

Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет

На правах рукописи

РЫБАКОВА Надежда Эдуардовна

Наследие В. Ф. Комарова

**в контексте русской духовно-музыкальной
культуры второй половины XIX века**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения
Артемова Е. Г.

Москва – 2016

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. Церковное пение в России второй половины XIX столетия	
1.1. Особенности развития церковного пения в России второй половины XIX века.....	13
1.1.1. На пути возрождения национальных традиций.....	13
1.1.2. «Древней мелодии – древнюю гармонию».....	20
1.1.3. Развитие национального направления в духовной композиции конца XIX столетия.....	24
1.1.4. Теоретическая и педагогическая мысль о церковном пении.....	28
1.2. Общество любителей церковного пения: в поисках национального пути	
1.2.1. Образование Общества. Начало деятельности.....	33
1.2.2. Хор, певческие собрания и просветительская деятельность Общества.....	39
1.2.3. Гармонизации Общества любителей церковного пения.....	49
ГЛАВА 2. В. Ф. Комаров: жизнь и деятельность	
2.1. Жизненный и творческий путь В. Ф. Комарова.....	64
2.1.1. Начальный этап (1860-е – начало 1870-х): от математики к музыке.....	64
2.1.2. Зрелый период (вторая половина 1870-х – 1890-е).....	67
2.2. Деятельность В. Ф. Комарова в Обществе любителей церковного пения.....	74
ГЛАВА 3. Духовно-музыкальное наследие В. Ф. Комарова	80
3.1. Сборники молебнов для детского хора.....	84
3.2. «Песнопения на Литургии».....	89
3.3. Песнопения из «Опытов переложений древних церковных напевов для хорового исполнения».....	99

3.4. Нотная рукопись	110
ГЛАВА 4. Учебно-методическое наследие В. Ф. Комарова.....	116
4.1. Обзор учебно-методических трудов.....	117
4.2. Педагогические и методические принципы Комарова.....	131
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	159
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	162
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	188
Приложение А. Духовно-музыкальные композиции В. Ф. Комарова.....	189
Приложение Б. Учебно-методические труды В. Ф. Комарова.....	191
Приложение В. Архивные материалы.....	192
Приложение Г. Содержание нотных сборников В. Ф. Комарова для детского хора.....	194

ВВЕДЕНИЕ

Василий Фёдорович Комаров (1838 – 1901) – один из видных деятелей русской духовной музыки второй половины XIX столетия. Значение его в истории духовно-музыкальной культуры определяется, с одной стороны, активной позицией в Обществе любителей церковного пения и в Наблюдательном Совете при Синодальном училище, с другой, – его развернутыми методическими, педагогическими трудами и своеобразными духовно-музыкальными опусами. Деятельность Комарова наиболее активно развивалась в 70-х – 90-х годах XIX века – в период, когда в отечественной духовной музыке усилились тенденции поиска национального начала. В это время появились работы по истории и археологии церковного пения прот. Д. В. Разумовского, прот. И. И. Вознесенского, С. В. Смоленского, учебно-методические труды Н. М. Потулова, А. И. Рожнова, дьяк. М. Ф. Коневского, А. Н. Карасева и М. В. Анцева, были созданы духовно-музыкальные опусы Г. Ф. Львовского, П. И. Чайковского, М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Смоленского, в конце 1890-х появились первые сочинения А. Д. Кастальского, А. Т. Гречанинова.

Комаров относится к числу тех композиторов и теоретиков, которых принято называть авторами второго ряда. Однако нельзя недооценивать вклад в развитие русской духовной музыки деятелей, подобных В. Ф. Комарову. К их числу относятся и его соратники по Обществу любителей церковного пения П. Р. Вейхенталь, В. Н. Кашперов – наследие таких авторов составило «фон эпохи», в недрах которого на рубеже XIX–XX веков формировался русский стиль.

Фигура В. Ф. Комарова как композитора, педагога и регента мало изучена, а его разностороннее наследие в отечественном музыкознании не получило целостной оценки.

В. Ф. Комаров с детства был знаком с церковным пением и пронес любовь к нему через всю жизнь. В разные годы он пел на клиросе, регентовал в студенческом хоре, преподавал пение в первой Московской военной гимназии,

руководил хором Московской духовной семинарии. Войдя в состав членов Общества любителей церковного пения (ОЛЦП), Комаров собирал и записывал церковные напевы, принимал участие в конкурсе по гармонизации церковных мелодий, объявленном этим Обществом в 1883 году. Вместе с Н. М. Соколовым он руководил певческой школой, организованной ОЛЦП, и занимался в ней с младшим отделением.

В последние годы жизни Комаров являлся членом Наблюдательного Совета при Московском Синодальном училище, где заслужил уважение коллег, принимая участие в рассмотрении и оценке духовно-музыкальных сочинений Советом, который осуществлял цензурные функции.

Духовно-музыкальные композиции Комарова представлены гармонизациями церковных роспевов. По указанию одного из активных членов ОЛЦП и исследователя русского церковного пения П. Д. Самарина им было сделано множество обработок для мужского любительского хора ОЛЦП, исполнявшихся в певческих собраниях Общества. Занимаясь школьными хорами, Комаров обрабатывал церковные напевы для однородного детского хора, которые звучали в различных церквях. Среди его работ встречаются гармонизации и для смешанного хора, но судьба их неизвестна – возможно, они не были изданы и потому не сохранились до настоящего времени. О существовании некоторых из них можно узнать лишь из концертных программ выступлений Синодального хора.

Немало потрудился Комаров как педагог. Кроме преподавания математических дисциплин в различных семинариях, он читал лекции на курсах учителей церковно-приходских и земских школ, обучал детей церковному пению. Особое внимание Комарова к методической стороне преподавательской деятельности способствовало появлению учебно-методических трудов, которые по сей день не были исследованы.

Актуальность работы обусловлена необходимостью изучить, оценить методическое и духовно-музыкальное наследие Комарова и определить его место в духовно-музыкальной панораме второй половины XIX века.

Главной проблемой исследования является выявление значения духовно-музыкального и учебно-методического наследия В. Ф. Комарова в процессе развития русского церковного пения.

Объектом исследования является духовно-музыкальное и учебно-методическое наследие В. Ф. Комарова.

Предмет исследования – разнообразные результаты творчества В. Ф. Комарова в контексте духовно-музыкальной культуры второй половины XIX века.

