарат начали выпускать братья Шарль и Эмиль Пате, организовав собственную компанию по его производству. Распространению фонографа в России способствовал коллекционер и предприниматель Юлиус Блок, являвшийся одновременно доверенным фирмы Т. Эдисона. По его инициативе, начиная с 1889 г., были записаны голоса многих известных писателей и поэтов, а также игра музыкантов. Таким образом, до нас дошло чтение Л. Н. Толстого, голос П. И. Чайковского, фортепианная игра С. И. Танеева. К сожалению, значительная часть уникального архива Ю. Блока была впоследствии утрачена. В архиве Т. Эдисона сохранился отзыв Н. А. Римского-Корсакова, датированный февралем 1890 г.: «Я слышал фонограф и дивился

гениальному изобретению. Будучи музыкантом, я предвижу возможность обширного применения этого прибора в области музыкального искусства. Точное воспроизведение талантливое исполнение сочинений, замечательных тембров голосов, записывание народных песен и музыки, импровизаций и т. д. посредством фонографа могут иметь громадное значение для музыки. <....> Слава гениальному Эдисону!» [47, 17].

Огромное значение имел фонограф для работы фольклористов и этнографов, получивших возможность использовать его в экспедициях. Впервые фонограф был применен в этой области певицей и знатоком народного творчества Е. Э. Линёвой. Известно, что знаменитый ученый Н. Н. Миклухо-Маклай использовал его для записи диалектов Новой Гвинеи. Фонограф служил советским исследователям для записи фольклора вплоть до середины 1930-х гг. благодаря тому, что был одновременно и записывающим, и воспроизводящим аппаратом, к тому же достаточно простым в обращении [47, 19].

К сожалению, фонографические валики значительно обедняли спектр звуковых частот, что приводило к существенным искажениям. Принципиальным же недостатком аппарата была невозможность тиражировать полученные записи. Иначе говоря, каждый валик был уникален, что делало невозможным применение фонографа в широкой индустрии.

Человеком, решившим эту проблему, стал американский ученый Эмиль Берлинер, синтезировавший современные ему изобретения, и фактически осуществивший первоначальные идеи Ш. Кро. Изобретение, получившее название «граммофон», было запатентовано в 1887 г. Технология позволяла штамповать пластинки любыми тиражами, проигрывая их на едином воспроизводящем устройстве. Вскоре популярность граммофона далеко обогнала фонограф, поскольку новое изобретение сулило владельцам записи серьезные финансовые перспективы. Однако предпочтения меломанов долгое время разделялись между двумя аппаратами, так как каждый из них имел свои существенные достоинства и недостатки.

В 1893 г. Э. Берлинер создал «Граммфонную Компанию Соединенных Штатов». Первые грампластинки были выпущены спустя год под торговой маркой «Берлинер Граммфон». Судьба компании была весьма драматичной, и соперникам изобретателя на какое-то время удалось фактически лишить его авторских прав. После ряда судебных разбирательств в 1901 г. на свет появилась компания «Виктор», названная так в честь победы Берлинера и его компаньона Э. Р. Джонсона над недобросовестными конкурентами.

Английское акционерное общество «Граммфон» было создано в 1899 г. В том же году в Берлине было образовано его немецкое отделение «Дойче Граммфон», которое, в свою очередь, сформировало дочерние отделения в России и Австрии. Через несколько лет общество объединяло уже целый ряд фабрик в тринадцати странах. Для обработки русских записей и снабжения российского рынка была оборудована фабрика в Риге. Официально общество «Граммфон» получило разрешение вести операции в Российской империи в апреле 1903 г., хотя первые записи, сделанные в Петербурге, датируются 1900 годом. В процессе эволюции грампластинки приобрели три стандартных размера – 7, 10 и 12 дюймов, получившие названия соответственно «миньон» («малые»), «гранд» («большие») и «гигант». Появились также двухсторонние диски, при этом выпуск односторонних пластинок продолжался. Военные действия 1914 г. заставили фирму перевести своё производство из Риги в Москву, где на улице Щипок был оборудован завод, получивший название «Пишущий амур».

Граммфонная индустрия в дореволюционной России стремительно развивалась, росло число как иностранных, так и отечественных производств. Достаточно сказать, что количество фирм, производивших пластинки, достигло нескольких десятков. К сожалению, немалая их часть была пиратской, что доставляло массу неудобств как исполнителям, так и производителям. Проблема заключалась в том, что закон, защищавший авторские права в этой сфере, был принят лишь в 1911 г.

Кроме компании «Граммофон» – абсолютного лидера в данной области – основными «игроками» российского рынка в разное время были фирмы «Зонофон» (дочерний лейбл «Граммофона»), «Коламбия», «Братья Пате», «В. И. Ребиков и К⁰», «Бека-Рекорд», «Метрополь-Рекорд», «Сирена-Рекорд», «Фаворит-Рекорд», «Русское акционерное общество граммофонов» («РАОГ»), «Экстрафон».

В 1902 г. в С.-Петербурге начал выходить специализированный еженедельный (с 1904 г. – ежемесячный) журнал «Граммофон и фонограф», содержащий сведения о последних технических достижениях и выпущенных пластинках. Впоследствии журнал неоднократно переименовывался, при этом его тематическое направление оставалось прежним. В конце каждого номера обычно помещалась реклама граммофонной продукции, содержащая следующие разделы: «Духовное пение», «Мужские голоса», «Женские голоса», «Рассказы, мелодекламация», «Хор», «Оркестр», «Ансамбль». Примечательно, что хоровое пение было единственным разделом, который изначально подразделялся не по исполнительским параметрам, а по тематике: церковной и светской.

Наибольшую часть дореволюционных записей составляли пластинки, запечатлевшие голоса знаменитых оперных певцов и популярных эстрадных исполнителей. Тот факт, что духовное пение чаще всего указывалось в каталогах первым, говорит лишь о некоей тематической субординации. В целом же процент грамзаписей церковного пения относительно общего числа выпущенных пластинок сравнительно невелик. Записи церковных хоров и солистов стали следствием развития концертно-духовного исполнительства и его новой формой. Однако Св. Синод Русской Православной Церкви и вообще православное духовенство неоднозначно отнеслись к этому явлению.

В те годы, согласно существовавшим правилам, в одном концерте не могла исполняться духовная и светская музыка, за исключением произведений патриотической тематики [36, 132]. Техника же воспроизводила что угодно и в любом порядке, как бы уравнивая церковное пение с популярными романсами. Поэтому противники утверждали, что священные песнопения могут звучать

только в живом исполнении. Сторонники говорили о воспитательной роли таких пластинок, создающих противовес стремительно занимающей звуковое пространство «легкой» музыке.

Похожая полемика сопровождала первые концерты духовной музыки в XIX веке, о чем было сказано в предыдущей главе. Постепенно практика подобных концертов получила широкое распространение как в столицах, так и в провинции. И если их дидактическая роль в итоге была признана практически всеми, то по поводу грамзаписи мнения в тот период так и остались неоднозначными. В результате в 1911 г. Св. Синодом был издан циркуляр, запрещающий записывать на граммофон церковное пение и чтение [128, 513]. Однако этот запрет нарушался рядом ведущих фирм, о чем свидетельствует большое количество пластинок последующих лет. Таким образом, при столкновении синодских предписаний с коммерческими интересами чаще побеждали последние, и священноначалию приходилось с этим мириться.

Иначе обстояло дело с главным духовным хором России – Придворной певческой капеллой, записи которой никогда не делались (по крайней мере, ни в одном каталоге компаний тех лет подобный факт не отражен). Вряд ли можно предположить, что граммофонные магнаты не были в этом заинтересованы, поэтому здесь напрашивается другое объяснение. Общее направление деятельности Придворной капеллы было связано не только с позицией ее директоров и регентов, но и с ее особым статусом, сохранявшимся столетиями. Поскольку она исторически являлась личным хором главы государства и вообще царской фамилии [21, 351], на такой шаг требовалось высочайшее разрешение, которое, очевидно, получено не было.

К сожалению, записи пения непосредственно со службы до революции не осуществлялись, и судить об интерпретации церковной музыки можно лишь на основе грампластинок, которые были сделаны, выражаясь современным языком, в студийных условиях, и изданы в коммерческих целях. Отзывы современников составляют определенную картину и могут быть подспорьем в изучении

материала, однако не дают возможности объективно сравнить ее с настоящей практикой.

2.1.2. Хоровые коллективы и солисты

На дореволюционных пластинках с православными песнопениями были записаны:

- хоры приходских храмов, соборов и монастырей;
- частные коллективы, существовавшие на коммерческих принципах и певшие по найму в храмах и на концертах;
- хоры различных учреждений (театр, консерватория, военный полк и т. д.);
- ансамбли солистов (преимущественно трио);
- диаконское искусство (пение соло и с хором, чтение Св. Писания).

К сожалению, значительная часть пластинок не сохранилась, и о существовании многих записей мы знаем лишь из документов, не имея возможности их услышать. Коллективы и исполнители, записи которых указаны в каталогах, но не сохранились, отмечены *курсивом*. Приведенные ниже материалы распределены по городам, где находились основные центры звукозаписи⁴³.

Санкт-Петербург

1. Хор Знаменской церкви. Этот духовный хор записан едва ли не первым в России – в 1901 г. Остается неясным, почему именно он был привлечен для этой цели.

2. Хор Исаакиевского собора п/у И. А. Соколова. Коллектив финансировался Государственным казначейством, в его постоянный состав входило 50 человек. Репертуар хора в основном ограничивался композиторами Придворной капеллы [10, 53]. Наибольшей популярности достиг под руководством Г. Ф. Львовского в конце XIX в.

3. Хор А. А. Архангельского. Известнейший коллектив, просуществовавший под бессменным руководством своего основателя и дирижера почти полвека

⁴³ Отделения звукозаписывающих фирм на территории Российской империи были также в Риге и Тифлисе, но их продукция не относится к теме данной работы.

(1880-1923 гг.). Его история будет освещаться ниже. Здесь же необходимо отметить, что он был одним из лидеров в области грамзаписи (как и московский частный хор И. И. Юхова). Несмотря на то, что Архангельский был на поколение старше Юхова и стал известным музыкантом еще в XIX веке, истории этих хоров во многом схожи. Вначале это были небольшие ансамбли. Со временем, благодаря разностороннему таланту руководителей, они постепенно приобретали все больший авторитет в области церковного пения. Выйдя за рамки клиросной работы, оба дирижера стремились к овладению максимально широким светским репертуаром. Их усилия превратили небольшие церковные хоры в серьезные концертные коллективы. Началось сотрудничество с известными музыкантами, такими, как А. Г. Рубинштейн и С. А. Кусевицкий. Концертные программы с участием оркестра включали сложные произведения западноевропейской классики.

Говоря современным языком, Архангельский и Юхов были прекрасными продюсерами, своевременно реагировали на настоящие потребности и могли предугадать перспективы. Тесное сотрудничество со звукозаписывающими компаниями показывает, что они были не просто талантливыми, но и современными художниками в лучшем смысле этого слова.

4. Трио солистов с хором А. А. Архангельского: А. Ф. Сущинский, Н. Е. Шумаев, Г. В. Федотов.

5. *Хор графа А. Д. Шереметева*. Знаменитая в XIX в. капелла Шереметевых к описываемому периоду утратила значение одного из лучших хоров России. Расцвет ее пришелся на годы работы Г. Я. Ломакина (1837-1873 гг.). Александр Дмитриевич Шереметев был музыкантом и меценатом, работал с собственным оркестром. Хор в основном обслуживал петербургский домовый храм графа на Фонтанке.

6. Хор домового храма Санкт-Петербургской консерватории п/у Н. М. Софонова (в некоторых источниках – Сафонова). Хор основан в 1897 г., первым его регентом был Г. М. Давидовский – впоследствии известный советский хормейстер. Состоял коллектив исключительно из учащихся, которые получали за

участие в хоре плату [101, 43]. Николай Матвеевич Софонов (1865-1922) был артистом Мариинского театра, хоровым дирижером и вокальным педагогом. В 1901-1902 гг. руководил Бесплатным хоровым классом И. А. Мельникова. С хором учащихся консерватории работал с 1900 по 1911 гг. [123].

7. Хор императорского Мариинского театра п/у А. А. Пикмана (на некоторых пластинках называется духовным хором А. Пикмана).

8. Хор императорского Мариинского театра п/у Г. А. Казаченко. Георгий (ошибочно Григорий) Алексеевич Казаченко (1858-1938) – известный оперный хормейстер, выпускник Придворной капеллы и Петербургской консерватории, профессор Ленинградской консерватории. Был основателем и основным педагогом хоровых классов Мариинской оперы [81]. Судя по сохранившимся записям, этот хор, в отличие от предыдущего, был мужским, а не смешанным.

Москва

9. Синодальный хор п/у А. Д. Кастальского⁴⁴. Александр Дмитриевич Кастальский (1856-1926) был помощником регента и регентом хора в 1891-1910 гг., затем директором Синодального училища.

10. Хор Храма Христа Спасителя п/у М. В. Карпова. Основан в 1901 году. До этого, с момента освящения, в храме пел Чудовский хор. Михаил Васильевич Карпов (1872-1962) возглавлял коллектив до 1917 г.

11. Протоиерей Храма Христа Спасителя Афанасий Здиховский с хором п/у М. В. Карпова.

12. *Протоиерей Вячеслав Григорьев с хором.* Поскольку он состоял в штате Храма Христа Спасителя, есть основания предполагать, что записи сделаны также с хором п/у М. В. Карпова.

13. Диакон Алексей Меандров с хором Храма Христа Спасителя п/у М. В. Карпова.

⁴⁴ Подробнее о Синодальном хоре см.: [118].

14. Хор И. И. Юхова. Благодаря широкому светскому репертуару сумел сохраниться после революции⁴⁵. В 1919 г. коллектив был переименован в Госхор № 1, затем в Хор им. М. И. Глинки. С 1943 г. – Республиканская хоровая капелла. В настоящее время – Государственная академическая хоровая капелла России имени А. А. Юрлова.

15. Протоиерей Успенского собора в Кремле Константин Розов с хором И. И. Юхова. Любимец московских верующих, о. Константин славился не только красотой и силой голоса, но и особой выразительностью служения. В конце жизни по настоянию москвичей получил особый титул – «великий архиерей» [127, 563].

16. Протоиерей Успенского собора в Кремле Василий Ризположенский с хором И. И. Юхова.

17. Диакон Ковыряев с хором⁴⁶.

18. Чудовский хор п/у Я. В. Никольского. Ведет свое начало с середины XVIII века. Считался хором московских митрополитов, так как их резиденция находилась в Чудовом монастыре в Кремле. Наибольшей известности достиг при Ф. А. Багрецове (1830-1874 гг.) и П. И. Сахарове (1891-1895 гг.) В 1883-1901 гг. постоянно пел в Храме Христа Спасителя, в самом же монастыре пел братский хор.

19. Хор Л. С. Васильева. Леонид Сергеевич Васильев получил хор в наследство от своего отца – мецената и регента-любителя С. В. Васильева. Частный хор Васильева считался одним из лучших хоров Москвы. Кроме церковной деятельности коллектив привлекался К. С. Станиславским для театральных постановок. Детская группа хора участвовала в постановках Большого театра [88].

20. Капелла Ф. А. Иванова. Выдающийся педагог, Федор Алексеевич Иванов (сер. 50-х гг. XIX в.-1920) был известен как создатель огромного коллектива из

⁴⁵ Подробнее об истории коллектива см. параграф 2.2.2.

⁴⁶ Предположительно, протоиерей Виленской епархии с 1907 г. Николай Ковыряев. Хор не известен.

мальчиков и мужчин, в котором было более 200 участников. Для детей в хоре была налажена система музыкального и общего образования. Капелла делилась на отделения по 15-25 человек, распределяясь для пения по найму в московских храмах.

21. *Хор слепых воспитанников и воспитанниц Московского учебно-воспитательного учреждения п/у Я. К. Сорокина (иначе — Хор московских слепых).*

22. Морозовский старообрядческий хор п/у И. А. Фортова и П. В. Цветкова. Полное концертное название – «Хор любителей древнего церковного знаменного крюкового пения при фабрике Богородско-Глуховской мануфактуры Захара Морозова»⁴⁷. Морозовский хор – скорее исключение в данном контексте, так как он не принадлежал к господствующей церкви. Коллектив состоял из мужской и женской групп, исполнял знаменные, путевые и демественные песнопения.

Киев

23. Хор Софийского собора п/у Я. С. Калишевского. Яков Степанович Калишевский (1856-1923) был одаренным оперным певцом и хормейстером. Хором Софийского собора руководил в 1886-1919 гг.⁴⁸. Был дружен с П. И. Чайковским, который называл его хор одним из лучших в России [100].

24. Хор Владимирского собора п/у М. А. Надеждинского. Кроме регентской работы Михаил Александрович Надеждинский (1875-1935) также преподавал пение в Фундуклеевской женской гимназии, где училась А. А. Ахматова (Горенко).

25. Братский хор Киево-Печерской лавры п/у игумена Флавиана (Приходько). Из пятидесяти записей, сделанных компанией «Экстрафон», сохранились лишь четыре. На них были представлены традиционные песнопения из обихода Лавры.

26. *Охматовский крестьянский хор.*

⁴⁷ Подробнее о Морозовском хоре см. работу И. В. Дынниковой [42].

⁴⁸ Подробнее о коллективе см. параграф 2.2.3.

Харьков

27. Хор Благовещенского собора п/у И. М. Туроверова. Помимо музыкальной и педагогической деятельности Иван Михайлович Туроверов (1862-1916) принимал активное участие в общественно-политической жизни города. Он был одним из основателей харьковского отделения «Союза русского народа». Туроверов был своеобразным монополистом в церковно-певческом деле: в печати есть указание на то, что к 1909 г. он объединил под своим началом шесть харьковских коллективов [53, 39].

28. Ансамбли солистов (трио) из состава хора И. М. Туроверова.

29. Протоиакон Благовещенского собора В. Д. Вербицкий с хором И. М. Туроверова.

Полтава

30. Хор Успенского кафедрального собора п/у В. К. Клемента.

Варшава

31. Духовный хор Лейб-Гвардии Литовского полка п/у П. Т. Кладинова. Павел Трофимович Кладинов (1866-1929?) – выпускник Придворной капеллы, регент архиерейского хора в Варшаве. В 1918 году участвовал в Поместном соборе РПЦ как член комиссии по церковному пению.

На основании приведенного списка становится очевидным, что в Москве (по сравнению со столицей – С.-Петербургом) было сделано больше грамзаписей духовной музыки, на что имелись объективные причины. Дело в том, что уровень московских хоров активно поддерживался богатыми хоросодержателями из разных сословий, в основном из купечества. Для них это было своеобразным показателем статуса, предметом конкуренции. Директор Синодального училища С. В. Смоленский в воспоминаниях писал: «Немалым подспорьем к процветанию певческой профессии в Москве служит масса пламенных любителей пения между купцами, особенно между церковными старостами, не жалеющими ничего, чтобы наградить певчих» [132, 67]. Значительную роль в формировании общественного вкуса играли любители и знатоки церковного пения из простых людей, также прекрасно описанные С. В. Смоленским [132, 75-76].

С 1908 по 1917 гг. в Москве проходили пять из шести дореволюционных Всероссийских регентских съездов. Кроме того, обходить запретительные указы Св. Синода было проще вдали от столицы. Нисколько не умаляя значения С.-Петербурга в истории русской духовной музыки, следует лишь признать, что Москва в данной сфере оказалась более выгодным рынком для звукозаписывающих компаний.

Необходимо уточнить, что на записях была представлена лишь малая, хотя, возможно, и лучшая часть исполнителей православной духовной музыки в России начала XX века. Поэтому представленный обзор не может охватить всей полноты церковно-певческого искусства того времени. За его пределами остались такие известные коллективы, как хор Казанского собора в С.-Петербурге, митрополичий хор Александро-Невской лавры, некоторые замечательные хоры в провинции.

Таким образом, инициатива грамзаписи развивалась в основном со стороны фирм, получавших доход от продажи пластинок. Поскольку звукозаписывающие компании всегда ориентировались на покупательский спрос, на обложках пластинок оказывались наиболее популярные артисты и коллективы. Этот принцип соблюдался и в духовной музыке. Что касается записей менее известных хоров, здесь, очевидно, большую роль играла позиция их попечителей, добивавшихся популяризации своих учреждений, при которых эти хоры состояли.

2.1.3. Церковно-певческий репертуар

Согласно каталогу В. Л. Янина, первые записи духовных песнопений были сделаны в С.-Петербурге в 1900 г. [32, 261], то есть уже во второй год деятельности компании «Граммофон» в России. К сожалению, остается неизвестным, какой хор (или хоры?) принимал участие в той сессии, поскольку в каталоге указаны только названия песнопений.

Начиная с 1902 г., той же компанией регулярно записывается хор А. А. Архангельского. Постепенно в процесс вовлекаются другие фирмы и исполнители: хоры, ансамбли и солисты. На основании архивных источников можно сделать некоторые выводы о церковно-певческом репертуаре начала XX в.

Композитором, чьи сочинения занимали первое место, был Д. С. Бортнянский. Несмотря на то, что о влиянии итальянского стиля на русское церковное пение уже тогда было много сказано и написано, его сочинения прочно и основательно утвердились в обиходе ведущих хоровых коллективов⁴⁹. Бортнянский был в равной степени популярен и в обеих столицах, и в провинции. Конечно, в С.-Петербурге, где он проработал почти полвека, традиция исполнения его сочинений особым образом поддерживалась Придворной капеллой и передавалась из поколения в поколение. Кроме того, при жизни композитор был высочайше утвержденным единоличным цензором всех духовно-музыкальных сочинений, издаваемых в Российской империи. Такое исключительно высокое положение Бортнянского автоматически «канонизировало» все, что было им написано. Его произведения регулярно переиздавались и распространялись, а не только переписывались от руки, как у многих других авторов⁵⁰. Почти все хоры, о которых шла речь выше (кроме монастырской братии и старообрядцев), имели в репертуаре «дежурный набор» его композиций.

После Д. С. Бортнянского следует назвать А. А. Архангельского. Как композитор он был не менее популярен, чем как дирижер, причем не только в С.-Петербурге, но и по всей России. Исполнение хором Архангельского его сочинений всегда было на высоком уровне, что вполне объяснимо – ведь в

⁴⁹ Известно, что М. И. Глинка называл Бортнянского «Сахар Медович Патокин». П. И. Чайковский в одном из писем писал: «Техника Бортнянского – детская, рутинная, но тем не менее это единственный из духовных композиторов, у которого она была. Все эти Ведели, Дехтеревы и т. п. по-своему любили музыку, но они были сущие невежды и своими произведениями причинили столько зла России, что и ста лет мало, чтобы уничтожить его. От столицы до деревни раздастся... слащавый стиль Бортнянского и увы! – нравится публике» [22, 349, 378]. Возможные пути преодоления итальянского влияния искали также Н. А. Римский-Корсаков, С. И. Танеев и другие авторитетные музыканты. На рубеже XIX-XX вв. серьезной альтернативой стали сочинения композиторов т. н. Нового направления – в основном москвичей, однако их признание было нескорым и неоднозначным. Вековой шаблон и гегемония Придворной певческой капеллы сыграли огромную роль в формировании общепринятого церковно-певческого репертуара.

⁵⁰ В 1870-х гг. список разрешенных к изданию Придворной капеллой и Синодом композиторов состоял, кроме Д. С. Бортнянского, всего из шести имен. Все они в разном качестве имели непосредственное отношение к Придворной капелле [22, 321-322].

качестве руководителя выступал сам автор. Многие его произведения можно было исполнять и небольшим составом, что сделало их востребованными в самых разных по возможностям духовных хорах. Более трети грамзаписей дирижера составляют его собственные композиции и переложения, что лишний раз доказывает их популярность. Обвинить композитора в нескромности по отношению к собственным опусам в данном случае никак нельзя, поскольку решающим фактором всегда была коммерческая выгода фирм, выпускающих пластинки.

Еще одним автором, чьи сочинения издавались и пользовались спросом, был протоиерей Петр Турчанинов. Его «Задостойники на двенадцатые праздники» и некоторые песнопения Страстной седмицы заняли прочное место в репертуаре практически всех дореволюционных праздничных хоров. Несмотря на неоднозначную оценку переложений Турчанинова такими авторитетными церковными деятелями, как митрополит Филарет (Дроздов) [22, 215], они успешно исполнялись по всей России. Как и концерты Бортнянского, эти сочинения были написаны в расчете на Придворный хор и требовали больших певческих средств. Поэтому умение исполнять Бортнянского и Турчанинова было своего рода «знаком качества» коллективов того времени.

По сравнению с упомянутыми композиторами прочие авторы представлены незначительным количеством произведений. Пожалуй, чаще других можно встретить имя П. И. Чайковского. К сожалению, записи на фонограф лучшего интерпретатора его духовных сочинений, регента Синодального хора В. С. Орлова, не состоялись по техническим причинам⁵¹.

Концертный репертуар петербургских и московских регентов определялся композиторскими школами двух столиц. Кроме Д. С. Бортнянского, А. А. Архангельского и прот. П. Турчанинова в С.-Петербурге преобладали сочинения и переложения А. Ф. Львова и Н. И. Бахметева – директоров

⁵¹ По свидетельству выпускника Синодального училища С. А. Шумского, были попытки записать Синодальный хор под руководством В. Орлова, но они не увенчались успехом [128, 513].

Придворной капеллы и составителей «Обихода церковного пения»⁵². Интересно, что духовные произведения М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова, также значительное время руководивших Капеллой, судя по каталогам, записывались очень мало, а следовательно, широко не исполнялись. Вероятно, это связано с тем, что новые руководители капеллы в отличие от предшествующих директоров не насаждали свои композиции путем «строжайших предписаний» и циркулярных указов.

Изложенные выше наблюдения подтверждаются выдержкой из статьи «Петербургские церковные хоры»: «Само собой разумеется, что ни один хор не обходится без Бортнянского, Львова и Турчанинова, а если кто может соперничать с ними в популярности, так это – Архангельский и Чайковский» [101, 102].

В Москве на рубеже веков общепринятый авторский репертуар отчасти уступает место композиторам Нового направления. Прежде всего, это А. Д. Кастальский, П. Г. Чесноков и А. Т. Гречанинов. Основной движущей силой этого направления стали Синодальный хор и училище, вдохновляемые директором С. В. Смоленским⁵³.

Устойчивое, хотя и небольшое место в репертуаре занимают авторы, чьи композиции имели сомнительную художественную ценность, но в силу упадка церковного вкуса любимившиеся верующей публике⁵⁴. К таким представителям «регентской литературы» можно отнести А. Л. Веделя, С. А. Дегтярева, иеромонаха Виктора, А. П. Есаулова, П. А. Скворцова, Н. И. Соколова, Ф. А. Багрецова и некоторых других. Как правило, это были весьма одаренные

⁵² А. Ф. Львов руководил Придворной капеллой в 1837-1861 гг., Н. И. Бахметев – в 1861-1883 гг.

⁵³ С. В. Смоленский вел постоянную борьбу за обновление церковного репертуара, за что имел множество устных и письменных нареканий, как со стороны начальства, так и со стороны «любителей пения». [132, 86-87, 134-135].

⁵⁴ Здесь можно сослаться на уже цитированное мнение П. И. Чайковского, а также отзывы С. В. Смоленского – крупнейшего знатока церковно-певческого искусства [132, 55, 100]. Известный музыкальный критик И. В. Липаев образно называл такие сочинения «историческим хламом» [36, 134].

регенты, но значительно менее талантливые композиторы, которые писали в основном для своих коллективов.

В каталогах грамзаписей разнообразно представлены духовные трио, исполнявшие традиционные для такого состава сочинения: «Да исправится молитва моя» и «Воскресни Боже» Турчанинова, «Архангельский глас» Бортнянского, «Покаяния отверзи ми двери» Веделя и некоторые другие. Это связано с тем, что первые устройства для записи звука гораздо лучше фиксировали сольные номера и небольшие ансамбли, нежели значительные хоровые или оркестровые составы. Тем не менее, в силу ограниченности репертуара процент таких пластинок, по сравнению с хоровыми сочинениями, относительно невелик. Трио были преимущественно мужские. Чаще всего они состояли из солистов какого-либо хора, иногда в их состав входили и приглашенные певцы⁵⁵.

Встречаются на записях церковной музыки своеобразные «хиты», многократно повторявшиеся в исполнении разных хоров, нередко с участием известных оперных певцов – Ф. И. Шаляпина, А. В. Белянина, В. Р. Петрова, А. В. Неждановой. К таким сочинениям можно отнести «Ныне отпускаеши» Строкина, «Да возрадуется» Львова, Херувимскую песнь № 7 и отдельные концерты Бортнянского, некоторые трио Турчанинова.

Большой раздел составляют пластинки знаменитых протодиаконов того времени. Большинство из них сделаны с участием какого-либо хора. К сожалению, не всегда удается определить, с каким коллективом они записывались, так как нередко на пластинке указывался только солист. Есть и чисто сольные записи: чтение Апостола, Евангелия и паремий. Эти уникальные голоса особенно ценились московскими любителями церковного пения (примечательно, что среди петербургских записей ни одной подобной нет).

⁵⁵ Устойчивое мужское трио солистов записывалось с хором А. А. Архангельского – А. Ф. Сущинский, Н. Е. Шумаев и Г. В. Федотов. В хоре И. И. Юхова в качестве солисток выступали его сестры – Л. И. Юхова-Сатеева и А. И. Юхова.

Наибольшее количество было сделано протодиаконем храма Христа Спасителя А. И. Здиховским с хором того же храма под управлением М. В. Карпова, а также протодиаконем Большого Успенского собора в Кремле К. В. Розовым с частным хором И. И. Юхова. Кроме того, А. И. Здиховский и К. В. Розов упоминаются в составе духовных трио, о которых была речь выше.

Записи так называемого «простого пения» – церковного обихода – встречаются нечасто. По-видимому, они не представляли особого интереса для выпускающих компаний, и делались для некоего жанрового разнообразия. В связи с этим следует особо отметить носителей живого церковного предания, репертуар которых не носил концертного характера. Это Морозовский старообрядческий хор и Братский хор Киево-Печерской лавры. Такие записи особо ценны, поскольку отражают утраченные после революции традиции пения.

С хоровым репертуаром тесно связан вопрос участия женщин в дореволюционных церковных коллективах. Преимущество женских голосов по сравнению с мальчиками было для хоросодержателей и регентов очевидным с практической точки зрения: певческий «срок» мальчишеского голоса составлял всего 4-5 лет. Среди сохранившихся архивных записей мы находим несколько хоров, имевших в составе женщин – частные коллективы А. Архангельского⁵⁶ и И. Юхова, духовный хор п/у А. Пикмана, студенческий хор храма Петербургской консерватории п/у Н. Софонова, Морозовский старообрядческий хор. Несмотря на то, что в начале XX в. подобная практика стала достаточно распространенной (по крайней мере в столицах), вопрос об участии женщин в богослужбном пении был далеко не однозначным⁵⁷. Если он и решался священноначалием положительно, то лишь как некое допущение, которое следовало исправить при первой возможности.

⁵⁶ А. А. Архангельский первым официально включил женские голоса в свой церковный хор, о нем см. главу ниже.

⁵⁷ Существовали и своеобразные варианты регламента. Например, на клирос допускались только незамужние девушки, а после вступления в брак они обязаны были покинуть хор. Такое правило действовало в хоре С. П. Елисеева в Петербурге [101, 12].

Об этом свидетельствует распоряжение, изданное московским митрополитом Макарием в 1915 г. Примечательно, что главным соблазном здесь представляется не столько музыкальная новизна, сколько внешний вид хористок: «<...> многие (*лица женского пола – П. А.*) являются в церковь в неприличествующих месту их нахождения костюмах, чтобы показать таковые богомольцам, и тем вызывают недовольство и смущение среди последних» [49, 161].

Проблема же звучания затрагивается в одном из итоговых документов, представленных отделом «О богослужении, проповедничестве и храме» на Поместном Соборе Русской Православной Церкви 1917-1918 гг.: «Хор из мужских и женских голосов звучит “житейски”, “мирски”, несоответственно той отрешающей от мирского атмосфере, которая должна приличествовать богослужению церковному» [117, 210]. «Возможная польза для хора от женских голосов и в малой доле не покрывает ожидаемого вреда от вытеснения женщинами с клироса детей-мальчиков» [117, 212].

Разумеется, последующие события российской истории внесли существенные коррективы в вопросы как составов церковных хоров, так и их репертуара. О них речь пойдет в одной из следующих глав.

2.1.4. Проблема технических ограничений и адекватности воспроизведения

Необходимо сказать о ряде технических проблем, связанных с ограниченными возможностями звукозаписывающей техники начала XX в. Рассматриваемые ниже записи зачастую дают весьма приблизительное представление о звучании хоров, которым приходилось для пения на граммофон значительно уменьшать состав. Как отмечает исследователь А. Железный, «Сделать фонограмму выступления сразу нескольких исполнителей, хора или оркестра было гораздо труднее (*чем записать солиста – П. А.*). Приходилось применять целую систему рупоров, подводящих звук к записывающей мембране» [47, 33]. Поэтому судить об их исполнительской манере можно с определенными оговорками. По словам участника Синодального хора А. П. Смирнова,

сохранившиеся записи этого прославленного коллектива лишь в очень малой степени соответствовали действительности [128, 478]⁵⁸.

Важным фактором, игравшим не последнюю роль в выборе записываемых произведений, было временное ограничение первых носителей. Очень долго двухминутный интервал пластинок «Миньон» лимитировал возможности музыкантов. Постепенно, по мере совершенствования техники, эти рамки раздвигались, однако постоянное наличие регламента могло влиять на темп исполняемой музыки. Уместно предположить, что в богослужебной или концертной обстановке многие сочинения звучали медленнее. Некоторые номера записывались частями – например, разные части одного концерта или два раздела Херувимской песни выходили на разных пластинках. К 1910-м годам эта проблема была решена, появилась возможность воспроизведения длительных фрагментов. Соответственно, темп более поздних записей мог быть ближе к тому, как звучало песнопение в реальной практике.

Вопрос соответствия темпа также связан с особенностями изготовления граммофонных пластинок. В процессе многоступенчатого механического производства, состоявшего из создания матрицы-негатива и последующих оттисков с нее, оригинальный темп мог быть нарушен⁵⁹. Соответственно, несколько искажалась и тональность записанной музыки. Однако на большинстве воспроизводящих устройств существовал специальный рычаг, регулировавший скорость проигрывания в ту или иную сторону. Таким образом, подобные дефекты записи не представляли существенной проблемы. При реставрации и переводе на цифровые носители в конце XX-начале XXI вв. звучание фиксировалось в том виде, в котором оно было представлено на грампластинке, и уже не подвергалось темповой корректировке. С этим связаны возможные неточности записей, рассматриваемых ниже⁶⁰.

⁵⁸ Вероятно, это мнение отчасти справедливо по отношению и к прочим записям той эпохи.

⁵⁹ Подробнее о записи звуковой информации см.: [78].

⁶⁰ Специфика процесса звукозаписи в начале XX в. уточнена в ходе беседы автора со звукорежиссером и реставратором А. В. Волковым в ноябре 2023 г.

Определенная степень искажений и частотные ограничения не дают возможности в полной мере оценить такие параметры хорового звучания коллективов, как тембр и произношение. Кроме того, степень сохранности многих пластинок усложняет восприятие и без того несовершенных источников. Приведенные уточнения необходимы перед началом аналитического рассмотрения, где будет учитываться как реальное звучание, так и возможные отклонения технического характера.

2.2. Записи церковных коллективов

В рамках данной главы из шестнадцати коллективов, записи которых дошли до наших дней, для аналитического рассмотрения выбраны три: хор А. А. Архангельского (С.-Петербург), хор И. И. Юхова (Москва), хор Киевского Софийского собора под управлением Я. С. Калишевского. Выбор обусловлен следующими критериями:

- высокий профессиональный уровень, признанный современниками;
- значительное количество сохранившихся записей, позволяющих сделать выводы об исполнительской манере этих коллективов;
- полноценный объем исторических сведений о хоре и его руководителе.

2.2.1. Хор А. А. Архангельского

Александр Андреевич Архангельский вошел в историю русской музыки не только как крупнейший дирижер, но и как выдающийся хоровой композитор и педагог. Помимо духовной музыки им создано множество обработок народных песен славянских народов. Его композиторское творчество не всегда получало положительную оценку современников, однако как исполнитель он однозначно признавался непревзойденным мастером⁶¹.

А. А. Архангельский родился в 1846 г. в селе Старое Тезиково Пензенской губернии в семье священника. По окончании сельской школы последовало обучение в Краснослободском духовном училище, где были замечены музыкальные способности и прекрасный голос юного воспитанника. По

⁶¹ Источники для изучения творчества А. А. Архангельского: [103; 3; 69; 143; 56; 40; 9; 35].

протекции епархиального архиерея Варлаама он был переведен во второй класс Пензенского училища и зачислен в местный архиерейский хор. В Пензенской духовной семинарии, где Александр продолжил обучение, ему представилась возможность получить регентские навыки. Несмотря на явные успехи в руководстве хором, он чувствовал недостаток теоретических знаний. В свободное время юный семинарист брал уроки по композиции и теории музыки у известного регента Н. М. Потулова.

В 1870 г. по окончании семинарии Архангельский переехал в С.-Петербург с целью получения высшего образования. Поскольку выпускнику провинциальной семинарии поступить в университет было весьма затруднительно, Александр стал вольнослушателем Военно-медицинской академии, куда охотно брали семинаристов из-за хорошего знания латыни. Параллельно он стал брать частные уроки по фортепиано и сольному пению. Проучившись в академии около двух лет, Архангельский перешел в Технологический институт. Однако мечта о получении высшего образования так и не сбылась. Молодой человек разочаровался в выбранном пути, осознав, что только музыка может быть его призванием. Не закончив институтского курса, он подал прошение директору Придворной певческой капеллы Н. И. Бахметеву о сдаче экстерном экзамена на звание регента.

После получения аттестата учителя пения высшего разряда Архангельский работал регентом Конногвардейского полка и Придворно-конюшенной церкви, а также преподавал в различных учебных заведениях. В 1880 г. при содействии своего земляка, министра путей сообщения Ф. Неронова он создал собственный коллектив, который первоначально пел в храме при Главном управлении почт и телеграфов (Почтамтской церкви). В этот духовный хор впервые в России с разрешения церковных властей были введены женские голоса [22, 243]. Первый состав насчитывал 6 мальчиков, 6 женщин и 8 мужчин, а в 1887 г. голоса мальчиков были полностью заменены женскими. Несмотря на неоднозначное отношение духовенства к нововведению, оно постепенно прижилось и стало находить подражателей в других церковно-певческих коллективах.

Хор Архангельского постепенно рос количественно и качественно. Его первый концерт состоялся в 1883 г. Благодаря таланту дирижера коллектив в течение нескольких лет занял уникальное место в музыкальной жизни столицы. К концу XIX в. его концертный состав достигал 110 человек. Параллельно с концертной деятельностью хор продолжал участвовать в богослужениях. Вплоть до 1918 г. певчие разбивались на группы по 14-20 человек и пели по найму в храмах С.-Петербурга, это было их постоянным и основным заработком. Малыми ансамблями управляли помощники Архангельского, сам же он работал с основным сводным составом.

В репертуар коллектива, помимо традиционных духовных произведений и обработок народных песен, входили сочинения западноевропейской хоровой классики. Девять «Исторических концертов» хора Архангельского, данные в 1888-1890 гг., вызвали в С.-Петербурге и за его пределами большой резонанс и послужили стимулом для появления в России новых хоровых композиций.

К началу XX в. хор стал широко известен не только в обеих столицах и провинции, но и за рубежом. Архангельский сотрудничал с ведущими дирижерами и музыкальными деятелями России – М. П. Беляевым, С. А. Кусевицким, А. И. Зилоти. В 1899-1900 гг. была совершена концертная поездка по России, включавшая в общей сложности 110 концертов. Дважды (в 1907 и 1913 гг.) хор с успехом концерттировал за границей. В 1902 г. на своей родине в Пензе дирижер дал два концерта со сводным составом в 500 человек, объединив для этой цели несколько коллективов.

По инициативе Архангельского было организовано Певческое Благотворительное общество, цель которого заключалась в накоплении пенсионного фонда для хоровых певцов, не имевших другой профессии. С 1906 г. он стал главным инспектором Св. Синода по устройству и инспектированию церковных хоров. Параллельно с исполнительской работой Архангельский в течение тридцати пяти лет преподавал сольное и хоровое пение в различных учебных заведениях С.-Петербурга.

Благодаря обширному репертуару, включавшему в себя как духовную, так и светскую музыку, хор Архангельского сумел сохраниться в послереволюционные годы. Он был национализирован и получил название «Трудовой коммунальный хор». Его репертуар и концертная деятельность стали регламентироваться Народным Комиссариатом просвещения. Работа в условиях начавшейся гражданской войны и всеобщей разрухи требовала невероятных усилий. После удачного исполнения ряда произведений А. Лурье, заведовавшего музыкальным отделом Наркомата просвещения, коллективу было присвоено звание «Государственного академического хора», а Архангельскому, первому из дирижеров – звание Заслуженного артиста Республики. Однако, когда выяснилось, что в Петрограде функционирует два госхора – бывшая Придворная капелла и бывший хор Архангельского, дирижеру было предложено перейти на службу в Политпросвет и создать хор в Москве. Перспектива переезда в другой город фактически означала постепенную ликвидацию прославленного коллектива.