Цель исследования: на основе изучения и анализа разных сторон деятельности В. Ф. Комарова – общественной, композиторской, педагогической, музыкально-теоретической – дать целостную характеристику его творческого наследия и определить место композитора и педагога в русской духовно-музыкальной культуре.

Цель настоящего исследования реализуется посредством решения следующих **задач:**

- изучить основные тенденции в развитии русского духовно-музыкального искусства второй половины XIX века;
- исследовать деятельность Общества любителей церковного пения и гармонизации авторов, принимавших участие в его конкурсах;
- изучить особенности жизненного и творческого пути В. Ф. Комарова на основе исследования документальных и публицистических источников;
- выявить значение архивных документов Комарова для реконструкции его творческой биографии и понимания исторического значения его творчества;
- установить взаимосвязь между разными аспектами деятельности В. Ф. Комарова;
- систематизировать ведущие композиторские и педагогические принципы;
- раскрыть своеобразие педагогических и методических идей автора;
- воссоздать черты стиля композитора, выявить принципы взаимодействия его творчества с русской церковно-певческой традицией.

Материалом исследования стали источники, которые можно разделить на несколько групп:

– архивные материалы: рукописи нот, лекций, пособий и статей В. Ф. Комарова, его переписка с различными лицами, доклад в Наблюдательный Совет при Синодальном училище и др.;

– статьи о жизни и творчестве Комарова в различных газетах и журналах, как его современников, так и авторов настоящего времени;

– публицистические материалы второй половины XIX века, связанные с деятельностью Общества любителей церковного пения;

– гармонизации церковных роспевов В. Ф. Комарова;

– гармонизации В. Н. Кашперова, П. Р. Вейхенталя, П. А. Петрова-Бояринова, К. Н. Шведова, изданные в «Опытах переложений древних церковных напевов для хорового исполнения» по результатам конкурса композиторов Общества любителей церковного пения;

– опубликованные методические работы и статьи В. Ф. Комарова.

Ограничение материала. Исследование охватывает период жизни и творчества В. Ф. Комарова (вторая половина XIX века) и ограничено изучением его трудов – духовно-музыкальных, методических, публицистических. Они рассматриваются в контексте развития духовно-музыкальной культуры XIX столетия в России и деятельности Общества любителей церковного пения, в работе которого Комаров принимал активное участие.

Методология исследования основана на синтезе общенаучных и музыковедческих подходов. Личность В. Ф. Комарова рассматривается в историко-культурном контексте с использованием метода контекстного анализа, что дало возможность выявить положение Комарова и его наследия в общем пространстве духовно-музыкальной культуры второй половины XIX века.

Для анализа архивных материалов, публикаций использовался метод источниковедческого анализа.

В рассмотрении учебно-методических трудов был применен теоретический анализ, в изучении нотного материала – методы теоретического и вокально-

хорового анализа, направленного на выявление исполнительских нюансов, которым Комаров придавал большое значение. Также применялся метод корреляции, дающий возможность соотнести музыкальный материал с уставом и традицией современного церковного пения Русской Православной Церкви.

Положения, выносимые на защиту:

- деятельность В. Ф. Комарова в области церковного пения отражает общие тенденции в духовной музыке в России второй половины XIX века;
- духовно-музыкальное и учебно-методическое творчество В. Ф. Комарова взаимообусловлены и находятся в неразрывной связи;
- значение духовно-музыкального наследия В. Ф. Комарова связано с вниманием композитора к традиционному одноголосному пению и поиском соответствующих ему форм многоголосия, а также с особым отношением к простому «обиходному» напеву и поиском путей его улучшения;
- учебно-методическое наследие В. Ф. Комарова представляет собой уникальный для своего времени вклад в разработку методики преподавания церковного пения детям.

Степень разработанности темы

Вопросы духовно-музыкальной культуры второй половины XIX века затрагивались различными учеными, как исследователями начала XX века – прот. В. М. Металловым, С. В. Смоленским, А. В. Преображенским и др., так и учеными XX–XXI века.

Во втором томе фундаментального двухтомного труда И. А. Гарднера «Богослужбное пение Русской православной церкви» [21, 22], вышедшего во второй половине XX века, системно освещены многие вопросы церковного пения исследуемой в настоящей работе эпохи. Большой вклад в изучение духовной музыки второй половины XIX столетия внесли авторы-составители многотомного издания «Русская духовная музыка в документах и материалах» С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова [207-217].

Период второй половины XIX века исследован в современных диссертационных работах: «Многоголосные формы обработки древних распевов в

русской духовной музыке XIX – начала XX веков» Н. Ю. Плотниковой [178], «Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII – XX веков» А. Б. Ковалева [69], «Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX – начала XX века: историко-стилевой аспект» Е. Г. Артемовой [7], «Творческое наследие А. В. Никольского в контексте русской хоровой культуры первой половины XX века» Л. В. Малацай [109], «Александр Васильевич Никольский. Творческий портрет» Ю. А. Ефимовой [40], «Русский духовный концерт. История и теория жанра» И. А. Свиридовой [226], «Психологические контексты русской духовной музыки конца XIX – начала XX веков» И. П. Овсянниковой [150], «Русская школа хорового исполнительства: Традиции и современность» Т. В. Манько [111], «Наука о церковном пении в трудах князя В. Ф. Одоевского: Опыт реконструкции» О. Б. Шевцовой [278], «Г. Я. Ломакин и отечественная хоровая культура» Ю. М. Рогачевой [204].

Вопросы методики преподавания церковного пения изучались современниками Комарова. Н. М. Потулов в своем труде «Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения Православной российской Церкви» [186] приводит методику обучения древнему церковному пению по квадратной нотации. В ряду методических исследований того времени – работы А. И. Рожнова «Руководство для обучающихся пению» [206], А. Н. Карасева «Церковное пение. Руководство для организации церковных певческих хоров» [52], «Методика пения» [51] и М. В. Анцева «Краткие сведения для певцов-хористов» [3], «Приготовительный курс элементарной теории музыки в связи с преподаванием хорового пения» [4]. В указанных пособиях больший акцент сделан на систематизации сведений по элементарной теории музыки. В работе С. В. Смоленского «Курс церковного пения» [232] уделяется внимание изучению цифирной нотации. Работы дьяк. М. Ф. Коневского «История гармонического пения в Русской православной церкви с прибавлением кратких сведений об организации певческих хоров» [86] и «Элементарный курс теории партесного церковного пения» [87] также дают теоретические знания, кроме того, в них содержится краткий обзор истории церковного пения.

Обществу любителей церковного пения посвящены различные статьи – в частности, в 3-м томе «Русской духовной музыки в документах и материалах». В них дается анализ разнообразных видов деятельности Общества за весь период его существования. Краткий обзор некоторых вопросов жизни Общества можно найти в статьях Л. М. Богомоловой «Историография изучения устной традиции в культовом певческом искусстве» [13], Н. Ю. Плотниковой «Воскрешение древности» [175], Н. А. Потемкиной «Богослужбное пение в начале и конце XX века» [185], в которых, в частности, упоминается и имя В. Ф. Комарова.

Вопросы гармонизации стихир рассматриваются в работе А. Д. Кастальского «Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций» [56].

Работ, посвященных деятельности В. Ф. Комарова, немного. Ей уделяется внимание в статье П. Д. Самарина «Желательно ли и возможно ли дальнейшее существование Общества любителей церковного пения?» [224], где автором дается высокая оценка педагогического таланта Комарова. Сведения о нём содержатся отчасти в статьях М. П. Рахмановой – в 3-м томе «Русской духовной музыки в документах и материалах», в «Православной энциклопедии», на сайте издательства «Живоносный источник» [200-202].

Научная новизна

Настоящая работа является первым фундаментальным исследованием деятельности В. Ф. Комарова, творчество которого рассматривается в контексте духовно-музыкальной культуры второй половины XIX века. В ней подробно проанализированы все доступные музыкальные и учебно-методические работы Комарова. Также в научный обиход вводится ряд сведений из архивных материалов и документов, связанных с деятельностью Комарова и ОЛЦП, что способствует обновлению общепринятых представлений о процессе развития отечественной церковно-певческой культуры в этот исторический период.

Теоретическое значение

Исследование деятельности и творчества В. Ф. Комарова обогащает научное знание в сфере истории духовной музыки второй половины XIX века.

Изучение учебно-методических трудов В. Ф. Комарова пополняет методическую базу церковно-певческой педагогики.

Практическое значение

– Материалы данной диссертации могут быть использованы в курсах «История русской духовной музыки», «Церковно-певческий обиход» в духовных школах и специализированных учебных заведениях среднего и высшего образования.

– Разработки В. Ф. Комарова в области ритма церковных песнопений, а также методические указания в области изучения музыкально-теоретических основ могут быть востребованы в педагогической практике хормейстеров как светских, так и церковных детских хоров.

– Работа может послужить основой к продолжению дальнейшего изучения Общества любителей церковного пения.

Апробация работы

Результаты исследования были обсуждены на кафедре истории и теории музыки Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Основные положения и выводы диссертации нашли отражение в докладах на «Богословских конференциях» ПСТГУ в 2015 и 2016 годах, на Всероссийской научно-практической конференции Московского городского педагогического университета «Музыкальная культура и образование: теория, история, практика» в 2015 году, на I Всероссийской научно-практической конференции Белгородского государственного института искусств и культуры «Проблемы хорового воспитания и исполнительства» в 2015 году. Материалы диссертации были опубликованы в трех статьях в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ, и в трех статьях, изданных в различных рецензируемых сборниках.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, четырех глав и заключения. Список литературы включает 286 наименований. Приложения к диссертации включают перечни духовно-музыкальных композиций и учебно-методических работ В. Ф.

Комарова, списки архивных материалов и содержание нотных сборников для детского хора.

Первая глава содержит общий обзор духовно-музыкальной культуры второй половины XIX века – времени, на которое пришлась деятельность В. Ф. Комарова. Обзор основан на исследованиях церковного пения начала и середины XX века – прот. В. М. Металлова, А. В. Преображенского, И. А. Гарднера, а также современных исследователей – Н. Ю. Плотниковой, Н. С. Гуляницкой, М. П. Рахмановой, С. Г. Зверевой, Е. Г. Артемовой. Отдельный раздел занимает обзор и анализ деятельности Общества любителей церковного пения, активным членом которого являлся Комаров. Обзор составлен на базе архивных материалов Российской государственной библиотеки, а также заметок и статей в газетах «Современные известия» (редактор Н. П. Гиляров-Платонов), «Московские ведомости» (редакторы – М. Н. Катков (1875–1887), С. А. Петровский (1887–1896), В. А. Грингмут (1896–1907)) и «Московские церковные ведомости» (редактор прот. П. Смирнов).

Во второй главе собраны биографические сведения о В. Ф. Комарове. Материал систематизирован хронологически, в соответствии с периодами его деятельности. Данная глава была создана на основе изданных статей о нем, переписки Комарова с разными лицами, отзывов современников и архивных документов фондов РГАЛИ и РГБ.

Третья глава посвящена анализу духовно-музыкального наследия Комарова, которое включает в себя сборники для детского хора, некоторые гармонизации, изданные в «Опытах переложений древних церковных напевов для хорового исполнения», и нотные рукописи.

В четвертой главе рассмотрены учебно-методические работы Комарова, проанализированы его методические и педагогические принципы.

ГЛАВА 1. Церковное пение в России второй половины XIX столетия

1.1. Особенности развития духовной музыки в России второй половины XIX века¹

Деятельность и творчество Василия Федоровича Комарова (1838 – 1901) пришлись на вторую половину XIX века: его музыкальные и методические труды появились в период с 1872 по 1901 год, а работа в Обществе любителей церковного пения, начавшаяся с 80-х годов XIX века, охватывает последние два десятилетия его жизни. Наивысшая активность Комарова относится к 80-м годам XIX столетия – времени, отмеченному в истории русской духовной музыки попытками возвращения к осознанию истинного назначения церковного пения, во многом утраченному к этому периоду. В эти годы активизировались процессы исследований в области церковной археологии и поисков национального пути в авторской духовной композиции².

1.1.1. Начало возрождения национальных традиций

Традиционное русское церковное пение утратило свое главенствующее значение в композиторском творчестве задолго до второй половины XIX в. – это было связано с процессом секуляризации и формирования светской музыкальной культуры, во многом повлиявшей на характер церковного пения еще в XVIII столетии. По мнению историка И. А. Гарднера, ко второй половине XIX в. церковное пение прошло несколько стадий, отмеченных доминированием в

¹ Материалы данного параграфа частично опубликованы автором диссертации в статье «К вопросу формирования русского стиля в духовной музыке конца XIX – начала XX в.» [221].