В 1923 г. при содействии А. Т. Гречанинова Александр Андреевич получает приглашение возглавить Общестуденческий русский хор в Праге⁶². В условиях полной неопределенности перспектив своей деятельности в Советской России, композитор принимает непростое решение об эмиграции. С пражским коллективом Архангельский проработал последние полтора года жизни. После его смерти в 1924 г. студенческим хором руководил находившийся в эмиграции А. Г. Чесноков, брат известного московского композитора и дирижера. В 1925 г. прах А. А. Архангельского был перевезен его вдовой на родину и захоронен в некрополе Александро-Невской лавры.

Духовное наследие композитора весьма обширно. Оно включает как циклические опусы (Всенощное бдение, Литургия, Панихида, Страстная седмица, Пасха и др.), так и множество отдельных сочинений и переложений. Одна из причин популярности его музыки заключается в том, что большинство

⁶² Хор был основан в 1921 г. при поддержке известного мецената и ценителя русской музыки Ч. Крейна, существовал до 1952 г.

произведений не требуют большого состава, поэтому успешно исполняются как профессиональными хорами, так и небольшими ансамблями. В этом смысле Архангельский был дальновиднее многих современников – он писал не только для своего коллектива, но и для нужд простого клироса.

Хор Архангельского одним из первых в России (с 1902 г.) начал записываться на грампластинки. Согласно каталогам звукозаписывающих компаний, всего до революции было выпущено около ста пластинок с духовными песнопениями⁶³. К сожалению, многие из этих записей безвозвратно утрачены. Значительная часть сохранившегося наследия была обнаружена в XXI в. в фондах бывшего Музея истории религии и атеизма в Петербурге и отреставрирована для издания на CD-дисках коллекционером и ученым А. М. Лихницким в 2005 г. [40, 11].

Среди записей церковных песнопений особый интерес представляют произведения самого дирижера. Одним из наиболее популярных сочинений Архангельского было и остается его «Всенощное бдение». Поэтому для рассмотрения выбрана авторская интерпретация одного из его номеров – «Воскресение Христово видевшие».

2.2.1.1. «Воскресение Христово видевшие» из «Всенощного бдения»

Песнь «Воскресение Христово видевшие» исполняется на пасхальных богослужениях (утрене и часах), а также на воскресной утрене в течение всего года. Согласно мнению М. Н. Скабаллановича, «это самая большая из пасхальных песней и самая полная, всесторонняя, почему заменяет на Светлой седмице все предначинательные псалмы» [125, 248].

Содержание текста раскрывает связь распятия и воскресения Христа, причем последнее рассматривается как следствие первого. Об этом говорит заключительная фраза: «распятие бо претерпев, смертью смерть разруши». Здесь,

⁶³ В это число не входят записи светских произведений и обработок народных песен, не относящихся к теме данной работы.

очевидно, прослеживается раннехристианское понимание Пасхи как страдания и смерти, а затем победы над смертью и воскресения⁶⁴.

В практике православного богослужения существовали различные варианты исполнения этого текста, предполагавшие как чтение, так и пение. И «Око церковное» (дониконовская редакция устава) и современный Типикон в описании всенощного бдения сходятся: «глаголем Воскресение Христово» [148]. Слово «глаголати» с церковнославянского языка буквально переводится как «говорить, сказывать» [45, 122]. В богослужебном контексте это может означать как чтение, так и простое, не пространное пение. Множественное число, вероятно, указывает на то, что читать могли разные участники службы в зависимости от местной традиции – предстоятель (тот, кто возглавляет собрание), один из священников, один из монахов.

Начальная строфа – «Воскресение Христово видевше, поклонимся Святому Господу Иисусу, единому безгрешному» – представляет собой самостоятельную стихирную службу 7-го гласа. Возможно, это стало причиной исполнения всего песнопения на 7-й глас в старообрядческой традиции [136]. Однако у старообрядцев более распространен другой вариант – пение «Воскресение Христово видевше» на 6-й глас знаменным распевом.

В русской церковной практике синодального периода утвердился обычай исполнять этот текст хором или всеми присутствующими на 6-й стихирный глас киевского распева⁶⁵. Ко времени, когда работал Архангельский, он был достаточно устойчив, и можно утверждать, что в данном случае композитор опирался на существовавшую традицию.

Все номера «Всенощного бдения» Архангельского представляют собой свободные композиции, тематически не связанные с традиционными распевом⁶⁶.

⁶⁴ Авторитетный богослов II-III вв. Тертуллиан указывал на «пасху распятия» и «пасху воскресения» [60, 106].

⁶⁵ Именно в таком виде песнопение помещено в придворном «Обиходе» под редакцией Н. И. Бахметева [177, 77].

⁶⁶ Под традиционными обычно понимаются монодийные распевы, вошедшие в состав Синодальных церковно-певческих изданий: знаменный, демественный, греческий, киевский или болгарский.

«Воскресение Христово» же решено как авторская обработка 6-го гласа. Поскольку мелодия гласа была значительно дополнена композитором и произведение выходит за рамки традиционной гармонизации, справедливее будет назвать его «сочинением на тему обихода».

В связи с тем, что авторская духовная музыка часто ставится в сравнение с церковно-певческим обиходом, необходимо уяснить смысл понятия «обиход» в контексте данной работы.

Как правило, под этим словом подразумевается «совокупность употребительных песнопений, как записанных, так и бытующих устно» [31]. В такие рамки попадают многие авторские композиции, доступные непрофессиональным хорам – например «Под Твою милость» Д. С. Бортнянского или «Взбранной Воеводе» прот. Д. Аллеманова.

В более узком смысле, обиход – это гласовые напевы, а также неизменяемые песнопения в простом четырехголосном изложении. Их основные принципы – гомофонный склад; скромные гармонические средства; единовременное произнесение слов; небольшой диапазон мелодии, помещающейся в сопрановой или альтовой партии.

Если заглянуть в «Обиход церковного пения», издававшийся Св. Синодом вплоть до начала XX в. квадратной нотой, мы увидим, что исключение из традиционных распевов составляют лишь несколько «Херувимских» (в частности, «Софрониевская» и «Стрелецкая»), и «Достойно есть» царя Феодора [180]. Подобные песнопения вполне вписываются в их «компанию», так как близки к ним стилистически, и в монодийном варианте обладают схожими свойствами мелодии, лада и ритма. Таким образом, синодальные одноголосные издания подразумевают два критерия для определения «обиходности» тех или иных песнопений – стилистическое соответствие указанным распевам и частота употребления на богослужении.

Гармонический язык и звуковысотная система современного осмогласия достаточно изучена⁶⁷. Однако при рассмотрении духовной музыки XIX-начала XX вв. необходимо учитывать, что тогда использовались несколько иные образцы гласового пения⁶⁸. Следует также отметить, что московская и петербургская школы обихода существенно различались, что было соответственно отражено в певческих книгах.

Музыкальная структура 6-го гласа представляет собой последовательное сочетание трех строк и одну заключительную:

Пример 1 [179, 90]:

The image shows a musical score for the 6th tone (Glas 6) in Russian church music. It consists of four staves of music with Russian lyrics. The first staff is labeled '1' and the second '2'. The third staff is labeled '3' and the fourth 'Закл.'. The lyrics are: 'Вос-крес И - и - сус от гро - ба, я - ко - же про - ре - че, да - де нам жи - вот веч - ный и ве - ли - ю ми - лость.'

Как и в некоторых других гласах, гармония состоит из чередования основной тональности (гармонического минора) с его доминантой, и параллельного мажора с его доминантой.

Традиционно песнопение разделяется на пятнадцать певческих строк. Трехстрочная мелодическая основа гласа повторяется пять раз:

- 1 Воскресение Христо́во ви́девше,
- 2 поклонимся Свято́му Го́споду Иису́су,
- 3 еди́ному безгрéшному.
- 1 Кресту́ Твоему́ поклоня́емся, Христé,
- 2 и свято́е Воскресéние Твое́ поём и сла́вим:
- 3 Ты бо еси́ Бог наш,
- 1 разве Тебе́ ино́го не зна́ем,
- 2 имя́ Твое́ имену́ем.

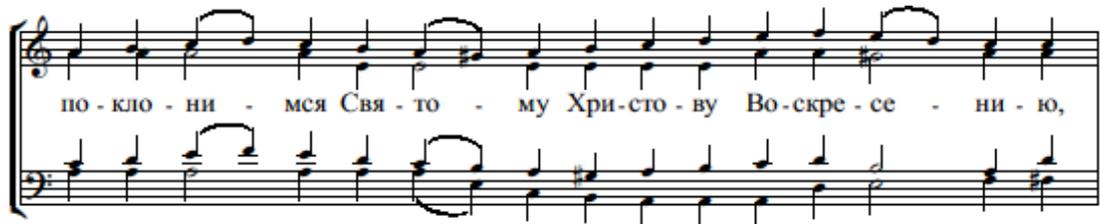
⁶⁷ Из наиболее близких к данной теме работ см.: [138]; [26]; [106].

⁶⁸ Для большого хора они изложены в следующих изданиях: [177]; [179].

- 3 Приидите вси вѣрнии,
 1 поклонимся святому Христову Воскресению:
 2 се бо прииде Крестом радость всему миру,
 3 всегда благословяще Господа,
 1 поем Воскресение Его:
 2 распятие бо претерпев,
 Закл. смертью смерть разруши.

В авторском варианте Архангельского сохраняется традиционное членение текста, но в каждый повтор вносится определенное разнообразие. Принцип варьирования строк заключается в создании авторских мелодических оборотов внутри речитативных фрагментов (там, где обычно в обиходе следует «читок» на одном аккорде). Композитор вводит их как в женских голосах, так и в мужских:

Пример 2



Каждая третья строка подчеркивается уплотнением фактуры, появляется шестиголосие – *divisi* сопрано и теноров:

Пример 3



Так в рамках одного песнопения сочетаются два различных стиля изложения – для ансамбля и для большого хора.

Для петербургских обработок обихода в целом не были характерны те приемы, которые использованы Архангельским⁶⁹. В рамках одного песнопения композитор сочетает два различных стиля изложения – для ансамбля и для большого хора, не придерживаясь строгого четырехголосия. Основная мелодия

⁶⁹ Об отличительных чертах петербургской школы см.: [22, 286-287].

переходит из одной хоровой партии в другую (как правило, распев всегда находился в верхнем голосе, а остальные облекали его в гармонию). При этом просматривается четкое стремление к линейности во всех голосах. Здесь очевиден постепенный отход от школы, господствовавшей в Петербурге со времен А. Ф. Львова. В данном случае автор предвосхищает более поздние принципы обращения с мелосом, характерные для таких композиторов московской школы, как А. Д. Кастальский и П. Г. Чесноков.

Слова «поем воскресение Его» решены автором как антифон мужского и женского хора в терцию⁷⁰:

Пример 4

по - ем Во-скре-се - ни - е Е - го,
по - ем Во-скре-се - ни - е Е - го,

Напев 6-го гласа взят Архангельским за основу композиции. Его авторские решения касаются всех элементов гласовой структуры: речитативов, распевов и структурно значимых слогов, выделяемых ударением или долготой. В некоторых местах он добавляет новые акценты, подчеркивая наиболее важные по смыслу слова. Например, в строке «и святое воскресение Твое поем и славим», следует мелодический подъем и остановка на слове «воскресение»:

Пример 5

и Свя-то-е Во-скре-се - ни-е Тво-е по-ем и сла-вим. Ты бо е-си Бог наш,
и Свя-то-е Во-скре-се - ни-е Тво-е по-ем и сла-вим. Ты бо е-си Бог наш,

⁷⁰ Этот прием неоднократно встречается в других номерах цикла «Всенощное бдение»: «Свете Тихий», Богородице Дево», «Хвалите имя Господне» и «Препоблагословенна еси».

Лишь один раз акцент смещен необоснованно: на словах «Ты бо еси Бог наш» автор выделяет частицу «еси» восходящим ходом баса, вместо традиционной остановки на первом, более важном слове «Ты».

Гармонические средства произведения весьма скромны. По сравнению с гласовым образцом Архангельский лишь слегка изменяет окончания melodических строк. В обиходе все переходы с первой на вторую строку представляют собой сопоставление трезвучий I и VII натуральной ступеней. Композитор же всякий раз применяет отклонение через модулирующий аккорд D₅₆. Поскольку чаще всего он располагается на безударных слогах, не выделяемых долготой или распевом, общая строгость стиля при этом не нарушается. Авторское окончание второй строки также не является оригинальным. В 6-м гласе подобный вариант (VII₃₅-T₃₅-D₃₅) встречается в том случае, если эта строка – предпоследняя. Схематически отличие можно изобразить следующим образом:

Пример 6

6-й глас:

Архангельский:

Гармонизация заключительной строки гораздо ближе к простому «ненотному» варианту⁷¹, чем к образцам, изложенным в современных автору печатных изданиях. Ниже для сравнения приведены соответствующие фрагменты из придворного Обихода [177, 78] и Обихода Синодального хора [179, 89]:

⁷¹ Подобные встречаются в современных печатных обиходах осмогласия, отражающих практику малых составов.

Придворный Обиход: Обиход Синодального хора:

смер - ти - ю смерть раз - ру - ши. смер - ти - ю смерть раз - ру - ши.

«Всенощное бдение» Архангельского:

сме - рти - ю смерть ра - зру - ши.

Аналогично можно охарактеризовать и гармонию сочинения в целом. Несмотря на то, что композитор был воспитанником петербургской школы, его б-й глас менее «официален», чем придворный. Линейное движение здесь преобладает над аккордовой вертикалью. Таким образом, авторство А. Архангельского в песнопении больше касается мелодики и хоровой фактуры, нежели гармонии.

Перейдем к рассмотрению записи сочинения, выполненной компанией «Граммофон» в 1909 г. [209]. В рамках вокально-хорового анализа будут представлены следующие показатели: темп, ритм, динамика, интонация и произношение⁷². Необходимо отметить, что на записи произведение звучит не целиком. В партитуре Архангельского он включает также песнопения по 50-м псалме (*курсивом* отмечены строки, отсутствующие на записи)⁷³:

Слава Отцу и Сыну и Святому Духу. Молитвами апостолов, Милостиве, очисти множества согрешений наших.

И ныне и присно и во веки веков, аминь. Молитвами Богородицы, Милостиве, очисти множества согрешений наших.

⁷² Показатели темпа и звуковысотности на записях здесь и далее принимаются как соответствующие реальному звучанию, кроме особо оговоренных возможных дефектов производства (см. параграф 2.1.4.).

⁷³ Вероятно, по причине трехминутного лимита пластинки.

Помилуй мя, Боже, по велицей милости Твоей, и по множеству щедрот Твоих очисти беззаконие мое.

Воскрес Иисус от гроба, якоже прорече, даде нам живот вечный и велию милость.

Умеренный темп, в котором мы слышим сочинение (четвертная доля колеблется от 95 до 105 по метроному) отражает определенное восприятие скорости пасхальной службы. Сохранившиеся записи таких песнопений, как тропарь, канон, часы и задостойник Пасхи в исполнении разных коллективов доказывают, что в ту эпоху они звучали весьма неспешно⁷⁴.

Амплитуда колебания темпа на записи Архангельского имеет определенную закономерность. Начальные строки «Воскресение Христово видевше» и «Помилуй мя, Боже» звучат медленнее, как-бы более крупным планом. Затем устанавливается основной темп, который почти не меняется до конца. Дирижер придерживается строгого ритма, лишь иногда делая небольшие остановки на ударных слогах слов «воскресение», «радость», «распятие». Такие ферматы подчеркивают ключевое значение этих слов с точки зрения интерпретатора.

Динамически запись выдержана достаточно ровно, практически полностью в рамках *mf*. Отступление от основного оттенка наблюдается лишь в строке «поем воскресение Его», где гомофонный склад сменяется имитационным проведением темы. Эту строку можно считать музыкальной кульминацией по фактуре и динамике. В раздельном звучании мужской и женской групп хора слышен выверенный баланс. Он обусловлен также удобным линейным голосоведением. Здесь уместно вспомнить о том, что автор был прежде всего практиком-исполнителем, а не только композитором.

⁷⁴ Разница дореволюционных и современных темпов исполнения особенно заметна на примере пасхальных песнопений, многие из которых превратились сейчас в своеобразное «соревнование» на скорость. Старая традиция отчасти сохранялась и в советское время, что доказывают записи патриаршего хора п/у В. С. Комарова, о которых речь ниже.

Произведение написано и исполнено в *ля-миноре* – одной из самых неудобных для хорового интонирования тональности⁷⁵. В творчестве Архангельского она встречается нередко. На практике можно было петь выше или ниже, но в данном случае дирижер придерживается оригинала. Это доказывает, что в его хоре работа над интонацией стояла на должной высоте. Подтверждением служит данная запись, где исходная тональность определенно устойчива от начала до конца.

Из характерных особенностей произношения можно отметить мягкую согласную «г», а также гласную «е», приближенную к «э». Для церковнославянского языка это нормативно. Но поскольку в настоящее время нормами произношения часто пренебрегают, для современного уха практика столетней давности звучит необычно⁷⁶. Очевидно, в начале XX в. еще были живы некоторые старые традиции чтения, ныне сохранившиеся лишь у старообрядцев⁷⁷.

Суммируя вышеизложенное, можно утверждать, что в интерпретации А. Архангельского представлено не просто гласовое песнопение, а торжественный гимн, прославляющий Воскресение Христова. Отсутствие внешних эффектов в сочетании с высоким хоровым профессионализмом дает достойный подражания пример концертного исполнения церковного обихода.

2.2.1.2. Духовные концерты

При сравнении данного песнопения с другими записями хора становится очевидно, что дирижер разграничивал богослужебный и концертный стиль как в своих сочинениях, так и в их интерпретации. Наиболее показательны в этом плане концерты самого композитора, составляющие значительную часть его творческого наследия. Всего Архангельским было написано более двадцати

⁷⁵ Такой точки зрения придерживались многие корифеи хорового дела, в частности Н. М. Данилин, считавший эту тональность самой опасной в плане интонации.

⁷⁶ Данное замечание относится к большинству записей различных хоров начала XX в. Упомянутая особенность произношения более свойственна речевой традиции сербов и болгар, а также южным диалектам русской речи, поэтому там в обстановке православного богослужения она звучит естественнее.

⁷⁷ Одно из правил церковного чтения гласит: «буквы е, е произносятся мягко как «е» только в начале слова, после шипящих и после гласных. После согласных произносится твердо как звук «э» [30, 7]. В научном отношении этот вопрос рассматривает Б. А. Успенский [146].

произведений в этом жанре. Несмотря на некоторые стилистические различия ранних и поздних сочинений, можно говорить об общих принципах новаторства автора в данной области.

В отличие от композиторов итальянской школы XVIII-начала XIX вв. (в первую очередь Бортнянского), он в большинстве случаев использует тексты не псалмов, а изменяемых песнопений – кондаков, стихир, ирмосов. В концертах Архангельского существенно сжимается форма: кроме нескольких поздних сочинений, большинство из них не отличается значительным объемом. Контраст между частями сохраняется, однако он не столь ярко выражен (например, не изменяется темп или размер). Редко встречаются полифонические построения, и, как правило, они носят имитационный характер. Чередование *solo-tutti* не всегда обязательно, во многих произведениях сольные фрагменты отсутствуют.

Преобладающий минор в музыке композитора давал повод для характеристик, подобных приводимой И. А. Гарднером: «Архангельский – это соль-минор в тесной гармонии, уснащенный уменьшенными септаккордами» [22, 479]. Действительно, мажорные произведения встречаются у Архангельского гораздо реже. Как отмечает И. П. Дабаева, «типичные модусы молитвенного состояния, отраженные в сочинениях Архангельского, – скорбь, грусть, печаль, доходящие до отчаяния, вопля, крика души» [35, 155].

Перейдем к рассмотрению концертов «Не имамамы иныя помощи» и «Вскую мя отринул еси». Оба сочинения написаны в середине 1890-х гг., и относятся к центральному периоду творчества. Концерт «Не имамамы иныя помощи» написан на текст кондака Богородице 6-го гласа⁷⁸:

«Не имамамы иныя помощи, / не имамамы иныя надежды, / разве Тебе, Владычице. / Ты нам помози, / на Тебе надеемся, / и Тобою хвалимся. / Твои бо есмы раби, / да не постыдимся».

Форму сочинения можно охарактеризовать как контрастно-составную, где краткими разделами являются текстовые предложения, а иногда и фразы. Первый

⁷⁸ Здесь и далее деление текста дано по гласовому варианту.

раздел «Не имамы иныя помощи, не имамы иныя надежды» начинается излюбленным приемом автора – чередованием женского и мужского хора. Принцип антифонности подчеркивается тем, что музыка в исполнении мужских голосов полностью повторяется. Второй раздел «разве Тебе, Владычице» содержит небольшой имитационный фрагмент – по одному проведению в каждой партии. Следующие фразы – «Ты нам помози» и «на Тебе надеемся и Тобою хвалимся» решены как хоралы, в основной тональности (*a-moll*) и параллельном мажоре соответственно. Последний раздел «Твои бо есмы раби, да не постыдимся» завершается пространным распевом на заключительном слове. Этот прием, пожалуй, один из немногих, заимствованных из классических духовных концертов конца XVIII-начала XIX вв.

Гармонический язык произведения не отличается разнообразием. Особенно это заметно в сравнении с другими сочинениями Архангельского. В основном преобладают тоника и гармоническая доминанта. Отклонения в другие тональности отсутствует. В большей степени выразительность достигается широкими скачками мелодии, например, на октаву и нону на словах «не имамы». При этом мелодические интонации компактны и не простираются шире одного-двух слов. Небольшой объем, отсутствие сольных проведений и ярких членений между разделами позволяют отнести концерт к жанру хоровой миниатюры.

Обратимся к авторской трактовке сочинения. Запись была выполнена компанией «Граммофон» в 1913 г. [209]. Темп исполнения неоднороден: есть небольшие ускорения в мажорном разделе «на Тебе надеемся и Тобою хвалимся» и на распеве последнего слова «не постыдимся». В партитуре изменения не отражены, поэтому есть основания предполагать, что определенная свобода в темпе допускалась и оставлялась на усмотрение дирижера. Пунктирный ритм второго раздела Архангельский обостряет. В его исполнении начальная фраза звучит так:

Пример 8

не и - мамы вместо не и - мамы

Наиболее явно концертные свойства выражены в динамике – она контрастна и меняется не только по разделам, но и внутри них (например, во фразах «Ты нам помози», «да не постыдимся»).

В отличие от записи «Воскресение Христово видевшие», тональность взята дирижером на полтона ниже (*a-moll – gis-moll*), что могло быть обусловлено исполнительскими соображениями, в частности, тесситурой. Кроме того, тональности до двух знаков при ключе часто использовались композиторами как удобные для чтения, и, по-видимому, это не обязывало хормейстеров всегда точно им следовать.

В данной записи примечательна та мера отступлений от нотного оригинала, которую позволял себе Архангельский как интерпретатор собственной музыки. Гибкость динамики и ритма создают впечатление, что манера его управления была порой весьма экспрессивна. Подобная свобода свидетельствует о том, что произведение было хорошо «впето» и, по-видимому, часто исполнялось. В подчеркнутой, несколько утрированной выразительности состоит главное отличие данной интерпретации.

Концерт «Вскую мя отринул еси» написан на текст ирмоса пятой песни воскресного канона 8-го гласа⁷⁹:

«Вскую мя отринул еси / от лица Твоего, Свете незаходимый, / и покрыла мя есть чуждая тьма, окаяннаго? / Но обрати мя / и к свету заповедей Твоих пути моя направи, молюся».

Согласно двум основным образам – находящейся во тьме отринутой души и божественного света – музыка делится на минорную и мажорную части. Минорная часть, в свою очередь, состоит из двух разделов, соответствующих главным мыслям: «зачем Ты меня отринул?» и «покрыла меня чуждая тьма». Путь от начального соль-минора к конечному одноименному мажору можно рассматривать как преобразование человека из состояния богооставленности к просвещению светом заповедей. Контраст частей достигается также путем смены

⁷⁹ Подробнее о концерте см. статью А. В. Осипенко [96].

фактуры. Имитационная полифония сменяется в мажоре гомофонным изложением.

Музыкальная характеристика предыдущего произведения вполне применима и к данному концерту. Обозначим лишь одну особенность: следование композитора за текстом носит иногда слишком буквальный характер. Это выражается в некоторой гармонической «перегруженности»: обилии уменьшенных септаккордов, нонаккордов и задержаний. В целом музыку произведения можно охарактеризовать как, в значительной степени, иллюстративную, что для большинства концертов Архангельского вполне типично.

На записи концерта («Люксофон», 1911 г. [209]) обращает на себя внимание небольшой состав исполнителей. Фактически это ансамбль, где вступления темы поются солистами, а затем к ним подключаются по 1-2 человека на партию. Как и на записи, рассмотренной выше, темп достаточно свободен и подвижен. Это вполне оправданно, поскольку дирижер исполняет собственную музыку. Остается открытым вопрос: связаны ли агогические изменения с трехминутным ограничением пластинки, или же они отражают реальный замысел композитора. Скорее можно предположить второе, так как Архангельский записывался неоднократно, и наверняка представлял хронометраж своих сочинений.

Любопытно, что в данном случае сочинение звучит на тон выше, чем указано в партитуре (*g-moll – a-moll*), что еще раз подтверждает условный характер авторской тональности. Партитура предполагает преимущественно тихий нюанс, который весьма сложен в высокой тесситуре. В связи с этим следует отметить вокальное мастерство солистов, свободно владеющих верхним регистром. Данная запись подтверждает тот факт, что большая часть музыка Архангельского не требует значительного состава, и вполне может исполняться небольшим ансамблем, вплоть до квартета.

К сожалению, в фонографии хора почти не представлен гласовый обиход. Исключение составляют несколько песнопений Всенощного бдения, Пасхи и Рождества, из которых сохранилась лишь запись пасхальных тропаря и стихир, а

также фрагмент воскресных тропарей по Непорочных. Поскольку анализ обиходных песнопений выполнен в работах, указанных выше, скажем кратко об интерпретации Архангельского. Подобные жанры исполнялись хором довольно медленно, и всё, сказанное о темпе пасхальных песнопений, вполне можно отнести и к другим записям подобного рода. Динамика выдержана ровно, практически без изменений. Ритм пения соответствует тому, как гласы выглядели в нотных изданиях – один слог остановки (половина) точно соответствует двум слогам речитатива (четверти). Такая трактовка обихода представляется несколько механистичной и формальной. Однако следует помнить, что противоположная крайность – ритмическая неорганизованность в простом пении (свойственная в том числе некоторым коллективам того же времени) гораздо более губительна для текста, чем строгое исполнение хора Архангельского.

Таким образом, основные черты исполнительского стиля коллектива можно охарактеризовать следующим образом:

- определенная свобода трактовки собственных сочинений автора, выражающаяся в изменении тональностей и темпа;
- строгое следование нюансировке;
- точная интонация, и вследствие этого стабильный хоровой строй;
- стилистическое различие в интерпретации обиходных и концертных песнопений.

Архангельский строго трактует хоровую классику – Бортнянского, Турчанинова, Чайковского. В таких записях он предстает прежде всего как первоклассный дирижер. В интерпретации собственных концертов раскрываются другие грани его таланта – не только как музыканта, но и как верующего человека с глубоким пониманием церковных текстов. Некоторая сентиментальность музыки Архангельского, вызывавшая дискуссии еще при его жизни, была вполне искренним отражением религиозного чувства и опыта композитора. Популярность же его произведений, не прекращающаяся на протяжении уже более века, свидетельствует о том, что подобное понимание духовной музыки находило отклик у молящихся, и не было исключительно субъективным.

Имея в распоряжении прекрасный хор и будучи опытейшим регентом-практиком, Архангельский оставил примеры исполнения своей музыки, которые можно считать столь же образцовыми, сколь и аутентичными. Как композитор и дирижер он не только отражал определенные культурные принципы своего времени, но и создавал новые стандарты в хоровом искусстве. Записи хора Архангельского имеют большое значение не только для тех, кто поет его музыку сейчас. Они представляют замечательный образец многогранной стилистики церковно-певческого искусства предреволюционной эпохи.

2.2.2. Хор И. И. Юхова

Частный хор И. И. Юхова был одним из самых известных и востребованных в Москве начала XX в. Как и хор Архангельского, он не ограничился рамками богослужебного пения, став образцовым концертным коллективом. Хор пережил своего создателя, и существует по сей день под именем Государственной академической хоровой капеллы России им. А. А. Юрлова⁸⁰.

В 1900 г. сын крестьянина Иван Иванович Юхов (1871-1943) создал небольшой ансамбль в подмосковном Щелкове. Основу его составили отец, дед и сестры Ивана, обладавшие прекрасными голосами. Юхов не понаслышке знал певческое дело. В детстве и юности он пел в нескольких московских коллективах: хоре И. Галичникова, Чудовском хоре и капелле С. Губонина⁸¹. Вскоре семейный ансамбль пополнился друзьями и единомышленниками – рабочими близлежащих Мытищинского вагоностроительного завода и фабрики Л. Рабенека.

С 1903 по 1917 гг. хор Юхова пел по найму в различных московских храмах – Воскресения на Остоженке⁸², Успения на Могильцах, свт. Николая на Трех горах. По мере расширения репертуара росло количество его почитателей. Хор стали приглашать для участия в профессиональных театральных постановках, появились первые грамофонные записи коллектива.

⁸⁰ Источники для изучения творчества И. И. Юхова: [141; 69; 55].

⁸¹ Чудовский хор принадлежал московским митрополитам. В. С. Галичников был известным регентом и содержателем хора. П. И. Губонин – промышленник и меценат, содержавший собственную капеллу.

⁸² Храм не сохранился, разрушен в 1934 г.

В 1908 г., уже имея солидный практический опыт, Юхов сдал экстерном экзамены в Московском Синодальном училище, юридически закрепив свое право быть регентом частного хора. Основной состав был небольшим — около 30 человек. Однако опытность певцов позволяла им осваивать не только сложные произведения без сопровождения, но и крупные вокально-симфонические формы (например, ораторию Генделя «Самсон» и «Реквием» Моцарта).

С хором Юхова пели и записывались известные оперные солисты и знаменитые московские протодиаконы – К. В. Розов и А. И. Здиховский⁸³. До революции это был один из самых записываемых на грампластинки коллективов. Его диски выпускались такими известными фирмами, как «Пате-рекорд», «Граммофон», «Зонофон», «Экстрафон», «Сирена-рекорд», «Фаворит-рекорд». Заключение долгосрочных контрактов со звукозаписывающими компаниями было связано с растущей популярностью хора. По данным А. Т. Тевосяна, его полная дискография содержит около 300 записей духовной музыки и свыше 150 авторских сочинений и обработок народных песен⁸⁴.

Свое десятилетие хор отмечал на сцене Большого зала Московской консерватории с обширной разнообразной программой. Важнейшим этапом в развитии коллектива было сотрудничество с С. А. Кусевицким (начиная с 1912 г.), с которым хор, наряду с другими сочинениями, исполнил Девятую симфонию Бетховена.

В 1918 году хор Юхова был национализирован, а затем реорганизован в Первый государственный хор. Руководитель остался прежним, однако репертуарная направленность существенно изменилась. Коллектив стал участвовать в советских массовых мероприятиях и театральных постановках. В 1925 году он был переименован в Государственный хор имени М. И. Глинки.

⁸³ Розов К. В. (1874-1923) – великий архидиакон, клирик Успенского собора Московского Кремля. Здиховский А. И. – главный протодиакон Храма Христа Спасителя (1909-1916).

⁸⁴ К сожалению, далеко не все записи сохранились, о некоторых известно только по каталогам звукозаписывающих фирм. Значительная часть пластинок и грамморигиналов находится в Российском государственном архиве фонодокументов. В 2008 г. Издательским Советом РПЦ был выпущен компакт-диск, содержащий 25 песнопений Всенощного бдения и Литургии.

Именно под таким названием он стал известен широкой публике, участвуя в симфонических концертах и выступая на радиопередачах.

В начале 1920-х годов хор периодически давал духовные концерты в московских храмах, собиравшие большое количество публики. В «Дневнике концертной деятельности хора», который вел И. Юхов, сохранилась следующая запись: «15 марта 1925 г. в храме Николая [в Ваганькове] состоялся духовный концерт. Участвовали протодиакон М. К. Холмогоров, Максим Дормидонтович Михайлов и Вл. Дм. Прокимнов, С. Н. Стрельцов, М. М. [Стрельцова]. Успех художественный огромный. Материальный так себе. Пели за определенную плату, обычную. Моральный!! Огромный. Более 3500 человек было в Храме. Несмотря на трудности по устройству, притеснения, запрещение рекламы, все-таки народ наполнил весь Храм. Была вся Москва и даже провинция отозвалась. Изголодались по Духовном пении» [141, 159].

В 1930-х годах хор участвовал в озвучивании первых советских звуковых кинофильмов. Всего коллективом было озвучено более семидесяти фильмов, среди которых всем известные «Веселые ребята», «Цирк», «Мы из Кронштадта», «Волга-Волга».

Конец 1930-х гг. был трудным временем в истории коллектива и его руководителя. Хор не имел возможности петь в храмах, не имел постоянной работы и не состоял на государственной службе. В новой системе музыкальных коллективов, утвержденной в 1937 г., ему не нашлось места. Лишь в 1942 г., за год до смерти дирижера, решением Совнаркома на его базе создается Республиканская русская хоровая капелла численностью 55 человек, а И. И. Юхов утверждается ее художественным руководителем.

Дальнейшие успехи и расцвет коллектива в советское время были связаны с именем А. А. Юрлова, имя которого он носит до сих пор⁸⁵. Дореволюционная история хора долгое время предавалась забвению, и была заново открыта широкой публике благодаря трудам А. Т. Тевосяна и В. И. Сорокина.

⁸⁵ Юрлов А. А. (1927-1973) – выдающийся советский хоровой дирижер и общественный деятель. Руководил Республиканской капеллой с 1958 по 1973 гг.

2.2.2.1. С. Рахманинов. «Тебе поем» из «Литургии святого Иоанна Златоуста»

Песнопение было записано в исполнении коллектива в 1911 г. компанией «Зонофон» [210]. Пластинка интересна тем, что является, по-видимому, единственным сохранившимся дореволюционным образцом записи рахманиновской хоровой музыки.

Премьера цикла «Литургии» была представлена годом ранее Синодальным хором под управлением Н. М. Данилина. Отклик рецензентов об этом сочинении в целом был скорее отрицательный, несмотря на высокие исполнительские качества Синодального хора [51]. Музыка «Литургии Иоанна Златоуста» не получила широкого распространения. Однако один номер из нее – «Тебе поем» – обрел популярность и исполнялся в концертных программах⁸⁶. Несмотря на предписания церковных властей, не допускавших пения в концерте текстов Евхаристического канона, такие нарушения периодически встречались, и, по-видимому, строгих взысканий за это не предусматривалось⁸⁷.

Песнопение «Милость мира» занимает в чинопоследовании Божественной Литургии центральное положение. При этом функция его – сопроводительная, оно поется во время молитвы благодарения, выражающей основную суть таинства Евхаристии. «Тебе поем» представляет собой заключительный фрагмент этого

⁸⁶ Значительно позже, в советский период, эта музыка вернулась в хоровой репертуар в виде вокализа без слов под названием «Тихая мелодия».

⁸⁷ Подобные нарушения повлекли за собой очередной указ от 1915 г.: «Св. Синод, признав делом неотложной важности принятие некоторых мероприятий в вопросе о порядке устройства публичных духовных концертов, обратился к обер-прокурору Синода с представлением о том, чтобы духовные концерты не были устраиваемы в театрах, цирках, кинематографах и т. п. помещениях, назначаемых для сценических представлений; чтобы в этих концертах не было допускаемо смешение светской и духовной музыки, с исключением лишь в пользу гимнов отечественной и иностранных держав, а также песнопений, имеющих своим содержанием прославление родины, каковые гимны и песнопения могут быть исполнены и в духовных концертах». Далее св. Синод требует, чтобы «согласно указаниям ст. 148 уст. о представлениях, в программы указанных концертов не были включаемы песнопения литургии верных, как то: «Иже херувимы», «Милость мира», «Тебе поем», «Да исправится молитва моя» и прочие песнопения из Литургии преждеосвященных Даров. Вообще, программы духовных концертов должны представляться на предварительный просмотр епархиальных преосвященных или лиц, особо от них уполномоченных. Концерты должны начинаться и оканчиваться молитвой, которую присутствующие должны выслушивать стоя» [94, 177-178].

песнопения, во время которого совершается призывание Святого Духа на Дары, и их преложение в Тело и Кровь Христовы. Таким образом, несмотря на исключительность поемых слов, они лишь дополняют основной текст молитвы, читаемой в алтаре [48]. К сожалению, практика русского богослужения синодального периода сложилась таким образом, что пение хора в этот момент полностью закрыло от верующих основную часть священнодействия. Иными словами, чтение от лица общины фактически превратилось в чтение священника от первого лица. Один из известнейших богословов XX в. протопресвитер Александр Шмеман так характеризовал сложившуюся традицию: «Миряне <...> ее (*молитву благодарения* – П. А.) просто не знают, богословы ею не интересуются, а священник, вынужденный читать ее глазами, под пение, да еще зачастую «концертное», хора, вряд ли способен воспринять ее во всей полноте, единстве и целостности» [164, 214-215].

Древняя православная богослужебная практика не предполагала развернутого музыкального воплощения текста «Милость мира» именно потому, что пение хора не должно было отвлекать от того, что читается в алтаре. Традиция эффектного исполнения слов «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф» сложилась под влиянием западных мастеров, работавших в России, для которых номер «Sanctus» был одной из кульминаций мессы⁸⁸.

Несмотря на то, что С. Рахманинов не был глубоким знатоком богослужения, его замысел песнопения «Тебе поем» отражает тот утерянный существенный момент, о котором было сказано выше. В авторском указании написано: «Очень медленно. Еле слышно. Почти без оттенков» [182, 68]. На фоне других частей «Литургии», изобилующих музыкальными контрастами и гармоническим богатством, номер выглядит кульминацией по своей «церковности» (той самой, в отсутствии которой упрекали автора критики его цикла). Композитором соблюдены основные принципы гласового обихода. Кроме

⁸⁸ Из многочисленных итальянских музыкантов, служивших при дворе Екатерины II, в первую очередь следует назвать Б. Галуппи и Дж. Сарти.

того, в начальных тактах на словах «Тебе поем» явно угадывается интонация 8-го тропарного гласа:

Пример 9

Рахманинов:



8-й глас:



Возможно, она не была использована автором сознательно, а стала лишь неким образом «простого» пения. Тем не менее, очевидно, что такими средствами автор переносит акцент с музыки на текст.

Словесные повторения, употребляемые композитором, в целом не свойственны церковному обиходу. Чаше они встречаются в авторской музыке, однако такие примеры существуют и в обиходных распевках. Приведем для сравнения два варианта текста «Тебе поем» (повторы выделены курсивом):

«Обиход Киево-Печерской лавры» [175, 34]:

«Тебе поем, Тебе благословим, Тебе благодарим, Господи, и молим Ти ся, Боже наш, *молим Ти ся, Боже наш, молим Ти ся, Боже наш, и молим Ти ся, Боже наш*».

«Литургия» Рахманинова:

«Тебе поем, Тебе благословим, Тебе благодарим, Господи, *и молим, и молим Ти ся, и молим Ти ся, Боже наш, и молим Ти ся, Боже наш, Боже наш, Боже наш*».

Повторение последней фразы «и молим Ти ся, Боже наш» встречается на практике гораздо чаще, чем в нотных изданиях. Она связана с необходимостью продлить песнопение в том случае, если священник не успел дочитать соответствующий фрагмент молитвы анафоры. Рахманинов следует этой традиции вслед за другими авторами (к примеру, Чайковским и Архангельским), которые изначально закладывали в музыке «запасные» такты.

Особенность гармонии заключается в том, что она постоянно как бы вращается вокруг тоники. Весьма краткие отклонения только слегка затрагивают родственные тональности. Бóльшая их часть относится к субдоминантовой сфере: II ступень («Боже наш», 4 такт сольного проведения), IV ступень («благодарим»),

VI ступень («молим»). Лишь один раз ощущается выход за пределы основной тональности – это небольшая фраза «и молим, и молим Ти ся», подчеркнутая полной каденцией в *соль миноре* и остановкой на ударном слоге. Таким образом, отклонение в III ступень – единственное в гармоническом плане, что нарушает «обиходность» музыки:

Пример 10

МО - ЛИМ, И МО - ЛИМ - ТИ - СЯ,
МО - ЛИМ, И МО - ЛИМ - ТИ - СЯ,
МО - ЛИМ, И МО - ЛИМ - ТИ - СЯ,

Форму произведения можно условно назвать трехчастной репризной. Условность заключается в том, что внутри такой миниатюры можно говорить скорее о кратких разделах, чем о частях.

Первый раздел (8 тактов) — «Тебе поем, Тебе благословим, Тебе благодарим, Господи». Будучи наиболее строгой по гармоническим средствам и фактуре, а также завершенной по форме, эта часть в отдельном виде вполне могла бы быть самостоятельным церковным песнопением.