² В конце XIX века появился ряд работ по истории и археологии церковного пения: труды С. В. Смоленского «Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца)» (1888 г.), «О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище» (1893 г.); прот. И. И. Вознесенского «О церковном пении Православной Греко-русской Церкви» (1887 г.), «Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви» (1888 г.); прот. Д. В. Разумовского «Теория и практика церковного пения» (1886 г.); прот. В. Металлова «Очерк истории православного церковного пения в России» (1893 г.), «Азбука крюкового пения» (1899 г.) и «Осмогласие знаменного роспева» (1899 г.) и др.

разное время того или иного стиля музыки: партесного³, стиля итальянских концертов⁴, стиля «немецкого протестантского хорала»⁵. Но традиционный знаменный распев, как и другие церковные распевы, сохранялись в церковнопевческой практике отдельных епархий.

Большую часть XIX века управляющим органом в церковном пении была Петербургская придворная певческая капелла, которая контролировала все церковное пение в России. Такое законодательное положение в церковном пении Капелла получила в 1816 году, когда указом Святейшего Синода Д. С. Бортнянский был наделен полномочиями главного цензора всех духовно-музыкальных сочинений, допущенных к исполнению в храме и разрешенных к печати. Право цензуры всех сочинений для церкви держалось за Придворной капеллой достаточно долго – до 1880 года.

В середине XIX в. по желанию императора Николая I Капеллой было начато дело унификации церковного пения по всей России. Для этой цели под руководством А. Ф. Львова в 1848 году был создан «Обиход простого церковного пения, при Высочайшем Дворе употребляемый»⁶, который распространялся во все храмы. Стиль его отличался достаточной простотой и постоянным четырехголосием хорального склада. На основе этого Обихода было положено начало регентскому образованию – с 1846 года все желающие получить звание регента и аттестат на это звание должны были сдавать экзамены в Придворной капелле.

Однако такая политика Придворной певческой капеллы встретила сопротивление за пределами Петербурга. В Москве иначе воспринимали

³ Указанная терминология получила распространение в истории русской музыки со второй половины XX века. Партесный стиль преобладал в духовной музыке в период с середины XVII до второй половины XVIII вв. С этим стилем связаны музыкальные композиции Н. Дилецкого, В. Титова, С. Беляева, Н. Бавыкина и др..

⁴ Под стилем итальянских концертов понимается стиль классицистского концерта, сложившегося в творчестве М. С. Березовского, Д. С. Бортнянского и их последователей. Он сформировался под влиянием итальянских композиторов Дж. Сартти, Б. Галуппи, получил широкое распространение в последней четверти XVIII века и имел большое значение в духовной музыке до 1837 года – времени, когда Придворную певческую капеллу возглавил А. Ф. Львов.

⁵ Термин И. А. Гарднера, применяемый к музыке композиторов школы А. Ф. Львова с достаточной условностью и обозначающий музыкальный стиль произведений, отчасти напоминающих по звучанию немецкий протестантский хорал.

⁶ Издание Придворного Обихода («Круг простого церковного пения, издавна употреблявшегося при высочайшем дворе») было первоначально осуществлено Ф. П. Львовым в 1830 г., в двухголосном изложении, под руководством же А. Ф. Львова было сделано его расширенное четырехголосное издание в 1848 году.

произведения А. Ф. Львова и распространяемый им стиль Обихода. Историк церковного пения начала XX века А. В. Преображенский так писал об обвинениях, которые выдвигались Львову: «Он извращал подлинные напевы по требованиям своего Молоха – правильного приложения гармонии – до конца путем изменения интервалов там, где они не повиновались гармонии немецкого хора» [188; 96].

В противовес деятельности Петербургской Придворной певческой капеллы в Москве в середине XIX века начинает формироваться иной взгляд на церковное пение, отличный от представлений Капеллы.

Несогласие с Львовым выражал и свт. Филарет (Дроздов)⁷, митрополит Московский. Еще до «столкновения» с Львовым, он высказывал свой взгляд на переложения прот. П. Турчанинова, где, по его мнению, последний искажал церковный напев – во втором томе «Собрания мнений и отзывов» свт. Филарета имеется его отзыв на переложения, выполненные Турчаниновым, где, среди прочих недостатков, митрополит указывает и на неточность воспроизведения древних мелодий [266; 245-246]. Мнение святителя в отношении церковного пения можно встретить в сборнике «Мнения, отзывы и письма», в «Заметке Преосвященного Филарета о древнем церковном пении в Российской церкви», написанной им не позже 1846 года. Митрополит говорил, что пение по Синодальным книгам «достойно бдительного сохранения в неизменной его чистоте: 1. потому что оно есть драгоценный памятник церковной древности <...>; 2. потому что оно, быв ознаменовано церковным характером спокойной важности и умиления, по свойству своему приятно благоговейному слуху, и привычно православному народу, которому Итальянское пение представляется странным для церкви; 3. потому что оно и единоверцам и раскольникам не дает повода к пререканиям, а привлекает их к Богослужению церковному» [264; 120].

Современный исследователь Ю. Ю. Сергеев в своей статье писал, что «Митрополит Филарет не отрицал искусства сочинителей, но требовал, чтобы оно

⁷ Известно, что митрополит Филарет (Дроздов) вел полемику с Львовым по этому поводу, которая нашла ироническое отражение в русской прозе его современника – в четырнадцатой главе «Мелочей архиерейской жизни» русского писателя Н. С. Лескова (1878).

подчинялось церковности, а не господствовало над нею» [228; 175]. Святитель положительно относился к гармонизации церковных мелодий при условии тщательной и продуманной их обработки для хора. По мнению митрополита Филарета, достоинство переложения должно заключаться в том, чтобы искусственная гармония⁸ не затмевала собой основной церковной мелодии и тем способствовала слышанию и разумению слов. Таким образом, митр. Филарет считал хорошей такую гармонизацию, которая не мешает церковному распеву, но, наоборот, поддерживает его и улучшает.

Неприятие митр. Филаретом сочинений, распространяемых Львовым, заметно из его письма, написанного 30 декабря 1849 года Оберпрокурору Святейшего Синода графу Н. А. Протасову по поводу сообщения А. Ф. Львова о пении на Литургии в университетской церкви 25 декабря по нотам, будто бы неодобренным, где он писал: «От нынешнего дня изволите получить от меня уведомление о действиях в Москве г. директора Придворной певческой капеллы. Не жалею на то, что его действия меня озабочивают. Но покорнейше прошу обратить внимание на мои распоряжения. И охранить – если не меня (ибо я должен о вверенных мне более заботиться, нежели о себе), то вверенное мне Московское духовенство, от нареkania в нестарании соблюдать Высочайшую волю и предписания Св. Синода» [264; 151].

К переложениям Львова отрицательно относился также настоятель Донского монастыря, духовный композитор архимандрит Феофан (Александров)⁹. По мнению биографа архимандрита Феофана протоиерея А. В. Смирнова, конфликт между архимандритом и Львовым, возможно, стал одной из причин перевода арх. Феофана из Москвы в нежинский Назарет-Богородичный монастырь Черниговской епархии¹⁰, а позже в Калязин Макариев Троицкий

⁸ Очевидно, под «искусственной гармонией» митрополит Филарет понимает гармонию, ориентированную на западную мажоро-минорную музыкальную систему и не соотносящуюся ни с церковной мелодией, ни с церковным текстом.

⁹ В период с 1832 по 1850 настоятелем Донского монастыря являлся архимандрит Феофан.

¹⁰ 6 июля 1850 года.

монастырь¹¹ [230; 26-29], хотя существуют и другие точки зрения по этому поводу.

Неприятие московским духовенством гармонизаций, распространяемых Львовым, имело ответную реакцию самого Львова. В его записках, изданных в 1884 году в «Русском архиве», он недоброжелательно высказывался о московском духовенстве, не принимающем его гармонизации, упоминая при этом настоятеля Донского монастыря, которым в то время являлся архим. Феофан: «Московский Филарет труд мой не одобряет, а почему, не знает сам, будучи наущен настоятелем Донского монастыря, который сам марает нотную бумагу, воображая, что он единственный в мире сочинитель церковного пения» [102].

Несогласие с Петербургской придворной Капеллой по вопросам церковного пения проявлял и князь Владимир Федорович Одоевский, подчеркивавший неуместность театрального стиля в духовном пении, характерного для концертного стиля, несоответствие духу богослужения использование диссонантных аккордов в церковных песнопениях, создающих напряжение и т.д. Он также выступал за пение в церквях по книгам, изданным Святейшим Синодом, отмечая, что это собрание «есть высокое, неоценимое сокровище во всех смыслах» [151; 61]. В своей статье «Заметки о пении в приходских церквях», опубликованной в № 4 газеты «День» в 1864 году, князь Одоевский писал: «С нарушением же древней чистоты нашего песнопения появляется характер театральный <...> наше церковное песнопение, в том числе, как оно напечатано в изданиях Святейшего Синода, сколь художественно, столь же и просто. Оно, как заметил еще А. Ф. Львов, все сочинено "в издревле существовавшей диатонической бемольной и диезной гамме"» [там же; 63]. В. Ф. Одоевский считал необходимым «возрождение» древнего церковного пения, к которому нужно найти правильный подход. Как писала О. Б. Шевцова в своей диссертационной работе, «"отправной точкой" для занятий теорией церковной музыки стало желание понять истоки национального искусства – и светского и

¹¹ 21 декабря того же года, где архимандрит Феофан умер 23 октября 1852 года.

церковного, выявить его самобытность, своеобразие и самостоятельность» [278; 78].

С середины XIX столетия становится заметным усиление интереса многих деятелей русской культуры к древнему пению. Вопросы церковного пения активно обсуждались в Обществе древнерусского искусства. Созданное в 1864 году в Москве при Публичном (Румянцевском) музее при активном участии Ф. И. Буслаева и В. Ф. Одоевского, оно объединило музыкантов П. М. Воротникова, В. Н. Кашперова, Н. Д. Кашкина, П. И. Чайковского, прот. Д. В. Разумовского, Н. М. Потулова, Ю. К. Арнольда, Г. А. Лароша и В. В. Стасова. Целью этого общества было собирание и научное исследование памятников русской древности и древнерусского церковного и народного искусства во всех его отраслях. Отдельное внимание Общество обращало на распространение научных и практических сведений о древнерусской иконописи и древнерусском пении вообще и на приведение в известность памятников этих обеих отраслей древнерусского искусства. На первом же собрании Общества В. Ф. Одоевский предложил «издать важнейшие руководства по древнерусскому церковному пению и образцы его», а также «со временем устроить, в духе древнерусского церковного пения, духовный концерт», который, согласно уставу, «соединить с публичными о том же предмете лекциями» [262; 23].

В процессе формирования национального направления в русском церковном пении важна роль прот. Д. В. Разумовского, члена Общества древнерусского искусства и одного из первых исследователей истории русского церковного пения, заложившего основы отечественной медиевистики. С открытием Московской консерватории в 1866 году Разумовский стал первым профессором кафедры истории русского церковного пения. Его лекции, изданные под заглавием «Церковное пение в России», явились одним из первых трудов по истории церковного пения. К третьему выпуску «Церковного пения в России» были добавлены азбука столповой нотации с толкованием певческих знаков при помощи линейной и квадратной нотации и азбука демественной нотации с толкованием столповой и линейной квадратной нотации, издание которых

явилось отправной точкой для исследования в области русского богослужебного пения и для исследования древнерусских безлинейных певческих нотаций. Ближайшее участие прот. Д. Разумовский принял в издании Обществом любителей древней письменности «Круга церковного древнего знаменного пения» в шести частях с безлинейной столповой нотацией» (1884).

В развитие русской медиевистики значителен научный вклад В. В. Стасова как члена Общества древнерусского искусства – собранные им материалы по истории церковного пения отчасти вошли в труд Разумовского «Церковное пение в России». Интерес представляет его исследовательская статья «Заметки о демественном и троестрочном пении» (1865) [248], где он поднимает вопрос происхождения демественного и троестрочного пения.

Свою лепту в развитие Общества древнерусского искусства внесла научно-критическая деятельность Г. А. Лароша, чьи взгляды на историю и развитие церковного пения нашли отражение в его статьях. Мнение Лароша о том, что преобразование духовной музыки должно происходить на началах западноевропейской полифонии строгого стиля, оказало влияние на целый ряд деятелей, в особенности на С. И. Танеева, который считал, что обработки церковных напевов нужно делать на основах контрапункта.

Общество древнерусского искусства просуществовало недолго, немногим более десяти лет: «Потеряв лучших своих сочленов, оно не нашло желанной поддержки ни в изменившемся обществе, ни в правительстве... Общество захирело и в 70-х годах перестало существовать», – так описывает в своих «Мемуарах» судьбу Общества древнерусского искусства граф С. Д. Шереметев – (начальник Придворной певческой капеллы при М. А. Балакиреве и Н. А. Римском-Корсакове) [116; 309].