Средний раздел (4 такта) – «и молим Ти ся». Кроме отклонения, слово акцентировано высокой тесситурой тенора с перекрещиванием средних голосов: «ре» у альты, «соль» у тенора.

Третий, репризный раздел (9 тактов, последние 3 из них - кода) – «Боже наш». Здесь песнопение перерастает в авторское сочинение, где более явно проявляется Рахманинов-композитор. Она украшена сольной партией, хор *ad libitum* может петь с закрытым ртом.

Темп исполнения на записи хора Юхова очень медленный, и, в целом, соответствует авторским ремаркам (включая замедление на последних трех

тактах). При этом он неоднороден (метроном четверти колеблется от 40 до 30). Наиболее сдержанно поется последний раздел с солисткой. Здесь видится дирижерское решение, поскольку такого указания в партитуре нет. О динамике судить сложнее, так как предписанное композитором *ppp* вряд ли можно было адекватно отобразить на аппаратуре того времени. Соответственно, увеличение нюанса можно считать как исполнительским прочтением, так и производственной необходимостью.

На пластинке произведение исполняется на тон выше по сравнению с указанной в партитуре (*Es-dur* – *F-dur*). Исходя из анализа других записей коллектива, можно утверждать, что отношение к авторским тональностям было у Юхова достаточно свободным. Как и в случае с записями Архангельского, причиной тому, вероятно, были практические исполнительские соображения – неустойчивость интонации в заданном тоне или несоответствие тесситуры указанному нюансу. Найти оптимальный звуковысотный строй для хоровой музыки можно лишь в реальном звучании. Поэтому оригинальные тональности далеко не всегда оказываются удачными с исполнительской точки зрения⁸⁹. Что касается богослужебной хоровой практики, то изменение тона здесь вполне нормативно и встречается достаточно часто.

Обращает на себя внимание манера пения интервалов: как бы «переползая», с небольшим глиссандо. Поскольку речь идет о профессиональном коллективе, очевидно, что такая вокализация не случайна. Скорее всего, она отражает определенные эстетические нормы, принятые тогда в воспитании певцов⁹⁰. Убедительно звучит мужская группа хора – здесь слышен внушительный «фундамент» аккорда, который является одним из главных свойств рахманиновского хорового письма.

⁸⁹ Известна запись хора А. В. Свешникова в советской редакции (в виде вокализа), где этот номер также звучит в тональности *F-dur*.

⁹⁰ В настоящее время это однозначно считалось бы признаком дурного вкуса, но на рассматриваемых записях встречается повсеместно.

Сольная партия на премьере Синодального хора исполнялась мальчиком. При повторных исполнениях другими коллективами соло часто отдавалось женскому голосу. В хоре Юхова солистками были его сестры – А. И. Юхова и Л. И. Юхова-Сатеева, певшие вместе с ним с момента основания хора. Успех сочетания соло и хора во многом определяется принадлежностью солиста хоровому ансамблю. Приглашенные певцы, как правило, хуже сочетаются с коллективом. Это доказано практикой лучших хормейстеров, предпочитавших «выращивать» солистов из среды хора (например, Н. М. Данилина и А. В. Свешникова). Пример такого опыта мы видим и здесь – тембральное и интонационное совпадение солистки и хора вполне очевидно.

Осуществление подобной записи предполагало большую ответственность дирижера. Образцовая премьера «Литургии» с Синодальным хором задавала определенную планку. К тому же Рахманинов был известным композитором, личностью иного творческого масштаба по сравнению с теми, кто писал только духовную музыку. К сожалению, мы не знаем о том, взаимодействовали ли творчески Юхов и Рахманинов. Поэтому говорить о соответствии дирижерской интерпретации авторскому замыслу затруднительно. В данном случае можно лишь отметить, что профессиональный уровень коллектива, его технические и художественные возможности, вполне соответствуют музыке.

Говоря о степени «концертности» записи, следует вспомнить, что богослужебный певческий опыт у дореволюционных хоровых дирижеров был первичным. Подавляющее большинство хоров были церковными, и в основе концертного исполнительства лежала регентская практика. Иначе говоря, регенты не создавали специально концертных или студийных вариантов. Они могли родиться лишь как следствие пения в определенных условиях вне храма. Поэтому логично предположить, что данная запись является во многом отражением и богослужебной традиции.

2.2.2.2. Обиходные песнопения

На фоне общей картины сохранившегося граммафонного наследия записи хора Юхова наиболее разноплановы. Среди них есть как различная авторская

музыка, так и гласовые песнопения. Наряду с общепризнанными сочинениями хор записывал произведения новых композиторов – А. Д. Кастальского, А. Т. Гречанинова, П. Г. Чеснокова, К. Н. Шведова. Безусловно, первенство в этой области принадлежало Синодальному хору, однако его немногие записи вряд ли можно считать показательными в этом смысле⁹¹.

Сравнивая соотношение концертных и обиходных песнопений в обширной дискографии Юхова, можно убедиться в том, что он глубже многих регентов-современников понимал важность церковного обихода. В исполнении хора встречаются тропари и величания разным праздникам, циклы ирмосов и другие образцы изменяемых богослужебных текстов. Эта область не особо ценилась знатоками и критиками, и многие хоры старались свести ее к минимуму, считая неинтересной.

С. В. Смоленский писал об этой проблеме: «Мы полагаем, что духовные концерты совершенно уместно могут включить в свои программы значительно большее число так называемых *обиходных* напевов, столь забытых большинством нашей публики и столь величественных в массовом исполнении, хотя бы даже и унисоном или в простейшей гармонизации» [131, 467]. Именно гласовое пение всегда служило показателем регентского мастерства⁹², и здесь Юхов проявляет себя не только как талантливый дирижер, но и как регент высокой квалификации. По его пластинкам мы наиболее полно можем судить о том, как исполнялся «простой» церковный обиход в Москве (конечно, с оговоркой, что это был образцовый коллектив, равняться с которым было под силу немногим).

В качестве иллюстрации можно привести записи известных тропарей – Кресту, святителю Николаю, воскресных тропарей по Непорочных [210]. Песнопение «Спаси, Господи, люди Твоя» в дореволюционных книгах называется «тропарь Кресту и молитва за Царя и Отечество». Поскольку в его тексте было

⁹¹ О Синодальном хоре см. параграф 2.3.3.

⁹² Так считали наиболее опытные регенты, в частности, арх. Матфей (Мормыль). Ему принадлежит следующие слова: «Все-таки проба любого хора – обиход. Если у регента есть любовь к обиходу, то это сразу выявится в хоре, насколько он церковен. <...> Иными словами, все должно подгоняться к манере обихода» [77, 26].

заложено упоминание конкретного самодержца: «победы благоверному императору нашему *такому-то* на сопротивных даруя», он изначально, со времен Византийской империи, имел «монархический» смысл⁹³. Это одно из самых известных богослужебных песнопений, и не случайно, что оно как некий национальный символ использовалось в светской музыке. В полном виде тропарь был включен П. И. Чайковским в увертюру «1812 год». Кроме того, его мелодия была использована композитором в опере «Мазепа» в сцене Полтавской битвы.

На записи хора И. Юхова представлен вариант первого тропарного гласа, близкий к Обиходу Синодального хора. В данном издании в песнопении «Бог Господь», предшествующем тропарю, текст разделен на строки следующим образом:

Бог Господь и явися нам, (1)
 благословен грядый (вводная)
 во имя Господне. (2)

Вводная строка, в современном осмогласии являющаяся скорее исключением, здесь представлена как обязательная: Пример 11



Отличие варианта Юхова заключается в расположении мелодии. Она находится не в верхнем голосе, а в паре нижних – у баса и альты. Хоровая фактура звучит более насыщенно за счет удвоения голосов:

Пример 12



⁹³ В современных редакциях этот смысл утерян, так как оба употребляемых варианта («победы на сопротивных даруя» и «победы православным христианою на сопротивных даруя») безличны и лишены первоначальной идеи.

Подобное распределение хоровых партий не вполне характерно для гласового пения. Здесь, по-видимому, отражена одна из традиций, существовавших в разных коллективах, и зависевших от их состава и возможностей. Вполне вероятно, что такая редакция исполнялась только в регентской практике Юхова.

Ритмическое воспроизведение тропаря на записи выглядит так:

Пример 13

Бог Господь и я-ви-ся нам, бла-го-сло-вен гря-дый
во и - мя Гос под - не.
Спаси Го - спо-ди лю - ди Тво-я и бла-го-сло-ви до-сто-я - ни-е Тво-е,
побе - ды благоверному императору нашему Николаю Алек-сан-дрови-чу
на со - про - тив - ны - я да - ру - я,
и Тво-е со-хра-ня - я Крестом Твоим жи-тель-ство.

В ритмических отступлениях от гласового образца, помещенного в певческих изданиях, есть определенная логика. Начало каждой первой строки (на примере обведено) поется медленнее, далее следует как-бы небольшой «разгон». Все остановки на ударных слогах сделаны длиннее. Штрих хорового речитатива можно охарактеризовать как умеренное *marcato*. В данном случае оно вполне оправданно, так как способствует единовременному произношению.

Тропарь «Спаси, Господи, люди Твоя» кроме непосредственного богослужебного предназначения исполнялся на всех торжественных мероприятиях, посвященных императорской фамилии. Подобных церемониалов было достаточно много, следовательно, ритм пения наверняка был унифицирован. Фактура же и тональность музыки зависели от конкретного состава исполнителей.

Поэтому логично предположить, что на записи представлен самый распространенный «канонизированный» вариант ритмической редакции этого песнопения. В трактовке Юхова характерна мера свободы, допустимой в пении на глас. Таков именно «регентский» подход, где ритм обусловлен текстом, а не нотным образцом.

Нельзя не упомянуть о другой грани церковно-певческой деятельности дирижера. И. Юхов не только создавал собственные духовные сочинения⁹⁴, но и делал обработки известных обиходных мелодий. Примером может служить его гармонизация Херувимской песни «На разорение Москвы». Этот оригинальный образец церковного песнопения на популярную мелодию времен войны с Наполеоном был известен в начале XX в. в авторских редакциях Ю. Арнольда [185, 330] и А. Кастальского [173]. Кроме того, существовал сокращенный одноголосный вариант под названием «Скитская» [174, 127]. Авторское решение Юхова отличается скромностью музыкальных средств. В своем переложении он строит все части одинаково и придерживается строгого четырехголосия, в котором сопрано и альт поют в терцию. Интересно, что, имея в распоряжении один из лучших коллективов, он сделал простое переложение, доступное любому непрофессиональному квартету.

Исполнение Херувимской на записи вполне соответствует характеру музыки. Динамика выдержана ровно, темп немного изменяется в последней строфе «Яко да Царя». Выражение «концертная запись» в данном случае не совсем подходит. На пластинке воспроизведен вариант, наиболее подходящий для богослужения. Очевидно, в этом была определенная цель – далеко не все покупатели граммофонной продукции стремились насладиться изысканной музыкой. Не исключено, что многим, возможно, хотелось услышать знакомые и доступные мелодии, к которым они привыкли в храме.

Анализ обиходных произведений на пластинках И. Юхова дает основание для следующих выводов:

⁹⁴ В каталогах фирмы «Граммофон» упоминается «Слава Тебе, Боже наш» на венчании его авторства. К сожалению, сама запись не сохранилась.

1. В исполнении изменяемых песнопений существовали определенные устные традиции, многие из которых не были отражены в общепринятых певческих изданиях.
2. Творческое отношение к обиходу касалось как гармонизации, так и хоровой фактуры.
3. При достаточно свободной ритмической организации исполнение отличается четкой дикцией, что свидетельствует о многолетней «спетости» коллектива.
4. Нормы церковнославянского произношения практически везде соблюдены.

2.2.3. Хор Софийского собора в Киеве

под управлением Я. С. Калишевского

Яков Степанович Калишевский (1856-1923) родился в г. Чигирине Киевской губернии в семье дьячка. В девятилетнем возрасте Яков был отдан в Черкасскую духовную школу, а в одиннадцать лет он уже помогал регенту школьного хора. Затем последовала учеба в Киево-Подольском духовном училище и в Киевской духовной семинарии. В Лаврском хоре Калишевский впервые выступил в качестве хормейстера, тогда ему шел шестнадцатый год. Незаурядные способности молодого регента были замечены, и его привлекли к записыванию лаврских напевов с голоса на ноты.

В 1873 г. он организовал хор типографских наборщиков, и через год дал с этим хором первый в Киеве духовный концерт. Программа, состоявшая из произведений А. Веделя, Д. Бортнянского, П. Турчанинова и Г. Ломакина, была исполнена с большим успехом, и затем, в течение года, дважды повторялась.

Желание усовершенствовать свою вокальную технику привело Калишевского в хор Итальянской оперы в Харькове. Два года он занимался постановкой голоса с профессором Р. Росси, изучал итальянский язык. Благодаря этим занятиям он значительно расширил диапазон голоса, что позволило ему исполнять в оперных постановках не только баритоновые, но и теноровые, и басовые партии. Двадцать с лишним лет Калишевский был солистом и хормейстером различных театров, выступив более чем в пятидесяти ролях в

русских и итальянских операх. Совмещение деятельности регента и артиста свидетельствует о его творческих поисках. Однако со временем, основной деятельностью стало служение регента.

Несколько лет дирижер работал с хором воспитанников Сулимовских школ (заведений для бездомных и сирот под патронатом жен киевских генерал-губернаторов). Там был приобретен ценный опыт обучения пению мальчиков. После ряда удачных выступлений с детским хором Калишевский был приглашен руководить хором Софийского собора. При нем группа мужских голосов была дополнена детскими. Поиск мальчиков с хорошими голосами и слухом требовал от регента невероятных усилий и энергии. Их набирали из семей мещан и крестьян, проживавших в окрестностях Киева, так как только в этих беднейших слоях соглашались отдавать детей «на сторону».

Успехи регента в постановке и обработке детских голосов очень скоро стали заметны. Соборный хор привлек внимание киевлян безукоризненным пением и стал считаться лучшим в городе. Периодически коллектив выступал на концертах духовной и светской музыки, в том числе, перед царственными особами. В 1896 г. по случаю освящения Владимирского собора в Киеве состоялось выступление сводного хора под управлением Калишевского, на котором присутствовали император Николай II и многочисленные высокопоставленные гости.

В 1878 г. началось многолетнее сотрудничество Калишевского с П. И. Чайковским. Предположительно, он был первым исполнителем «Литургии» композитора в Киеве, еще до московской премьеры. После этого «Литургия» часто исполнялась хором Софийского собора, который Чайковский признавал лучшим из известных ему в России и за границей. Вторая поездка композитора в Америку планировалась с участием киевского Софийского хора, однако проект не состоялся из-за неоплаты тура принимающей стороной. После кончины П. И. Чайковского хор дал несколько концертов с программой из его сочинений.

В 1892-1894 гг. Калишевский безвозмездно работал с хором студентов Киевского университета, несколько раз в году давая духовные и светские концерты. Проводившиеся в зале Купеческого собрания, они приносили хорошие

доходы, которые передавались на нужды студентов и бедняков. Университетский хор исполнял как русскую духовную музыку, так и западноевропейскую классику XVI-XIX вв. Выступления студенческого коллектива стали неотъемлемым атрибутом художественной жизни Киева.

Со временем определилась новая сфера интересов дирижера. Его хоры стали принимать участие в вокально-симфонических концертах Императорского Российского музыкального общества. Это требовало и от руководителя, и от певцов новых технических навыков. В концертах Императорского Русского музыкального общества были исполнены Девятая симфония Бетховена, ряд сочинений Моцарта, Керубини, Форе, а также новые сочинения русских композиторов. Знаток хорового дела протоиерей Михаил Лисицын утверждал, что «таких голосов, как у Калишевского, нигде в России нет. <...> Калишевский первый обратил внимание на постановку голосов, показал и дал ее, и это громадная заслуга в истории нашего церковно-певческого дела» [100]. Хоровую школу талантливого регента в детстве прошли знаменитые впоследствии балетмейстер С. М. Лифарь и певец И. С. Козловский.

Последние годы жизни дирижера пришлось на тяжелейшее время октябрьского переворота 1917 г., гражданской войны, неоднократной смены власти в Киеве и установления режима большевиков. В 1919 г. он был вынужден покинуть Софийский собор, где проработал тридцать три года. Некоторое время Калишевский управлял Государственной хоровой капеллой им. Н. В. Лысенко. При этом он продолжал регентское служение, сильно осложнившееся в условиях украинского церковного раскола⁹⁵. Однако найти постоянную работу в новых условиях ему не удалось. Скончался знаменитый музыкант в бедности.⁹⁶

Калишевскому принадлежит ряд духовных сочинений, некоторые из них исполняются по сей день. Его Херувимская песнь была записана в 1911 г. на

⁹⁵ В 1921 г. Софийский собор был отдан большевиками прот. В. Липковскому и его сторонникам, объявившим о создании Украинской Автокефальной Православной Церкви.

⁹⁶ Кроме указанной статьи Православной энциклопедии, из доступных на русском языке работ о дирижере заслуживает внимания статья В. М. Белякова [14].

грампластинку хором Софийского собора, а «Христос воскрес» № 1 и № 2 – хором Владимирского собора п/у М. А. Надеждинского.

Дирижерский талант Якова Калишевского наиболее ярко проявился в сфере авторской духовной музыки. Здесь он отдавал предпочтение композиторам итальянской школы: Д. Сартти, А. Л. Веделю и С. А. Дегтяреву. Особое место в его творчестве занимали сочинения Д. С. Бортнянского. Этим музыкантов объединил синтез церковно-певческой традиции и итальянской классической школы. Как композитор Бортнянский известен и признан. Однако не стоит забывать о том, что он, будучи учеником знаменитого маэстро Б. Галуппи, стал одним из самых выдающихся хормейстеров и вокальных педагогов своего времени⁹⁷. Как и Бортнянскому, учеба у итальянских мастеров позволила Калишевскому поднять вокальную работу в хоре на принципиально новый уровень. Богатое дарование, помноженное на европейскую школу, стало источником их творческих достижений.

2.2.3.1. Д. Бортнянский. Концерт № 16 «Вознесу Тя, Боже мой»

Подобно большинству паралитургических сочинений XVIII в., концерт написан на текст псалмов [22, 177]. Псалмопение составляло основу христианского богослужения с первых веков. Несмотря на обилие гимнографии, которая со временем дополняла псалмы, они по-прежнему выполняют роль «формообразующего» материала служб суточного цикла. Можно с уверенностью сказать, что ни одна книга Библии не звучит в храме так часто, как Псалтирь. Псалмы поются и читаются: целиком или отдельными строками, большими циклами или фрагментами [60, 22-23]. Однако все эти варианты строго регламентированы уставом, и принципиально отличаются от того подхода, с каким использовали псалмы авторы духовных концертов.

Прежде всего, разница заключалась в выборе текста. Как правило, использовались псалмы, не входящие в состав ежедневного богослужебного цикла. Кроме того, нередко композиторы брали отдельные, часто никак не

⁹⁷ О творчестве Д. С. Бортнянского см.: [22, 222-252; 67; 122].

связанные между собой строки одного псалма или даже разных псалмов. Как отмечает М. Г. Рыцарева, «...свободное обращение с текстом служило основным признаком, отличавшим духовный концерт от литургических жанров уже на раннем этапе его бытования в России. В концерте вступают в силу чисто музыкальные приемы развития, в то время как текст является эмоционально-образным импульсом» [122, 236-237]. Кроме того, музыканты XVIII в., следуя совету своего предшественника Н. Дилецкого, могли сначала писать музыку, а уже потом подбирать к ней более или менее соответствующий текст [22, 67].

В рассматриваемом четырехчастном концерте Бортнянский использует произвольные стихи из трех разных псалмов:

1 часть: пс. 144, ст. 1а: «Вознесу Тя, Боже мой, Царю мой»;

2-я часть (1 раздел): пс. 144, ст. 1б: «и прослаблю имя Твое во век века» (текст частично изменен композитором, в Псалтири: «и благословлю имя Твое в век и в век века»);

2-я часть (2 раздел): пс. 91, ст. 5: «Яко возвеселил мя еси, Господи, в творении Твоем, и в делах руку Твоею возрадуюся»;

3-я часть: пс. 96, ст. 11: «Свет возсия праведнику, и правым сердцем веселие»;

4-я часть: пс. 96, ст. 12: «Веселитесь, праведнии, о Господе, и исповедайте память святыни Его».

Несмотря на относительное соответствие приведенных выше строк по смыслу, очевидно, что они не представляют собой цельного текста. Кроме того, автор меняет слова первой части на близкие по смыслу, но с другим количеством слогов. Даже в пределах одной части (второй) взяты слова из разных псалмов. Подобное строение наводит на мысль о том, что композитор вполне мог подбирать слова к написанной ранее музыке. Данный прием имеет определенное сходство с «операми-паштетам», которые наверняка были известны Бортнянскому, жившему и обучавшемуся в Италии. Отличие было лишь в том, что автор музыки для разрозненных фрагментов текста был один [134].

Концерт № 16 открывается медленной частью, имеющей сольное восьмитактовое вступление для трех голосов. Трио было самым распространенным составом солистов со времен партесного концерта, и Бортнянский в большинстве случаев соблюдает эту традицию. В следующем предложении (*tutti*) акцент сделан на слове «вознесу» — оно подчеркнуто изобразительными восходящими интонациями в разных голосах: по трезвучию (тенор и бас) и поступенно (тенор и дискант). Мелодический ход по трезвучию является продолжением тематизма вступления (1-й такт):

Пример 14

The musical score consists of five staves. The first two staves are for the Soprano and Alto voices, and the last three are for the Bass and Basso Continuo. The lyrics are written below the notes. The first staff is marked 'solo' and the second 'все'. The lyrics are: 'Воз - не - су Тя, Бо - же мой, Ца - рю мой, Ца - рю, Ца - рю мой, воз - не - су Тя, воз - не - су, воз - не воз - не - су Тя, воз - не - су Тя, воз - не воз - не - су Тя, воз - не - су'.

Завершается раздел отклонением из основной тональности *F-dur* в параллельный минор.

Вторая часть более полифонична, она построена на противопоставлении реплик трех групп – басов, теноров и детского хора. Восходящим ходам басовой партии отвечают нисходящие проведения остальных голосов. Ключевое слово – «прославлю» – имеет победный характер благодаря характерной «фанфарной» интонации баса и золотому ходу валторны дисканта и альтя:

довольно скоро

и про-слав-лю, про-слав-лю и-мя Тво-е

и про - слав-лю и-мя Тво-е

и прослав-лю и-мя Тво-е во век

Тональный план повторяется: раздел завершается развернутой каденцией в *ре миноре*. Второй раздел второй части (*solo-tutti*) интонационно ближе к началу концерта. Мелодические линии голосов более плавны, между ними отсутствует «конфликт». Заканчивается он в исходной тональности, которая утверждается троекратным повторением слова «возрадуюся».

Музыкальные приемы, с помощью которых автор выделяет основные глаголы «вознесу», «прославлю» и «возрадуюся», весьма стандартны для музыки той эпохи. Важно то, что они образуют логическую последовательность, согласно которой превознесение и прославление Творца приводит к радости.

В конце второй части находится первое логическое завершение как музыки, так и текста. Поэтому более обобщенно концерт можно было бы поделить на два больших раздела: 1-2 и 3-4 части. В третьей медленной части (*B-dur*) угадываются гармонические последовательности гласового обихода. Это выражено в тональном плане, который строится вокруг основных центров: тоники и ее доминанты, параллельного минора и его доминанты ($B - F - g - D$):

Свет воз-си-я, свет воз-си-я

Свет воз-си-я, свет воз-си-я

В сольном фрагменте появляется новое сопоставление: мужской хор – детский хор. Завершается часть на доминанте к основному фа-мажору, который окончательно утверждается в финале.

Имитационные приемы четвертой части и ее тематизм во многом повторяют начальный раздел *tutti*, что дает возможность рассматривать ее как вариант репризы. Есть два существенных отличия – маршеобразный ритм и полное господство мажора (*F-dur – C-dur – F-dur*). Слова «веселие» и «веселитесь» главенствуют в 3 и 4 частях, подытоживая идущую от начала смысловую линию – радость праведных о Господе.

В целом можно сказать, что мажорные разделы у Бортнянского менее показательны для характеристики его стиля, их музыка не столь индивидуальна. В то же время в минорных угадывается церковный композитор и знаток обихода. Это выражается, прежде всего, в гармонии: она соответствует языку гласовых песнопений. Об этом пишет А. Н. Мясоедов в своем исследовании: «Именно в минорных концертах Бортнянский в наибольшей степени проявляет себя не только как первоклассный мастер, но и как подлинно русский композитор – один из зачинателей русской классической музыки и характерной ее гармонии» [85, 38]. «Совершенно очевидно, что “минорный” Бортнянский резко отличается от фанфарно-мажорного “своего собрата”, представленного в концертах эпигоном венско-классического усредненного стиля XVIII века» [85, 45].

Добавим, что ключ к пониманию религиозного мироощущения автора мы также находим в его минорной музыке. Она, если можно так сказать, более «интимна», чем парадно-официальный мажор, порой скрывающий истинное лицо композитора. Блестящая придворная карьера не помешала Бортнянскому остаться настоящим церковным творцом, обращавшим свое служение в конечном счете всегда к Богу.

На пластинке хора под управлением Я. Калишевского («Экстрафон», 1911 г. [215]) записаны первые две части концерта. Выбранная тональность (на полтона ниже, *E-dur*) могла быть обусловлена тем, что верхний регистр теноров и дискантов в этом тоне звучит не столь напряженно. Кроме того, неизвестно, в какой тональности концерт исполнялся при Бортнянском. Композитор не использует тональности с большим количеством знаков при ключе. Но высота строя не была неотъемлемой частью авторского замысла. Ведь *C-dur*, *F-dur* или *G-dur*, столь часто у него встречающиеся, были просто удобны для чтения хористами из-за малого количества знаков. Здесь очевиден тот же вывод, что и в предыдущих главах: в хоровом пении транспозиция подчас необходима. Разница в полтона, не столь принципиальная в инструментальной музыке, в пении может весьма существенно повлиять на качество исполнения.

Динамика хора не изобилует контрастами, обязательными в жанре концерта. Причем это никак нельзя отнести к недостаточному мастерству исполнителей. Известно, что сочинения Бортнянского редактировал по заказу П. И. Юргенсона П. И. Чайковский. Не вдаваясь в подробности правок, следует сказать, что они далеко не всегда соответствовали авторским указаниям, поскольку редактора не устраивало обилие внешних эффектов [61, 253]. Учитывая знакомство Калишевского и Чайковского, можно предположить, что дирижер пошел дальше путем «воцерковления» концертной партитуры, то есть сознательно сгладил некоторые контрасты. Таким образом, последовательность тихих и громких

фрагментов достигается чисто количественно – чередованием *solo* и *tutti*⁹⁸. В данном случае соблюдение этого важнейшего концертного принципа имеет практический смысл – нет необходимости петь *piano*, которое плохо улавливала аппаратура. Хотя очевидно, что ограниченный состав исполнителей на записи (предположительно, ансамбль в пределах 12-15 человек) не отражает реального облика хорового *tutti*.

Вступление, написанное для детских голосов (дисканты и альты), дирижер отдает мужчинам. Вероятно, в его понимании мужское трио больше соответствовало начальным словам, главной мысли, определяющей замысел всего произведения. Это единственное принципиальное отступление от авторской партитуры. В дальнейшем все сочетания соло и хора соответствуют нотному тексту.

Медленный темп первой части неоднороден, хотя и держится в пределах *Largo*. Он имеет определенный «разгон» от 11 до 14 такта, затем возвращаясь к исходному метроному. Небольшое ускорение оправдано с исполнительской точки зрения. Оно дает импульс восходящим интонациям всех голосов. Во второй части колебания темпа обусловлены чередованием хора и солистов, где сольный фрагмент поется чуть спокойнее. Это не отражено в партитуре, но имеет практический смысл: такую логику можно охарактеризовать как сочетание движения (*tutti*) и отдыха (*solo*).

При несовершенстве записи нельзя не отметить прекрасного вокала детской группы хора. Округлое, но при этом естественное звучание, благородное пение верхних звуков, вполне соответствуют отзывам критиков о прекрасной работе дирижера с мальчиками. Особую сложность представляют имитационные вступления на словах «и прослаблю имя Твое во век», где фразы начинаются с *ми* и *фа-диез* второй октавы. Чтобы такие ноты звучали естественно, мягко, и при этом интонационно точно, требуется серьезная вокальная подготовка. Во всех голосах чувствуется яркость и насыщенность тембра. Здесь уместно вспомнить о

⁹⁸ Исходя из анализа сохранившихся записей авторских концертов, можно утверждать, что этот принцип соблюдался повсеместно (в отличие от современной практики).

том, что большинство певчих Придворной капеллы времен Бортнянского были малороссами с прекрасными вокальными данными. Иначе говоря, автор писал в расчете на определенный голосовой «материал», соответствие которому мы находим в хоре Калишевского.

Авторская духовная музыка в исполнении хора киевского Софийского собора отличается особой красочностью. Во всех оттенках чувствуется живое отношение дирижера и исполнителей. Выгодное отличие записей этого коллектива заключается в оригинальном составе, где верхние партии поют мальчишки, а не женщины. Именно для такого состава писали композиторы вплоть до конца XIX вв., и нельзя не признать, что звучание классических хоровых концертов значительно выигрывают в сочетании детских голосов с мужскими.

Из «неконцертного» репертуара на записях хора Калишевского представлены такие песнопения, как «Величит душа моя Господа», тропари на венчании, фрагмент канона 1-го гласа, «Христос воскресе». Обиходные напевы в исполнении хора явно уступают авторским сочинениям в стилистическом отношении. Речь идет об одной детали – чрезмерно растянутых остановках в концах фраз. Дирижер демонстрирует завидное цепное дыхание хора, которое, правда, сильно мешает восприятию текста. Один из примеров условно можно изобразить так:

«Величит душа моя Гоооооо – спooooоо – дааааааааааааааааа, и возрадовася дух мой о Бозе Спааааааааа – се моем».

К сожалению, такое любование аккордом чаще всего неоправданно, и создает искаженное сочетание ударных и безударных слогов в строке. Особенно удивляет тот факт, что один слог может длиться на записи 5-7 секунд, и это в условиях жесткого регламента времени на грампластинке. В результате на записи помещается лишь два стиха из песнопения вместо шести.

Очевидно, такая традиция отражала вкус определенной части церковной публики, хотя и не была повсеместной. Подтверждением этой мысли может служить фрагмент из статьи хорового дирижера и критика В. И. Дановского, написанной под впечатлением поездки в Киев в 1911 году: «Хор поет крайне

неритмично, произвольно затягивая эффектные, с точки зрения наших пресловутых любителей церковного пения, места, «раздувая», выражаясь по-певчески, без всякого смысла и необходимости, прибегая к дешевым эффектам и т. п.» [37, 179].

Таким образом, авторская церковная музыка в исполнении «короля регентов» (как называли Я. С. Калишевского современники) представляет собой гораздо более достойный образец регентской работы, чем простое обиходное пение.

2.3. Сравнение интерпретации произведений разными хорами

Некоторые произведения, пользовавшиеся особой популярностью, можно встретить на записях разных коллективов. Они свидетельствуют о стилистических предпочтениях как дирижеров, так, в значительной степени, и тех, кто слушал пение в храме. Поэтому в рамках аналитического обзора представляется необходимым сравнение не только хоров, но и записей одного и того же сочинения разными исполнителями.

2.3.1. А. Гречанинов. «Верую»

из «Литургии святого Иоанна Златоуста» № 2

А. Т. Гречанинов был одним из первых композиторов, откликнувшихся на призыв С. В. Смоленского к созданию новых духовно-музыкальных сочинений. В заметках «Синодальный хор и училище церковного пения» Смоленский вспоминает: «Кастальский, Гречанинов и Чесноков написали в этот год (1896 – П. А.) много вещей, значительно раздвинувших репертуар концертов» [132, 108]. Обновление стиля церковной музыки не принималось многими современниками, предпочитавшими слышать в храмах привычные композиции. Подобно другому апологету Нового направления А. В. Никольскому, Гречанинов не только обосновывал свои доводы творческими достижениями, но и был одним из идеологов новой школы, выступая в печати. Статья композитора «Несколько слов о “духе” церковных песнопений» вызвала появление целого ряда публикаций,

посвященных вопросам церковного пения⁹⁹. Впоследствии он напишет: «Не порицать, а напротив, быть благодарными должны ревнители Православия тем новым слагателям церковных песнопений, которые свои взоры обратили на старину и творчество которых своим возвратом к седой старине внесло свежую струю в довольно-таки затхлую атмосферу нашего церковно-религиозного искусства» [28, 71].

Духовные опусы Гречанинова обрели популярность и снискали ему авторитет в области церковной музыки. В этом была большая заслуга Синодального хора под руководством В. С. Орлова, прекрасным исполнением определившего судьбу первых духовных произведений композитора. В 1910-х гг. его литургические циклы и отдельные сочинения стали известны по всей России [115]. При этом церковное пение не было для него преимущественной сферой деятельности. Как композитор в первую очередь светский, он рассматривал допустимые границы православного церковно-певческого канона шире многих современников. В частности, Гречанинов был активным сторонником введения органа в богослужении, а его третья «Демественная» Литургия была написана для хора с органом и оркестром¹⁰⁰.

Тем не менее, несмотря на свои реформаторские взгляды, он был признанным духовным автором. Его сочинения успешно издавались и исполнялись. Подтверждением авторитета композитора стал факт его участия в консультативной работе в подотделе «О церковном пении и чтении» на Поместном Соборе РПЦ в 1917-1918 гг. На заседании 8 декабря 1917 г. Гречанинова, поднявшего вопрос о допустимости инструментального сопровождения, поддержали А. Д. Кастальский и Д. В. Аллеманов. В результате голосования инициатива была отвергнута, однако перевес был всего в несколько голосов. Мнение большинства было замечательно сформулировано регентом и

⁹⁹ Полемика велась на страницах газеты «Московские ведомости» в 1900 г. Оппонентами Гречанинова выступили А. П. Григоров, Г. Г. Урусов и священник Митрофан Афонский, в поддержку композитора выступил С. В. Смоленский. См.: [119, 428-471].

¹⁰⁰ Соч. 79, 1-я редакция – 1917 г., 2-я редакция – 1926 г.

педагогом П. Т. Кладиновым¹⁰¹: «Введение в наше богослужение инструмента убьет дальнейшее развитие нашего хорового искусства, и не только в его элементарной форме общенародного пения, но и в форме более высокой – организованного хорового исполнения» [117, 89].

Испытав увлечения разными музыкальными направлениями, композитор в конце жизни в своем литургическом творчестве вернулся к стилистической строгости и простоте. Еще в 1890-х годах С. В. Смоленский пророчески предсказал композиторский путь Гречанинова. В его заметках есть следующие строки: «Гречанинов, также хорошо чувствующий русский напев, начал мудрить и злоупотреблять красками. Придет время – опростится и, Бог даст, запоет хорошо. Пока же «младая кровь играет» [132, 96].

Последняя Литургия композитора, написанная в эмиграции по заказу одного из американских хоров (1943-45 гг.), была названа автором «Новый обиход». Как отмечает М. П. Рахманова, «Сочинение вполне отвечает богослужебным потребностям, его стиль отличается простотой, прозрачностью и в то же время верностью основным идеям Нового направления, о чем автор упоминает в предисловии к циклу» [115].

В отличие от других авторов Нового направления, Гречанинов не обращался к обработке древних распевов, а создавал оригинальную музыку, соответствующую им по стилю. Для него был важен не конкретный мелодический первоисточник, а образ музыкального мышления, угадываемый композиторским чутьем. Это и был тот «дух церковных песнопений», о котором автор писал, и он был найден верно, что, в конечном итоге, снискало его музыке заслуженную известность.

В начале XX в. одной из самых популярных духовных композиций стало «Верую» Гречанинова из «Литургии Иоанна Златоуста» № 2, ор. 29. На премьере

¹⁰¹ Кладинов Павел Трофимович (1866-?) – выпускник Придворной капеллы, регент архиерейского хора в Варшаве, дирижер духовного хора лейб-гвардии Литовского полка, учитель пения в Варшавском духовном училище.

цикла, которая состоялась в 1903 г. с хором Л. Васильева¹⁰² в зале московского Благородного собрания, это песнопение, вопреки существовавшим правилам не аплодировать на концертах духовной музыки, вызвало бурные аплодисменты. После исполнения Литургии в С.-Петербурге, согласно Высочайшему пожеланию, Придворная капелла должна была петь «Верую» Гречанинова еженедельно на воскресном богослужении, а композитору была назначена пожизненная пенсия [28, 104]. В 1924 г. Литургия № 2 прозвучала в Москве под управлением И. И. Юхова на праздновании 60-летия композитора.

Обратимся к тексту Символа веры. Протопресвитер Александр Шмеман пишет: «В жизни христианской Церкви с давних пор занимал и продолжает занимать особое место так называемый *Символ веры*: сравнительно краткое исповедание того, во что верит Церковь. Слово “символ” в его первоначальном значении можно перевести так: то, что “держит вместе, соединяет, содержит”. Так вот, Символ веры именно *со-держит* все эти истины, которые — верит Церковь — необходимы для человека, для полноты его жизни и для спасения от греха и духовной гибели» [165].

Символ веры, утвержденный на I и II Вселенских соборах (325 и 381 гг.), существенно отличается от большинства богослужебных текстов. Будучи вероучительным догматическим документом, он не содержит хвалебных и молитвенных обращений, свойственных псалмам и гимнографии. Иначе говоря, его функция – юридическая, законоположительная. Поэтому в восточной христианской практике с VI в. этот текст за богослужением не пелся, а традиционно читался одним из присутствующих. Кроме основного места – на Литургии – Символ веры всегда звучит в чинопоследовании Торжества Православия, а также во время таинств крещения и хиротонии.

На Руси пение Символа веры впервые зафиксировано в эпоху Стоглавого собора (1551 г.), узаконившего местную псковскую традицию, до этого считавшуюся еретической. По мнению И. А. Гарднера, есть все основания

¹⁰² О хоре Л. С. Васильева см. параграф 2.1.2.

полагать, что обычай этот возник не без влияния извне. С северными европейскими странами у Пскова были тесные торговые и культурные сношения, а там номер «Credo» стало неотъемлемой певческой частью мессы [21, 399-400]. В отдельных певческих рукописях начиная с XVII в. встречается «Верую» знаменного распева, что, однако, не позволяет говорить о степени распространения данной певческой традиции.

Повсеместное же пение Символа веры на Литургии распространилось в России лишь в конце XIX в. Священник Константин Пархоменко по этому поводу отмечает: «В 1880-е годы о том, петь или читать Символ веры, много спорили, поэтому церковная власть дала разъяснение. В официальном журнале Русской Православной Церкви («Церковный вестник», 1892, № 22) было разъяснено, что Символ веры следует все же петь» [99]. Причем предполагалось, что петь должен именно хор. В одном из авторитетных пособий по литургике 1886 г. говорится: «За словами диакона: “двери, двери” лик (*т. е. хор – П. А.*) поет или читает выразительно и громко Символ Веры» [20]¹⁰³.

А. Гречанинов создал универсальный способ исполнения важнейшего текста Литургии, который мог примирить сторонников его чтения и пения. Удачно найденная композитором форма впоследствии стала примером для подражания других авторов. Похожую структуру использовал в песнопении «Верую» А. Архангельский. Позднее сам Гречанинов повторил ее в своей «Демественной литургии». Новизна заключалась не только в средствах музыкальной выразительности, но и в распределении «ролей». Гречанинов написал произведение для канонарха (именно так правильно будет назвать сольную партию альт) с хором. К тому моменту существовало немало авторской хоровой музыки с одним или несколькими солистами, и во всех подобных произведениях акцент делался на вокальных данных того, кто исполняет соло. У

¹⁰³ Современная традиция исполнения песнопения всеми молящимися появилась уже в советское время. Как вспоминает А. Ч. Козаржевский, «обязательное всенародное пение “Верую” и “Отче наш” было введено в середине 1930-х годов» [62, 333].

Гречанинова же основная функция канонарха не певческая, а декламационная – возгласение Символа веры.

В сольной партии всего несколько звуков. Большая часть текста читается на тонике и соседних ступенях - II и VII. Автор попытался отобразить интонации церковного чтения, о чем написал в комментарии к этому номеру: «Альт должен читать просто, без какого-либо дрожания в голосе, и отнюдь не отчеканивать каждый слог. Чтение это должно напоминать чтение Евангелия священником» [171, 34]. На словах «видимым же всем и невидимым», «имже вся быша», «глаголавшаго пророки» встречаются каденции, часто используемые в конце возгласов священнослужителей (I – VII – VI – I в мажоре). Они знакомы на слух любому, кто бывает на богослужении:

Пример 17



Гречанинов использует традиционное деление текста на двенадцать предложений (членов)¹⁰⁴. Каждый из них служит автору материалом для определенного колористического решения. Драматургия выстраивается не только тонально, но и путем сгущения плотности аккордов. Здесь композитор не чужд изобразительности. Слова «и страдавша, и погребенна» наиболее весомы по фактуре: замедляется речитатив соло, появляется восьмиголосие в хоре, особо контрастное после предшествовавшего унисона, происходит единственное отклонение в минор (*E - h*).