Однако с его распадом вопросы о национальном направлении церковного пения не потеряли своей актуальности. Они с той же силой продолжали волновать умы русских людей. И в 1880 году в Москве было основано другое общество –

Общество любителей церковного пения¹², которое стремилось воспитывать музыкально и богослужебно грамотных певцов и регентов.

1.1.2. «Древней мелодии – древнюю гармонию»

Одной из центральных идей в вопросах развития русского церковного пения во второй половине XIX столетия была идея поиска самобытного национального музыкального языка в многоголосии – такого, который соответствовал бы природе древнего пения. Прот. Д. В. Разумовский в «Церковно-русском пении» в 1867 году писал, что уже было совершено много попыток гармонизации богослужебной мелодии, но «именно не более десяти лет тому назад, церковные композиторы составили себе убеждение, что древняя мелодия церкви должна сопровождаться и *древнею гармониею*» (Курсив мой – Н. Р.) [198; 465].

Свое представление о том, какой должна быть обработка древней мелодии, оставил М. И. Глинка (1804–1857), чьи идеи о гармонизациях древнерусских мелодий связаны с представлениями о том, что древняя гармония наших церковных напевов должна быть близка строгому стилю гармонии западного средневековья. Как известно, для изучения правил средневековой музыки он предпринял поездку в Берлин, к знатоку средневековой полифонии З. В. Дену. По словам А. В. Преображенского, Глинка надеялся в результате занятий с Деном найти путь правильной гармонизации русских церковных напевов и «проложить хотя бы тропинку к нашей церковной музыке» [188; 47]. Глинка по-своему перенес усвоенный опыт на русскую почву. Работы Глинки, по словам Н. Ю. Плотниковой, «отличает опора на диатонику, ладовая переменность, плагальность, вариационность, свойственные русской музыке. В "Да исправится молитва моя" Глинка открывает новые пути мелодико-гармонической обработки, в частности, обращается к трехголосию, поскольку ясность, прозрачность фактуры была для Глинки одним из критериев красоты звучания» [101; 578].

Результаты трудов Глинки суммированы Н. С. Гуляницкой:

¹² См. §1.2 настоящей работы.

« – [Глинка] наметил принципы гармонизации древней мелодии путем сближения систем монофонии и полифонии через многоголосие, основанное на древних ладах;

– предпочел системе европейской тональности, коей блестяще владел, систему модальную, закономерности которой в применении к отечественным образцам еще предстояло выявить;

– оставил образцы национальной хоровой музыки¹³, хоть и малочисленные, но не уступавшие по мелодизму, гармонии и контрапункту другим его творениям» [37; 52].

Еще один путь гармонизации церковных напевов избрал Н. М. Потулов (1810–1873). В своих работах, созданных в 60-х годах и изданных в 1876 году, он использовал строгую диатоническую гармонию с простейшим сочетанием мажорного и минорного трезвучий и их обращений. Его переложения исполнялись в некоторых храмах Москвы и были приняты современниками с большим воодушевлением, чего нельзя сказать о более поздних критиках. Один из основных принципов его композиций – точное воспроизведение древних церковных напевов без каких-либо поправок. Мелодию Н. М. Потулов помещал в верхнем голосе и к каждой ноте напева прибавлял еще три голоса, что делало мелодию сухой и тяжеловесной. «Кварто-квинтовая "гимнастика" баса, немелодичные ходы средних голосов, дополняющих аккордовые тоны, – все это лишало знаменную мелодию присущей ей легкости и подвижности», – так описывает И. А. Гарднер работы Н. М. Потулова. Очевидно, это явилось причиной того, что переложения Потулова уставных мелодий оказались нежизненными¹⁴.

Принцип гармонизации простыми трезвучиями нашел отражение и в переложениях Г. Я. Ломакина (1812–1885) – в его работах встречаются только консонантные созвучия. Простота переложений Ломакина дает возможность их

¹³ Прокимен Литургии Преждеосвященных Даров «Да исправится молитва моя», ектеня, тропарь Пасхи «Христос воскрес».

¹⁴ Более развернутая информация о творчестве Потулова содержится в статье Н. Ю. Плотниковой «В строгом стиле» («Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории» [180]) и дипломной работе Н. Олейниковой «Музыкальное наследие Потулова» (ПСТГУ).

исполнения небольшим хоровым коллективом, что позволяет им звучать на клиросе и по сей день. Но при всей их простоте, они не имеют особых художественных достоинств и не лишены однообразности и монотонности: «Найденное композитором сочетание двух-трёх гармоний повторяется много раз. Песнопение приобретает, таким образом, медитативный характер» [204; 19].

Свою точку зрения на гармонизацию древних церковных роспевов высказывал Ю. К. Арнольд, полагавший, что знаменный роспев зиждется на эллинской и византийской теории музыки. Его труд «Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу», изданный в 1886 году, явился плодом его теории, которая, по сути, не сильно отличается от правил современной ему гармонии. Его композиторские опыты были близки гармонизациям А. Ф. Львова. Характеризуя сущность теоретических работ Арнольда, А. В. Преображенский писал: «Стремясь отыскать принцип гармонизации их [русских знаменных мелодий], автор хочет открыть его не столько на основании их собственной конструкции, сколько на основании вычислений звукорядов, изложенных в многочисленных трактатах византийских музыкальных писателей: искусственность такого метода очевидна» [189; 80].

Проблемами русского хорового церковного пения интересовался П. И. Чайковский. В одном из своих писем из Вены К. М. Кониному¹⁵ он писал: «Вопросом Вашим о русской церковной музыке Вы задели мое больное место, и мне пришлось бы исписать целую десть бумаги, чтобы надлежащим образом ответить на Ваш вопрос. Техника Бортнянского – детская, рутинная, но, тем не менее, это единственный из духовных композиторов, у которого она была. Все эти Ведели и Дехтеревы и т.п. любили по-своему 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 раздается <...> слащавый стиль Бортнянского и увы! – нравится публике. Нужен мессия, который одним ударом уничтожит все старое и пошел бы по новому пути, а новый путь

¹⁵ Фрагмент этого письма был опубликован во 2-м номере «Русской музыкальной газеты» за 1899 год.