Хор аккомпанирует солисту повторяющимся словом «верую», которое в конце, соответственно тексту соло, сменяется словами «исповедую» и «чаю». Аккорды хора как-бы нанизаны на основной звук канонарха. Они образуют гармоническую последовательность, где тон речитатива есть в составе всех

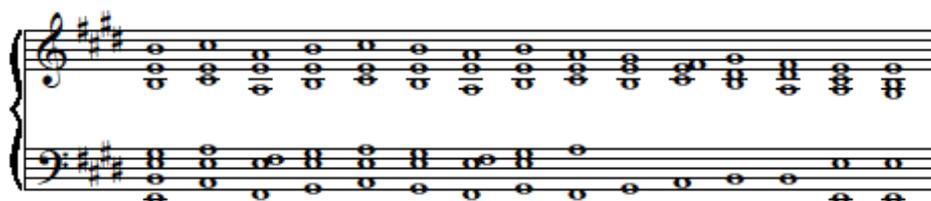
¹⁰⁴ Смысл деления Символа веры на члены заключается в том, что каждый из них содержит определенное догматическое положение.

созвучий. Гречанинов искусно решает задачу на гармонизацию этого выдержанного звука.

В первом разделе, где солист читает на первой ступени с последующей каденцией (см. выше), аккордовое последование выглядит следующим образом:

Пример 18

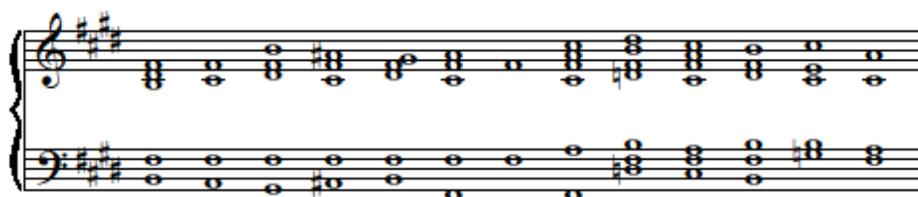
T35-S35-II7-T6-S35-T6- II7-T6-II7-T6-II56-III6-D7-S46-T35



Далее солист поднимается на тон вверх, и аккорды, как бы следуя за ним, строятся вокруг второй ступени. В данном случае в качестве тоники выступает *си мажор*, а затем одноименный *си минор*:

Пример 19

T35-V6-VI7-D6-VI56-D35-D35-T6-D56-T35-II34-D35



Таким образом, за исключением небольшого фрагмента, где соло опирается на вводный тон, в произведении можно выделить две основных группы аккордов. Они имеют в составе соответственно первую и вторую ступень основной тональности.

К гармоническим особенностям произведения в целом можно отнести:

- многозначность тональности (длительные разделы, которые можно рассматривать в разных тональностях);
- преобладание аккордов субдоминантовой группы;
- весомость неаккордовых звуков, простирающихся на такт и более.

Важно то, что музыке Гречанинова гармоническая составляющая не уводит внимания от текста. Красота гармонии лишь эмоционально дополняет некоторые

фрагменты, в которых повествуется о страданиях и смерти Спасителя. Сочетание соло и хора можно сравнить с раскрашенным графическим рисунком, который и без цвета имеет самостоятельную ценность.

Сохранились три записи этого песнопения – хора И. Юхова («Граммофон», 1910-1914 гг.), хора А. Архангельского («Фаворит Рекорд», 1909 г.) и Чудовского хора п/у Я. В. Никольского («Зонофон», 1908 г.). Вначале следует сказать о тональности и хоровом строе. Поскольку не все оригиналы грамзаписи в настоящее время доступны, речь пойдет о сопоставлении переизданных на современные носители вариантов [210; 207; 208].

Заслуживает внимания тот факт, что лишь в исполнении хора А. Архангельского произведение начинается в той тональности, в которой оно было задумано автором – в *ми мажоре*. Чудовский хор поет произведение на тон выше (*Fis-dur*). На записи хора Юхова звучит тональность на полтора тона ниже (*Des-dur*). В настоящее время не представляется возможным достоверно определить: действительно ли пели настолько низко, или это следствие некорректного производства. Поскольку прочие записи коллектива, выполненные той же компанией в тот же период, показывают, что отклонения от авторской тональности не превышали полутона, вероятным представляется второй вариант.

Очевидно, что в каждом случае тональности были выбраны, исходя из оптимального звучания сольных голосов. На записях И. Юхова и А. Архангельского роль канонарха исполняют женщины. Женское меццо-сопрано более строго звучит в нижнем регистре, что доказывается исполнением Л. И. Юховой-Сатеевой (сестры дирижера). В грудном регистре не столь заметны трепетность и чувственность женского голоса. Иначе говоря, чем он ниже, тем «церковнее» звучит. Для того же, чтобы детский голос звонко проявился на фоне хора, нужен более высокий тон, что мы слышим на пластинке Чудовского хора с мальчиком-альтом в качестве канонарха.

Кроме того, в исполнении хора А. Архангельского и Чудовского хора в середине произведения происходит постепенное завышение интонации солистов. Вслед за ними меняется строй хора. У А. Архангельского это происходит со слов

«и страдавша, и погребенна», у Чудовских певцов — со слов «нас ради человек». Нестабильность строя можно объяснить небольшим форсированием звука солистов, которые, по-видимому, старались не потеряться на фоне хора.

Темп произведения определяется скоростью чтения. На записи хора А. Архангельского солистка скорее пропевает, чем читает текст, делая дополнительные акценты внутри певческой строки. Такое исполнение ближе к мелодекламации¹⁰⁵, соответственно каждая строка речитатива и произведение в целом оказывается несколько длиннее. Соло в хоре И. Юхова менее распевно, остановки в каденциях непродолжительны. Акценты выполняются не столько солисткой, сколько хором — при переходе на новый аккорд. Этот вариант представляется наиболее естественным по темпу. Возглашение солиста-альта Чудовского хора очень свободно в ритмическом отношении. Сильно контрастирует весьма быстрое, почти торопливое чтение (порой даже с «проглатыванием» некоторых слогов) и намеренно растянутые остановки в концах фраз. Для голоса мальчика столь продолжительное песнопение – более сложная задача, чем для взрослого голоса, так как каждое предложение, завершаемое сменой аккорда в хоре, предполагалось читать на одном дыхании. Зато, очевидно, что у него было преимущество, которым вряд ли обладали женщины – опыт богослужебного чтения. Солистки могли на записи лишь имитировать это чтение. Такой опыт также необходим для верного исполнения авторского замысла, указанного в комментарии к песнопению.

Тональность и общий хронометраж в трех исполнениях можно отобразить следующим образом:

Хор И. Юхова	<i>Des-dur</i> (?)	2.57
Хор А. Архангельского	<i>E-dur – F-dur</i>	3.14
Чудовский хор	<i>Fis-dur – G-dur</i>	2.48

¹⁰⁵ Здесь явное следование авторской ремарке: «Небольшие ударения, как-бы подчеркивания в декламации, делаются в тех местах, где поставлены акценты. Эти еле уловимые акценты должны совпадать с аккордами в хоре. <...>» [171, 34].

Гречанинов справедливо полагал, что церковное чтение невозможно зафиксировать точными длительностями. Даже на выдержанном звуке оно предполагает некоторую ритмическую свободу, без которой теряется живое слово. Следовательно, в партитуре указан скорее эскиз, хотя и достаточно подробный, который должен быть воплощен регентом в соответствии с исполнением конкретного солиста.

Все три записи по-своему соответствуют авторским указаниям. Другой вопрос, каким именно представлял богослужбное чтение композитор – более строгим, или более выразительным в музыкальном отношении? В исполнении московских коллективов – Чудовского хора и хора Юхова мы слышим, прежде всего, именно церковное чтение. Это, скорее, отображение богослужбной практики. По сравнению с ними запись хора Архангельского справедливо назвать концертным вариантом, что, впрочем, не исключает возможности такой интерпретации и в контексте службы.

2.3.2. Д. Бортнянский. «Тебе Бога хвалим» № 1

Среди архивных записей неоднократно встречается одно из самых известных сочинений Д. Бортнянского – «Тебе Бога хвалим». Текст гимна «Te Deum laudamus», традиционно приписываемый св. Амвросию Медиоланскому (IV в.), приобрел большую популярность в западном христианском богослужении, став частью праздничной утрени. Кроме того, он исполнялся на праздничных церемониях, посвященных восшествию на престол монархов, военным победам и другим памятным датам¹⁰⁶. Именно такое применение нашел этот гимн в XVIII в. в России. Очевидно, его церковнославянский перевод был сделан ранее, поскольку встречается в рукописях конца XVII в. [163]. Песнопение «Тебе Бога хвалим» не вошло в состав служб суточного цикла, но стало неотъемлемой частью благодарственных молебнов и помпезных празднований в честь успехов русского оружия, которыми была так богата екатерининская эпоха.

¹⁰⁶ Подробнее о концерте Д. Бортнянского см. статью Е. А. Трубенюк [145, 23-29].

Активное внедрение католического текста в русскую практику произошло при содействии придворных итальянских капельмейстеров. Примечательно, что они не ставили своей целью создание произведений, соответствующих нормам православного богослужения. Например, перу Дж. Сартти принадлежит оратория на этот текст для хора и оркестра, написанная по случаю взятия турецкой крепости Очаков в 1789 году¹⁰⁷.

Русские ученики итальянских маэстро также не оставляли вниманием знаменитый гимн. В творчестве Д. Бортнянского мы находим 14 концертов «Тебе Бога хвалим» для разных составов – 4 однохорных и 10 двуххорных. Столь большое количество можно объяснить тем, что придворная музыка (главным образом светская, отчасти и духовная) в то время была в некотором смысле «одноразовой». Это значит, что к каждой следующей знаменательной дате композиторы писали новые произведения [57, 19].

Фа-мажорный однохорный концерт № 1 можно отнести к ранним образцам творчества Бортнянского, хотя точное время его создания неизвестно. В пользу такого предположения говорят стилистические черты сочинения: преобладание бравурности над мелодическим началом, внешняя эффектность, не всегда оправданная текстом, отсутствие развитой полифонии. М. Г. Рыцарева отмечает: «Ранние концерты отличаются торжественно-панегирическим обликом. Праздничный блеск в них нередко преобладает над искренним чувством. <...> Весьма типична для тематизма ранних концертов маршевость, которая особенно слышна в финалах» [122, 241-242].

Перечисленные черты указывают на несформированность индивидуального стиля и некую подражательность музыки концерта. Эти свойства преодолевались постепенно, но в ранний период творчества композитора были неизбежны. Произведения, на которые он ориентировался, были, по сути, зарубежными, хотя и создавались авторами, работавшими в России. По словам Б. В. Асафьева,

¹⁰⁷ У прот. Д. Разумовского читаем: «Оратория Сартти *Тебе Бога хвалим* была исполнена близ Ясс, в присутствии Потемкина, под открытым небом, громадной массой исполнителей с аккомпанементом пушечных выстрелов и колокольного звона» [110, 226].

«...итальянское влияние в музыке Бортнянского сильно преувеличено его безжалостными критиками. Он вовсе не был пассивным подражателем. Но иного музыкального языка, чем тот (российско-итальянский), которым он пользовался, не могло тогда быть» [11, 8].

Поскольку концерты на слова «Тебе Бога хвалим» писались Бортнянским регулярно к определенным датам, то есть, по сути, были заказными, они не всегда затрагивали сферу личных духовных интересов композитора. Можно сказать, что музыка в них была во многом предопределена содержанием одного и того же текста. Поэтому они не столь показательны при рассмотрении стилистики, как те сочинения, где выбор слов был за автором. Если концерт «Вскую прискорбна еси, душе моя» мог отражать определенное настроение композитора, то «Господи, силою Твоею возвеселится царь» — типичное произведение для царских именин или дня рождения.

В рассматриваемом концерте «Тебе Бога хвалим» чувствуется почерк хорошего мастера, отстраненно и несколько формально относящегося к содержанию текста. Однако при внимательном рассмотрении можно обнаружить определенные отличия от сочинений итальянских современников автора, работавших в России.

Форма концерта *F-dur* – трехчастная, построена на традиционном чередовании темпов, тональностей и метра:

1 часть *Allegro moderato*, 3/4, *F-dur*;

2 часть *Adagio*, 4/4, *d-moll*;

3 часть *Allegro-Presto*, 2/2, *F-dur* .

В быстрых частях практически отсутствуют распевы на ударных слогах. Они нужны автору в двух случаях – там, где слова трудно иначе распеть в трехдольном размере, а также в основных каденциях на границах разделов. Такое решение принципиально отличается от обихода, где небольшой распев всегда завершает певческую строку. Возможно, это связано с большим объемом гимна. «Многословность» представляет определенную проблему для данного стиля, так как обширные тексты не вмещаются в классические пропорции концертных

частей. Для сравнения укажем, что в большинстве хоровых концертов Бортнянского средний объем текста составляет не более 5-6 предложений, тогда как в рассматриваемом песнопении их 29.

Музыкальные предложения в основном совпадают с текстовыми. В связи с этим их продолжительность варьируется от 5 до 9 тактов. В первой части концерта можно указать следующие фрагменты:

«Тебе Бога хвалим, Тебе Господа исповедуем» – 7 тактов

«Тебе превечнаго Отца вся земля величает» – 6 тактов

«Полны суть небеса и земля величества славы Твоя» – 9 тактов

«Тебе по всей вселенной исповедует святая Церковь» – 7 тактов

Неквadraticность музыкальных периодов свидетельствует о том, что Бортнянский старается следовать за текстом. Однако возникающее иногда смещение грамматических ударений на слабые доли свидетельствует о некотором главенстве музыки. Особенно это заметно в имитационных проведениях. Например, на словах «Тебе херувимы и серафимы» ударные слоги приходятся на третью долю, а безударные – на сильную.

Первая часть наиболее обширна. Исходя из чередования различной хоровой фактуры, ее можно характеризовать как самостоятельный концерт.

Средняя, минорная часть, включает всего два стиха:

«Тебе убо просим: помози рабом Твоим, ихже честною кровию искупил еси. Сподоби со святыми Твоими в вечной славе Твоей царствовати».

Воспринимается она скорее, как интермедия между двумя основными частями, что соответствует общему замыслу произведения. Поскольку главное содержание гимна – восхваление, мажор в нем преобладает. Лишь во фрагменте, где хвалебный характер уступает место прошению, возникает минорный лад, а быстрый темп сменяется медленным. Исходя из указанного ранее предназначения подобных сочинений, можно заключить, что минорные части были нужны в них лишь как необходимый по стилю контраст перед победным финалом.

В третьей части, наряду с ярким концертным стилем, встречаются явные отголоски церковного обихода. В первой фразе «Спаси люди Твоя, Господи» явно

слышится мелодия известного тропаря первого гласа (который начинается теми же словами, но в другом порядке: «Спаси, Господи, люди твоя»):

Пример 20

Бортнянский:

Обиход:

На словах «Буди милость Твоя, Господи, на нас» Бортнянский использует гармоническую основу первой строки 7-го тропарного гласа. По сути, она является «кратким конспектом» обиходных аккордов¹⁰⁸:

Пример 21

Очевидно, что, несмотря на ритмический маршевый характер третьей части, ее музыка имеет очевидные истоки в гласовом обиходе.

Перейдем к рассмотрению гармонии концерта. В целом она строится вокруг формулы, выраженной в приведенном выше примере: основная тональность с доминантой и параллельный минор с его доминантой. Причем среди главных тональных центров следует рассматривать не только *F-dur*, но и *C-dur*, имеющий

¹⁰⁸ Такое же сочетание (и в той же тональности) будет использовано автором в известных ирмосах «Помощник и Покровитель»

в произведении большой вес. Тональности IV и II ступеней представлены в основном в первой части концерта. Таким образом, в произведении можно выделить две основных тональных группы:

Пример 22



Схожий гармонический план мы находим в большинстве русских кантов начала XVIII в., где он, как правило, представлен в более примитивной форме. Связь с традицией кантов проявляется у Бортнянского не только в гармонии. Словесные повторы первой части («Тебе Господа исповедуем, Тебе Господа исповедуем»), а также заключительного раздела Presto («да не постыдимся, да не постыдимся, да не постыдимся во веки») очень напоминают припевы панегирических композиций петровской эпохи. Кроме того, фактурное решение большинства сольных разделов – два верхних голоса в терцию и функциональный нижний – напрямую унаследовано от кантового трехголосия [184].

Приведенная характеристика произведения показывает, что концертный стиль Д. Бортнянского укоренен в церковно-певческом обиходе, а также в русской хоровой музыке предшествующих эпох. Иначе говоря, итальянская школа представлена у автора не в «чистом виде», как у его учителей, а в приложении к существовавшей в России традиции богослужебного пения.

Концерт «Тебе Бога хвалим» № 1 пользовался в богослужебной практике особой популярностью. Об этом свидетельствует тот факт, что он дошел до нас в записи пяти разных коллективов. К сожалению, ни на одной из них концерт не звучит целиком. В исполнении московского Чудовского хора («Зонофон», 1908 г. [205]) представлена только первая часть. На пластинках А. Архангельского («Граммофон», 1902 г. [209]), А. Пикмана («Граммофон», 1904 г. [202]) и И. Юхова («Пате», 1911 г. [203]), первая часть имеет небольшую купюру в конце, и завершается словами «...отверзл еси верующим Царство небесное». В исполнении киевского хора Я. Калишевского («Экстрафон», 1910 г. [204])

представлены первая и третья части, где в первой сделана очень значительная купюра¹⁰⁹.

Если на ранних записях это можно объяснить тем, что дирижеры вынуждены были укладываться в трехминутный лимит первых пластинок, то в 1910-е гг. такой необходимости не было. По-видимому, традиционно принятые сокращенные варианты сложились гораздо раньше, и исполнялись в храмах в зависимости от конкретного случая¹¹⁰.

Указанные записи сохранились в разном качестве. Поэтому предлагаемый ниже анализ изложен на основании общих категорий – темпа, тональности и интонации.

На записи хора А. Пикмана заслуживает внимания сдержанный темп. Трактовка сочинений Бортнянского данным коллективом в целом весьма примечательна. Дошедшие до нас десять пластинок с музыкой этого композитора дают интересную картину исполнения классических хоровых концертов. Отклонения от темпа были минимальны, и делались, как правило, в сольных разделах. Например, в рассматриваемом произведении небольшим замедлением выделены следующие фрагменты: первое слово «Свят» во фразе «Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф»; «Тебе преславный апостольский лик, Тебе пророческое хвалебное число»; «Отца непостижимаго величества»; «не возгнушался еси девического чрева».

Динамические контрасты были не очень существенны, и достигались, в основном, чередованием *solo* и *tutti*. Данные записи можно считать образцовыми в

¹⁰⁹ Пропущен следующий фрагмент: «Тебе преславный апостольский лик, Тебе пророческое хвалебное число, Тебе хвалит пресветлое мученическое воинство, Тебе по всей вселенной исповедует святая Церковь, Отца непостижимаго величества, покланяемого Твоего истинного и Единородного Сына и Святаго Утешителя Духа. Ты Царю славы Христе, Ты Отца присносущный Сын еси. Ты ко избавлению приемля человека, не возгнушался еси девического чрева. Ты, одолев смерти жало, отверзл еси верующим Царство небесное».

¹¹⁰ Это подтверждается и современной аналогичной практикой. Поскольку основное место гимна – завершение благодарственного молебна или венчания, когда все подходят к Кресту, либо поздравляют новобрачных, необходимое время определяется количеством присутствующих.

плане художественного вкуса и меры «вмешательства» дирижера в авторский текст. Умеренные темпы сглаживают излишнюю фанфарность некоторых быстрых частей. Партии, предназначенные для мальчиков, исполняются женскими голосами, однако их ровный тембр приближен к звучанию детских голосов.

В исполнении хора И. Юхова концерт звучит на два тона ниже. В непрофессиональной хоровой среде смена тональности зачастую бывает вынужденной. Обычно она связана с тесситурными сложностями, и не превышает пределы одного тона от оригинала. Здесь же столь заметное отклонение, по-видимому, имеет другое объяснение. Возникшее в процессе производства пластинки изменение скорости могло повлечь вполне ощутимый сдвиг тональности, что мы и видим в данном случае¹¹¹. Такой вывод подтверждается другими записями хора И. Юхова, выполненными компанией «Пате»: «Стихиры Пасхи» С. Смоленского и «Предначинательный псалом» Д. Аллеманова звучат также на два тона ниже; «Ангел вопияше» Д. Бортнянского – на полтора тона¹¹².

На записи «Тебе Бога хвалим» слышно явное преобладание одного голоса из теноровой партии. Такое нарушение ансамбля говорит скорее о неудачной расстановке аппаратуры, так как на других записях хора недостаток не повторяется. Фраза мужского хора «Тебе пророческое хвалебное число» звучит почти в полтора раза медленнее основного темпа. Вероятно, «хвалебному числу пророков» в понимании дирижера не подобало петь в маршевом темпе, и он за счет замедления изобразил его более солидным.

Подобные существенные замедления мы находим на пластинке Чудовского хора. В авторской партитуре они никак не отражены, и на записях петербургских коллективов не прослеживаются. Такая интерпретация свойственна именно

¹¹¹ См. параграф 2.1.4. Согласно физическим законам, замедление воспроизведения в два раза влечет за собой понижение звучания на октаву, в полтора раза – на три тона и т. д.

¹¹² Известно, что пластинки фирмы «Пате» в начале XX в. выпускались таким образом, что воспроизводить их можно было только на оригинальных устройствах той же фирмы – патефонах. Это создавало впоследствии дополнительные сложности при перезаписи музыки на цифровые носители.

московской традиции. Подвижный темп хора среди других образцов представляется чрезмерно ускоренным. Качественное исполнение восьмых, а тем более шестнадцатых при такой скорости представляется весьма сложной задачей. Возможно, именно вследствие темпа интонация хора постепенно повышается на полтона к концу записи. По-видимому, стояла задача уместить в три минуты всю первую часть, однако вряд ли такой вариант можно считать удачным.

Плохая сохранность пластинок хоров А. Архангельского и Я. Калишевского, к сожалению, позволяет сделать лишь самые общие выводы об исполнении рассматриваемого концерта. Запись А. Архангельского выделяется наиболее стабильным и быстрым темпом, который не выглядит неоправданным благодаря высокому профессионализму коллектива. Запись Я. Калишевского отличается от всех прочих, кроме упомянутой купюры в первой части, наличием финала.

Тональность и темп (средний метроном четвертной доли) первой части концерта для сравнения приведены в таблице:

Хор А. Пикмана	<i>F-dur</i>	100-106
Хор А. Архангельского	<i>Fis-dur</i>	125-135
Хор И. Юхова	<i>Des-dur</i> (?)	115-120 (?)
Чудовский хор	<i>F-dur – Fis-dur</i>	125-135
Хор Я. Калишевского	<i>E-dur</i>	115-120

В целом, следует отметить, что петербургские записи (А. Пикмана и А. Архангельского) более строги и «академичны». Вероятно, здесь сказалась преемственность традиции, которая шла от самого Бортнянского, долгое время бывшего директором и руководителем хора Придворной капеллы. Эта традиция весьма консервативно сохранялась в течение всего XIX в., и распространялась через регентов, которых капелла выпускала. В Москве музыка Бортнянского была в значительной степени привнесённой, её широкое распространение началось со

времен Ф. А. Багрецова¹¹³. Несмотря на то, что до XX века почти все учителя пения получали дипломы в Петербурге, в последующей их практике оторванность от столичной традиции порождала существенные искажения авторских партитур. Зачастую, из-за недостатка вкуса, это приводило к дискредитации сочинений Бортнянского как таковых. Впрочем, данное замечание не относится к рассмотренным записям, где уместно говорить лишь о более свободном понимании темпа.

2.3.3.А. Кастальский. «С нами Бог» знаменного распева

Песнопение «С нами Бог» исполняется на великом повечерии. Текст его взят из книги пророка Исаии (избранные стихи из глав 8-й и 9-й). По содержанию пророчество делится на две части. В первой говорится о том, что народ, которого оберегает истинный Бог, никогда не будет посрамлен врагами, даже самыми сильными и могущественными. «С нами Бог, познайте, народы, и покоряйтесь. Ибо с нами Бог» – так в русском переводе звучит главная мысль. Вторая часть повествует о грядущем пришествии в мир Спасителя, Сына Божия. Евангелист Матфей цитирует эти слова пророка Исаии, говоря о начале проповеди Христа: «Народ, сидящий во тьме, увидел свет великий, и сидящим в стране и тени смертной воссиял свет» (Ис. 9, 2 – Мф. 4, 16). Каждую строку пророчества на повечерии завершает припев «Яко с нами Бог». При этом главный стих звучит в начале и конце песнопения, возвращаясь к основной мысли и утверждая ее¹¹⁴.

¹¹³ Федор Алексеевич Багрецов (1812-1874), в течение многих лет руководивший Чудовским хором, был для большинства москвичей второй половины XIX в. эталонным исполнителем духовной музыки.

¹¹⁴ Полный текст песнопения:

С нами Бог, разумеите языцы, и покаряйтеся: яко с нами Бог.

Услышите до последних земли: яко с нами Бог.

Могущии покаряйтеся: яко с нами Бог.

Аще бо паки возможете, и паки побеждени будете: яко с нами Бог.

И иже аще совет совещааете, разорит Господь: яко с нами Бог.

И слово, еже аще возглаголете, не пребудет в вас: яко с нами Бог.

Страха же вашего не убоимся, ниже смутимся: яко с нами Бог.

Господа же Бога нашего Того освятим, и Той будет нам в страх: яко с нами Бог.

И аще на Него надеяся буду, будет мне во освящение: яко с нами Бог.

И уповая буду на Него, и спасуся Им: яко с нами Бог.

Се аз и дети, яже ми даде Бог: яко с нами Бог.

В приходской богослужебной практике повечерие совершается достаточно редко, и знакомо большинству верующих в основном по службам Рождества и Богоявления. Именно в эти дни песнопение «С нами Бог» имеет особое значение, так как возвещает явление Христа на земле – то, что составляет основной смысл праздников¹¹⁵.

А. Д. Кастальский занимает особое место в истории богослужебного пения. Ему было суждено найти тот путь русской духовной музыки, который пытались выявить многие русские композиторы, начиная с М. И. Глинки. Принципы обращения с мелосом, открытые им, основывались на родстве русской народной песни и знаменного распева. В творчестве Кастальского распев перестал быть материалом для гармонической задачи, которая более или менее успешно решалась разными авторами до него, и стал темой для свободной хоровой «инструментовки». Все голоса в партитуре, бывшие исключительно функциональными, получили мелодическую нагрузку и линейное развитие. Строгое четырехголосие уступило место дискретному многоголосию, где хоровой унисон в рамках одного песнопения мог соседствовать с двумя, четырьмя, а иногда и с шестью голосами. Такое раскрепощение фактуры давало принципиально новые возможности обработки обиходных мелодий. Не будет ошибкой сказать, что благодаря Кастальскому впоследствии появились на свет такие шедевры, как «Всенощное бдение» Рахманинова, и ряд других сочинений, чьи авторы пошли вновь открытым путем¹¹⁶.

Людие ходящии во тьме, видеша свет велий: яко с нами Бог.

Живущии во стране и сени смертней, свет возсияет на вы: яко с нами Бог.

Яко Отроча родися нам, Сын, и дадеся нам: яко с нами Бог.

Егоже начальство бысть на раме Его: яко с нами Бог.

И мира Его несть предела: яко с нами Бог.

И нарицается имя Его, Велика Совета Ангел: яко с нами Бог.

Чуден Советник: яко с нами Бог.

Бог крепок, Властитель, Начальник мира: яко с нами Бог.

Отец будущего века: яко с нами Бог.

С нами Бог, разумеите языцы, и покаяйтесь: яко с нами Бог.

¹¹⁵ Согласно уставу, праздничное всенощное бдение в эти дни начинается не с вечерни, как обычно, а с великого повечерия. Вечерня совершается ранее, вместе с литургией св. Василия Великого.

¹¹⁶ Подробнее о роли А. Кастальского в истории русской духовной музыки см.: [52].

Один из лучших исследователей и интерпретаторов творчества композитора протоиерей Михаил Фортунато отмечает: «Образцы его гармонизаций настолько удачны и так тонко соответствуют природе знаменного распева, что Кастальский прослыл в свое время «реставратором» древних распевов. <...> В своих гармонизациях он выявил чувства, порожденные не случайной эмоцией или эстетическими переживаниями, а содержанием, смыслом слов молитвы. В этом его глубокая церковность» [172, 4-5].

Рассматриваемая композиция – гармонизация знаменного распева для большого смешанного хора. Структура распева строится из «попевок» – мелодических формул, которые определяют характерный облик каждого гласа. Попевки 8-го гласа, назначенного уставом для данного песнопения, имеют выразительный ритмический рисунок. Две из них мы встречаем здесь — это поворотка и кулизма. Для сопоставления оригинала и обработки необходимо уяснить источник, из которого заимствовались автором одноголосные песнопения.

В 1890-1909 гг. по инициативе Св. Синода были очередной раз переизданы квадратной нотой певческие сборники, издававшиеся еще с конца XVIII в. Значительную их часть составляли песнопения знаменного распева. Для подавляющего большинства церковных певчих, не знакомых со знаменной нотацией, они имели огромное значение, поскольку включали в себя основной корпус одноголосного обихода. Однако эти книги содержали некоторые неточности в ритме и мелодии. Ритмическое несоответствие чаще всего выражалось в приведении к квадратному размеру тех попевок, которые в него не вписывались.

Очевидно, для Кастальского оригиналом служили нотные образцы Синодальных изданий, так как песнопение, исполненное по крюкам, безусловно, звучало бы несколько иначе. Приведем фрагмент песнопения в трех вариантах (для удобства сравнения они даны в единой звуковысотности):

Расшифровка знаменных попевок:

полукулзма малая
кулзма средняя

Я - - - - ко сна - - - ми Бог.

В «Праздниках» Синодального издания [180, 39 об.]:

Я - - - - ко сна - - - ми Бог.

У А. Кастальского:

Я - - - - ко с-на - - ми Бог.

В авторской гармонизации заметно изменен ритм. Певческая строка приводится к двухчетвертному размеру путем сокращения одних нот и задержки других. Например, делается остановка на слове «Бог», которой нет в распеве. Одна из половинных длительностей в слове «языцы» становится четвертью, а перед словом «и покарайтесь» вставлена пауза. При этом Кастальский сглаживает пунктирный ритм, делая ровные восьмые доли в словах «с нами» и «покарайтесь»:

Знаменный распев по «Праздникам» (фрагмент):

С на - ми Бог, ра - зу - мей - те я - зы - - - цы

Гармонизация (фрагмент):

А. Кастальского.

Четкий двудольный размер подчеркивается ритмом басовой партии, которая «компенсирует» доли, отсутствующие в распеве. Бас служит как бы метрономом, давая долевою пульсацию там, где есть остановки в мелодии. Например, в первом слове яркий ход на кварту вверх дает импульс последующему движению других голосов. Ритмическая функция басов особенно сильно ощущается в конце песнопения: в последней строке четыре такта выдержаны строго по восьмым:

Пример 25

Такое решение можно сравнить с ритмом колокольного звона, когда мерные удары благовеста сменяются более дробным перезвоном. В целом, ритмическая составляющая гармонизации Кастальского, ее «шаг», представляется основной особенностью произведения.

Определенную свободу композитора по отношению к оригиналу нельзя рассматривать как произвол. Кастальский, как никто другой, умел облекать знаменные мелодии в достойную «оправу». Поэтому справедливее говорить об

определенной художественной задаче. Очевидно, изменения были обусловлены жанром песнопения, торжественно-гимническим складом и предполагаемым большим составом исполнителей. Если рассматривать сочинение как гимн, то переменный размер явно нарушал бы его стройность. То же самое можно сказать о пунктирном ритме – в шестиголосном хоре он не будет звучать так остро, как в знаменном унисоне. Таким образом, Кастальский переносит акцент на ритмическую вертикаль, более соответствующую многоголосной фактуре.

Происхождение мелодии повторяемого краткого припева:

Пример 26



остаётся неясным, поскольку ни в одном печатном издании такой вариант не встречается. Либо он существовал в устной традиции, либо же был создан автором в стилистике знаменных попевок.

Гармония песнопения обусловлена модальностью оригинала. Два бемоля при ключе в данном случае не говорят нам об основной тональности. Начинается песнопение в *ми-бемоль* мажоре, а заканчивается в *фа-мажоре*, который можно воспринимать и как доминанту, и как тонику¹¹⁷. Если исполнить знаменную мелодию унисонно (по верхнему голосу), то главной опорой будет восприниматься звук «до». Соответственно, стандартное гармоническое решение в рамках данной звуковысотности будет выглядеть как *Es-dur – c-moll*. Однако Кастальский сознательно избегает минорных каденций, в чем можно усмотреть связь с его гармонизациями гласовых напевов. Основная их идея заключается в том, что для традиционно «мажорных» гласов он находит минорные варианты, и наоборот (например, для 6-го гласа). Делалось это для изменения гармонической окраски в зависимости от смысла текста. Иначе говоря, чтобы была возможность петь пасхальные песнопения не в миноре, а песнопения Страстной седмицы – не в

¹¹⁷ Важен также исполнительский прием - длительная фермата на доминанте фактически делает ее тоникой (особенно это очевидно на записи хора М. Карпова).

мажоре¹¹⁸. Подобный принцип очевиден и здесь: торжественный текст не должен был по мысли автора закончиться минорной тоникой.

Песнопение А. Кастальского «С нами Бог» сохранилось в записи двух коллективов, которые пели в главных соборах Москвы, носивших статус кафедральных. Это хор храма Христа Спасителя п/у М. В. Карпова и Синодальный хор п/у А. Д. Кастальского, исполнявший богослужения в Большом Успенском соборе Кремля.

Еще с конца XIX века, когда в храме Христа Спасителя не было собственного хора и там пели Чудовские певчие, богослужение двух главных соборов было неизменным предметом сравнения любителей церковного пения. У каждого коллектива были свои поклонники. С. В. Смоленский так описывал их в своих воспоминаниях: «Другие богомольцы ходили в Успенский собор с камертонами, и, прослушав чтение Апостола и Евангелия или пение Херувимской, немедленно уходили в храм Спасителя, чтобы послушать там то же самое. <...> Эти совершенно своеобразные любители, вместе и глубочайшие неучи, всё же пламенно любят своеобразные церковно-московские искусства и относятся вполне нетерпимо ко всему, что хотя сколько-нибудь не согласно с их вкусами» [132, 75-76].

Собственный хор храма Христа Спасителя был создан по указу Св. Синода в 1901 г., и к моменту создания записей (1909-1915) мог считаться сравнительно молодым коллективом. М. В. Карпов стал по конкурсу его первым регентом и проработал с ним до 1917 г. Поскольку он был выпускником регентского класса Придворной певческой капеллы, значительное место в репертуаре хора занимали петербургские композиторы. Тем не менее, говорить об определенном стилистическом направлении сложно, так как на записях встречаются также

¹¹⁸ В пособии «Практическое руководство к выразительному пению стихир» Кастальский советовал регентам: «Определив преобладающий характер текста (светлый, радостный, печальный, скорбный, смешанный, догматический и т. д.), подыскать из прилагаемых примеров более подходящую гармонизацию» [172, 8].

сочинения московских авторов новой школы – А. Д. Кастальского, П. Г. Чеснокова, К. Н. Шведова [89].

Большая часть грампластинок хора Карпова сделаны со знаменитым протодиаконем Афанасием Здоховским, где главным «объектом» записи был он, а хор играл второстепенную роль. Сохранившиеся записи собственно хора примечательны медленными темпами, что не удивительно, если учитывать специфику размеров Храма Христа Спасителя.

История Синодального хора (включая предшествующую эпоху митрополичьих и патриарших певчих дьяков) насчитывала более четырехсот лет, и к концу XIX века искусство коллектива достигло своего наивысшего расцвета. Такой необыкновенный подъем был связан с реформой Синодального училища в 1886 г. и приходом туда В. С. Орлова в качестве главного регента, а затем С. В. Смоленского на должность директора. В начале XX века Синодальный хор, вероятно, был выше в техническом отношении, чем хор храма Христа Спасителя, однако это касалось пения под руководством главного регента В. С. Орлова. Запись 1907 г. (компания «Граммофон» [215]) была выполнена под руководством помощника регента А. Д. Кастальского – прекрасного композитора, но, по оценкам современников, не очень сильного дирижера¹¹⁹.

Вначале скажем об общих чертах двух записей песнопения «С нами Бог». В них присутствует одинаковое сокращение строк, обычно возглашаемых канонархом. Троекратное повторение припева заменяет все пропущенные стихи, кроме первого и его повторения:

«С нами Бог, разумеете языцы и покарайтесь. Яко с нами Бог.

Яко с нами Бог (трижды).

С нами Бог, разумеете языцы и покарайтесь. Яко с нами Бог».

¹¹⁹ Таково было мнение С. В. Смоленского, протоиерея Михаила Лисицына, В. А. Булычева и других авторитетных хоровых деятелей [52, 77-78].

Сложно сказать, пели ли произведение в таком сокращенном виде на богослужении, или купюра была обусловлена сложностью сочетания солиста и хора в рамках одной записи.

Динамическое решение в двух вариантах также совпадает. Если рассмотреть приведенный выше текст как трехчастную репризную форму, крайние части (первая строка и ее повторение) исполняются ровным нюансом *forte*, а припев – столь же ровным *mf*. Любопытно, что припев, который звучит трижды подряд, лишен какого-либо разнообразия в нюансировке. Это не соответствует концертному прочтению, зато вполне подходит для богослужебного контекста.

Различия двух записей в основном касаются темпа и тональности. Вариант Синодального хора под руководством А. Кастальского звучит в основной тональности (*Es-dur*) и весьма подвижно (метроном четверти приблизительно равен 110). Сейчас трудно сказать, таким ли его представлял дирижер, или же темп был продиктован необычными условиями исполнения и форматом конкретной пластинки.

В исполнении хора М. Карпова («Граммофон», 1911 г. [213]) произведение записано на терцию ниже (*C-dur*), и почти в два раза медленнее. Кроме того, значительное замедление сделано на последнем слове «Бог». Финальный аккорд на фермате длится несколько секунд, подчеркивая значимость завершающего слова. Если предположить, что сдвиг тональности обусловлен техническими причинами, и на самом деле хор пел выше, предполагаемый темп все равно окажется существенно медленнее, чем на записи А. Кастальского.

В звучании хора храма Христа Спасителя мы слышим существенный перевес мужского состава над детским. В начале произведения и в припеве кажется, что поют только тенора и басы. Лишь со второй фразы «разумейте языцы» тембры мальчиков постепенно пробиваются сквозь плотные нижние голоса. Поскольку партитура предполагает дублирование теноров дискантами, такая потеря в хоровой фактуре не столь заметна. Тем не менее, это лишний раз доказывает, что низкие голоса лучше воспринимались аппаратурой того времени. Следует отметить, что эта особенность касается почти всех записей коллектива.

Удачная расстановка певцов при записи представляла серьезную проблему, и любой просчет мог повлиять на отображение определенных групп в хоровых партиях. В данном случае недостаток обусловлен именно сложностями технического порядка, так как детский состав в подобных хорах обычно вдвое превышал мужской.

Записи Синодального хора более удачны в отношении хорового баланса, однако резко контрастируют быстрым, почти суетливым темпом пения. Возвращаясь к песнопению «С нами Бог», можно сделать вывод, что Кастальский как интерпретатор собственной музыки менее убедителен. Величественный пророческий текст в исполнении хора Храма Христа Спасителя звучит более торжественно, несмотря на технические недостатки записи.

2.4. Особенности интерпретации церковной музыки в России в начале XX века

Церковное пение в предреволюционной России представляло собой уникальное явление с комплексом своих особенностей и традиций, сформировавшихся в течение двух предшествовавших веков. Пути их развития в С.-Петербурге и Москве в синодальный период истории во многом отличались. В новой столице с XVIII в. насаждались музыкальные вкусы, соответствовавшие общеевропейской моде того времени. В сфере духовного пения Москва оказалась в значительной степени в стороне от этого процесса.

Однако в середине XIX в. Придворной певческой капеллой, действия которой были подкреплены императорским волеизъявлением, начали проводиться мероприятия, направленные на унификацию певческого обихода. Если в области авторской музыки данная цель была практически достигнута, то в простом церковном пении многие хоры продолжали придерживаться собственных традиций. В конце XIX в. в стенах Московского Синодального училища родилась новая школа, которая стала особым достоянием отечественной культуры.

Таким образом, к началу XX в. сложилась разноплановая и многоликая картина церковного пения, детально охарактеризованная многочисленными письменными источниками – воспоминаниями, документами, письмами,

отчетами, афишами концертов. По отношению к музыке они являются косвенными свидетельствами и имеют разную степень объективности.

Единственным материалом, дающим представление о живом звучании церковных хоров той эпохи, стали сохранившиеся граммофонные записи. Безусловно, записанные песнопения не дают всеобъемлющей картины в силу ограниченных возможностей техники той эпохи, однако позволяют сделать некоторые выводы о манере исполнения:

1. Хоровой вокал в целом можно назвать академическим. Однако он существенно отличался от современного более «открытым» звуком и специфическим исполнением интервалов (как бы с небольшим *glissando*).
2. Цепное дыхание как особый прием фразировки использовался редко. В основном хоровая фраза соответствовала средней длительности дыхания одного человека.
3. Произношение церковнославянского текста ближе к фонетическим нормативам, чем у хоров постсоветского периода, что создает непривычное для современного слухового восприятия звучание.
4. В исполнении изменяемых песнопений существовали определенные традиции, обусловленные конкретными хоровыми составами, многие из них отличались от образцов, помещенных в общепринятых певческих изданиях.
5. Интерпретация духовной музыки, запечатленная на граммофонных записях, являлась непосредственным отражением богослужебного опыта исполнителей.

ГЛАВА III

БОГОСЛУЖЕБНОЕ ПЕНИЕ В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД: ВОПРОСЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ТРАДИЦИЙ

3.1. Церковные хоры в советское время. Богоявленский собор в Елохове как духовно-музыкальный центр Москвы

Церковная жизнь в Советской России 1920-1930-х гг. делится на два периода¹²⁰. Границей между ними можно считать 1929 год, названный И. Сталиным «годом великого перелома на всех фронтах социалистического строительства» [135, 2]. Первый период был во многом парадоксальным. В рамках атеистического государства, при нарастающих репрессиях по отношению к священнослужителям, духовно-музыкальная жизнь не только не прекратилась, но продолжала в определенной степени развиваться, хотя и в несколько иных формах.

Известные регенты (Н. М. Данилин, П. Г. Чесноков, И. И. Юхов, А. В. Александров, А. В. Свешников и другие) совмещали церковно-певческую деятельность с работой в государственных музыкальных учреждениях. Тридцатилетний творческий юбилей П. Г. Чеснокова в 1925 г. отмечался в двух форматах – церковном и светском, причем первый был значительно масштабнее и носил всероссийский характер. Многие композиторы, писавшие для Церкви (как известные, так и «второго ряда»), состояли членами профессиональных объединений. М. П. Рахманова отмечает: «Как ни удивительно, но до конца 1920-х члены Драмсоюза получали авторские отчисления от исполнения их песнопений в храмах» [120, 13].

Большую популярность приобрела практика духовных концертов, организаторы которых с одной стороны освободились от цензуры священноначалия, с другой же не регламентировались новой властью. Подобные концерты, а также торжественные службы с участием известных коллективов, протодиаконов и

¹²⁰ В качестве наиболее полного исследования о церковном пении в данный период советской истории укажем следующее: [120].

оперных солистов служили средством привлечения публики в храмы, и помогали материально поддерживать оставшиеся приходы и духовенство.

Духовная музыка звучала и в концертных залах, иногда занимая одно и даже два полноценных отделения. Приведем выдержку из автобиографических заметок П. Г. Чеснокова за 1924 г.: «20 января – участвовал в духовном концерте хора В. В. Нечаева в Казани; во втором отделении дирижировал своими сочинениями. 26 января – Государственная академическая хоровая капелла под управлением Чеснокова пела у гроба Ленина в Колонном зале Дома союзов. Июнь – написал “Патриаршее многолетие” для диакона (баса) и смешанного хора» [160, 484]. Подобные, казалось бы, несовместимые вещи вынужденно сопутствовали жизни и творчеству многих музыкантов, пытавшихся в новых условиях сохранить остатки некогда великой культуры. Большинство священнослужителей и регентов не питало иллюзий по отношению к грядущим перспективам. Поэтому богослужения, в которых участвовали известные проповедники, хоры или солисты, совершались истово, с особой ревностью и пониманием, что каждый раз может быть последним.

1930-е годы поставили Церковь и все, что было с ней связано, вне закона. В 1932 г. была объявлена антирелигиозная пятилетка, завершившаяся страшными годами Большого террора. В немногих оставшихся после масштабного разрушения храмах продолжались службы, однако теперь речь шла не о сохранении дореволюционных традиций, а о труднейшем выживании и спасении, насколько возможно, церковного наследия от полного уничтожения.

Одним из таких очагов стал Богоявленский собор в Елохове, получивший особое значение в конце 1930-х гг., когда вся организационная структура Церкви была практически разрушена, а Патриарший местоблюститель митрополит Сергей (Страгородский) постоянно ожидал ареста [72, 151]. В истории собора читаем: «<...> храм спасло от закрытия то обстоятельство, что к 1935 г. он имел самый большой в Москве приход, состоявший преимущественно из небогатой части трудового населения» [72, 149].

После закрытия и последующего разрушения в 1938 г. Богоявленского кафедрального собора в Дорогомилове в Елоховский храм была перенесена кафедра Патриаршего местоблюстителя¹²¹. Перед войной его причт пополнился известными священнослужителями из уничтоженных московских приходов. В 1943 г. хор храма возглавил известный регент В. С. Комаров. Начало его служения предшествовало возведению в том же году митрополита Сергия на патриарший престол. Таким образом, обретение Елоховским собором нового статуса совпало с началом работы в нем выдающегося церковного музыканта.

Не останавливаясь подробно на богослужебном творчестве В. С. Комарова, о котором речь ниже, следует особо упомянуть о проповеднической роли хора Богоявленского патриаршего собора. Коллектив провел несколько концертов духовной музыки, первый из которых состоялся еще в конце Великой Отечественной войны по случаю интронизации патриарха Алексия I, после полутора десятилетий официального запрета на церковный репертуар. Трудно переоценить значение выступлений патриаршего хора, где для светской и церковной публики вновь зазвучали запрещенные шедевры.

3.2. Интерпретация песнопений патриаршим хором под управлением В. С. Комарова

В истории отечественного церковного пения личность В. С. Комарова представляет особую страницу, требующую вдумчивого и серьезного изучения. Регент, чья работа начиналась еще до революции, и продолжалась долгие годы в рамках последующего антицерковного государственного строя, сподобился послужить Богу при четырех из пяти патриархов XX в. Его творчество было именно служением, и это подчеркивают все, кто был с ним знаком¹²².

¹²¹ Кафедральным собором г. Москвы храм оставался до 1990 г.

¹²² О В. С. Комарове неоднократно публиковались статьи в Журнале Московской Патриархии. С более подробной библиографией о творчестве регента можно ознакомиться в статье Н. С. Сергеева [124].

Недостаток систематического музыкального образования¹²³ он восполнил своим талантом и общением с замечательными мастерами синодальной школы – Н. М. Данилиным, П. Г. Чесноковым, Я. А. Чмелевым, К. Н. Шведовым. «Ты и данный тебе талант возрастил еси»¹²⁴ – эти слова церковного песнопения вполне можно отнести к жизни регента, который неустанно совершенствовал свое дарование.

В. С. Комаров оставил свой след и в отечественном кинематографе. Патриарший хор записал хоровую музыку С. С. Прокофьева для фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный», причем далеко не всё из записанного в итоге было использовано в кино. Также хор поет в нескольких документальных картинах о Русской Православной Церкви, снятых в 1940-50-х гг. [124].

Большая часть регентской работы В. С. Комарова протекала при патриархах Алексии I и Пимене, знатоках и ценителях церковного пения. Руководитель хора (негласно называвшийся «обер-регентом») умел достойно сослужить требовательным в этом отношении предстоятелям, что бывало неоднократно ими отмечено. Следует сказать, что их музыкальные вкусы были различны, и Виктору Степановичу приходилось соответственно подстраивать богослужебный репертуар¹²⁵.

За время тридцатилетнего служения В. С. Комарова в патриаршем соборе хор неоднократно записывали как профессионально, так и любительским способом. Некоторая часть концертных записей 1948 г. была издана на компакт-дисках в 2000-х гг., многие песнопения также опубликованы в интернете любителями, сделавшими оцифрованные варианты музыкального наследия, хранящегося в частных коллекциях. Часть записей коллектива была осуществлена непосредственно на богослужениях в Богоявленском соборе. Они, естественно, уступают по качеству концертным, однако представляют особую

¹²³ В. С. Комаров окончил Коммерческое училище и медицинский факультет Московского университета.

¹²⁴ Из стихир на литии свт. Николаю Чудотворцу, 6 декабря ст. ст. [80].

¹²⁵ См. статью М. В. Переверзева [102].

ценность. Именно благодаря им возможно давать оценку личности В. С. Комарова не только как дирижера, но, прежде всего, как регента.

Большинство богослужебных записей датировано 1966 и 1974 годами. Это праздники Пасхи, Рождества Христова, Рождества Пресвятой Богородицы, Казанской иконы и свт. Алексия Московского. В рамках данной главы будут рассмотрены несколько фрагментов, характеризующих оригинальную исполнительскую манеру Виктора Степановича Комарова.

3.2.1. Великое славословие киевского распева в обработке А. Архангельского

Говоря о музыке этой обработки, уместно вспомнить ирмосы Великого канона «Помощник и Покровитель» Д. Бортнянского. Вполне очевидна определенная аналогия, которая заключается в стилизации под гласовый обиход¹²⁶. Бортнянский в своих ирмосах использует минимальные средства, ограничивая сферу музыкальной выразительности. Архангельский применяет такой же подход, где роль композитора в основном предстает в создании авторской ритмической координации текста и музыки.

Определенную проблему представляет выяснение первоисточника, на основании которого написано сочинение. Дело в том, что в наиболее известных певческих изданиях XIX в. (как среди монодийных песнопений, т. н. «топориков», так и партесных) отсутствует Великое славословие киевского распева. Если предположить, что композитор использовал напев Киево-Печерской лавры¹²⁷, придется признать, что он полностью его переработал, фактически создав новую музыку.

Обработка Архангельского [170] обладает значительным сходством с так называемым «Феофановским» славословием [186, 38-40] – сочинением архимандрита Феофана (Александрова), популярного церковного композитора первой половины XIX в. В посвященном ему исследовании Л. Н. Парийского сказано: «в нотных рукописях и в печатных изданиях его имя как автора

¹²⁶ О понятии «обиход» см. параграф 2.2.1.1.

¹²⁷ Обиход Киево-Печерской лавры был издан Л. Д. Малашкиным в 1887-1888 гг.

защищено весьма плохо. <...> Часто на его произведениях отсутствует и имя автора, а указан распев: “Киевского распева” или “Донское”» [98, 38]. Далее читаем: «Отсутствие печатного издания произведений архимандрита Феофана, несовершенство его гармонии при несомненно хорошем замысле, опiski и ошибки переписчиков открывали возможность любому регенту корректировать, вносить изменения, поправки, улучшать гармонию, что делало их все более народными. Его произведения стали материалом для произведений других авторов» [98, 41]. Указанные факты позволяют предположить, что источником для Архангельского послужило сочинение архим. Феофана, переписанное либо опубликованное под названием «Великое славословие киевского распева»¹²⁸.

Музыку произведения Архангельского можно разделить на две части. Первая следует до слов «Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим» (включительно). Она изложена в стиле гласового пения с преобладанием аккордов обиходной гармонии. Вторая начинается со слов «Господи, прибежище был еси нам в род и род». В ней появляется гармоническое, динамическое и темповое разнообразие. Аккорды из тесного расположения переходят в широкое. На словах «во свете Твоём узрим свет» следует единственное отклонение из основного *ми минора* в мажорную тональность VII натуральной ступени.

Вышеизложенное членение произведения на две части полностью вытекает из характера музыки, а не смысла и структуры текста. Оно является исключительно авторским решением, которое применялось Архангельским неоднократно¹²⁹.

Распев, положенный в основу произведения, приведен композитором к симметричному ритму. Благодаря этому в нем возникает дирижерская доля, равная половинной длительности. Регентование песнопений, лишенных

¹²⁸ В целом вопрос авторства или распева в изданиях XIX в. нередко представляет проблему, которую мы подробно не затрагиваем. Песнопения зачастую назывались так, как было принято в устной практике того или иного храма (монастыря): «неизвестного», «простого напева» и т. п.

¹²⁹ Если посмотреть другие сочинения А. Архангельского на текст Великого славословия, станет очевидным, что все они строятся приблизительно по одной и той же схеме, в которой кульминация приходится на предпоследнюю строфу «Господи, прибежище... <...> ...яко согреших Тебе».

музыкального размера (например, гласовых), всегда было сложной задачей. Руководитель хора в данном случае лишен возможности пользоваться дирижерской сеткой. Архангельский решает это введением размера, то есть вставляет распев в такты, и регент получает возможность показывать музыку в привычных схемах. Особенность композиции заключается в переменном размере (2/2-3/2). Благодаря этой творческой находке, отчасти сохраняется ощущение свободного ритма.

Автор не дает указаний по поводу темпа. Очевидно, он предполагал, что регент должен знать богослужебное назначение произведения. При этом определенная свобода исполнителя может проистекать исключительно из контекста службы – степени праздника, участия архиерея, певческих традиций храма или монастыря и т. д.

Таким образом, обработку Архангельского можно считать свободным сочинением на тему обихода. Подобные опусы нередко встречается в его творчестве¹³⁰. Как уже было ранее отмечено, мелодия распева в таких случаях служит для композитора не столько *cantus firmus* 'ом, сколько отправной точкой для создания собственной композиции. Ценность ее заключается в том, что она доступна для исполнения небольшим составом, и вполне может достойно звучать без серьезных певческих затрат.

Обратимся к записи песнопения патриаршим хором под управлением В. С. Комарова [206]. Одна из основных черт его интерпретации заключается в наличии очень гибкого темпа, который достигается несколькими приемами. Во-первых, это агогические изменения во второй части песнопения, затрагивающие целые предложения в тексте. Благодаря им появляется несколько контрастных разделов. Например, фрагменты «Буди, Господи, милость Твоя на нас, якоже уповахом на Тя» и «Господи, прибежище был еси... – Господи, к Тебе прибегах» поются почти в два раза медленнее исходного подвижного темпа (приблизительно 90-100 по метроному). Предыдущие фразы при этом имеют в конце *ritenuto* и

¹³⁰ При этом нельзя не отметить, что в наследии композитора значительное место занимают гармонизации со строгим сохранением мелодии.

фермату. В партитуре Архангельского именно эти предложения изложены более крупным «шагом» – половинами и целыми длительностями. Таким образом, логика регента воплощает замысел композитора и развивает его.

Во-вторых, В. Комаров часто замедляет (либо ускоряет) движение внутри строк – законченных мелодико-ритмических построений. При внушительном численном составе хора делать такие отступления от темпа с сохранением единовременного произношения достаточно сложно. Они возможны только благодаря многолетней выучке и пению практически наизусть. По-видимому, это касалось часто исполнявшихся песнопений, где певцы не были «привязаны» к нотам, и регент имел возможность делать поправки на ходу по своему усмотрению.

Кроме того, некоторые слова выделяются небольшим *marcato* в рамках одного ритма: «кланяемся, *славословим* Тя, благодарим Тя», «и восхваляю *имя* Твое во веки», «*научи* мя оправданием Твоим». Умение «доставать» отдельные фрагменты текста из предложения – особая стилистическая черта, свойственная регенту. Она проявляется в песнопениях, где ключевые могут затеряться внутри строки. Таким образом, В. Комаров как бы компенсирует отсутствие мелодического и гармонического разнообразия, но всегда делает это исключительно ради текста молитвы, а не музыки.

Большая часть песнопения звучит на цепном дыхании. Как уже было отмечено, в дореволюционной исполнительской практике оно встречалось достаточно редко. По-видимому, это было связано не с технической сложностью для коллективов, а с определенной эстетической традицией. Длина хоровой строки обычно соответствовала завершённой смысловой строке текста и певческому дыханию одного человека¹³¹. В качестве художественного средства цепное дыхание чаще использовалось в светской музыке. С появлением в 1910-х гг. масштабных духовных опусов С. В. Рахманинова, А. Д. Кастальского,

¹³¹ В качестве исключения можно назвать записи хора Л. Васильева 1909-1914 гг., где цепное дыхание активно используется, а также некоторые песнопения в исполнении киевского хора Я. Калишевского.

А. Т. Гречанинова и других композиторов оно постепенно становится необходимостью, продиктованной характером музыки. Во второй половине XX в., судя по записям А. В. Свешникова с Госхором СССР и Республиканской капеллы под руководством А. А. Юрлова, этот прием стал «знаком качества» в хоровом исполнительстве. Свое отражение он находит и в работе В. С. Комарова, который широко его использовал в своей регентской практике.

Динамика исполнения в целом соответствует той, которая обозначена в партитуре. Исключением является фраза «яко согреших Тебе», где дирижер подчеркнул каденцию небольшим *crescendo*. Трисвятое, завершающее славословие, поется в первоначальном темпе с традиционным расширением в конце¹³². Незначительные динамические отступления в данном случае не противоречат замыслу композитора, а скорее, раскрывают его. Следует иметь в виду, что авторские указания немногочисленны, и это предполагает интерпретацию музыки песнопения исполнителем.

На записи Великого славословия мы слышим прекрасный образец пения «по руке», более свойственный для гласовых изменяемых песнопений. Такое исполнение предполагает темпо-ритмические отступления от авторской партитуры, необходимые для более яркой подачи текста и им обусловленные. Обработка Архангельского на первый взгляд не принадлежит к произведениям, требующим активного дирижерского участия. Кажется, что здесь вполне достаточно «не мешать» певчим, и музыка прозвучит сама. Однако В. С. Комаров не просто следует по ее течению, а определенным образом переживает смысл текста молитвы. Его осознание находит яркое отражение в пении хора. Энергия дирижера ощущается практически в каждой строке, благодаря чему слово становится рельефным. Если авторскую партитуру можно сравнить с графическим рисунком, то регентскую интерпретацию – скорее с живописным полотном, наполненным красками.

¹³² На записи звучит антифонно с левым хором, который был неотъемлемой частью праздничных богослужений в соборе.

3.2.2. Задостойник Рождества Христова в обработке П. Турчанинова

Задостойники на двенадцатые праздники прот. П. Турчанинова давно стали богослужебной классикой и вошли в «золотой фонд» православной духовной музыки. Однако у этих переложений есть ряд особенностей, о которых необходимо упомянуть. Как и при анализе музыки Архангельского, здесь мы сталкиваемся с проблемой определения первоисточника – оригинальной мелодии. В партитуре указана лишь фамилия композитора без указания конкретного распева. Очевидно, переложение было создано на основе знаменного распева [178, 204] и напева Киево-Печерской лавры [178, 220-221]. Поскольку последний во многом складывался на основе первого, их мелодика зачастую весьма близка в типологическом отношении [15]. Следовательно, вряд ли будет верным утверждать, что источником послужил какой-то один из распевов.

Ко времени создания произведений Турчанинова напев Киево-Печерской лавры еще не был издан в печатном виде, но автор, много лет проживший в Киеве, наверняка был хорошо с ним знаком. Именно этот вариант лег в основу первой части задостойника – запева¹³³. В музыке текста ирмоса угадывается знаменная мелодия. Слово «угадывается» здесь подходит больше всего, поскольку композитор нередко меняет структуру распева ради создания симметричного ритма. Он как бы «втискивает» мелодию в такты за счет изменения некоторых длительностей. В качестве примера приведем одну фразу из ирмоса:

Пример 27

Знаменный распев:



Обиход КПЛ:



¹³³ Каждый задостойник (кроме задостойников Постной Триоди) состоит из двух частей: запева и ирмоса 9-й песни канона.

П. Турчанинов:



Очевидно, что авторская мелодия (в верхнем голосе) имеет черты обоих источников, но ближе к Киево-Печерскому обиходу. В отличие от знаменного распева, в музыке Турчанинов присутствует точный размер. В попевке «подъем малый» на слове «спротяженно» увеличен вдвое по длительности ударный слог. А попевка «колесо» на слове «сложенная» значительно сокращена и полностью совпадает с киевским вариантом.

Прот. П. Турчанинов в своем творчестве завершил в Петербурге эпоху Д. С. Бортнянского и начал следующую – А. Ф. Львова. О такой двойственной стилистике пишет И. А. Гарднер, отмечая принадлежность композитора как к италийскому, так и к немецкому направлениям [22, 252]. Поэтому гармонический язык задостойника, в рамках господствовавших правил, отличается обильным использованием септаккордов и их обращений. Преобладающее четырехголосие периодически сменяется пяти- и даже шестиглосием (на слове «Пречистую»). Основная мелодия проходит главным образом в альтовой партии, дважды перемещаясь в дискант. При этом есть фрагменты, где она настолько спрятана в многоголосии, что практически растворяется в аккордовой фактуре. Примером может служить фраза «любвию же Деву», где распев (имеющий неточность на слоге «-ю») «перескакивает» из голоса в голос несколько раз:

Пример 28

Знаменный распев:





П. Турчанинов:

Следует также помнить, что задостойники написаны Турчаниновым для конкретного состава – большого смешанного хора, которым управлял сам автор. Современник композитора, митрополит Московский Филарет (Дроздов) высказывал мнение, что песнопения гармонизованы «так искусственно, тяжело для поющих и не просто, что только огромным и превосходным придворным хором сие пение может быть исполняемо с успехом» [22, 256].

Теноровая партия (особенно первого тенора) в задостойниках практически не опускается ниже первой октавы. Такая tessitura для пения на утреннем богослужении представляет большие сложности даже профессиональным певцам. Историк церковного пения прот. Василий Металлов писал по этому поводу: «Исключая баса, три остальных голоса Турчанинов большей частью заставляет петь в их высших регистрах, отчего и произведения его в смысле совершенного, свободного и художественного их исполнения доступны не всем хорам» [79, 104].

Вероятно, в сочинениях Турчанинова сказалась школа его учителя А. Л. Веделя, обладавшего прекрасным высоким голосом, и писавшим все теноровые партии как бы с расчетом на свои данные. Кроме того, партии дискантов и альтов тогда исполнялись мальчиками, а значит, все верхние ноты звучали иначе, гораздо легче и спокойнее, чем в исполнении женских голосов в XX веке.

Все, сказанное выше о рождественском песнопении, вполне можно отнести и к другим задостойникам Турчанинова. Однако, несмотря на указанные сложности для исполнения, они стали неотъемлемой частью репертуара всех праздничных хоров, оставаясь в приоритете даже после появления других многочисленных гармонизаций. Такую популярность можно объяснить дарованием автора, сумевшим не затмить слова выразительностью своей музыки,

а подчеркнуть их. Кроме того, он фактически был первым, кто столь масштабно обратился к древним распевам. «В этом отношении Турчанинов стоит во главе особого направления гармонизации древних мелодий церковных нотных книг» — так определяет место композитора в истории русского церковного пения А. В. Преображенский [147, 9].

Сохранились две записи задостойника Турчанинова со служб Рождества Христова в исполнении патриаршего хора п/у В. С. Комарова. Рассмотрим одну из них¹³⁴ [211]. В ней участвует именно такой певческий состав, который имел в виду митр. Филарет, и который, вероятно, соответствует авторскому замыслу композитора. Большое число сильных и выносливых голосов позволяет раскрыть выразительные моменты песнопения и скрасить технические неудобства верхних хоровых партий, о которых шла речь выше.

Сдержанный темп пения хора В. Комарова обусловлен праздничным служением патриарха¹³⁵. Он весьма свободен, имеет градации от *Grave* до *Andante*. Каждая фраза первой части (запева) начинается очень сдержанно и имеет небольшой «разгон» с последующим *ritenuto* и *diminuendo* в конце. Во второй части (ирмосе) темп более стабилен, присутствует несколько иллюстративное ускорение на слове «неудобно».

Песнопение звучит выше на полтона по сравнению с партитурой. Учитывая и без того высокую тесситуру голосов, следует отметить, что это усиливает некоторую напряженность звучания. Возможно, такой певческий тонус соответствовал ощущению момента богослужения у регента. Все произведение поется на сплошном цепном дыхании, которое прерывается только в двух местах: между частями и после слов «любовию же Дево».

В переложениях задостойников П. Турчанинова (по-видимому, со времен автора), сохраняется традиция петь вторую часть значительно быстрее первой, *alla breve*. Она не основана на авторской партитуре, однако косвенно

¹³⁴ Обе сделаны при патриархе Алексии I, одна из них предположительно в 1966 г. Критерием для выбора в данном случае служит качество записи.

¹³⁵ Любая архиерейская (в том числе и патриаршая) служба имеет несколько иной по сравнению с обычной службой порядок и темп, связанный с особенностями совершения ее епископом.

подтверждается дореволюционными архивными записями (см. ниже). Контраст двух частей в исполнении патриаршего хора заключается не только в темпе, но и в характере. В запеве присутствует тягучее *legato*, вязкий звук которого как бы преодолевает размерность музыки. В ирмосе регент подчеркивает доли с помощью *marcato*, особенно заметного в начальных тактах на словах «Любити убо нам, яко безбедное страхом».

Яркая динамика песнопения обусловлена не только высокой тесситурой, но и определенным «героическим» стилем исполнения. Такую молитву можно назвать не столько просьбой, сколько утверждением победных истин. Насколько это соответствует буквальному смыслу текста, является спорным вопросом, однако, как центральное песнопение великого праздника, задостойник звучит весьма убедительно.

Одним из главных вопросов данной главы является преемственность дореволюционной традиции в творчестве регентов советского периода. В связи с этим будет уместно сравнить интерпретацию В. Комарова с записями хора И. Юхова, осуществленными в 1910 г. компаниями «Зонофон» [212] и «Метрополь-Рекорд». Оба варианта задостойника Рождества Христова в целом более подвижны. Это можно объяснить как отсутствием расчета на архиерейское богослужение, так и техническими особенностями аппаратуры того времени. Песнопение на них звучит с тем же соотношением медленного запева и подвижного ирмоса.

Они тоже имеют некоторые агогические отступления, однако в значительно меньшей степени. Единственное исключение представляет собой мотив из четырех звуков в конце слова «воинств». Его исполняет только женский хор, в полтора раза медленнее по сравнению с основным темпом. Аналогичные же места во второй части задостойника поются в предыдущем темпе (половина около 85 по метроному). Примечательно, что хор В. Комарова эти же три фрагмента немного ускоряет.

Записи хора И. Юхова имеют между собой незначительные отличия, так как произведение записано вне контекста службы. В двух упомянутых выше

исполнениях патриаршего хора разнятся динамика и темп. В них отражается реальная литургическая обстановка, и характер пения диктуется в данном случае конкретным богослужением.

Здесь правомерно вспомнить Н. М. Данилина, который вел в Синодальном училище чтение партитур по песнопениям из репертуара хора. Как вспоминал выпускник училища А. П. Смирнов, «иногда среди учеников возникали споры по поводу темпов и нюансов, так как сам Николай Михайлович дирижировал тем или иным произведением по-разному. Спор решался отметкой, полученной на уроке» [130, 533]. Очевидно, что В. С. Комаров, знавший Н. М. Данилина, воспринял его свойства вдохновенного интерпретатора-импровизатора, для которого каждое богослужение было уникальным событием.

Пасхальный канон (1-6 песни)

Праздник Воскресения Христова именуется в церковных текстах «праздником праздников и торжеством торжеств»¹³⁶. Логика церковного устава предполагает в качестве критерия торжественности службы *количество пения*, и потому пасхальное богослужение представляет собой практически полностью певческое последование. Значительную часть пасхальной утрени занимает канон, первая песнь которого начинается словами «Воскресения день». Он, как и некоторые другие пасхальные песнопения, является творением одного из величайших христианских гимнографов св. Иоанна Дамаскина (676-749 гг.).

В современном богослужении Русской Православной Церкви это единственный канон, который полностью поется, а не читается. Однако, к сожалению, уже не первое столетие он исполняется на «плясовой» мотив светской песни. Вот как писал об этом еще в XIX в. князь В. Ф. Одоевский: «В Обиходе есть молитвы, воспеваемые преимущественно в заутреню Светлого Христова Воскресения, каков утренний канон Пасхи ("Воскресения день" и прочее). <...> Напев этих молитв в синодском Обиходе – радостный, но сохраняющий все достоинство церковного пения. В течение времени к этому напеву привился напев

¹³⁶ Ирмос 8-й песни канона Св. Пасхи.

веселой плясовой песни, которой старинные слова "Ах Дон, ты наш Дон", а новейшие "Барыня, барыня", – и в этом виде перешел в так называемый Круг простого церковного пения, издавна употребляемого при Высочайшем дворе, изданный в 1837 году и перенесенный ныне в четырехголосное переложение, изданное от Капеллы. <...> Это прискорбное явление ясно указывает на недействительность и даже невозможность нотной цензуры» [82].

Существует мнение (недоказанное, но бытующее в церковной среде), что данная традиция повелась от «шутейных» служб петровской эпохи. Таким образом, музыкальное содержание пасхального канона свелось к одной музыкальной строке с чередованием доминанты и тоники. Со временем происхождение мелодии отчасти забылось, и уже почти два века для большинства верующих она неразрывно ассоциируется с пасхальной службой¹³⁷.

Следует отметить, что любой светский мотив в церковной музыке (а таковых достаточно) может быть либо усугублен, либо «воцерковлен» в зависимости от таланта и стремления руководителя хора. По поводу упомянутого пасхального напева многие считают, что его очевидную плясовую основу скрывать незачем, поскольку в самом тексте канона есть слова «скакаше играя»¹³⁸. Однако при неумелом исполнении такой подход неизбежно превращает службу в пародию.

В этом отношении весьма интересна запись с пасхальной службы 1966 г. с участием патриарха Алексия I и хора В. С. Комарова [216]. Канон в Богоявленском соборе исполнялся антифонно двумя хорами при участии духовенства и народа. Как известно, антифонное пение есть не признак богатства храма, а необходимое уставное указание по поводу всех без исключения служб. Сочетание двух певческих составов имеет и эстетическое, и практическое значение. Оно не дает переутомляться одному хору и вносит определенную динамику в богослужение. На Пасху же, когда требуется практически

¹³⁷ Разумеется, это не отменяет наличия других напевов канона. Речь идет о наиболее распространенной традиции его исполнения.

¹³⁸ 3-й тропарь 4-й песни канона Св. Пасхи.

непрерывное пение в течение нескольких часов, этот вопрос для клироса особенно актуален.

Первое, что обращает на себя внимание на записи – активная певческая роль духовенства и мирян. Священнослужители запевают все первые строки ирмосов (начальных стрóf)¹³⁹, и перед началом канона хор как бы дает им настройку аккордом слова «Аминь». Также служащие в алтаре исполняют ипакои «Предварившия утро», кондак «Аще и во гроб» и песнь «Воскресение Христово видевшие». Можно отчетливо различить, что в пении участвует и женские голоса. Это представительницы старшего поколения верующих, которые составляли приход в те годы, и помнили многие песнопения наизусть.

Примечательно, что весь канон звучит в обиходном стиле, без привлечения авторских песнопений. Такое единообразие очень важно при антифонном пении, поскольку значительно уменьшаются исполнительские различия между всеми участниками службы¹⁴⁰.

В манере пения канона присутствует характерный штрих. После каждой строки текста, за редким исключением, следует цезура. Конец слова перед ней поется очень кратко, почти *staccato*. То есть вдох не нарушает общий ритм пения, а делается за счет времени предыдущего последнего слога, вне зависимости от того, ударный он, или безударный¹⁴¹.

Темп представляет особый интерес, так как от него главным образом зависит, насколько песнопение становится похожим на плясовой первоисточник. Основной темп по нынешним понятиям можно назвать весьма сдержанным (одна метрическая доля – половина – колеблется от 95 до 115 по метроному). За

¹³⁹ Эта древняя практика сохраняется и сейчас в некоторых приходах и монастырях РПЦ, у старообрядцев-поповцев встречается повсеместно.

¹⁴⁰ Существует любительская запись фрагмента другой службы, сделанная, по-видимому, на пасхальной седмице. На ней В. Комаров исполняет популярную катавасию А. Веделя. Нельзя не отметить, что такие концертные вставки скорее разрушают цельность богослужения, чем украшают его.

¹⁴¹ На основании других записей это замечание можно отнести и к гласовому пению хора В. Комарова вообще.

последние полвека скорость исполнения пасхального канона возросла пропорционально скорости жизни, что явно пошло не на пользу богослужению.

В пении правого хора, руководимого Комаровым, присутствуют характерные агогические подвижки. Припев «Христос воскрес из мертвых» каждый раз имеет значительную фермату на предпоследнем слоге. Начало тропаря после этого поется с постепенным ускорением и возвращением к основному темпу, а конец снова немного замедляется¹⁴². Левый хор поет более ровно, с незначительными отступлениями от общего движения. Продолжая начатое в предыдущем разделе сравнение с дореволюционной традицией, можно отметить, что левохорный вариант по темпоритму очень похож на исполнение пасхального канона хором Храма Христа Спасителя и хором Юхова.

Учитывая сказанное выше о других песнопениях Архангельского и Турчанинова, можно сделать вывод, что исполнительской манере Виктора Степановича было чуждо единообразие темпа.

В составе канона правым хором исполняется также икос «Еже прежде солнца» 8-го гласа. Этот тропарный гласовый напев состоит из единственной мелодической строки, где начальные пять аккордов являются неизменной формулой и в современной практике поются вне зависимости от словесных ударений:

Пример 29



У Комарова каждая строка скомпонована в зависимости от текста, что выгодно преобразует однообразную гласовую формулу. Первый субдоминантовый аккорд перемещается на ударение значимого в строке слова.

¹⁴² Здесь напрашивается зрительная аналогия с длинным составом, который с трудом разгоняется и заранее тормозит перед следующей станцией.

Мелодическая строка приобретает вариативность, подчеркивающую словесные акценты песнопения:

Пример 30

и-шу-ши-я я-ко дне ми-ро-но-си-цы де-вы,
и дру-га ко дру-зей во-пи-я-ху:

Такой подход к гласовому пению вполне соответствует главной мысли регента: «Пойте разумно!», к которой он всю жизнь призывал церковных певцов.

Другие богослужебные записи патриаршего хора в целом подтверждают принципы интерпретации, которые изложены выше. В. С. Комаров продолжал в своем церковном служении многие традиции дореволюционной школы. Это доказывается не только репертуаром его хора, но и манерой исполнения, во многом унаследованной от корифеев регентского искусства.

Тем не менее, практически вся его жизнь принадлежала советской эпохе, и он не мог остаться в стороне от современного дирижерского опыта. Отчасти это ощущается в пении женских голосов. До революции участие женщин в церковных хорах хоть и практиковалось, но все еще не являлось нормативным, и потому требовало от исполнительниц определенной скромности вокала. К 60-70-м гг. XX в., когда делались рассматриваемые записи, роль женщин в церковных хорах кардинально изменилась. Соответственно, исчезла необходимость ориентироваться на голоса мальчиков. Кроме того, претерпело определенную эволюцию академическое вокальное искусство, которое непосредственно влияло на церковное пение.

Впрочем, не лишним будет отметить, что советские хормейстеры также воспитывались бывшими «синодалами». Следовательно, профессиональная

хоровая преемственность в значительной мере сохранялась и во внецерковной среде. Таким образом, говоря о В. С. Комарове как о регенте советского периода, мы подчеркиваем неразрывную связь со старой традицией, которая обрела новые краски в его творчестве.

3.3. Интерпретация песнопений патриаршим хором под управлением Г. Н. Харитонова. Литургия в честь тысячелетия Крещения Руси

Масштабное празднование тысячелетия Крещения Руси в 1988 г. стало вехой, завершившей советский период в жизни Русской Православной Церкви. В преддверии юбилея вышло постановление Св. Синода о плане предстоящих торжеств, утвержденное Советом по делам религий. В 1986-88 гг. в Москве, Ленинграде и Киеве состоялись международные конференции, в которых приняли участие как представители духовенства, так и светские ученые из разных стран. Журнал Московской Патриархии отмечал: «Генеральная ассамблея ЮНЕСКО призвала 159 государств-членов отметить 1000-летие введения христианства на Руси как крупнейшее событие в европейской мировой истории и культуре» [107, 3]. Официальная встреча главы государства М. С. Горбачева с членами Священного Синода во главе с патриархом Пименом положила начало новому этапу в истории РПЦ. Атеистическая идеология начала уступать место диалогу власти и Церкви [8].

В рамках празднования юбилея были приняты решения о передаче нескольких монастырей, а также церковных ценностей из фондов музеев Московского Кремля. Старейшие иерархи РПЦ были удостоены государственных наград – орденов Трудового Красного Знамени и Дружбы народов [105, 4]. 10 июня 1988 г. в Большом театре состоялся торжественный акт и праздничный концерт, в котором участвовали лучшие хоровые коллективы и оркестр ГАБТ. «Мастерство и духовность слились в этом концерте, ставшем свидетельством того, что традиции русского церковного пения живы в сознании православного народа и дороги всей современной отечественной культуре» [107, 29]. Праздничные мероприятия проходили не только в столице, но и в других епархиальных центрах. Всего в СССР прибыло более 500 гостей из 89 стран мира

(в том числе тех, с которыми не было официальных дипломатических отношений). Многие события освещались в печати и на центральном телевидении.

Главная юбилейная служба состоялась в Даниловском монастыре г. Москвы на открытом воздухе. Церковные торжества открылись литургией в Богоявленском патриаршем соборе в Елохове 5 июня 1988 года, в Неделю Всех святых. На ней присутствовала многочисленная иностранная делегация, включавшая как православных, так и инославных гостей, а также аккредитованных журналистов. Подчеркнутая торжественность богослужения безусловно соответствовала масштабу события. Количество духовенства было настолько велико, что основная его часть находилась в соборе лишь в качестве гостей (в том числе патриархи и предстоятели Поместных Церквей). Служба совершалась ограниченным числом православных иерархов во главе с митрополитом Киевским и Галицким Филаретом. Она была полностью записана на видео, что было уникальным явлением в те годы.

Благодаря этой записи возможно сделать некоторые выводы о культуре служения и традициях церковного пения в главном на тот момент храме РПЦ¹⁴³. Она представляет интерес не только общей атмосферой и составом присутствовавших гостей, но и певческим репертуаром, составленным регентом патриаршего хора для данного праздника.

Геннадий Николаевич Харитонов (1953-2021) возглавлял хор кафедрального собора с 1980 по 1991 годы¹⁴⁴. После кончины патриаршего регента В. С. Комарова в 1974 г. хор долгое время не мог обрести руководителя, способного продолжить дело знаменитого предшественника. Г. Харитонов был приглашен на эту должность из провинции, после долгих поисков. Решение принял лично патриарх Пимен, высоко оценивший его творчество заочно, по записям.

¹⁴³ Запись литургии и панихиды 05.06.1988 г. [214] любезно предоставлена преподавателем регентской школы Московской Духовной академии Л. Г. Стальской.

¹⁴⁴ Подробнее о Г. Н. Харитонове см. статью В. Николаева [91].

По благословению патриарха хор кафедрального собора в 1985 г. был записан на грампластинку в студийных условиях¹⁴⁵, а также в 1988 г. на богослужении. Новый руководитель бережно относился к традициям предыдущих лет. Г. Харитонов отмечал: «Репертуар для хора Богоявленского собора в течение многих лет готовился В. Комаровым. Когда я пришел руководить коллективом, то лишь иногда, для отдельных служб, подбирал сам некоторые песнопения» [155, 3]. Однако его задачей было не только сохранить преемственность, но и возродить высокий исполнительский уровень коллектива.

Песнопения, прозвучавшие на службе тысячелетия Крещения Руси, отражают приверженность регента к творчеству композиторов Нового направления. Главенствуют здесь три основных имени – П. Г. Чесноков, А. Т. Гречанинов и К. Н. Шведов, причем предпочтение явно отдается первому из них. Очевидно, что для значительной части гостей пение должно было показать музыкальное лицо Русской Церкви, поскольку многие из них не бывали в СССР и не видели богослужений в России до этого события. Можно предположить, что такие яркие и запоминающиеся произведения П. Чеснокова, как «Старо-Симоновская» Херувимская песнь и Милость мира из ор.10, стали для них яркой музыкальной ассоциацией с русской службой.

Антифонное пение двух праздничных хоров (правого под управлением Г. Харитонова) подчеркивало особую торжественность события. Музыка, в которой господствовали сочинения композиторов московской школы в сочетании с церковным обиходом, представляла в данном случае достаточно цельное художественное явление. Правда, она не совсем подходила к обстановке собора, где иконостасы, облачения и утварь синодального периода явно относились к другой стилистике.

Нельзя не отметить, что в музыкальной составляющей имелись и некоторые отрицательные моменты. В частности, динамика и тесситура некоторых песнопений и диаконских возгласений были форсированы и изменены не в

¹⁴⁵ Запись была подготовлена к 75-летию патриарха Пимена.

лучшую сторону. Это объясняется особой обстановкой богослужения – некоторой «нервозностью», обусловленной большим количеством иностранных гостей и епископата, режимом видеозаписи и т. д. Наиболее выгодно в данной ситуации прозвучали центральные песнопения евхаристического канона, не связанные с передвижением духовенства в храмовом пространстве. Рассмотрим одно из них.

3.3.1. К. Шведов. «Достойно есть»

Ныне несколько забытое сочинение, оно было «репертуарным» в храмах в советское время. Тогда в действующих храмах Москвы имелись внушительные хоры, способные исполнять музыку такого рода¹⁴⁶.

К. Н. Шведов (1886-1954) принадлежал к поколению «синодалов», к которому относились также знаменитые в будущем дирижеры Н. С. Голованов и С. А. Жаров. Участь у старших мастеров московской школы (А. Д. Кастальского, А. Т. Гречанинова, А. В. Никольского, С. В. Рахманинова), он выработал свой оригинальный стиль духовной музыки, в котором сочетался опыт Нового направления и достижения композиторов «Могучей кучки». В его наследии есть отдельные песнопения и цикл Литургии (1913 г.), а также театральная музыка. В эмиграции К. Шведов был известен как автор аранжировок для хора Донских казаков С. Жарова [162].