заключается в возвращении к седой старине и в сообщении древних напевов в соответствующей гармонизации» [88; 51]. Свои опыты в области церковного пения он называл «переходной ступенью от пошлого итальянского стиля, введенного Бортнянским, к тому стилю, который введет будущий мессия» [там же]. Его Литургия, изданная в 1879 году, показывает новый художественный подход к этому жанру, отличный от итальянского стиля¹⁶. Также П. И. Чайковский осуществил новый подход к гармонизации древних церковных распевов в своем Всенощном бдении (1882). Здесь композитор явился «перелагателем» церковных напевов, а не самостоятельным художником.

В своем творчестве Чайковский по-своему стремился вникнуть в суть богослужебных песнопений и «мерилом церковности» создаваемых им сочинений для него была «искренность, непосредственность чувств» [180; 103]. Кроме сочинения духовно-музыкальных композиций, на ниве церковного пения Чайковский потрудился над созданием учебника по гармонии для духовных семинарий и училищ, а также над редактированием музыкальных сочинений других композиторов, принимая деятельное участие в Обществе любителей церковного пения и в Наблюдательном Совете при Синодальном училище церковного пения.

Таким образом, вторая половина XIX века для русской духовной музыки стала периодом во многом противоречивым. С одной стороны, Придворная певческая капелла в Петербурге стремилась к унификации всего церковного пения в России, распространяя церковные напевы в единообразном стиле, с другой стороны, поиск самобытного музыкального языка стал одной из главных идей медиевистов, композиторов и многих церковных деятелей.

¹⁶ В настоящее время в некоторых храмах Москвы существует традиция в день памяти Чайковского исполнять его «Литургию».

1.1.3. Развитие национального направления в духовной композиции конца XIX столетия

В период 80-х годов XIX столетия, на который пришлась самая активная деятельность В. Ф. Комарова в области церковного пения, духовные композиторы получили значительную свободу в творческом самовыражении. Этому предшествовал длительный период жесткой цензуры Придворной Певческой капеллы во времена директорства Н. И. Бахметьева (с 1861 по 1883 годы), при котором многие духовные композиторы не решались печатать свои сочинения. В таком положении церковное пение практически не имело возможности развиваться и искать новые пути. Цензурная монополия Капеллы была «сломлена» выигранным П. И. Юргенсоном судебным процессом по поводу публикации написанной в 1879 году П. И. Чайковским «Литургии», которая по своему стилю представляла собой свободное сочинение. С освобождением от цензуры началась активная деятельность исследователей и композиторов, интерес которых, в первую очередь, был направлен на поиск, изучение, возрождение древних церковных роспевов и новое их осмысление.

Подъем творческих сил нашел проявление в деятельности многих авторов духовной музыки. С приходом к управлению Капеллой в 1883 году вдохновителя «Могучей кучки» М. А. Балакирева и его помощника на этом посту Н. А. Римского-Корсакова стиль церковного пения в ней сильно изменился и принял национальное направление. Под руководством Римского-Корсакова в 1888 году Капеллой было издано «Пение при Всенощном бдении древних напевов»¹⁷ для смешанного хора. По словам прот. В. Металлова, эта книга «может быть названа в церковно-певческой практике книгой образцовой» [119; 150]. Это издание включает в себя переложения знаменного, киевского и греческого роспевов –

¹⁷ В настоящее время, по материалам этого издания, в 2003 году Издательским советом РПЦ был выпущен сборник «Обиход нотного пения. Всенощное бдение. Древние роспевы в переложении для четырехголосного смешанного хора» под редакцией Е. В. Романычевой, в котором на основе указаний во вступительной статье к «Пению при Всенощном бдении древних напевов» Н. А. Римского-Корсакова было сменено для удобства исполнения широкое расположение голосов на тесное, а также сняты октавные удвоения голосов и включены степенны знаменного роспева в обработке современного композитора Г. Б. Печенкина.

неизменяемых и изменяемых песнопений всеобщего бдения. В нем, помимо простоты изложения, были соблюдены и уставные предписания гласовых напевов – так, все прокимны и «Свят Господь Бог наш» изложены на гласы знаменного распева. Как пишет Е. Г. Артемова, «в переложениях этого издания были заявлены новые стилистические принципы» [7; 33], которые выразились в следующем:

- «– Древняя мелодия оставалась неизменной и излагалась в верхнем голосе;
- гармония сопровождения имела диатонический склад, родственный природе мелодии, и состояла из консонантных трезвучных сочетаний;
- сопровождающие голоса характеризовались самостоятельным голосоведением и складывались в простейший контрапункт» [там же].

Подъем интереса ко всему русскому был связан и со вкусами вошедшего на императорский престол Александра III (1881–1894), который покровительствовал русскому и национальному как в жизни, так и в искусстве. Развитию русского церковного искусства способствовало также покровительство обер-прокурора Святейшего Синода К. П. Победоносцева, пробывшего на этом посту 25 лет – с 1880 по 1905 годы.

Большое значение в развитии национального движения в церковном пении в конце XIX века имела деятельность Синодального училища, особенно в период директорства С. В. Смоленского (1889–1901). В нем была реформирована система образования, в программы стало входить изучение истории церковного пения и чтение безлинейной нотации. С приходом Смоленского, по словам И. А. Гарднера, Синодальное училище стало «самостоятельным учебным заведением специального назначения, воспитывающим не только техников-регентов, но и стилистически образованных регентов, сведущих и в вопросах русской певческо-литургической старины» [17; 364].

Наблюдательный Совет при Синодальном училище, сосредоточивший в то время цензурные функции духовно-музыкальных сочинений, рассматривал новые сочинения с точки зрения их соответствия церковному стилю. Как писал прот. В. М. Металлов, он был создан «для наблюдения за благоустройством церковно-

музыкальной части в училище и для направления Синодального хора к преуспеянию в духе древнего православного церковного пения» [121; 40]. В работе Наблюдательного Совета, наряду с такими видными деятелями церковного пения и музыкантами как, прот. Д. В. Разумовский, П. И. Чайковский, А. С. Аренский, С. В. Смоленский и другие, принимал активное участие и В. Ф. Комаров, среди отчетов которого сохранились отзывы, доклады и заметки о работе Совета.

В развитие церковного пения и отечественной медиевистики большой вклад внес С. В. Смоленский. Его труды в этой области стали основой творчества многих исследователей и композиторов. В 1888 году им была издана «Азбука знаменного пения (или Извещение о согласнейших пометах) Александра Мезенца» с комментариями и таблицами, содержащими отрывки параллельных песнопений из рукописей разных веков – она, по словам Гарднера, стала «отправным пунктом для исследований столповой нотации» [17; 368]. Так же неоценимой заслугой С. В. Смоленского является собрание богатейшей и единственной в своем роде библиотеки певческих рукописей, вдохновившей композиторов сформировавшегося на рубеже XIX – XX веков Нового направления на изучение древнего песнетворчества и поисков национального стиля на его основе.