Как и некоторые другие сочинения автора, песнопение «Достойно есть» являет собой «собирательный образ» русской музыки. Начальное предложение, изложенное октавным унисоном, содержит несколько мотивов, которые затем развиваются в основной части. Один из них заимствован из попевки «руза» 7-го гласа знаменного распева [90, 95], и предстает в песнопении в двух вариантах. В начале мы видим его как бы в обращении, потом в основном виде:

Пример 31



¹⁴⁶ Об этом говорит Л. Г. Стальская в интервью автору от 16.02.2023.

Другой вызывает ассоциацию с песнями-былинами:

Пример 32



Фактура сочинения вырастает постепенно. Двухголосие сменяется четырехголосием, расширяющимся затем до семиголосных аккордов. Здесь автор следует приемам А. Кастальского, часто применявшего фактурное разнообразие. Нижние голоса в партитуре более линейны и мелодически насыщены. Сопрано и тенор имеют скорее подголосочный характер. На последнем слове «величаем» К. Шведов вводит необычный красочный эффект – мелодическое изложение сменяется скачкообразной аккордовой последовательностью. Она завершает минорное произведение мощным мажорным аккордом, которое можно считать основной кульминацией:

Пример 33

Широкий диапазон хоровых партий и весьма контрастное динамическое изложение нередко встречаются в творчестве С. Рахманинова («Всенощное бдение»), А. Гречанинова («Страстная седмица», «К Богородице прилежно») и других композиторов. Однако они касаются, как правило, развернутых форм, позволявших «подготовить» тот или иной контраст. У К. Шведова же многократные смены вписаны в сжатую одночастную форму. Если в рамках оркестровой партитуры подобные указания вполне осуществимы, то для певцов

это представляет проблему, поскольку существует определенная инерция вокального звука.

Темп, характер и оттенки произведения подробно выписаны композитором [176, 232-233]¹⁴⁷. К. Шведов, как и А. Гречанинов, оставляет минимальную свободу для интерпретатора, указывая даже метроном отдельных фрагментов. В этом заключается его отличие, скажем, от А. Кастальского, более доверявшего вкусу и опыту регентов.

Песнопение «Достойно есть» К. Шведова существовало в репертуаре патриаршего хора много лет, и досталось Г. Харитонову «по наследству». Сохранилась запись его исполнения под управлением В. Комарова на концерте 1948 г. в Большом зале консерватории. Сравним исполнения двух регентов, которые разделяют сорок лет.

На записи 1988 г. слышно, что Г. Харитонов придерживается авторских ремарок, касающихся динамики. Однако в пении хора присутствует бóльшая свобода темпа. Замедления и ферматы на словах «Бога нашего» и «Серафим» являются регентской трактовкой. Она оправдана и по форме, и с исполнительской точки зрения, так как позволяет большому составу сделать постепенное *diminuendo*, указанное в партитуре. Некоторые моменты фразировки также внесены дирижером. Это отсутствие дыхания перед словами «без истления», и выделение цезурами троекратного повторения слов «Тя величаем».

Под руководством В. Комарова произведение звучит максимально ярко. Все контрасты выразительных средств усилены, темп несколько ускорен. Последние слоги в концах фраз единообразно сокращаются вне зависимости от авторской записи, то есть и половинные длительности, и четверти, и восьмые поются одинаково. Общехоровые дыхания берутся чаще, что соответствует дореволюционной практике. Тональность *d-moll* – *D-dur* взята на полтона выше (при том, что в верхних голосах в кульминации есть нота «ля»). Очевидно, что

¹⁴⁷ Здесь очевидно сходство с партитурами А. Гречанинова, также изобилующими авторскими ремарками.

экспрессивная музыка соответствует темпераменту дирижера, здесь он «в своей стихии».

Подобный «имперский» мощный стиль существовал в сталинское время не только в музыкальном исполнительстве, но и в изобразительном искусстве, и в архитектуре¹⁴⁸. Впрочем, следует учитывать, что это касается концертного варианта с усиленным хоровым составом, и мы не знаем, как звучало песнопение у Виктора Степановича на богослужении.

Можно предположить, что Г. Харитонов был знаком с записью В. Комарова, поскольку он делает некоторые аналогичные отступления от авторской партитуры. При этом он создал свою интерпретацию, сообразную его составу хора и более подходящую для службы. Она заключается в адаптации темпа и остановок в произведении к богослужебной ситуации.

Разница между исполнениями двух регентов заключается не только в выразительных средствах, но и в качестве вокала. Хоровой звук середины XX в. можно безошибочно определить на слух, даже не зная произведения. В нем более ярко проявляются тембровые свойства голосов, поскольку в коллективах (в том числе церковных) пели в основном вокалисты. «Тотальное» разделение певцов на хоровых и сольных стало в 1930-е гг. следствием развития профессионального хорового образования. К концу XX в. в певческих составах появляется все больше выпускников хоровых отделений. Поэтому в звучании хоров уменьшается массивность, сглаживается разница тембров, и звук становится менее ярким, но более слитным.

3.3.2. П. Чесноков. «Старо-Симоновская» Херувимская песнь

Это сочинение, безусловно, принадлежит «золотому фонду» русской духовной музыки. Оно было написано в 1912 г. (ор. 37, № 1), в период наибольшей творческой активности композитора [64, 71]. Обработка обиходной мелодии, выполненная одним из самых ярких представителей Нового

¹⁴⁸ Чтобы понять, о чем идет речь, достаточно послушать звучание оркестра под управлением Н. С. Голованова или посмотреть на московские «высотки». Это явления одного порядка, и список подобных примеров в искусстве можно продолжить. Из исследований о культуре сталинской эпохи см. в частности исследование И. К. Руцинской [121].

направления, может служить наглядной иллюстрацией основных его принципов. Здесь присутствует и развернутая фактура, и специфическая «хоровая оркестровка», вытекающая из прекрасного знания возможностей человеческого голоса. К ней полностью приложима характеристика, данная М. П. Рахмановой: «трактовка древних и традиционных распевов («иконописного подлинника») не как материала для «гармонизации», <...>, а как музыкальной темы – основы свободной композиции» [112, 21].

Музыкальная форма Херувимской песни всегда одинакова, и происходит от текста, где три строфы поются до Великого входа, и одна после. В Старо-Симоновской мелодии, как и в некоторых других обиходных напевах, начальные три строфы состоят из двух предложений, а в последней дополнительно повторяется сокращенное второе:

А	В
Иже Херувимы	тайно образующе,
и животворящей Троице	трисвятую песнь припевающе,
всякое ныне житейское	отложим попечение.

А	В ₁
Яко да Царя всех подыдем, ангельскими невидимо дориносима чинми.	

В	Аллилуия (3 р.)
---	-----------------

В авторских Херувимских еще со времен Д. Бортнянского наблюдается контраст медленного и тихого раздела до входа, и быстрого, полифоничного и бравурного после него. Смыслом текста эта синодальная традиция оправдывается с натяжкой, а в древних распевах подобный контраст отсутствует вовсе. Удивительно, что при всем разнообразии композиторского наследия, такой стереотип сохраняется до наших дней. Исключения из него довольно редки, и касаются, в основном, как раз обработок обиходных мелодий¹⁴⁹.

П. Чесноков в своей композиции вводит чередование мажорных и минорных строф таким образом, что первый раздел представляет собой трехчастную репризную форму, завершающуюся двухтактовой кодой на слове «попечение».

¹⁴⁹ Примером может служить популярная обработка той же «Старо-Симоновской» Херувимской песни, сделанная братом П. Г. Чеснокова, Александром.

Следующий раздел «Яко да Царя» (преимущественно мажорный) вариативно развивает музыку предшествующих строф. Схематично это можно изобразить так: AB CD AB₁ // D₁A₁D.

Нельзя не отметить мелодического сходства некоторых интонаций «Старо-Симоновской» Херувимской и песни «Вниз по матушке, по Волге»¹⁵⁰. Особенно это касается заключительных фраз каждой строфы Херувимской и куплета песни:

Пример 34



Песня знакома практически каждому, причем в знаменитой обработке А. В. Свешникова, ставшей одним из наиболее узнаваемых музыкальных символов России. Ни в коей мере не посягая на оригинальность этого, безусловно, выдающегося произведения, отметим лишь, что А. Свешников, также в прошлом регент, в определенной мере испытал влияние своего старшего коллеги. Кроме того, что обработки имеют одну тональность, некоторые композиционные приемы и гармонические обороты обладают очевидным сходством.

Возвращаясь к рассматриваемому богослужению, следует отметить, что при совершении литургии епископом во время Херувимской песни происходят дополнительные священнодействия, требующие большего количества времени. Длительность этого песнопения полностью зависит от темпа служения предстоятеля, и здесь регент не является «хозяином» ситуации. Существует не так уж много распевов Херувимской песни, подходящих для архиерейской службы, и Старо-Симоновская в обработке П. Чеснокова относится к их числу.

В данном случае требовалось также время на построение многочисленного духовенства на Великий вход. По этой причине был взят крайне медленный темп, а третья строфа «Всякое ныне» повторялась дважды. Кроме того, в пении слышен

¹⁵⁰ Возможно, это свидетельствует в пользу теории А. Кастальского о глубинном родстве церковных распевов и народной песни. Впрочем, в данном случае вопрос требует дополнительного специального изучения.

особый ритмический прием: некоторые доли в произведении наступают как бы с оттяжкой и небольшим *marcato*, создавая особую величественную «поступь».

Существенное замедление всегда создает дополнительные трудности для певцов, но «вокально обоснованная» музыка помогает исполнителям, и в звучании патриаршего хора не проигрывает. Напротив, резкая смена темпа в последней части «Яко да Царя» выглядит несколько суетливо, а авторское указание по поводу слова «Аллилуия» («чуть медленнее») игнорируется. Впрочем, регент здесь также зависит от хода службы, где требуется закончить песнопение к выходу и благословению архиерея.

В плане динамических оттенков исполнение соответствует авторской партитуре. В целом, следование ремаркам П. Чеснокова практически всегда удобно, так как они весьма логичны и выверены его собственным многолетним хормейстерским опытом. Внушительный хоровой состав соответствует масштабу сочинения, однако иногда слышна нехватка теноровой партии. Особенно дисбаланс проявляется в местах, где у тенора проходит мелодия, например, в начале строфы «И Животворящей»¹⁵¹. Интонация хора вполне устойчива, причем не только в данном песнопении, но и в течение всей службы.

Завершая характеристику записи богослужения, нельзя не сказать о характерном отношении к уставу, принятому в Богоявленском соборе в советское время. В частности, это касается пения тропарей на Блаженствах, ныне почти забытого и сохранившегося преимущественно в монастырях. Традиция сформировалась в патриаршество Алексия I, и, по-видимому, не нарушалась даже ради таких исключительных случаев.

Рассмотренные произведения наиболее ярко характеризуют хор на данной записи, другие могут лишь отчасти дополнить всё вышесказанное. Если богослужебные записи Г. Харитоновой не всегда показательны с точки зрения хорового вокала, то студийные образцы, сделанные в 1980-е гг., говорят о

¹⁵¹ Некоторые указанные здесь недостатки богослужебного исполнения отсутствуют на замечательной студийной записи этого же сочинения.

высокой культуре исполнительства, ставшей безусловным достижением дирижера.

Основной чертой, связывающей интерпретацию песнопений хором под управлением Г. Харитонova, В. Комарова и пение дореволюционных коллективов, является особый богослужебный темп, идущий от понимания молитвенного текста, и унаследованный от предыдущих поколений регентов. Способ исполнения гласового обихода напоминает старые, но, к сожалению, не всегда лучшие образцы. Сохранилась также значительная часть репертуара, во многом связанная с особенностями архиерейского служения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Христианское церковно-певческое искусство унаследовало лучшие достижения классической античной науки и древнееврейской богослужебной практики. Взгляды на музыку пифагорейцев, Платона и Аристотеля оказали значительное влияние на раннехристианских и средневековых мыслителей. Невозможность приятия основных положений греческой философии не помешала учителям Церкви усвоить, переработать и адаптировать многие моменты античной музыкальной эстетики.

Поскольку в христианской среде музыка в первые столетия приобрела исключительно богослужебную направленность, основным вопросом стала цель ее воздействия на душу человека, или, конкретнее – может ли она способствовать единению человека с Творцом. Следовательно, этический аспект не был сформулирован заново, а лишь направлен в новое русло: музыка должна была не просто приводить душу в благое расположение, а устремлять ее к горнему миру. Соответственно, музыкальная космология выстроилась в определенную вертикаль, где гармония определялась не безличным отношением предметов вселенной, а близостью творения к Создателю.

Новые взгляды нашли свое воплощение в концепции «ангелогласного» пения, изложенной византийским автором Псевдо-Дионисием Ареопагитом. В его трактатах указано главное свойство, отличающее церковные гимны от прочей музыки: приведение души человека к гармонии с Божеством.

Появление новых форм во всех сферах церковной жизни, в том числе и в богослужебном пении, было естественным процессом, свойственным Церкви как живому организму. Однако изменение внешних проявлений всегда происходило при сохранении основного стержня – непрерывного опыта Богообщения. Любая трансформация форм всегда была отражением более глубоких процессов, происходивших в понимании и в отношении к этому опыту.

Поскольку ангельское славословие, которому должно по мысли святых отцов уподобляться церковное пение, остается выше человеческого разума, оно не объяснимо ни научной, ни художественной терминологией. По этой причине

почти все указания об осязаемых критериях богослужебного исполнительства были на протяжении христианской истории, выражаясь богословским языком, «апофатическими», то есть касались определения отрицательных сторон существовавшей практики.

Церковным уставом не отвергается красота музыки как таковая, но она ставится в зависимость от текста и имеет вспомогательную роль. Особый род такой красоты получил наименование «сладкопение». Оно было призвано стать средством привлечения внимания к словам исключительной важности, которые обязательно должны быть услышаны и осмыслены.

Принадлежность песнопений к конкретному художественному стилю не может однозначно определять их «церковность» либо «нецерковность». Доказательством тому служат многочисленные попытки определить критерии соответствия форм звучания богослужебному строю. Все они возвращались, в конечном итоге, к апофатической логике древних святых. История предполагает эволюцию стиля, а дух христианской молитвы, как убедительно показало литургическое богословие XX в., стоит вне понятий эпохи или иного временного периода.

Цель богослужебного пения должна находиться выше субъективных эстетических интересов как автора музыки (если таковой известен), так и певцов. Иначе говоря, в процессе творческого поиска должно присутствовать нечто, преображающее озвученный текст в молитву.

Таким образом, интерпретация духовной музыки предполагает два аспекта: общий и частный. Первый – соответствие евангельскому благовестию – касается духовного и молитвенного опыта исполнителей. Второй, собственно музыкальный, предполагает нахождение той меры красоты, которая выявит этот опыт.

Православное церковное пение в России в начале XX в. представляло собой разностороннее и неоднозначное явление. Характеризовать его как безусловную вершину и кульминацию пути, пройденного почти за тысячу лет, было бы неправильно. С одной стороны, мы видим небывалый расцвет духовно-

музыкального композиторского творчества, обретшего после долгих исканий уникальную национальную специфику, и получившего общеевропейское признание. С другой стороны, формальный характер официального русского православия, получивший наименование «синодального благочестия», не мог не повлиять на богослужбное пение. В нем отразились все черты противоречивой русской духовности предреволюционной эпохи, когда напряженные поиски новых форм в церковном искусстве соседствовали с оскудением веры и разочарованием в религии в определенной части общества. Тем не менее, пение являлось частью неповторимого облика церковной жизни с особыми традициями и обычаями, многие из которых заслуживали самого серьезного уважения.

Граммфонная промышленность, пришедшая в Россию на рубеже веков, помогла в некоторой степени отразить этот облик, несмотря на сопротивление и запретительные указы церковной иерархии. На записях была представлена малая, хотя, возможно, и лучшая часть исполнителей православной духовной музыки того времени. Наряду с выдающимися персонами – А. Архангельским, И. Юховым, Я. Калишевским, протодиаконами К. Розовым и А. Здоховским – здесь встречаются имена менее известных ныне, но популярных в свое время регентов и солистов. Каждый из них в меру своего дарования внес вклад в формирование многогранной картины православного богослужбного-певческого искусства.

Поскольку до революции не существовало профессионального разделения на светских и церковных хоровых дирижеров, практически все хормейстеры имели в той или иной степени регентский опыт. Соответственно, интерпретация песнопений, запечатленная на граммофонных записях, являлась непосредственным отражением этого опыта. Понятие «концертного прочтения» партитуры, отличного от богослужбного, стало, как нам представляется, достоянием поздней советской и постсоветской практики, ставшей следствием отрыва от богослужбной традиции.

При всем многообразии дореволюционных коллективов можно выделить несколько объединяющих их исполнительских черт. Это сдержанный темп

обиходных (особенно пасхальных) песнопений, характерное произношение текста, более приближенное к нормам церковнославянского языка, а также редкое использование цепного дыхания в хоре. Таким образом, церковное пение представляло собой особый пласт отечественной культуры не только в плане богослужебного репертуара, но и форм его интерпретации.

События первых советских десятилетий высветили с особой силой те личности, благодаря которым церковная жизнь сохранилась, несмотря на попытки полного ее уничтожения. В стенах московского Богоявленского собора в Елохове в конце 1930-х гг. сконцентрировался уникальный состав духовенства, помнившего старые традиции служения. Сюда можно отнести как патриархов Сергия и Алексия I, так и священников, прошедших опыт гонений за веру и заключения. В этой атмосфере сложилось особое отношение к пению, предполагавшее не просто музыкальное сопровождение, а «сослужение» в самом высоком понимании.

История патриаршего хора в советское время представляет собой богатый материал для изучения церковного пения в СССР¹⁵². Творчество В. Комарова связывает дореволюционные традиции и послевоенные годы. Основы, заложенные им, были весьма основательны, и, несмотря на «межвременье» 1970-х гг., во многом сохранились и были восприняты Г. Харитоновым – дирижером совсем другого поколения. Говорить о непосредственной преемственности исполнительского стиля в данном случае вряд ли возможно, поскольку даже самые консервативные традиции претерпевают изменения за столь долгий срок.

Здесь кроется принципиальное отличие богослужебного пения советского периода от других церковных искусств. Мастера иконописи обратили взор в прошлое, чему немало способствовали открытия реставраторов в первой половине XX в. Архитектура по понятным причинам не имела возможности для развития, разве что в области изучения уцелевших образцов храмового зодчества.

¹⁵² В рамках данного исследования мы не касаемся других значительных представителей регентского искусства, в частности, архим. Матфея (Мормыля), фактически создавшего новую школу монастырского пения.

На церковное же пение оказало большое влияние светское хоровое искусство. Кроме отличий, указанных выше, это касается возрастания роли женских голосов в хорах – допущение в виде исключения в начале XX в., равноправие в середине, и преобладание в конце¹⁵³. Сильно изменилось и само звучание голосов. Главное здесь заключается в отсутствии ориентации на пение мальчиков, формировании собственно женского хорового вокала.

Руководство Г. Харитонova патриаршим хором прекратилось после кончины патриарха Пимена. Это совпало с завершением советского периода в истории страны, после которого началась новая эпоха, в том числе и в жизни Церкви. Пришедшие в церковно-певческую область в последующие годы профессиональные музыканты, не укорененные в духовной среде, привнесли с собой иные исполнительские принципы. Преемственность традиций, не уничтоженных до конца советской властью и бережно передававшихся от учителя к ученику, уступила место личному художественному прочтению. Дирижеры стали знакомиться с духовными сочинениями, минуя «естественную среду» их обитания – православное богослужение. Отсюда нередко происходило непонимание границ допустимой свободы исполнителей. Вместо молитвы, воплощенной в звуках и обращенной к Богу, возникала музыка на канонический текст, однако без осознания его смысла, с соответствующей светской интерпретацией.

Появление дисков с избранными записями хоров начала XX в. дало возможность познакомиться с исполнителями, для которых духовно-музыкальное творчество было профессией и делом всей жизни. Разумеется, нельзя формально подражать тому, что делали регенты и певцы в начале прошлого века. Однако любителям, к примеру, концертов А. Архангельского, не мешало бы знать, как их исполнял сам автор.

Как уже говорилось, качество подобных пластинок в силу технического несовершенства зачастую оставляет желать лучшего. Тем не менее, они являются

¹⁵³ Продолжая линию, можно добавить постепенное вытеснение мужчин и в регентской сфере в постсоветский период.

для нас ценным документальным свидетельством об ушедшей культуре. Это единственный источник, дающий представление о живой интерпретации русской церковной музыки предреволюционного периода, и потому заслуживающий пристального внимания современных музыкантов.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ**ЛИТЕРАТУРА**

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 480 с.
2. Александр (Федоров), архим. Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс. – СПб.: Сатисъ, 2007. – 230 с.
3. Александр Андреевич Архангельский. Воспоминания современников // Избранные духовные концерты для хора a capella / Ред.-сост. О. А. Бычков. – М.: Живоносный источник, 1999. – С. 7-56.
4. Антонов П. С. А. А. Архангельский – интерпретатор собственных сочинений (на основе фонозаписей) / П. С. Антонов // Временник Зубовского института. – 2022 – вып. 2 (37). – С. 98-112.
5. Антонов П. С. Дореволюционные записи хора И. И. Юхова // Традиции и инновации в вокально-хоровом искусстве: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, г. Щелково, 15 декабря 2021 г. / Общ. ред. Г. П. Стуловой. – М.: МПГУ, 2022. – С. 15-21.
6. Антонов П. С. Дореволюционные записи православной духовной музыки / П. С. Антонов // Вестник музыкальной науки. – 2020 – Т. 8, № 3. – С. 29-40.
7. Антонов П. С. «Символ веры» А. Гречанинова и его интерпретации дореволюционными хоровыми коллективами / П. С. Антонов // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021 – № 3 (44). – С. 97–103.
8. Артамонов Ю. А. Крещение Руси // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/2459053.html> (дата обращения 04.02.2024).
9. Артемова Е. Г. Александр Архангельский – церковный композитор и хоровой дирижер / Е. Г. Артемова // Музыкальная академия, 2013, № 3. – С. 102-108.
10. Артемова Е. Г. Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX- начала XX века: историко-стилевой аспект. Дис. ... док-ра искусствоведения: 17.00.02. Т. 1 – М.: 2015. – 382 с.

11. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
12. А. Т. Гречанинов. Воспоминания. Публикации. Переписка / Сост., вступит. статья и коммент. Е. Б. Сигейкиной. – М.: Музыка, 2017. – Т. 1 – 720 с., Т. 2 – 510 с.
13. Балужева Н. В. Регент: судьба и служение. Протоиерей Михаил Фортунато / Науч. ред. Н. Г. Денисов. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – 424 с.
14. Беляков В. М. Божественное пение: эскиз к монографии о Якове Калишевском [Электрон. ресурс] – URL: <http://ikliros.com/blog/eskiz-k-monografii-o-yakove-kalishevskom> (дата обращения 25.10.2023).
15. Болгарский Д., протодиак. Киево-Печерский напев // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/1684521.html> (дата обращения 12.03.2024).
16. Бычков В. В. *Aesthetica patrum*. Эстетика Отцов Церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин. – М.: Ладомир, 1995. – 593 с.
17. Василик В. В. Происхождение канона (богословие, история, поэтика). СПб.: СПбГУ, 2001. – 304 с.
18. Вихорева Т. Г. Хоровые концерты Д. С. Бортнянского. – СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2010. – 325 с.
19. Владышевская Т. Ф. Богодухновенное ангелогласное пение в системе средневековой музыкальной культуры (Эволюция идеи) / Т. Ф. Владышевская // Механизмы культуры, 1990. – С. 116-137.
20. Гавриил (Голосов), еп. Руководство по литургике или наука о православном богослужении [Электрон. ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Gavriil_Golosov/rukovodstvo-po-liturgike-ili-nauka-o-pravoslavnom-bogosluzhenii-primenitelno-k-programme-izdannoju-uchebnym-komitetom-dlja-uchenikov-duhovnyh-seminarij/ (дата обращения 02.03.2024).
21. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. – М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. Т. 1. – 592 с.
22. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. – М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. Т. 2. – 640 с.

23. Гарднер И. А. Хоровое церковное пение и «театральность» в его исполнении // Лада О. Д. О церковном пении. Сборник статей [Электрон. ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/o-tserkovnom-penii-sbornik-statej/6 (дата обращения 22.04.2024).
24. Гарднер И. А. Церковное пение и церковная музыка // Лада О.Д. О церковном пении. Сборник статей [Электрон. ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/o-tserkovnom-penii-sbornik-statej/12 (дата обращения 22.04.2024).
25. Герцман Е. В. Гимн у истоков Нового Завета. – М.: Музыка, 1996. – 287 с.
26. Гиливеря В. Е. Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Новосибирск, 2007. – 322 с.
27. Гиппиус Е. В. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVII-нач. XIX века / Е. В. Гиппиус // Советская этнография. 1948, № 2. – С. 86-104.
28. Гречанинов А. Т. Моя жизнь. – Нью-Йорк: Новый журнал, 1954. – 153 с.
29. Гречанинов А. Т. Несколько слов о «духе» церковных песнопений // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861—1918) / Сост. А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 430-434.
30. Григорьев Е. А. Пособие по изучению церковного пения и чтения. 2-е изд., дополненное и переработанное. – Рига: Рижская Гребенщиковская старообрядческая община, 2001. – 318 с.
31. Григорьева В. Ю. Обиход // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/2578051.html> (дата обращения 12.01.2024)
32. Грюнберг П. Н. История начала грамзаписи в России. Янин В. Л. Каталог вокальных записей российского отделения компании «Граммофон». – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 736 с.

33. Гуляницкая Н. С. Наука о церковно-русском пении (заметки об авторах, предметах и темах, методах и приемах анализа) // Методы науки о музыке. – М.: Музыка, 2009. – С. 244-252.
34. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. – Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.
35. Дабаева И. П. Духовный концерт в деятельности и музыкальном творчестве А. А. Архангельского (1846 – 1924) / И. П. Дабаева // Научная мысль Кавказа, 2012, № 1. – С. 153-157.
36. Дабаева И. П. Духовный концерт как компонент культурной жизни российской провинции в конце XIX - начале XX века / И. П. Дабаева // Научная мысль Кавказа, 2014, № 3. – С. 131-137.
37. Дановский В. И. По киевским хорам (впечатления) / В. Дановский // Хоровое и регентское дело, 1911, № 8. – С. 178-181.
38. Денисов Н. Г. Традиционное пение в православном храме // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002-2003. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления богослужения: Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. – М.: 2005. – С. 61-78.
39. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии [Электрон. ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dionisij_Areopagit/o-nebesnoj-ierarkhii/#7 (дата обращения 18.02.2024).
40. Духовный хор А. А. Архангельского. Архивные записи 1902-1916 годов // О проекте «Дореволюционные церковные песнопения России» / Сопроводит. статья CD-дисков А. Вовк. – СПб: Фонд «Серафим», 2005. – 12 с.
41. Дынникова И. В. «Литургическое музыкознание» – к истории термина, понятия, научного направления // Сборник материалов IV конгресса ОТМ «Термины, понятия и категории в музыковедении». – Казань, 2021. – С. 221-231.
42. Дынникова И. В. Морозовский хор в контексте старообрядческой культуры начала XX века. – М.: Индрик, 2009. – 440 с.

43. Дынникова И. В. Опера в зеркале первых лет российской звукозаписи // Опера в музыкальном театре: история и современность. Сборник статей по материалам Международной научной конференции. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. – С. 201-208.
44. Дьяченко Г., прот. О церковном пении. Беседа № 1 // О составных частях христианского богослужения. [Электрон. ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij_Djachenko/sostav-bogoslužhenija/ (дата обращения 08.05.2024).
45. Дьяченко Г., прот. Полный церковнославянский словарь – М.: Отчий дом, 2004. – 1120 с.
46. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. – М.: Музыка, 1988. – 78 с.
47. Железный А. И. Наш друг – грампластинка. – Киев: Музычна Україна, 1989. – 279 с.
48. Желтов М. С. Анафора // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/115030.html> (дата обращения 27.02.2024).
49. Женщина на клиросе в наше время и 1500 лет назад [б. а.]. // Хоровое и регентское дело, 1915, № 9. – С. 161-162.
50. Зайцев Д. В. Дионисий Ареопagit // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/178443.html> (дата обращения 27.01.2024).
51. Зарин Д. И. Из Москвы. Рахманиновская «Литургия св. Иоанна Златоуста» / Д. И. Зарин // Хоровое и регентское дело, 1910, № 12. – С. 305-311.
52. Зверева С. Г. Александр Кастальский. – М.: Вузовская книга, 1999. – 239 с.
53. Из жизни (Церковно-певческое дело в Харькове) [б. а.] // Хоровое и регентское дело, 1910, № 2. – С. 38-40.
54. Иоанн Златоуст. О церковном пении вообще. Для чего употребляется пение (Из Беседы на 41-й псалом). // Лада О.Д. О церковном пении. Сборник статей [Электрон. ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/o-tserkovnom-penii-sbornik-statej/1 (дата обращения 22.03.2024).

55. История капеллы // Государственная академическая хоровая капелла России им. А. А. Юрлова [Электрон. ресурс]. – URL: <http://choir-capella.ru/okapelle/istoriya-kapellyi> (дата обращения 15.01.2024).
56. К 30-летию хора А. А. Архангельского // Хоровое и регентское дело, 1913, № 2. – С. 33-36.
57. Калашников Г. В. Гимны России. – М.: Музыка, 2009. – 80 с.
58. Каноны или книга Правил [Электрон. ресурс]. – URL: <https://azbyka.ru/otechnik/pravila/kanony-ili-kniga-pravil/> (дата обращения 13.02.2024).
59. Кастальский А. Д. О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма / Сост., вступит. статьи и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 229-249.
60. Киприан (Керн), архим. Литургика, гимнография и эортология. – М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 1997. – 151 с.
61. Ковалев К. П. Бортнянский. – М.: Молодая гвардия, 1998. – 269 с.
62. Козаржевский А. Ч. Церковно-приходская жизнь Москвы 1920—1930-х годов // Русская духовная музыка в документах и материалах. Том 9. Русское православное церковное пение в советский период. Книга 1. 1920 —1930-е годы. Часть 1 / Подг. текста, вступит. статьи, коммент. М. П. Рахмановой. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – С. 330-335.
63. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
64. Кравец Л. Л. Павел Григорьевич Чесноков: жизнь и творчество // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000-2001. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления богослужения: Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. – М.: 2002. – С. 67-85.

65. Красовицкая М. С. Литургика. – М.: Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный университет, 2008. – 303 с.
66. Лаут Э., свящ. Иоанн Дамаскин // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/471131.html> (дата обращения 07.04.2024).
67. Лебедева-Емелина А. В. Бортнянский // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/153235.html> (дата обращения 21.03.2024).
68. Лисицын М., прот. О новом направлении в русской церковной музыке / М. Лисицын // Музыкальный труженик, 1909, № 7. – С. 12-13.
69. Локшин Д. Л. Замечательные русские хоры и их дирижеры. – М.: Музгиз, 1963. – 212 с.
70. Лосский В. Н. Богословские основы церковного пения [Электрон. ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vladimir_Losskij/bogoslovskie-osnovy-tserkovnogo-penija/ (дата обращения 08.09.2023).
71. Лосский Н., прот. Очерк богословия литургической музыки. Православный взгляд. – М.: Познание, 2021. – 104 с.
72. Любартович В. А., Юхименко Е. М. Собор Богоявления в Елохове: История храма и прихода. – М., 2004. – 308 с.
73. Майкапар А. Е. Музыкальная интерпретация: проблемы психологии, этики и эстетики [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.maykapar.com/muzykalnaya-interpretaciya> (дата обращения 06.02.2024).
74. Макаров Е. Е. Происхождение праздника Крещения Господня // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/2459047.html> (дата обращения 07.05.2024).
75. Мальцев С. М. Нотация и исполнение / С. М. Мальцев // Мастерство музыканта-исполнителя, 1976, вып. 2. – С. 68-104.
76. Мартынов В. И. История богослужебного пения. – М.: Русские огни, 1994. – 240 с.

77. Матфей (Мормыль), архим. На чужом основании я никогда ничего не строил // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль): Материалы. Воспоминания. Исследования / Сост. Н. Г. Денисов, Н. А. Филатов. – СПб.: Пушкинский дом, 2017. – С. 10-38.
78. Меерзон Б. Я. Акустические основы звукорежиссуры. – М., Аспект Пресс, 2004. – 210 с.
79. Металлов В., прот. Очерк истории православного церковного пения в России. – Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1995. – 148 с.
80. Минея. Декабрь [Электрон. ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/mineja-dekabr/6 (дата обращения 06.02.2024).
81. Михеева М. В. Казаченко Георгий Алексеевич [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/kazachenko-georgiy-alekseevich-1858-1938> (дата обращения 02.04.2024).
82. Мнение кн. В. Ф. Одоевского по вопросам, возбужденным Министерством народного просвещения по делу о церковном пении [Электрон. ресурс]. – URL: <http://odoevskiy.lit-info.ru/odoevskiy/pisma/delo-o-cerkovnom-penii/komissiya-po-cerkovnomu-peniyu.htm> (дата обращения 28.01.2024).
83. Мюнш Ш. Я – дирижер / Пер. М. Викторовой. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 94 с.
84. Мясоедов А. Н. Гармония. Учебник для регентов. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2017. – 240 с.
85. Мясоедов А. Н. О гармонии русской музыки (Корни национальной специфики). – М.: Прест, 1998. – 97 с.
86. Мятиева Н. А. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Магнитогорск, 2010 [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.dissercat.com/content/ispolnitelskaya-interpretatsiya-muzyki-vtoroi-poloviny-xx-veka/read> (дата обращения 18.03.2024).
87. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. – М.: Владос, 2012. – 248 с.

88. Наумов А. А. Васильевы // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/149835.html> (дата обращения 07.03.2024).
89. Наумов А. А. Карпов Михаил Васильевич // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/1681147.html> (дата обращения 06.03.2024).
90. Николаев Б., прот. Толковая грамматика знаменного пения. – Псков: Спасо-Елеазаровский монастырь, 2006. – 138 с.
91. Николаев В. Памяти Геннадия Николаевича Харитоновца [Электрон. ресурс]. – URL: https://ruskline.ru/analitika/2022/01/21/pamyati_gennadiya_nikolaevicha_haritonova (дата обращения 07.09.2022).
92. Никольский А. В. О «церковности» духовно-музыкальных сочинений / А. В. Никольский // Хоровое и регентское дело, 1909, № 3. – С. 74-75.
93. Никольский А. В. О «церковности» духовной музыки / А. В. Никольский // Хоровое и регентское дело, 1909, № 11. – С. 263-269.
94. Новые правила устройства духовных концертов [б. а.] // Хоровое и регентское дело, 1915, № 10. – С. 177-178.
95. Онегин Д. А. Из истории русского хорового исполнительства: П. И. Сахаров / Д. А. Онегин // Вестник ПСТГУ, серия 5: «Музыкальное искусство христианского мира», 2009, вып. 2 (5). – С. 139-169.
96. Осипенко А. В. А. А. Архангельский и его концерт «Вскую мя отринул еси» // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000-2001. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления богослужения: Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. – М., 2002. – С. 146-160.
97. Пазовский А. М. Записки дирижера. – М.: Советский композитор, 1968. – 558 с.
98. Парийский Л. Н. Церковный композитор архимандрит Феофан (к столетию со дня смерти) / Л. Н. Парийский // Журнал Московской Патриархии, 1952, № 10. – С. 38-41.

99. Пархоменко К., священник. Десять интересных фактов о Символе веры [Электрон. ресурс]. – URL: <https://azbyka.ru/forum/xfablog-entry/desjat-interesnykh-faktov-o-simvole-very-chast-1.1238/> (дата обращения 14.02.2024).
100. Пархоменко Л. А., Прилепа О. П., Шевчук Е. Ю. Калишевский Яков Степанович // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/1319993.html> (дата обращения 17.01.2024).
101. Пащенко А. Ф. Петербургские церковные хоры / А. П-о // Хоровое и регентское дело, 1910, № 1. – С. 8-13; № 2. – С. 41-44; № 3. – С. 70-72; № 4. – С. 97-103.
102. Переверзев М. В. Патриарший хор В. С. Комарова как продолжатель традиций церковного пения [Электрон. ресурс]. – URL: – <https://pstgu.ru/download/1385630685.58-78.pdf> (дата обращения 22.01.2024).
103. Плотникова Н. Ю. Архангельский А. А. // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/76438.html> (дата обращения 17.11.2022).
104. Плотникова Н. Ю. Русская духовная музыка XIX-начала XX века: страницы истории. – М.: [б. и.], 2007. – 308 с.
105. По случаю юбилея [б. а.] // Правда, 1988, № 163 (25515). – С. 4.
106. Потемкина Н. А. Проблемы изучения полного круга песнопений современного церковного обихода: На примере московской традиции. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 1999. – 216 с.
107. Празднование Русской Православной Церковью 1000-летия Крещения Руси [б. а.] // Журнал Московской Патриархии, 1988, № 9. – С. 3-42.
108. Птица К. Б. О хоровом дирижировании // О музыке и музыкантах. – М.: Мистикос Логинов. 1995. – С. 314-381.
109. Птица К. Б. «Три русские песни» С. Рахманинова // О музыке и музыкантах. – М.: Мистикос Логинов. 1995. – С. 281-313.
110. Разумовский Д., прот. Богослужбное пение в России. – М., 1867. – 264 с.

111. Разумовский Д., прот. Музыкальная деятельность князя В. Ф. Одоевского // Русская духовная музыка в документах и материалах / Сост. А. А. Наумов, М. П. Рахманова. Т. 3. – М.: – Языки славянской культуры, 2002. – С. 46-49.
112. Рахманова М. П. Вступительная статья // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма / Сост., вступит. статьи и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 7-30.
113. Рахманова М. П. Вступительная статья // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 2, кн. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Концерты. Периодика. Программы / Сост., вступит. статья и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 693-716.
114. Рахманова М. П. Вступительная статья // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9. Русское православное церковное пение в советский период. 1920-1930-е годы / Подг. текста, вступит. статья, коммент. М. П. Рахмановой. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – С. 9-24.
115. Рахманова М. П. Гречанинов Александр Тихонович // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/166463.html> (дата обращения 25.03.2024).
116. Рахманова М. П. Русская духовная музыка // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <http://www.pravenc.ru/text/180654.html> (дата обращения 03.02.2024).
117. Русол Е. В. Поместный собор Русской Православной Церкви 1917-1918 годов о церковном пении. – М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт, 2002. – 334 с.
118. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма / Сост., вступит. статьи и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 682 с.

119. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников. 1861–1918 / Сост.: А. А. Наумов, М. П. Рахманова. Вступит. статья, подг. текста и коммент. М. П. Рахмановой. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 903 с.
120. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9. Русское православное церковное пение в советский период. 1920–1930-е годы / Подг. текста, вступит. статьи и коммент. М. П. Рахмановой. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – 1016 с.
121. Рущинская И. К. Иконография Сталина. Репрезентация власти в советском искусстве 1930-1950-х годов. – М.: БуксМАрт, 2021. – 192 с.
122. Рыцарева М. Г. Дмитрий Бортнянский. – СПб: Композитор, 2015. – 417 с.
123. Селиверстова Н. Б. Софонов (Сафонов) Николай Матвеевич [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/sofonov-safonov-nikolay-matveevich-1865-1922> (дата обращения 25.03.2024).
124. Сергеев Н. С. Комаров В. С. // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/1841824.html> (дата обращения 23.04.2024).
125. Скабалланович М. Н. Вторая глава Типикона // Толковый Типикон. – М.: Паломник, 1995. – 336 с.
126. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. – СПб.: Лань, 2016. – 448 с.
127. Смирнов А. П. Великий архидиакон // Русская духовная музыка в документах и материалах, Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма / Сост., вступит. статьи и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 563-568.
128. Смирнов А. П. Воспоминания о Синодальном училище и хоре // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма / Сост., вступит.

- статьи и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 470-532.
129. Смирнов А. П. Всенощная Рахманинова // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма / Сост., вступит. статьи и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 539-545.
130. Смирнов А. П. Николай Данилин. // Русская духовная музыка в документах и материалах, Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма / Сост., вступит. статьи и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 532-538.
131. Смоленский С. В. Об оздоровлении программ духовных концертов в Москве // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников. 1861-1918 / Сост. А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. Вступит. статья, подг. текста и коммент. М. П. Рахмановой. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 464-470.
132. Смоленский С. В. Синодальный хор и училище церковного пения // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма / Сост., вступит. статьи и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 42-149.
133. Соколов В. Г. Слушая концерты хора Свешникова // Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания / Сост. С. С. Калинин. – М.: Музыка, 1998. – С. 140-143.
134. Соловцова Л. А., Леонтьева О. Т. История итальянской оперы // История оперы [Электрон. ресурс]. – URL: https://www.classic-music.ru/opera_history_italy.html (дата обращения 17.01.2024).

135. Сталин И. В. Год великого перелома / И. Сталин // Правда, 1929, № 259 (4293) – С. 2.
136. Старикова И. В. Воскресение Христово видеюще // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <http://www.pravenc.ru/text/155308.html> (дата обращения 08.02.2024).
137. Старостина Т. А. Архимандрит Матфей (Мормыль) и его место в музыкальной культуре Русской Православной Церкви второй половины XX века. Дис. ... док-ра искусствоведения: 17.00.02. – М., 2020. – 578 с.
138. Старостина Т. А. Об особенностях обиходной гармонии (на примере стихирных напевов московской традиции). – М.: Вестник ПСТГУ, сер. 5 «Музыкальное искусство христианского мира», 2016, вып. 4 (24). – С. 135-165.
139. Стоглав [Электрон. ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/pravila/stoglav/#0_12 (дата обращения 07.02.2024).
140. Тальберг Н. Д. К вопросу о русском церковном пении (Письмо П. И. Чайковского к ректору Киевской духовной академии) // Лада О. Д. О церковном пении. Сборник статей [Электрон. ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/o-tserkovnom-penii-sbornik-statej/7 (дата обращения 07.02.2024).
141. Тевосян А. Т. Московский регент Иван Юхов и его хор / А. Т. Тевосян // Вестник ПСТГУ сер. 2: «Музыкальное искусство христианского мира», 2008, № 1 (2). – С. 152-163.
142. Типикон. – М.: Издательство Московской Патриархии, 1997. – 553 л.
143. Ткачев Д. В. А. А. Архангельский: Очерк жизни и деятельности. – М., 1974. – 70 с.
144. Третьяков В. К. О древнем, среднем и новом стихотворении Российском // Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. / Сост. текстов, пер. и общ. вступит. статья А. И. Рогова. – М.: Музыка, 1973. – С. 81.
145. Трубенек Е. А. «Тебе Бога хвалим» Д. С. Бортнянского как рубежный этап в истории хвалебного концерта / Е. А. Трубенек // Музыковедение, 2013, №11. – С. 23-29.

146. Успенский Б. А. Архаическая система церковнославянского произношения (Из истории литургического произношения в России). – М.: Изд. МГУ, 1968. – 156 с.
147. Успенский Н. Д. Протоиерей Петр Иванович Турчанинов. К двухсотлетию со дня его рождения: 1779-1979 / Н. Д. Успенский // Журнал Московской Патриархии, 1980, №10. – С. 9-18.
148. Устав, сиречь Око церковное [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.oldrsc.ru/divine/old-book/ustav/> (дата обращения 04.01.2024).
149. Феодосий, мон. Исповедь старого регента. – М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1912. – 19 с.
150. Филарет (Гумилевский), архиеп. Исторический обзор песнопевцев и песнопения Греческой Церкви. – Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1995. – 393 с.
151. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1, вып. 3. – М.: Музсектор, 1928. – 364 с.
152. Фортунато М., прот. Духовное завещание подвигающимся на ниве богослужебного пения в России / Авт.-сост. Н. Г. Денисов, Н. В. Балужева, М. Лещиньски. – СПб.: Пушкинский дом, 2022. – 180 с.
153. Фортунато М., прот. Наблюдения и мысли старого регента. Доклад на международной конференции «Русское Зарубежье: музыка и Православие» (Москва, 2008) // Балужева Н. В. Регент: судьба и служение. Протоиерей Михаил Фортунато / Науч. ред Н. Г. Денисов. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – С. 359-366.
154. Фудель С. И. О церковном пении [Электрон. ресурс]. – URL: <https://predanie.ru/book/71621-malye-proizvedeniya/#/toc3> (дата обращения 06.03.2024).
155. Харитонов Г. Н. Воспоминание о Патриархе / Г. Харитонов // Российская музыкальная газета, 1990, № 7 (19). – С. 3.

156. Харлап М. Г. Исполнительское искусство как эстетическая проблема / М. Г. Харлап // Мастерство музыканта-исполнителя, вып. 2. – М.: Советский композитор, 1976. – С. 5-67.
157. Хватова С. И. Православная певческая традиция на рубеже XX-XXI столетий. – Майкоп: ИП О. Г. Магарин, 2011. – 416 с.
158. Хватова С. И., Густова-Рунцо Л. А. Исполнительская интерпретация православных песнопений. – Краснодар: Магарин О. Г., 2023. – 300 с.
159. Чайковский П. И. Предисловие к первому изданию «Всенощного бдения» // Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Т. 63. – М.: Музыка, 1990. – С. 273-274.
160. Чесноков П. Г. Биографическая хроника: 1917-1928 // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9, кн. 1. Русское православное церковное пение в советский период. 1920-1930-е годы / Подг. текста, вступит. статья, коммент. М. П. Рахмановой. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – С. 480-485.
161. Чесноков П. Г. Хор и управление им (первоначальная редакция) / Науч. ред., вступит. статья и коммент. Н. Ю. Плотниковой. – М.: Живоносный источник, 2023. – 419 с.
162. Шведов Константин Николаевич [б. а.] // Научная библиотека православной музыки [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.orthodoxchoral.ru/composers/constantine-shvedoff?locale=ru> (дата обращения 09.02.2024).
163. Шевчук Е. Ю. Греческий распев // Православная энциклопедия [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/166465.html> (дата обращения 19.02.2024).
164. Шмеман А., прот. Евхаристия. Таинство Царства. – Париж, YMCA-Press, 1988. – 313 с.
165. Шмеман А., прот. Символ веры [Электрон. ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Shememan/simvol-very/ (дата обращения 14.02.2024).

166. Энциклопедия изречений Святых отцов и учителей Церкви по различным вопросам духовной жизни. Ч. 10 [Электрон. ресурс]. – URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/entsiklopedija-izrechenij-svjatyh-ottsov-i-uchitelej-tserkvi-po-razlichnym-voprosam-duhovnoj-zhizni/10> (дата обращения 03.03.2024).
167. Янгичер В., прот. Святейший Патриарх Пимен как регент [Электрон. ресурс]. – URL: http://old.mpda.ru/site_pub/334521.html (дата обращения 01.04.2024).

НОТНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

168. Александр Андреевич Архангельский. Избранные духовные концерты для хора *a capella* / Ред.-сост. О. А. Бычков. – М.: Живоносный источник, 1999. – 135 с.
169. Балакирев М. А. Полное собрание духовных сочинений / Сост., вступит. статья и коммент. Т. А. Зайцевой. – М.: Музыка, 2015. – 413 с.
170. Великое славословие киевского распева в обработке А. Архангельского [Электрон. ресурс]. – URL: – <https://zerkovnoty.ru/choral/velikoe-slavoslovie> (дата обращения 24.01.2024).
171. Гречанинов А. Т. Литургия св. Иоанна Златоустого. – М.: Живоносный источник, 2002. – 82 с.
172. Кастальский А. Д. Октоих / Сост., предисл. прот. М. Фортунато. – Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1997. – 173 с.
173. Кастальский А. Д. Херувимская «На разорение Москвы». – М.: Российское музыкальное издательство, 1992. – 3 с.
174. Круг церковных песнопений обычного напева Московской епархии. Часть 4. – М.: 1915. – 266 с.
175. Нотный Обиход Киево-Печерской Успенской лавры. Часть 2. Литургия свв. Иоанна Златоуста и Василия Великого. – Киев: Киево-Печерская Успенская лавра, 1910. – 102 с.

176. Нотный сборник православного русского церковного пения. Т. 1. Божественная литургия. – Лондон, 1962. – 376 с.
177. Обиход нотного церковного пения, при Высочайшем дворе употребляемый. Часть I. Всенощное бдение. – СПб: 1869. – 213 с.
178. Обиход церковного пения: Божественная Литургия. – М.: Издательский совет Русской Православной Церкви, 2005. – 296 с.
179. Обиход церковного пения Синодального хора под редакцией А. Кастальского. Часть 1. Всенощное бдение. – М.: В. Гроссе, 1912. – 160 с.
180. Обиход нотного пения употребительных церковных распевов (в двух частях). – М.: Синодальная типография, 1909. – 150 л.
181. Праздники нотного пения. – СПб: Синодальная типография, 1900. – 106 л.
182. Рахманинов С. В. Литургия Иоанна Златоуста. – СПб.: Северный олень, 1993. – 99 с.
183. Римский-Корсаков Николай Андреевич. Собрание духовно-музыкальных сочинений / Вступит. статья Н. Ю. Плотниковой. М.: Издат. Совет РПЦ, 2001. – 150 с.
184. Русские канты / Сост. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин. – СПб: Композитор, 2002. – 212 с.
185. Церковно-певческий сборник. Т. 2. Часть 1. – СПб: 1898. – 379 с.
186. Церковные хоры / Сост. А. В. Касторский. Часть 1. Песнопения всенощного бдения. – Петроград, 1915. – 92 с.
187. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Т. 63 / Вступит. статья Л. З. Корабельниковой, М. П. Рахмановой – М.: Музыка, 1990. – 278 с.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Российский государственный архив фонодокументов (РГАФД)

188. РГАФД. Ф. 34. «Генеральная компания фонографов, синематографов и точных аппаратов. Братья Пате в Париже».
189. РГАФД. Ф. 35. «Зонофон Рекорд».

190. РГАФД. Ф. 36. Акционерное общество «Граммофон».
191. РГАФД. Ф. 42. «Метрополь Рекорд».
192. РГАФД. Ф. 86. «Российское акционерное общество граммофонов (РАОГ)».
193. РГАФД. Ф. 87. «Звукопись».
194. РГАФД. Ф. 91. Граммофонная фирма «Бека Рекорд».
195. РГАФД. Ф. 96. «Парлафон Рекорд».
196. РГАФД. Ф.175. «Стелла Рекорд».
197. РГАФД. Ф. 216. «Сирена Рекорд».
198. РГАФД. Ф. 225. «Лирофон».
199. РГАФД. Ф. 226. «Люксофон Рекорд».
200. РГАФД. Ф. 234. «Фаворит Рекорд».

Российский национальный музей музыки (РНММ)

201. РНММ. Коллекция фоно- и видеодокументов на различных носителях.

АУДИО- И ВИДЕОМАТЕРИАЛЫ

202. Бортнянский Д. Тебе Бога хвалим / Хор п/у А. Пикмана [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.russian-records.com/search.php> (дата обращения 15.03.2024).
203. Бортнянский Д. Тебе Бога хвалим / Хор п/у И. Юхова [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.russian-records.com/search.php> (дата обращения 15.03.2024).
204. Бортнянский Д. Тебе Бога хвалим / Хор п/у Я. Калишевского [Электрон. ресурс]. – URL: <https://predanie.ru/hor-kievo-pecherskoj-lavry/zapisi-starinnyh-cerkovnyh-horov-iz-arhivnogo-sobraniya-kievo-pecherskoj-lavry/slushat/> (дата обращения 13.02.2024).
205. Бортнянский Д. Тебе Бога хвалим / Чудовский хор п/у Я. Никольского [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.russian-records.com/search.php> (дата обращения 15.03.2024).
206. Великое славословие киевского распева в обработке А. Архангельского / Хор п/у В. Комарова [Электрон. ресурс]. – URL: <https://web.ligaudio.ru/mp3/великое%20славословие%20хор%20комарова> (дата обращения 12.03.2024).

207. Гречанинов А. «Верую» из Литургии № 2 / Хор п/у А. Архангельского [Электрон. ресурс]. – URL: https://www.russian-records.com/search.php?search_keywords=%C2%E5%F0%F3%FE (дата обращения 12.02.2024).
208. Гречанинов А. «Верую» из Литургии № 2 / Чудовский хор п/у Я. Никольского [Электрон. ресурс]. – URL: https://www.russian-records.com/search.php?search_keywords=%C2%E5%F0%F3%FE (дата обращения 12.02.2024).
209. Духовный хор А. А. Архангельского. Архивные записи 1902-1916 годов // Церковные песнопения дореволюционной России / Ремастеринг А. Лихницкого, сост. А. Калинина, сопроводит. статья А. Вовк. – СПб.: Фонд «Серафим», 2005. – 2 CD-диска, 12 с.
210. Духовный хор И. И. Юхова. Песнопения Всенощного бдения и Божественной Литургии // Церковные песнопения дореволюционной России / Ремастеринг М. Тимофеева, оформл. М. Алимпиева, сопроводит. статья В. Сорокина. – М.: Издательский Совет РПЦ, 2008. – CD-диск, 7 с.
211. Задостойник Рождества Христова в обработке П. Турчанинова / Хор п/у В. Комарова [Электрон. ресурс]. – URL: <https://audio-dragon.ru/?mp3=Хор+Комарова> (дата обращения 15.02.2024).
212. Задостойник Рождества Христова в обработке П. Турчанинова / Хор п/у И. Юхова [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.russian-records.com/search.php> (дата обращения 08.03.2022).
213. Кастальский А. С нами Бог, знам. распева / Хор п/у М. Карпова [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.russian-records.com/search.php> (дата обращения 15.05.2023).
214. Литургия и панихида в честь тысячелетия Крещения Руси 05.06.1988 / Видеозапись из коллекции Л. Г. Стальской.
215. Московский Синодальный хор п/у А. Д. Кастальского. Хор Киевского Софийского собора п/у Я. С. Калишевского // Знаменитые церковные хоры

- старой России / Реставр. Е. Дойниковой, сопроводит. статья [б. а.]. – М.: МАХclassic & Company, 2006. – CD-диск, 9 с.
216. Пасха 1966 г. / Хор п/у В. Комарова [Электрон. ресурс]. – URL: <https://audio-dragon.ru/?mp3=Хор+Комарова> (дата обращения 10.01.2024).
217. Чесноков П. «Старо-Симоновская» Херувимская песнь / Хор п/у Г. Харитонова [Электрон. ресурс]. – URL: <https://box.hitplayer.ru/?s=хор%20богоявленского%20патриаршего%20собора%20п%20г%20харитонова> (дата обращения 12.04.2024).
218. Шведов К. Достоинно есть / Хор п/у В. Комарова [Электрон. ресурс]. – URL: <https://audio-dragon.ru/?mp3=Патриарший+хор+п%20г%20в.+с.+Комарова+-+07.+Достоинно+есть.+К.+Шведов> (дата обращения 12.02.2024).

ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

219. Записи старинных церковных хоров. Из архивного собрания Киево-Печерской лавры [Электрон. ресурс]. – URL: <https://predanie.ru/hor-kievo-pecherskoj-lavry/zapisi-starinnyh-cerkovnyh-horov-iz-arhivnogo-sobraniya-kievo-pecherskoj-lavry/slushat/> (дата обращения 11.02.2024).
220. Мир русской грамзаписи [Электрон. ресурс]. – URL: <https://www.russian-records.com/index.php> (дата обращения 12.03.2024).
221. Форум А. М. Лихницкого. О музыке, звукозаписи и звуковоспроизведении [Электрон. ресурс]. – URL: <http://shabad.ru/forumaml/index.php> (дата обращения 19.03.2024).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Перечень грамзаписей русской духовной музыки 1900-1916 годов

В перечне представлена попытка систематизации сведений о дореволюционных записях православных песнопений, найденных автором в ходе работы над диссертацией. Поскольку материалы в данной области периодически обновляются (что связано, в основном, с публикацией содержания частных коллекций), приведенный ниже список не может считаться полным и окончательным, и подлежит корректировке последующими исследователями.

Записи, сохранившиеся только на оригинальных носителях (грампластинках или граморигиналах¹⁵⁴), набраны обычным шрифтом.

Записи, оцифрованные и доступные к прослушиванию в интернет-ресурсах, выделены подчеркиванием.

Записи, изданные на CD-дисках, имеют пометку (CD).

Записи, упоминаемые в каталогах, но не обнаруженные на каком-либо носителе, обозначены *курсивом*.

Пометка «РНММ» означает наличие грампластинки в Российском национальном музее музыки.

Пометка «РГАФД» означает наличие грампластинки в Российском государственном архиве фонодокументов.

Пометка «РГАФД *пл. нет*» означает наличие граморигинала в Российском государственном архиве фонодокументов (пластинка отсутствует).

Все материалы распределены по географическому принципу – по городам, где находились основные центры звукозаписи¹⁵⁵. В начале разделов указаны год и звукозаписывающая компания (если они известны). Перед каждой записью дан основной каталожный номер, в скобках – номера в каталогах других компаний, записывавших это же песнопение. В случае, когда идентичность песнопений на похожих записях установить невозможно, номера даны отдельно. Неизвестные

¹⁵⁴ Металлический валик, являющийся техническим этапом изготовления пластинок.

¹⁵⁵ См. параграф 2.1.2. основного текста диссертации.

хоры, а также спорные номера записей, сведения о которых отличаются в разных источниках, обозначены знаком вопроса. Инициалы композиторов даны при первом упоминании, при повторном – только фамилия.

Разные названия одного и того же песнопения частично приведены к единому варианту. Например, из упоминаемых: «Херувимская песнь», «Херувимская», «Иже херувимы», выбран первый. В некоторых случаях для удобства поиска сохранены разные названия, например: «Кондак Рождества Христова» и «Дева днесь». Некоторые названия, употреблявшиеся в дательном падеже в начале XX в., даны в родительном, в соответствии с современным написанием (например: «Задостойник Богоявления» вместо «Задостойник Богоявлению»). Данные об ансамблях, записывавшихся вместе с хором, помещены в разделах этих хоров.

Санкт-Петербург

1900 г. Граммофон (по каталогу В. Л. Янина [32], исполнители неизвестны)

1. 24750 А. Ф. Львов. *Взбранной Воеводе*
2. 24751 *Да исправится молитва моя*
3. 24752 *Исаие ликуй*
4. 24753 *Взбранной Воеводе*
5. 24754 *Святый Боже*
6. 24755 *Да исправится молитва моя*
7. 24756 *Киевский распев*
8. 24757 *Достойно есть*
9. 24758 *Херувимская песнь*
10. 24759 *Взбранной Воеводе*
11. 24760 *Тебе поем*
12. 24761 *Взбранной Воеводе*
13. 24762 *Херувимская песнь*
14. 24763 Д. С. Бортнянский. *Да исправится молитва моя (трио)*

15. 24764 *Да исправится молитва моя*
16. 24765 *Бортнянский. Архангельский глас*
17. 24767 *Львов. Узвленную мою душу*
18. 24768 *П. И. Турчанинов. Слава; Единородный Сыне*
19. 24769 *Бортнянский. Да исправится молитва моя (трио)*
20. 24770 *Бортнянский. Достойно есть*
21. 24771 *Турчанинов. Херувимская песнь № 5*
22. 24772 *Бортнянский и Турчанинов. Многая лета*
23. 24773 *Турчанинов. Задостойник Благовещения*
24. 24774 *М. С. Березовский. Верую*
25. 24775 *Бортнянский. Чертог Твой*
26. 24776 *Бортнянский. Ныне силы небесныя*
27. 24777 *Хвалите имя Господне киевского распева, переложение Львова*

Хор Знаменской церкви

1900 г. Граммофон

28. 24766 Бортнянский. Отче наш

1901 г. Граммофон

29. 24784 Мерзляков. От юности моя
30. 24796 Господи, воззвах, Догматик 1 гласа

1905 г. Зонофон

31. 64800 *Г. А. Маренич. Хвалите имя Господне*

Хор Исаакиевского собора п/у И. А. Соколова

1909 г. Компания неизвестна

32. 4729 *Благообразный Иосиф. РГАФД пл. нет*
33. 4730 *Задостойник Рождества Христова. РГАФД пл. нет*

Лирофон

34. 4726 С нами Бог
35. 4727 Турчанинов. Задостойник Пятидесятницы

Орфеон

36. 6602 *Канон Пасхи*

Хор А. А. Архангельского**Компания неизвестна**

- 37. 10166 Вечери Твоя. РГАФД *пл. нет*
- 38. 488 М. П. Строкин. Ныне отпускаеши. РГАФД
- 39. 707 Бортнянский. Слава во вышних Богу. РГАФД
- 40. 764 Тропарь Рождества Христова. РГАФД
- 41. 765 Кондак Рождества Христова. РГАФД *пл. нет*
- 42. 766 Турчанинов. Задостойник Рождества Христова. РГАФД
- 43. 769 С нами Бог. РГАФД
- 44. П. А. Скворцов. Господи, спаси благочестивыя; Трисвятое (CD)
- 45. А. А. Архангельский. Отрыгну сердце мое (CD)

1902 г. Граммофон

- 46. 24820 Бортнянский. Радуйтесь Богу (CD)
- 47. 24824 Бортнянский. Тебе Бога хвалим № 1 (CD)

1902 г. Зонофон

- 48. X-64922 П. И. Чайковский. Достойно есть
- 49. X-64911 Архангельский. Тебе поем № 7 (CD)
- 50. X-64912 Чайковский. Отче наш (CD)
- 51. X-64921 Бортнянский. Отче наш (CD)
- 52. X-64922 Архангельский. Хвалите имя Господне (CD)

1903 г. Граммофон

- 53. 24900 Чайковский. Тебе поем
- 54. 24902 Архангельский. Тебе поем № 2
- 55. 2490? Архангельский. Хвалите имя Господне

1905 г. Зонофон

- 56. 64801 Господи, аще не быхом, знаменного распева, переложение
Архангельского
- 57. 64802 Тропарь 7 гласа, переложение Архангельского

1909 г. Граммофон

58. 2-24076 А. Л. Ведель. Покаяния отверзи ми двери (трио А. Ф. Сущинский, Н. Е. Шумаев, Г. В. Федотов) (CD). РГАФД *пл. нет*
59. 2-24773 Турчанинов. Да исправится молитва моя (трио А. Ф. Сущинский, Н. Е. Шумаев, Г. В. Федотов) (CD). РНММ
60. 2-24774 Архангельский. Ныне отпуцаеши
61. 2-24775 Архангельский. Блажен муж (соло А. Ф. Сущинский)
62. 2-24776 Архангельский. Хвалите имя Господне (CD). РНММ, РГАФД *пл. нет*
63. 2-24777 Бортнянский. Помощник и Покровитель (CD). РНММ, РГАФД
64. 2-24778 Бортнянский. Херувимская песнь №4 (CD). РГАФД
65. 2-24779 (2-24078) Разбойника благоразумного (трио А. Ф. Сущинский, Н. Е. Шумаев, Г. В. Федотов) (CD)
66. 2-24780 Турчанинов. Да молчит всякая плоть (CD). РГАФД
67. 2-24781 Бортнянский. Ныне силы небесныя (CD)
68. 2-24783 Г. Я. Ломакин. Чертог Твой (CD). РГАФД *пл. нет*
69. 2-24784 (2-24077) Турчанинов. Воскресни Боже (трио А. Ф. Сущинский, Н. Е. Шумаев, Г. В. Федотов) (CD). РГАФД *пл. нет*
70. 2-24785 Львов. Призри на ны (CD). РГАФД
71. 2-24786 Архангельский. Воскресение Христово видевше (CD). РГАФД *пл. нет*
72. 2-24787 Бортнянский. Херувимская песнь №7 (CD). РНММ, РГАФД *пл. нет*
73. 2-24788 Бортнянский. Воскресни Боже (CD). РНММ, РГАФД
74. 2-24789 Архангельский. Приидите поклонимся; Святыи Боже (CD). РНММ, РГАФД *пл. нет*

1912-1913 гг. Граммофон

75. 2-24823 Архангельский. Господи, услыши молитву мою (1 часть)
76. 2-24824 Архангельский. Господи, услыши молитву мою (2 часть)
77. 2-24825 Архангельский. Благословен еси, Господи (CD)
78. 2-24826 Архангельский. Не имамы иныя помощи (CD)

79. 024751 (9005) Архангельский. Житейское море (CD). РГАФД пл. нет
80. 024752 (9005) Архангельский. Высшую небес (CD). РГАФД пл. нет
81. *024756 Архангельский. Внуши, Боже, молитву мою (1 часть)*
82. *024757 Архангельский. Внуши, Боже, молитву мою (2 часть: Сердце мое смятеся во мне). РГАФД пл. нет*
83. *024758 Приидите убожим. РГАФД пл. нет*
84. 024759 Архангельский Тебе поем № 6 (CD)
85. 024760 Архангельский Свят, Свят, Свят; Тебе поем № 9 (CD). РГАФД пл. нет
86. *2-24978 Блажени испытующии, киевского распева (трио А. Ф. Сущинский, Н. Е. Шумаев, Г. В. Федотов)*
87. *4-22376 Г. Ф. Львовский. Ныне силы небесныя*
88. *2000 Архангельский. О, пресладкий и всещедрый Иисусе*
89. *2000 П. И. Иванов-Радкевич. Хвалите имя Господне*
- 1909-1916 гг. Пате Рекорд**
90. 24521 Бортнянский. Херувимская песнь № 6 (CD). РНММ
91. 24523 Н. И. Бахметев. Херувимская песнь № 7 (CD). РНММ
- 1909 г. Фаворит Рекорд**
92. 1-79179 Свящ. В. Ф. Старорусский. Единородный Сыне
93. 1-79180 А. Т. Гречанинов. Верую из Литургии № 2
- 1911 г. Люксофон**
94. X-1024 Архангельский. Вскую мя отринул еси (CD)
95. X-1026 Бортнянский. Христос воскресе; Ангел вопияше (CD). РГАФД пл. нет
- 1911-1912 гг. Звукопись**
96. 3201 Бортнянский. Христос воскресе; Да воскреснет Бог (CD). РГАФД пл. нет
97. *3202 Бортнянский. Ангел вопияше*
98. *3203 Ирмосы Пасхи*
99. *3204 Архангельский. Отче наш*

100. 3205 Бортнянский. Херувимская песнь № 7 (CD)
101. 3206 Бортнянский. Милость мира (CD) РГАФД пл. нет
102. 3207 *Приидите поклонимся*
103. 3208 *Тебе поем*
104. 3209 Архангельский. Верую (1 часть, соло А. Суходольский) (CD).
РГАФД пл. нет
105. 3210 Архангельский. Верую (2 часть, соло А. Суходольский) (CD).
РГАФД пл. нет
106. 3211 *Строкин. Ныне отпускаеши*
107. 3212 *Г. И. Рютов. Вскую мя отринул еси*
108. 3213 *Архангельский. Достойно есть*
109. 3214 *Архангельский. Ныне отпускаеши (соло А. Конаки)*
110. 3215 *Кондак Рождества Христова*
111. 3216 *Тропарь Рождества Христова; Христос рождается*
112. 3217 *Турчанинов. Задостойник Рождества*
113. 3218 *Бортнянский. Слава в вышних Богу*
114. 3219 *Во царствии Твоем, древнего распева, переложение
Архангельского*
115. 3220 *С нами Бог, переложение Боша*
116. 3221 *Бахметев. Отче наш*
117. 3222 *Архангельский. Достойно есть*
- 1911-1912 гг. Гном Концерт Рекорд**
118. 18317 *Архангельский. Преплагословенна еси*
119. 18318 *Архангельский. Хвалите имя Господне*
120. 18319 *Архангельский. Богородице Дево*
121. 18320 *Бортнянский. Дева днесь*
122. 18321 *Турчанинов. Благообразный Иосиф*
123. 18322 *Достойно есть, сербского напева*
- 1912 г. РАОГ**
124. 9045 Ангел вопияше (CD)

1915 г. РАОГ

125. 10170 Христос воскрес; Ирмосы Пасхи (CD). РГАФД пл. нет
 126. 9041 Плотию уснув (CD). РГАФД пл. нет

Хор графа А. Д. Шереметева**1910-1914 гг. Граммофон**

127. 022229 *А. Д. Шереметев. Ныне силы небесныя*
 128. 2-24814 *Ф. Ф. Макаров. Ангел вопияше*
 129. 2-24815 *Чайковский. Достойно есть*

Хор СПб консерватории п/у Н. М. Софонова**Граммофон**

130. 2-24818 *Турчанинов. Херувимская песнь № 5. РГАФД*

1904 г. В. И. Ребиков и К

131. 008 *Чайковский. Верую*
 132. 285 *С. А. Дегтярев. Сей нареченный*
 133. 287 *Макаров. Ангел вопияше*
 134. 288 *Турчанинов. Воскрес их гроба*
 135. 296 *В. М. Орлов. Свете Тихий*
 136. 529 *Бортнянский. Дева днесь*
 137. 530 *Турчанинов. Задостойник Пятидесятницы*
 138. 531 *Бортнянский. Да исправится молитва моя (1 часть)*
 139. 532 *Бортнянский. Да исправится молитва моя (2 часть)*
 140. 553 *Дегтярев. Днесь Христос*
 141. 569 *Бахметев. Яко да Царя*
 142. 652 *Турчанинов. Волною морскою (1 и 3 песни)*
 143. 686 *Турчанинов. Волною морскою (6 и 7 песни)*
 144. 687 *Бортнянский. Архангельский глас*
 145. 689 *Чайковский. Достойно есть*
 146. 690 *Бортнянский. Благообразный Иосиф*
 147. 691 *Бортнянский. Ныне силы небесныя*

148. 744 Турчанинов. *Задостойник Великой субботы*
149. 745 Бортнянский. *Коль славен*
150. 747 Бортнянский. *Ангел вопияше*
151. 748 Положил еси на главах их венцы
152. 754 Львов. *Взбранной Воеводе*
153. 755 Турчанинов. *Да молчит всякая плоть (1 часть)*
154. 756 Турчанинов. *Да молчит всякая плоть (2 часть)*
155. 765 В. А. Жданов. *О Тебе радуется*
156. 796 Строкин. *Ныне отпускаеши*
157. 797 Бортнянский. *Воскресни Боже*
158. 800 Чайковский. *Верую*
159. 803 Спаси, Господи, люди Твоя
160. 843 Яко Имя Твое призвано в храм сей
161. 846 Чайковский. *Милость мира*
162. 847 Чайковский. *Верую*
163. 848 Чайковский. *Отче наш*
164. 877 *Радуйтесь людие*
165. 878 *Якоже рече (1 часть)*
166. 879 *Якоже рече (2 часть)*
167. 880 Бортнянский. *Да воскреснет Бог (1 часть)*
168. 881 Бортнянский. *Да воскреснет Бог (2 часть)*
169. 882 Бортнянский. *Услыши, Боже, глас мой (1 часть)*
170. 883 Бортнянский. *Услыши, Боже, глас мой (2 часть)*
171. 885 Чайковский. *Тебе поем*
172. 981 *Воскрес из гроба*

Бека Гранд Рекорд

173. 45186 П. Г. Чесноков. *Разбойника благоразумнаго*
174. 45187 Ведель. Покаяния отверзи ми двери (трио)
175. 45270 Турчанинов. Херувимская песнь № 5
176. 45271 Березовский. Верую. РГАФД

Хор императорской Мариинской оперы п/у А. А. Пикмана
(Духовный хор А. А. Пикмана)

1904 (1905?) г. Граммофон

177. 24889 *Бахметев Волною морскою (9 песнь)*
178. 24892 *Царю Небесный; Спаси Господи, из молебного пения*
179. 24894 *Бахметев. Благослови, душе моя, Господа*
180. 24897 *Хвалите имя Господне, обиходное*
181. 24898 *Ныне отпускаеши*
182. 24926 *Турчанинов. Задостойник Введения*
183. 24927 (X-64913) *Турчанинов. Задостойник Рождества. РНММ*
184. 24928 *Турчанинов. Задостойник Богоявления*
185. 24929 *Бортнянский. Вскую прискорбна еси*
186. 24930 *Бортнянский. Скажи ми, Господи*
187. 24931 (Тонофон № А 651) Бортнянский. Радуйтесь Богу. РГАФД
188. 24932 Бахметев. Да воскреснет Бог. РНММ, РГАФД
189. 24933(X-64914) (Тонофон № В 651) Бортнянский. Сей день. РНММ
190. 24934 М. А. Виноградов. Милость мира. РГАФД
191. 24935 *Турчанинов. Задостойник Рождества Богородицы*
192. 24936 *Турчанинов. Задостойник Воздвижения*
193. 24937 Бортнянский. Живый в помощи Вышняго. РГАФД
194. 24938 Бортнянский. Тебе Бога хвалим. РГАФД
195. 24939 *Бортнянский. Воспойте Богу песнь нову*
196. 24940 (64917) Верую (обиходное). РНММ, РГАФД
197. 24941 Бортнянский. Достойно есть. РГАФД
198. 24942 Бортнянский. Херувимская песнь № 4
199. 24943 Бортнянский. Херувимская песнь № 7. РГАФД
200. 24944 (64918) (Тонофон № В 654) Бортнянский. Господи, силою
Твоею. РНММ, РГАФД
201. 24945 Д. Сарти. Отче наш
202. 24946 Бортнянский. Вознесу Тя, Боже мой. РГАФД

203. 24947 Турчанинов. *Задостойник Сретения*
 204. 24948 Турчанинов. *Задостойник Благовещения*
 205. 24949 Турчанинов. *Задостойник Успения*
 206. 24980 Турчанинов. *Задостойник Вознесения*
 207. 24981 Жданов. Взбранной Воеводе
 208. 24987 Турчанинов. *Задостойник Пятидесятницы*
 209. 24988 Турчанинов. *С нами Бог*
 210. 24989 Турчанинов. *Задостойник Преображения*

1908 г. Омокорд

211. 4168 Аминь, Царю Небесный (обиход)
 212. 4169 Отче наш (обиход)

Хор Мариинского театра п/у Г. А. Казаченко (мужская группа)

1904 г. Граммофон

213. 24881 Бортнянский. *Многолетие, переложение Казаченко*
 214. 24882 *Отче наш, из Обихода Бахметева*
 215. 24883 *Исаие, ликуй, из Обихода Бахметева*
 216. 24884 Бортнянский. *Ангел вопиаше; Светися, светися. РНММ*
 217. 24885 *Христос воскрес, из Обихода Бахметева*
 218. 24886 Турчанинов. *Днесь спасение*
 219. 24886 *Достойно есть, входное*
 220. 24908 *Не умолчим никогда, Богородице*
 221. 24909 *Чертог Твой, из Обихода Бахметева*
 222. 24910 Бахметев. *Хвалите имя Господне*
 223. 24911 *К Богородице прилежно, из Обихода Бахметева*
 224. 24912 Бахметев. *Бог Господь и тропарь 7 гласа*
 225. 24913 *Царю Небесный, Слава Тебе, Боже наш и Избави от бед, из Обихода Бахметева*
 226. 24914 *Милость мира, из Обихода Бахметева*
 227. 24915 *Тебе поем и Достойно есть, из Обихода Бахметева*
 228. 24916 *Воскресение Христово видевшие, из Обихода Бахметева*

229. 24917 *Бахметев. Под Твою милость*
230. 24918 *Турчанинов. Воскрес из гроба*
231. 24919 Спаси, Господи, люди Твоя, из Обихода Бахметева (CD)
232. 24920 *Бахметев. Покаяния отверзи ми двери*
233. 24921 В. Е. Крупицкий. На реках Вавилонских (1-й и закл. стихи)
(CD)
234. 24922 *Турчанинов. Задостойник Пятидесятницы*
235. 24923 *Дева днесь, из Обихода Бахметева. РНММ*
236. 24924 *Господи воззвах 3-го гласа, из Обихода Бахметева*
237. 024511 *Ирмосы 6-го гласа, из Обихода Львова*
238. 024512 *Ныне силы небесныя; Верую и любовью, из Обихода Бахметева*
239. 024515 *Бахметев. Приидите ублажим*

1905 г. Зонофон

240. 64822 *Не умолчим никогда, Богородице*
241. 64823 *К Богородице прилежно, из Обихода Бахметева*

1906 г. Зонофон

242. 64824 *Бахметев. Бог Господь и тропарь 7-го гласа*
243. 64825 *Турчанинов. Задостойник Пятидесятницы*

Москва**Синодальный хор п/у А. Д. Кастальского****1907 г. Зонофон**

244. X-64889; X-2-64758 (Граммфон 24965) *Львовский (Львов?). Тебе поем*
245. X-64890; X-2-64754 (Граммфон 24966) С. В. Панченко. Во царствии Твоем (CD). РНММ
246. X-64895; X-2-64762 (Граммфон 24970) *Достойно есть, киевского распева*

247. X-64896; X-2-64756 (Граммфон 24971) Чайковский. Свете Тихий (CD)
248. X-64897; X-2-64759 (Граммфон 24972) Кастальский. Достойно есть, сербского распева (CD)
249. X-64899; X-2-64757 (Граммфон 24973) Кастальский. С нами Бог; Многолетие (CD)
250. X-64902; X-2-64760 (Граммфон 24975) Кастальский. Благослови, душе моя, Господа, греческого распева (CD). РГАФД
251. X-64904; X-2-64755 (Граммфон 24976) Гречанинов. Воскликните Господеви вся земля (CD). РНММ
252. X-64905; X-2-64761 (Граммфон 24977) Кастальский. Хвалите имя Господне, киевского распева (CD). РГАФД

Хор Храма Христа Спасителя п/у М. В. Карпова

Компания неизвестна

253. 4669 Отче наш. РГАФД *пл. нет(1909 г.)*
254. 2467 Херувимская песнь. РГАФД *пл. нет*

Сирена Гранд Рекорд

255. 9263 *Совет превечный*
256. 9268 *Отче наш*
257. 9428 *Бортнянский. Отче наш*
258. 9429 *А. В. Никольский. Хвалите имя Господне*
259. 9430 *Блаженны. РНММ*
260. 9431 *Бортнянский. Херувимская песнь № 7 РНММ*
261. 9432 *Гречанинов. Господи, спаси благочестивыя; Трисвятое*
262. 9440 *Виноградов. С нами Бог*
263. 9441 *М. А. Балакирев Достойно есть, киевского распева*
264. 9442 *Виноградов. Да возрадуется душа твоя*
265. 9443 *Никольский. Благослови, душе моя, Господа*
266. 9444 *Львов. Уязвленную мою душу*
267. 9445 *Скворцов. От юности моя*

268. 10012 *В молитвах неусыпающую, киевского распева*
269. 10013 *Строкин. Богородице Дево*
270. 10018 *Н. И. Соколов. Ныне отпущаеши (соло А. Т. Самбуров)*
271. 10019 *Дубенский. Отче наш (соло А. И. Юхова)*
272. 10241 *Задостойник Рождества Христова*
273. 10242 *Ирмосы Рождества Христова (избранные)*
274. 10244 *С нами Бог; Тропарь Рождества Христова; Слава во вышних
Богу*
275. 12161a *Ведель. Покаяния отверзи ми двери*
276. 12162a *Турчанинов. Да исправится молитва моя*
277. 12163a *Разбойника благоразумнаго*
278. 12164a *Бортнянский. Херувимская песнь*
279. 12165 *Христос воскрес. РГАФД*
280. 12166 (Экстрафон № 20701) *Бортнянский. Сей день. РГАФД*
281. 12167 *Волною морскою. РНММ*
282. 12168 *С. В. Рахманинов. Тебе поем. РНММ*
283. 13242 *Часы пасхальные*
284. 13243 *Воскресение Христово видевше*
285. 13244 *Стихиры Пасхи*
286. 13245 *Канон Пасхи, киевского распева*
287. 13246 *Макаров. Ангел вопияше*
288. 13247 *В. Л. Лирин. Разбойника благоразумнаго*
289. 13921 *Господи, спаси благочестивыя; Елицы во Христа крестистеся*

Экстрафон

290. 20201 *Турчанинов. Воскресни Боже (трио)*
291. 20202 *Бортнянский. Да исправится молитва моя (трио)*

Граммфон

292. 022202 *Бортнянский. Господи Боже Израилев*
293. 022238 *М. М. Ипполитов-Иванов. Благослови, душе моя, Господа*
294. 022298 *Бортнянский. Приидите ублажим Иосифа*

295. 024753 *Ипполитов-Иванов. Утвердися сердце мое*

296. 024754 *Бортнянский. Все языцы*

1909 г. Омокорд

297. 4760 Канон Пасхи

1911 г. Граммофон

298. 2-24803 (4-22294) Кастальский. С нами Бог (знаменного распева).

РНММ

299. 2-24809 (4-22306) *Бортнянский. Ныне силы небесныя*

300. 2-24810 (4-22310) (Сирена Гранд Рекорд № 12169) Бортнянский.

Чертог Твой

301. 2-24812 (2-24172) Турчанинов. Вечери Твоя

1911-1914 гг. Граммофон

302. 4-22254 (Сирена Гранд Рекорд № 9433) *Соколов. Ныне отпускаеши (соло М. С. Куржиямский)*

303. 4-22258 *Блажени вси; Слава Тебе, Боже наш (концерт на венчании)*

304. 4-22263 (Сирена Гранд Рекорд № 9430) *Чесноков. Во царствии Твоем (соло М. С. Куржиямский).* РНММ

305. 4-22264 *Львов. Да возрадуется*

306. 4-22295 *Чайковский. Ангел вопияше; Светися, светися*

307. 4-22305 (2-24172) *Бортнянский. Помощник и Покровитель*

308. 4-22307 (Сирена Гранд Рекорд № 1217, Пате Рекорд № 27582)

Турчанинов. Благообразный Иосиф

309. 4-22308 *М. В. Карпов. Блажен муж*

310. 4-22312 *К. Н. Шведов. Милость мира*

311. 4-22374 *Величит душа моя Господа*

312. 4-22378 *Хвалите имя Господне, киевского распева*

313. 2-24805 (Сирена Гранд Рекорд № 10243) *Бортнянский. Дева днесь*

314. 2-24806 *Архим. Феофан (Александров). Слава в вышних Богу*

315. 2-24785 *Иером. Виктор (Высоцкий). Утоли болезни*

**Протоиерей Храма Христа Спасителя А. И. Здиховский
с хором М. Карпова (И. Юхова)**

Сирена Гранд Рекорд

- 316. *13930 Ектеня об оглашенных*
- 317. *13938 Ектеня малая; Свят Господь Бог наш; Преблагословенна еси*
- 318. *13939 Да возрадуется душа твоя; Тако да просветится*
- 319. *13984 Многолетие*

1910 г. Граммофон

- 320. *4-22109 Упокой Спасе; Вечная память (хор И. Юхова)*
- 321. 4-22207 Многолетие (хор И. Юхова)
- 322. 4-22208 Сугубая ектеня (хор И. Юхова)
- 323. 4-22209 Паремия. РНММ, РГАФД
- 324. 4-22236 Трисвятое; И всех, и вся. РНММ
- 325. 4-22237 (Сирена Гранд Рекорд № 13929) И всех, и вся. РНММ

1911 г. Граммофон

- 326. 4-22253 (Сирена Гранд Рекорд № 13923) Господи помилуй, на Крестовоздвижение. РГАФД
- 327. 4-22254 Достойно есть, входное
- 328. 4-22255 *Приидите поклонимся (на литургии)*
- 329. 4-22257 *А. П. Есаулов. Прокимен на венчании*
- 330. 4-22262 *Чесноков. Блажен муж, киевского распева. РНММ*
- 331. 4-22263 Тако да просветится, Исполла эти деспота (трио)
- 332. 4-22294 Кастальский. Многолетствование в сочельник
- 333. 4-22304 *Строкин. Ныне отпуцаеши*
- 334. 4-22305 *Кто Бог велий*
- 335. 4-22306 *На реках вавилонских, киевского распева*
- 336. 4-22307 (Сирена Гранд Рекорд № 13933) Просительная ектеня

РГАФД

- 337. 4-22308 *Благослови душе моя, Господа, киевского распева*

338. 4-22309 (Сирена Гранд Рекорд № 13931) Дворецкий. Свете Тихий;
Господь воцарися
339. 4-22310 Евангелие от Матфея. РНММ, РГАФД
340. *4-22311 Выкличка на архиерейской литургии*
341. 4-22357 (Сирена Гранд Рекорд № 13927) Премудрость, прости
342. *022201 Апостол на венчании. РГАФД*
343. *022237 Многолетие; Евангелие от Матфея*
- 1912 г. Граммофон**
344. *022264 Многолетие в память 1812 г. РГАФД пл. нет*
345. *022265 Вечная память императору Александру I*
346. *4-22367 (Сирена Гранд Рекорд № 13928) Апостол Богородичный*
347. *4-22374 Бог Господь, тропарь Рождества Христова, греческого распева. РГАФД пл. нет*
348. *4-22375 Премудрость, прости (пасхальное)*
349. *4-22376 Послание к римлянам*
350. *4-22377 Величание святителю Николаю*
351. *4-22378 (Сирена Гранд Рекорд № 13932) Спаси, Боже, люди Твоя, из литии. РНММ*
352. *4-22379 Величит душа моя Господа. РГАФД пл. нет*
353. *4-22380 Великий прокимен великопостный*
354. *4-22381 Хвалите имя Господне киевского распева. РНММ*
355. *4-22382 Восстаните, Приидите поклонимся; Благослови душе, московское*
356. 4-22390 (Сирена Гранд Рекорд № 13936) Евангелие от Матфея
357. *4-22391 Многолетие на архиерейской литургии*
358. *022273 (Сирена Гранд Рекорд № 13937) Великая ектения. РГАФД пл. нет*
359. *022274 Евангелие от Луки Богородичное. РГАФД пл. нет*
360. *022282 Паремия на Страстной неделе*
361. *022283 Чайковский. Верую*

1913 г. Граммофон

362. 4-22489 *Прокимен и Евангелие от Марка на утрени Богоявления*
363. 4-22490 *Кастальский. Ныне отпущаеши*
364. 4-22542 (Сирена Гранд Рекорд № 13925) Гласом моим ко Господу
ВОЗЗВАХ
365. 4-22550 (Сирена Гранд Рекорд № 13935) *Двери, двери; Березовский.*
Верую
366. 4-22569 (Сирена Гранд Рекорд № 13922) *Архангельский. Господи,*
услыши молитву мою
367. 4-22570 *Чайковский. Со страхом Божиим и верою приступите;*
Благословен грядый
368. 4-22651 Евангелие от Иоанна (пасхальное). РГАФД
369. 4-22652 Деяния апостолов (пасхальное). РГАФД
370. 4-22653 *Воскресение твое, Христе Спасе; Христос воскрес*
371. 4-22654 *Плотию уснув; Да воскреснет Бог (трио)*
372. 4-22672 *Многолетие в Неделю православия (1 часть)*
373. 4-22672 *Многолетие в Неделю православия (2 часть)*

1914 г. Граммофон

374. 222462 (Сирена Гранд Рекорд № 13926) Станем добре; Соколов.
Милость мира
375. 222463 *Возлюбим друг друга; Отца и Сына*
376. 222468 *Богородицу и Матерь Света в песнях возвеличим*
377. 222469 *Дегтярев. Свете Тихий*

1915 г. Граммофон

378. В 2472 *Дегтярев. Херувимская песнь (1 часть)*
379. В 2472 *Дегтярев. Херувимская песнь (2 часть)*

Протоиакон В. И. Григорьев с хором
(предположительно Храма Христа Спасителя)

Компания неизвестна

380. 10304 *Хвалите имя Господне, киевское. РГАФД пл. нет*

381. 10305 Апостол Богородичный. РГАФД *пл. нет*
 382. 10306 Евангелие Богородичное. РГАФД *пл. нет*
 383. 10307 Великая ектения РГАФД *пл. нет*
 384. 10308 Воскресение Твое (хор А. И. Иванова). РГАФД *пл. нет*
 385. 10309 Да воскреснет Бог; Христос воскресе. РГАФД *пл. нет*
 386. 10310 Плотию уснув. РГАФД *пл. нет*

Диакон А. Меандров с хором Храма Христа Спасителя

1910 г. Сирена Гранд Рекорд

387. 10222 (Нью Империл Рекорд) Послание к Тимофею. РГАФД
 388. 10223 (Нью Империл Рекорд) Господи, спаси благочестивыя:
Трисвятое. РГАФД

389. 10224 *Выличка при архиерейском служении*
 390. 10225 *Ектения Царская*
 391. 10226 *Многолетие*
 392. 10227 *Господи, услыши молитву мою*

Хор И. И. Юхова

1910 г. Сирена Гранд Рекорд

393. 9263 Совет превечный (CD)
 394. 9264 *Смоленский. Да воскреснет Бог*
 395. 9265 *Бортнянский. Ангел вопияше*
 396. 9266 *Турчанинов. Воскресни Боже*
 397. 9267 (РАОГ № 1638) Чайковский. Воскресение Христово видеюще
(CD). РНММ
 398. 9268 (Экстрафон № 20728) Ф. А. Иванов. Отче наш (соло А. Т.
Самбуров) (CD)

1912 г. Сирена Гранд Рекорд

399. 12165 *Христос воскресе*
 400. 12166 *Бортнянский. Сей день*
 401. 13475 *Ирмосы Пасхи*
 402. 13476 Христос Воскресе (CD)

1909-1911 г. Пате Рекорд

403. 20564 Взбранной. РНММ
 404. 20572 Верую. РНММ
 405. 24496 Боршнянский. Ангел вопиаше
 406. 27516 Господи помилуй. РНММ
 407. 27528 Радуйтесь Богу. РНММ
 408. 27533 Да воскреснет Бог; Благослови. РНММ
 409. 27534 Хвалите имя Господне. РНММ
 410. 27535 Совет превечный
 411. 27536 Боршнянский. Тебе Бога хвалим (CD)
 412. 27538 Аллеманов. Благослови, душе моя, Господа (CD). РНММ
 413. 27542 От юности (трио). РНММ

Экстрафон

414. 20725 *Кондак Успения*
 415. 20726 Задостойник Успения
 416. 20727 *И. С. Дворецкий. Херувимская песнь*

Метрополь рекорд

417. 1136 Ирмосы Пасхи (CD)
 418. 1137 Христос воскрес (с канонархом) (CD)
 419. 1173 Дегтярев. Днесь Христос (CD)
 420. 1174 Львовский. Слава в вышних Богу (CD)
 421. 1198 Турчанинов. Задостойник Рождества Христова

Компания неизвестна

422. Хвалите имя Господне (CD)
 423. Боршнянский. Радуйтесь Богу (CD)
 424. От юности моя (трио) (CD)
 425. Достойно есть; Отче наш (CD)
 426. Тебе поем (CD)
 427. Во царствии Твоем (CD)
 428. Слава; Единородный Сыне (CD)

429. Стихира на Преображение (CD)
 430. Задостойник Преображения (CD)
 431. Богородице Дево (CD)
 432. Царю Небесный; Спаси, Господи, люди Твоя (CD)
 433. Господи, воззвах; Догматик 7 гласа (CD)
 434. Не рыдай Мене, Мати (CD)
 435. X-9267 Воскресение Христово. РГАФД

РАОГ

436. *1644 Бортнянский. Да исправится*
 437. *1647 Бортнянский. Ныне силы небесныя*
 438. *6967 Бортнянский. Ангел вопияше*

Компания неизвестна

439. 8969 Ныне отпускаеши (соло В. Р. Петров). РГАФД
 440. 8970 Воскресни Боже (соло В. Р. Петров). РНММ, РГАФД
 441. 64977 Господи помилуй. РГАФД *пл. нет*
 442. 8739 Христос рождается. РГАФД
 443. 8743 Бортнянский. Да исправится (трио). РГАФД
 444. 064750 Бортнянский. Воспойте людие (CD). РГАФД пл. нет
 445. 064751 С. И. Давыдов. Обновляйся (CD). РГАФД пл. нет
 446. Чесноков. Свете Тихий, киевского распева (CD)
 447. Тропарь свт. Николаю (CD)
 448. Строкин (?). Богородице Дево, радуйся; Буди имя Господне (CD)
 449. Бог Господь; Тропарь Кресту (CD)
 450. Величание свт. Николаю (CD)
 451. Тропари по непорочных (CD)
 452. Достойно есть, сокращенного греческого распева (CD)
 453. Херувимская на разорение Москвы, гарм. И. Юхова (CD)
 454. 8959 Чайковский. Верую (CD). РГАФД
 455. Достойно есть, сербского напева (CD)

456. 8962 Архангельский. Вскую мя отринул еси (соло А. И. Юхова, Л. И. Юхова-Сатеева, А. Т. Самбуров, В. Р. Петров) (CD). РГАФД

1910 г. Зонофон

457. X-64973 В молитвах неусыпающую, киевского напева. РНММ
458. X-64975 Архангельский. Тебе поем из Милость мира № 8 (CD)
459. X-64976 Строкин. Ныне отпускаеши (соло А. В. Белянин) (CD)
РГАФД пл. нет
460. X-64977 (Метрополь Рекорд № 1197; РАОГ № 6616) Господи помилуй, царское (соло А. И. Юхова) (CD)
461. X-64982 (Экстрафон № 20729; Метрополь Рекорд № 1199; РАОГ № 8737) А. А. Андреев. С нами Бог; тропарь Рождества Христова (CD).
РНММ, РГАФД
462. X-64983 (РАОГ № 1201, 8738; Метрополь Рекорд № 1201) Кастальский. Дева днесь (CD). РНММ, РГАФД
463. X-64984 Кастальский. Ныне отпускаеши (соло А. В. Белянин) (CD).
РНММ, РГАФД
464. X-64985 (Сирена Гранд Рекорд № 10019; РАОГ № 8746) Дубенский. Отче наш (соло А. И. Юхова) (CD)

1911 г. Зонофон

465. X-2-64771 (Экстрафон № 20730; Метрополь Рекорд № 1198) Турчанинов. Задостойник Рождества Христова
466. X-2-64772 (Метрополь Рекорд № 1202) Арх. Феофан. Ирмосы Рождества Христова
467. X-2-64773 (Виктор № 67306-А) Рахманинов. Тебе поем (соло А. И. Юхова) (CD). РГАФД
468. X-2-64774 (Виктор № 67306-В; Метрополь Рекорд № 1203) Милость мира из Литургии Василия Великого (CD). РГАФД
469. X-2-64778 Бортнянский. Чертог Твой (CD) РГАФД
470. X-2-64778а Турчанинов. О Тебе радуется (CD) РГАФД
471. X-2-64779 (Метрополь Рекорд № 1210) О Тебе радуется (CD)

472. X-2-64802 Чайковский. Ангел вопияше. РГАФД
473. X-2-64806 (Пате Рекорд № 27533) С. В. Смоленский. Да воскреснет Бог (CD). РГАФД
474. X-2-64807 (Пате Рекорд № 24497; Метрополь Рекорд № 1638) Чайковский. Христос воскрес; Воскресение Христово видевшие (CD)
475. X-2-64808 Виноградов. Ныне вся исполнишася. РГАФД
476. X-2-64809 Чесноков. Ангел вопияше (соло А. И. Юхова). РГАФД
477. X-2-64810 Чесноков. Господи, спаси благочестивыя; Кресту Твоему (CD). РНММ
478. X-2-64813 Н. А. Римский-Корсаков. Се Жених. РГАФД
479. X-2-64814 Бортнянский. Помощник и Покровитель

1912 г. Зонофон

480. X-2-64836 Турчанинов. Бог Господь, Общее воскресение (CD)
481. X-2-64837 Д. В. Аллеманов. Прежде шести дней бытия Пасхи (CD)
482. X-2-64840 М. А. Остроглазов. Величит душа (CD). РГАФД
483. X-2-64866, X-2-64867 Ирмосы Рождества Христова. РНММ
484. X-4-64551 Кастальский. Шестопсалмие

1909-1914 гг. Граммофон

485. 2-24795 (2-24788) Дегтярев. Отче наш (соло А. В. Белянин). РНММ, РГАФД
486. 2-24796 (4-22210) Воскресни Боже (трио А. В. Белянин, А. Т. Самбуров, Толстов) (CD). РНММ, РГАФД
487. 2-24797 *И. И. Юхов. Слава Тебе, Боже наш, на венчании (соло А. И. Юхова, Л. И. Юхова-Сатеева, Ковалевский)*
488. 2-24798 *Прокимен на венчании, isaкиевский*
489. 2-24818 (4-22311) Шведов. Отче наш (CD). РНММ, РГАФД
490. 3-24707 (Метрополь Рекорд № 1200) Гречанинов. Верую из Литургии № 2 (соло Л. И. Юхова-Сатеева) (CD). РНММ
491. 3-24708 Архангельский. Ныне отпускаеши (соло А. И. Юхова) (CD)

492. 4-22110 Дегтярев. Свете Тихий (соло прот. А. Здиховский, А. И. Юхова, Л. И. Юхова-Сатеева, А. Т. Самбуров) (CD)
493. 4-22209 Львов. Крест начертав
494. Н. 9006 Ф. В. Мясников. Слава в вышних Богу
495. Н. 9007 Тебе одеющагося
496. В. 2159 Господи сил, с нами буди (1 часть)
497. В. 2160 Господи сил, с нами буди (2 часть)
498. В. 2215 Днесь всяка тварь
499. В. 2215а Воскресение Твое, Христе Спасе; Тропарь и кондак Пасхи
500. Р. 87 Тропарь и величание Преображению
501. Р. 88 Тропарь и величание Рождеству Богородицы
502. Р. 158 (2-24833) Тропарь и величание Николаю Чудотворцу
503. Р. 159 (2024834) Тропарь и величание Крещению
- 1913 г. Граммофон**
504. 224753 Турчанинов. Тебе одеющагося РГАФД пл. нет
505. 224774 (В. 2001) Чесноков. Просительная ектения из Литургии
Преждеосвященных Даров
506. 224775 (В. 2002) Чесноков. Вкусите и видите из Литургии
Преждеосвященных Даров
507. 224805 (В. 2213) Воскресение Твое, Христе Спасе (с колоколами)
(CD)
508. 224806 (В. 2214) Ирмосы Пасхи (1 часть)
509. 224807 (В. 2214) Ирмосы Пасхи (2 часть)
510. 224808 Дегтярев. Днесь всяка тварь (CD). РНММ
511. 224809 Воскресение твое, Христе Спасе; Тропарь и кондак Пасхи
(CD). РНММ
512. 2-24831 (Р. 152) Отверзу уста моя, ирмосы (1 часть) (CD)
513. 2-24832 (Р. 153) Отверзу уста моя, ирмосы (2 часть) (CD)
514. 2-24866 Похвала Пресвятой Богородице
515. 2-24867 Тропарь и кондак преп. Сергию

516. 023121 Чесноков. Ангел вопияше; Светися, светися (соло А. В. Нежданова) (CD). РНММ

Протоиакон Успенского собора в Кремле К. В. Розов с хором И. Юхова
Пате Рекорд

517. 20680 .Возведох очи мои; Ектения на Крестовоздвижение. РГАФД

518. 23047 .Песнопения при облачении архиерея. РНММ

519. 23048. Блажен муж. РНММ

520. 23051. Свете Тихий. РГАФД

521. 23052 .Чесноков. Разбойника благоразумного (трио К. В. Розов, Л. И. Юхова-Сатеева, Ковалевский). РГАФД

522. 27750. Ныне отпускаеши. РГАФД

Компания неизвестна

523. 021013. Символ веры (из чина Торжества православия). РГАФД

524. Православия день празднующе (из чина Торжества православия)

1911 г. Граммофон

525. 4-22285 Многолетие. РНММ, РГАФД

526. 4-22286 И всех и вся. РНММ

527. 4-22287 Львов. Да возрадуется (CD). РНММ

528. 4-22288 Мясников. Господи, спаси благочестивыя; Святыи Боже (CD). РНММ

529. 4-22289 Юхов. Сугубая ектения

530. 4-22290 Апостол к Галатам

531. 4-22295 Турчанинов. Воскресни Боже (трио К. В. Розов, Ковалевский, Толстов)

532. 4-22417 Блажен муж

533. 4-22418 Кто Бог велии (из чина Торжества православия). РГАФД

534. 022229 Кастальский. Ныне отпускаеши

535. 022230 Евангелие от Луки. РГАФД

536. 022231 Паремия в Великую субботу (Исход). РГАФД

1912 г. Граммофон

537. 4-22363 Вечная память и многолетие в память 1812 г. РНММ
 538. 4-22364 Спаси, Боже, люди Твоя (из литии). РНММ
 539. 4-22404 *Строкин. Ныне отпущаеши*
 540. 4-22405 *Архангельский. Господи, услыши молитву мою*
 541. 4-22415 *Смоленский. Ектеня просительная*
 542. 4-22416 *Тебе поем*
 543. 022282 (Пате Рекорд № 24495) Апостол. РНММ, РГАФД *пл. нет*
 544. 022284 (Пате Рекорд № 24494) Андреев. Прокимен на венчании.

РНММ, РГАФД

545. 022285 Евангелие от Матфея. РГАФД
 546. 022286 Спаси, Боже, люди Твоя. РГАФД, *пл. нет*
 547. 022287 Паремия пророчества Даниила
 548. 022290 (021014) Деяния апостолов (пасхальное). РГАФД *пл. нет*
 549. 022297 Евангелие от Иоанна (пасхальное). РГАФД

**Протоиерей Успенского собора в Кремле В. П. Ризположенский
 с хором И. Юхова**

Компания неизвестна

550. 20465 *Многолетие на Рождество Христово*
 551. 20466 *Вечная память; Многолетие из молебна в память 1812 г.*
 552. 20467 *Смоленский. Просительная ектеня*
 553. 20468 *Выличка из архиерейского богослужения*
 554. 20469 *Апостол на венчании*
 555. 20470 *Андреев. Прокимен на венчании*

Диакон Ковыряев с хором (?)**1911 г. Зонофон**

556. 2-62837 *Заупокойная ектеня*
 557. 2-62838 *Часть великой ектении*
 558. 2-62862 *Апостол*
 559. 2-62863 *Величание Николаю чудотворцу*

560. 2-62865 *Последование в Неделю православия (1 часть)*

561. 2-62866 *Последование в Неделю православия (2 часть)*

Ф. И. Шаляпин с хором (?)

1911 г. Граммофон

562. 022226 (*Опера Диск № 76445; Электрола № 022226*) *Строкин. Ныне отпущаеши*

Чудовский хор п/у Я. В. Никольского

Зонофон

563. Се Жених (CD)

1908 г. Зонофон

564. Х-64863 Волною морскою, московского распева (для Пасхи). РНММ, РГАФД

565. Х-64864 Благообразный Иосиф, московского распева (для Пасхи). РНММ, РГАФД

566. *Х-64866 Тропарь Рождества Христова*

567. *Х-64868 Бортнянский. Дева днесь*

568. Х-64869 Дегтярев. Приидите, новаго винограда

569. Х-64870 Бортнянский. Тебе Бога хвалим

570. Х-64871 Бортнянский. Христос рождается. РГАФД

571. Х-64873 Гречанинов. Верую из Литургии № 2

572. *Х-64878 Рудько. Хвалите имя Господне. РНММ*

573. Х-64880 Дегтярев. Днесь Христос в Вифлееме рождается

574. *Х-64881 Бортнянский. Слава во вышних Богу. РНММ*

575. Х-64882 Арх. Феофан. Часы Пасхи; Воскресения день (CD). РНММ

576. *Х-64883 Турчанинов. Да исправится (трио). РНММ*

577. Х-64885 Виноградов. Стихи Преображения

578. Х-64886 Бортнянский. Живый в помощи Вышняго

Хор Л. С. Васильева

Зонофон

579. Дегтярев. Царю Небесный (CD)

580. Львов. Взбранной Воеводе (CD)

1909 г. Зонофон

581. X-2-64584 Чайковский. Херувимская песнь (1 часть)

582. X-2-64585 Чайковский. Херувимская песнь (2 часть)

583. *X-2-64588 Никольский. Совет превечный*

584. X-2-64589 (Грамофон 4-22207) Се Жених грядет, встречный концерт жениху

585. X-2-64592 А. А. Копылов. Свете Тихий

586. X-2-64593 Господи возвах, стихира

587. X-2-64593 Чайковский. Блажен муж

588. *X-2-64595 Турчанинов. Слава; Единородный Сыне*

589. X-2-64597 Архангельский. Молитву пролию

590. X-2-64599 Сам Един еси безсмертный. РГАФД

591. X-2-64600 Бортнянский. Господи, кто обитает

592. X-2-64601 В. Е. Крупицкий. На реках вавилонских (3 стиха). РГАФД (CD)

593. X-2-64602 Турчанинов. Да молчит всякая плоть человека (CD)

1910-1914 гг. Грамофон

594. *2-24078 (24978?) Строкин. Ныне отпущаеши (соло И. Покровский)*

595. *2-24750 (24979?) Смоленский. Да воскреснет Бог*

596. *2-24979 Арх. Феофан. Аще и во гроб*

Капелла Ф. А. Иванова

Экстрафон

597. *20241 (20244 ?) П. М. Воротников. Разбойника благоразумного (трио)*

598. *20242 Скворцов. От юности моя (трио)*

599. *20243 Турчанинов. Да исправится молитва моя (трио)*

600. *20751 С. Г. Грибович. Слава; Единородный Сыне*

601. *20752 Ф. А. Иванов. Отче наш*

602. *20810 Иванов. Не рыдай Мене, Мати (квартет)*

Хор слепых воспитанников и воспитанниц Московского учебно-воспитательного учреждения п/у Я. К. Сорокина

Компания неизветна

603. 24530 Царю Небесный. РГАФД
604. 24531 Да воскреснет Бог. РГАФД

1906 г. Граммофон

605. С. 2-24585 *Достойно есть, сербского распева*
606. С. 2-24586 *Я. К. Сорокин. Ныне отпускаеши*
607. С. 2-24587 *Бортнянский. Херувимская песнь № 2*
608. С. 2-24588 *Дубенский. Отче наш*
609. К. 2-24650 *Арх. Феофан. Величит душа*
610. К. 2-24652 *Дегтярев. Царю Небесный*

Морозовский старообрядческий хор¹⁵⁶

Киев

Хор Софийского собора п/у Я. С. Калишевского

1909 г. Граммофон

611. 2-24761 Я. С. Калишевский. Херувимская песнь №1 (1 часть)
612. 2-24762 Калишевский. Херувимская песнь №1 (2 часть)
613. 2-24764 (2-24751) Дегтярев. Днесь всяка тварь
614. 2-24752 *Ведель. Покаяния отверзи ми двери, переложение*
Я. Калишевского

1910 г. Экстрафон

615. 20541 (20554) *Тропарь Рождества Христова*
616. 20542 *Бортнянский. Дева днесь*
617. 20543 *Отче наш, обиходное*
618. 20544 *С. В. Панченко. Во царствии Твоем*
619. 20545 *Ведель. Слава в вышних Богу*

¹⁵⁶ См. в списке литературы: [42, 252-254].

620. 20546 Бортнянский. Тебе Бога хвалим (CD)
 621. 20547 Ведель. Покаяния отверзи ми двери (1 часть)
 622. 20548 Ведель. Покаяния отверзи ми двери (2 часть)
 623. 20549 Д. Сарти. Благослови, душе моя, Господа
 624. 20550 Свете Тихий; Господь воцарися
 625. 20551 Бортнянский. Слава во вышних Богу (1 и 2 части) (CD)
 626. 20552 Бортнянский. Слава во вышних Богу (3 и 4 части)
 627. 20553 Бортнянский. Исполла; Многолетие
 628. 20555 Ирмосы Рождества Христова
 629. 20556 Ирмосы 2 гласа; Многолетие
 630. Слава в вышних Богу (малое славословие) (CD)

1911 г. Компания неизвестна

631. Слава в вышних Богу (CD)
 632. Величит душа моя Господа (CD)
 633. Канон 1 гласа, песнь 1-я (CD)
 634. Бортнянский. Вознесу Тя, Боже мой (1 и 2 части) (CD)
 635. X-64989 Достойно есть (CD). РГАФД
 636. Тропари на венчании (CD)
 637. Душе моя (CD)
 638. Плотию уснув; Христос воскресе (CD)

Хор Владимирского собора п/у М. А. Надеждинского

Поляфон; Бель Канто Рекорд

639. Ектения на Воздвижение, старокиевская (CD)
 640. Калишевский. Христос воскресе № 1 (CD)
 641. Калишевский. Христос воскресе № 2 (CD)

Дакапо Рекорд

642. *R-2565 Тропарь князю Владимиру*
 643. *R-2565 Воскресение Христово*

Заря Рекорд

644. 17278 Покой, Спасе наш

645. 17279 Во блаженном успении; Вечная память

Сирена Гранд Рекорд

646. 12254 Соколов. Ныне отпускаеши. РГАФД

647. 4657 Благослови, душе моя, Господа. РГАФД *пл. нет*

Сирена Концерт Рекорд

648. 12964 Ведель. Покаяния отверзи (3 часть). РГАФД

649. 12965 Львов. Да возрадуется. РГАФД (CD)

Стелла Концерт Рекорд

650. 12257 Христос рождается

651. 12258 Христос воскрес; Ангел вопияше

1914 Экстрафон

652. 20501 (Бель Канто Рекорд 3132) Архангельский. Воскресение
Христово видевшие (CD)

653. 20502 (Бель Канто Рекорд 3132) Бортнянский. Христос воскрес;
Ангел вопияше (CD)

654. 20503 (Сирена Гранд Рекорд № 11045) *Ирмосы Рождества Христова
(1 и 3 песни)*

655. 20504 (Сирена Гранд Рекорд № 12253) М. А. Завадский. Отче наш
РГАФД

656. 20505 (20512) Архангельский. *Хвалите имя Господне*

657. 20506 (20568) Чайковский. *Легенда*

658. 20507 П. Г. Григорьев. *Часы Пасхи*

659. 20508 Бортнянский. Да воскреснет Бог (1 и 2 части) (CD)

660. 20509 Архангельский. Ныне отпускаеши

661. 20510 Турчанинов. *Воскресни Боже*

662. 20511 *Разбойника благоразумнаго*

663. 20513 Ведель. *Покаяния отверзи ми двери (1 часть)*

664. 20514 Ведель. *Покаяния отверзи ми двери (2 часть)*

665. 20559 Бортнянский. Слава во вышних Богу (1 и 2 части) (CD)

666. 20560 Бортнянский. *Слава во вышних Богу (3 часть)*

667. 20561 Ведель. Ирмосы Рождества Христова (1-4 песни) (CD)
 668. 20562 *Ведель. Ирмосы Рождества Христова (5-7 песни)*
 669. 20563 *Ведель. Ирмосы Рождества Христова (8-9 песни)*
 670. 20564 (*Сирена Гранд Рекорд № 11048*) *Турчанинов. Задостойник Рождества Христова*
 671. 20565 (*Сирена Гранд Рекорд № 11047*) *Смирнов. С нами Бог; Тропарь Рождества Христова*
 672. 20566 (*Сирена Гранд Рекорд № 11046*) *Бортнянский. Дева днесь*
 673. 20567 *Г. Ф. Львовский. Стихира Рождества Христова*
 674. 20568 *Чайковский. Легенда*

Стелла Концерт Рекорд; Поляфон; Экстрафон

675. Львов. Достойно есть № 1 (CD)
 676. Арх. Феофан. Часы Пасхи (фрагменты) (CD)
 677. Воскресные ирмосы 8 гласа, греческого распева (CD)
 678. Старорусский. Взбранной Воеводе (CD)
 679. Архангельский. К Богородице прилежно (CD)

1910-1914 гг. Граммофон

680. *Р. 276 Ведель. Ирмосы Рождества Христова (1-7 песни)*
 681. *Р. 307 Рахманинов. Слава, Единородный Сыне; Достойно есть*
 682. *Р. 379 Турчанинов. Да молчит всякая плоть; Не рыдай мене Мати*

1913 г. Граммофон

683. 2-24841 (Р. 275) Ведель. Ирмосы рождества Христова (8 и 9 песни).

РГАФД

684. 2-24842 (Р. 275а) *Бортнянский. Дева днесь. РГАФД*
 685. 2-24847 (Р. 308) *Бортнянский. Слава во вышних Богу (1 часть)*
 686. 2-24848 (Р. 308) *Бортнянский. Слава во вышних Богу (2 часть)*
 687. 2-24849 (Р. 319) *Ведель. На реках вавилонских (1 часть)*
 688. 2-24850 (Р. 319) *Ведель. На реках вавилонских (2 часть)*
 689. 2-24851 (Р. 320) *Ведель. На реках вавилонских (3 часть)*
 690. 2-24852 (Р. 320) *Ведель. На реках вавилонских (4 часть)*

1913 г. Зонофон691. X-2-64854 Чайковский. Херувимская песнь (1 часть)692. *X-2-64855 Чайковский. Херувимская песнь (2 часть)***Братский хор Киево-Печерской лавры****п/у игумена Флавиана (Приходько)****1911-1914 г г. Экстрафон**693. 20247 *Кондак Успения (трио)*694. 20248 *Величание Божией Матери (трио)*695. 20249 *Разбойника благоразумнаго; Архангельский глас (трио)*696. 20250 *Стихира Успения (трио)*697. 20651 *Тебе поем*698. 20652 *Хвалите имя Господне (с канонархом)*699. 20653 *Пасхальная утренняя*700. 20654 *Плотию уснув*701. 20655 Задостойник Пасхи (CD)702. 20656 Благообразный Иосиф (CD)703. 20657 *Вечная память; Многолетие (иеродиакон с хором)*704. 20658 *Символ веры (иеродиакон)*705. 20659 *Подобны «Прехвальнии мученицы» и «Небесных чинов»*706. 20660 *Подобны «Яко добля» и «Дал еси знамение»*707. 20661 *Подобен «Званный свыше»*708. 20662 *Подобны «О, преславнаго чудесе» и «Тридневен»*709. 20663 *Достойно есть*710. 20664 *От юности моя*711. 20665 *Благослови, душе моя, Господа*712. 20666 *Слава и ныне; Слава Тебе, Господи*713. 20667 Ектения мирная (CD)714. 20668 Блажен муж (CD)715. 20669 *Ныне отпущаеши*716. 20670 *Сподоби Господи*

717. 20671 *Херувимская песнь*
718. 20672 *Яко да Царя*
719. 20673 *На бессмертное Твое успение*
720. 20674 *Покой Спасе*
721. 20675 *Задостойники Святой Троицы и Преображения*
722. 20676 *Задостойники Рождества Богородицы и Крестовоздвижения*
723. 20677 *Ирмосы Успения (1 часть)*
724. 20678 *Ирмосы Успения (2 часть)*
725. 20679 *Кондак Успения (От всех родов)*
726. 20680 *Кондак Благовещения*
727. 20681 *Бог Господь (1, 2, 3, 4 гласов)*
728. 20682 *Бог Господь (5, 6, 7, 8 гласов)*
729. 20683 *Аллилуйя после Апостола (1, 2, 3, 4 гласов)*
730. 20684 *Аллилуйя после Апостола (5, 6, 7, 8 гласов)*
731. 20685 *Господи воззвах; Да исправится и стихира 3 гласа*
732. 20686 *Господи воззвах; Да исправится и стихира 4 гласа*
733. 20687 *Господи воззвах; Да исправится и стихира 5 гласа*
734. 20688 *Господи воззвах; Да исправится и стихира 8 гласа*
735. 20689 *Догматик 1 гласа*
736. 20690 *Догматик 2 гласа*
737. 20691 *Догматик 3 гласа*
738. 20692 *Догматик 4 гласа*
739. 20693 *Догматик 5 гласа*
740. 20694 *Догматик 6 гласа*
741. 20695 *Догматик 7 гласа*
742. 20696 *Догматик 8 гласа*
743. 26951 *Иеромонах Флавиан Чертог Твой*
744. 26952 *Иеромонах Флавиан Символ веры*

Охматовский крестьянский хор**1904 г. Граммофон**

745. 24925 *Благослови, душе моя, Господа, старинное*
 746. 24888 *Достойно есть, киевское*

Харьков**Хор Благовещенского кафедрального собора п/у И. М. Туроверова****1911 г. Зонофон**

747. X-2-64138 *Погребение Спасителя (трио В. Чернуха, Е. Чернуха, М. Милодан). РГАФД*
 748. X-2-64140 *Волною морскою (трио В. Чернуха, Е. Чернуха, М. Милодан)*
 749. X-2-64141 *Турчанинов. Да исправится молитва моя (трио В. Чернуха, Е. Чернуха, М. Милодан)*
 750. X-2-64142 *Ведель. Покаяния отверзи ми двери (1 часть, трио протоиерей Вербицкий, Чернуха, Бородаевский). РНММ*
 751. X-2-64143 *Ведель. Покаяния отверзи ми двери (2 часть, трио протоиерей Вербицкий, Чернуха, Бородаевский). РНММ*
 752. X-2-64781 *Яко с нами Бог (соло прот. Борша). РГАФД*
 753. X-2-64783 *Помощник и Покровитель. РГАФД*
 754. X-2-64787 *Славословие малое*
 755. X-2-64790 Бортнянский. Сей день (1 часть). РГАФД *пл. нет*
 756. X-2-64791 Бортнянский. Сей день (2 часть. Яви нам, Господи, милость)
 757. X-2-64792 Турчанинов. Задостойник Благовещения
 758. X-2-64793 *Бортнянский. Ангел вопияше*
 759. X-2-64794 Ипполитов-Иванов. Верую
 760. X-2-64796 *Дворецкий. Ирмосы Пасхи*
 761. X-2-64798 Милость мира

762. X-2-64800 Истину возлюбил еси
 763. X-2-64802 Херувимская песнь
 764. X-2-64803 Да воскреснет Бог
 765. X-2-64832 Г. Я. Ломакин. Ныне отпущаеши
 766. X-2-64834 Бортнянский. Да воскреснет Бог (1 часть)
 767. X-2-64835 Бортнянский. Да воскреснет Бог (2 часть)

1912 г. Зонофон

768. X-2-64842 Березовский. Верую

1913 г. Граммофон

769. 224754 Бортнянский. Не умолчим никогда, Богородице. РГАФД
 770. 224778 (В. 2088) Бортнянский. Днесь восприемлет. РНММ
 771. 224779 (В. 2089) Бортнянский. Рождество Твое; Дева днесь
 772. 224797 (В. 2135) И. М. Туроверов. Просительная ектения; Отца и Сына. РГАФД
 773. 224798 (В. 2136) Е. С. Азеев. Господи, спаси благочестивыя, Святый Боже
 774. 224803 (В. 2202) Азеев. Душе моя
 775. 224804 (В. 2203) Турчанинов. Благообразный Иосиф
 776. 224821 Не имамы иныя помощи
 777. 224822 Бортнянский. Восхваляю имя Бога

1910-1914 г. Граммофон

778. *В. 2089 Воду прошел (трио Чернуха, Гуляев, Бородаевский)*
 779. *В. 2090 Строкин. Ныне отпущаеши (соло Н. Г. Гуляев)*
 780. *В. 2136 Крест начертал (трио Чернуха, Бородаевский, Талалаев)*
 781. *В. 2137 К Тебе утренюю (трио Чернуха, Бородаевский, Талалаев)*
 782. *В. 2158 Бортнянский. Блажен муж (1 часть)*
 783. *В. 2159 Бортнянский. Блажен муж (2 часть)*
 784. *Р. 1 Дегтярев. Свете Тихий*
 785. *Р. 2 Турчанинов. Задостойник Преображения*

1914 г. Граммофон

786. 2222 *Плотию уснув; Бортнянский. Услыши Боже (квартет)*
Протоиерей Благовещенского собора В. Д. Вербицкий
с хором И. Туроверова

1911 г. Зонофон

787. 2-62867 *Возведох очи мои (1 часть). РНММ, РГАФД*
 788. 2-62868 *Возведох очи мои (2 часть). РНММ, РГАФД*
 789. 2-62869 *Многолетие РГАФД*
 790. 2-62870 *Турчанинов. Задостойник Сретения*
 791. 2-62871 *Турчанинов. Воскресни Боже*
 792. 2-62872 *Просительная ектения. РНММ, РГАФД*
 793. 2-62873 *Сугубая ектения*
 794. 2-62874 *Великая похвала из архиерейской литургии*
 795. 2-62875 *Евангелие. РГАФД*
 796. 2-62876 *Кто Бог велий*

Полтава

Хор Успенского кафедрального собора п/у В. К. Клемента

1914 г. Экстрафон

797. 20557 *Благослови, душе моя, Господа*
 798. 20558 *Хвалите имя Господне*

Варшава

Духовный хор Лейб-Гвардии Литовского полка

п/у П. Т. Кладинова

1910 г. Фаворит Рекорд

799. 79067 *Бортнянский. Херувимская песнь № 7*
 800. 79068 *Достойно есть*
 801. 79069 *Чайковский. Слава, Единородный Сыне*
 802. 79070 *Святыи Боже*

803. 79071 *Бортнянский. Чертог твой*
804. 79072 *В. А. Фатеев. Свете Тихий*
805. 79073 *Чайковский. Отче наш*
806. 79074 *Бахметев. Отче наш*
807. 79075 *Архангельский. Тебе поем № 6*
808. 79076 *Бортнянский. Сей день*
809. 79077 *Бортнянский. Слава во вышних Богу*
810. 79078 *Архангельский. Милость мира № 6*
811. 79079 *Бахметев. Дева днесь*
812. 79080 *Бахметев. Ангел вопияше*
813. 79081 *Турчанинов. Задостойник Пятидесятницы*
814. 79086 *Бортнянский. Тебе Бога хвалим*
815. 79087 *Львов. Взбранной Воеводе*
816. 79093 *Херувимская песнь № 9*
817. 79094 *Макаров. Душе моя*
818. 79095 *Чайковский. Тебе поем*
819. 79096 *Львов. Благослови душе моя Господа*
820. 79098 *Бахметев. Архангельский глас*
821. 79099 *Архангельский. Ныне отпущаеши*
822. 79100 *Чайковский. Милость мира*
823. 79101 *Львов. Благослови душе моя Господа*
824. 79102 *Архангельский. Хвалите имя Господне*

Духовные трио

М. А. Гольтисон, Гуревич, Корыстин

1901 г. Граммофон

825. 24830 *Турчанинов. Тебе поем. РНММ*

В. А. Родионова, Е. Н. Морозова, Е. А. Дмитриева**1906 г. Граммофон**

826. 24427 *Бортнянский. Воскресни Боже*
 827. 2-24308 *Разбойника благоразумного, киевского распева*

И. Покровский, Кондратьев, Соловьев**1908 г. Зонофон**

828. 6439 *Бортнянский. Архангельский глас*
 829. 64398 *Турчанинов. Да исправится молитва моя*
 830. 64399 *В молитвах неусыпающую, киевского распева*

И. Покровский, Н. Триондофилио, И. Подложный**1910-1914 гг. Граммофон**

831. 2-24052 *Турчанинов. Разбойника благоразумного*
 832. 2-24053 *Воротников. Воскресни Боже*

Протоиерей А. Здоховский, С. Куржиямский, А. Рекунчак**1911 г. Граммофон**

833. 2-24171 (Сирена Гранд Рекорд № 13924) Воротников. Разбойника
 благоразумного

1912 г. Граммофон

834. 2-24177 *В молитвах неусыпающую*
 835. 2-24180 *Бортнянский. Архангельский глас*
 836. 2-24181 *От юности моя*
 837. 2-24182 (Сирена Гранд Рекорд № 13940) *Турчанинов. Да исправится
 молитва моя*

1914 г. Граммофон

838. 2461 (4-22305) *Соколов. Тебе поем*
 839. 2465 *Воротников. Да исправится молитва моя*
 840. 2470 *Турчанинов. Воскресни Боже; Ангел вопияше*