Мысль о том, что наши древние напевы нельзя гармонизовать по правилам западной гармонии, на рубеже XIX и XX веков принимает все более четкие формы. С. В. Смоленский в письме к С. А. Рачинскому от 12 октября 1883 года писал: «Я полагаю, что церковные лады, столь очаровательные в западной музыке и удивляющие нас, воспитанных в правилах нынешней гармонии, своею якобы оригинальностью, – не годны для нас в той форме теории и практики, в какой мы знаем их на Западе. Русского духа там, конечно, искать нечего, а следует предположить своеобразное пользование этими ладами, сообразное с основными законами русской мелодики и ритмики» [239; 370].

С точки зрения С. В. Смоленского, одной из главных задач современной ему духовной музыки было воспитание церковно-певческого вкуса и культуры,

как у регентов, так и у прихожан, и это воспитание должно было опираться на глубинное знание основ православной певческой культуры. Активная деятельность С. В. Смоленского в церковно-певческом образовании подготовила движение умов в направлении разработки национального русского стиля богослужебного пения, корнящегося в древних русских церковных роспевах.

Развитие мысли о церковном пении, научные исследования, композиторские искания на рубеже XIX–XX веков привели к тому, что в творчестве композиторов Московской школы, а также и в творчестве петербургских композиторов начала XX века возник новый подход к гармонизации. Уже в конце XIX века появились первые сочинения в новом стиле – А. Т. Гречанинова и А. Д. Кастальского. Этот стиль был оценен музыковедами наших дней как «русский стиль» и имел разнообразное выражение в творчестве многих авторов начала XX века¹⁸.

Сложившая в конце XIX века атмосфера породила на рубеже XIX–XX столетий возникновение Нового направления в духовно-музыкальном творчестве. Говоря о целях Нового направления, А. Д. Кастальский писал: «Задачей должна быть идеализация подлинных церковных напевов, претворение их в нечто музыкально-возвышенное, сильное своей выразительностью и близкое русскому сердцу типичной национальностью» [212; 60]. Но здесь же он говорил и об определенных рамках свободного творчества: «В самих церковных напевах наших заложен национальный элемент, но народные песенные обороты следует применять к ним крайне осмотрительно, так как храм есть храм, а не концертный зал и не улица. Национальный колорит русской светской музыки рожден из песни, так и церковная музыка должна развиваться на наших обиходных напевах» [там же].

Русский стиль многоголосия в обработке древних мелодий деятели Нового направления мыслили, в первую очередь, происходящим из ладовой природы знаменного роспева. Многие указывали на несоответствие западной гармонии

¹⁸ «Русский стиль» получил свое название в работе С. Г. Зверевой «Александр Кастальский: Идеи. Творчество. Судьба» [48].

духу русских церковных напевов. В поисках средств гармонизации представители Нового направления зачастую обращались к народной песне, имеющей, как и знаменный распев, певческую природу. Возникла мысль, что знаменный распев должен гармонизоваться по тем же принципам, что и русская народная песня, то есть в основе его многоголосной обработки нужно использовать народную подголосочную полифонию. Высшим же критерием стиля для представителей Нового направления стала мелодия древних распевов, которая должна определять мелодический материал остальных голосов. А принципы гармонизации должны были «произрастать» из особенностей древней монодии и быть обусловлены ее ладовой структурой. Таким образом, мысль, высказанная еще князем В. Ф. Одоевским и прот. П. Турчаниновым о необходимости выработать для церковного пения свой гармонический стиль, получила новый, практический импульс на рубеже XIX–XX веков, самобытно раскрывшийся в духовных сочинениях москвичей – А. Т. Гречанинова, П. Г. Чеснокова, А. В. Никольского, Викт. С. Калининкова, С. В. Рахманинова и петербуржцев – А. К. Лядова, М. А. Лисицына, Н. И. Компанейского, С. В. Панченко, Г. Я. Извекова, А. М. Ляпунова, Н. Н. Черепнина.

1.1.4. Теоретическая и педагогическая мысль о церковном пении

Во второй половине XIX века стали появляться первые учебно-методические пособия в области церковного пения, авторы которых стремились, главным образом, систематизировать музыкально-теоретические сведения, опираясь при этом на примеры сочинений конца XVIII – начала XIX веков.

Рассмотрим некоторые из них.

Одними из первых учебных руководств по церковному пению второй половины XIX века стали работы старшего учителя пения Придворной певческой капеллы А. И. Рожнова – «Нотная азбука, составленная для певческих хоров» (1861) и «Руководство для обучающихся пению в народных и патриотических

школах, детских приютах, уездных и приходских училищах и вообще в учебных заведениях» (1871).

«*Руководство для обучающихся пению*» содержит музыкально-теоретические сведения, которые собраны в 11 уроков. В предисловии автор так характеризует содержание своего труда: «В азбуке этой довольно подробно объяснены все музыкальные знаки, встречающиеся в певческих нотах, и потому для каждого, желающего уметь петь, изучение их обязательно. Сверх сего к азбуке приложены музыкальные упражнения на ключах дискантовом, альтовом, теноровом и басовом, именно на тех ключах, на которых пишутся певческие ноты» [206; 3-4]. В содержание уроков входит изучение длительностей, названия нот, гамм, интервалов, вопросов дыхания и звукоизвлечения, пения в два голоса, темпа, знаков повышения и понижения, триолей. В завершение Рожнов приводит примеры задавания тона от камертона *ля* и *до*, принцип которого заключается в построении интервалов от звука камертона и нахождения через это нужных звуков.

Другой методической работой этого времени является труд С. В. Смоленского «*Курс хорового церковного пения*» (1885), изданный в Казани. Этот курс состоит из двух частей: «Голосовые упражнения и объяснение правил гармонии» и партитуры церковных песнопений в цифирной нотации¹⁹. В первой части по преимуществу освещены вопросы гармонии, хотя общемузыкальные сведения также присутствуют. Смоленский подчеркивает необходимость обучать церковному пению сразу по партитуре, а не по отдельным голосовым партиям для цельного визуального восприятия того или иного песнопения. Вторая часть содержит запись достаточно обширного круга церковных песнопений – Литургии, Молебна, Всенощного бдения, великопостных, пасхальных, песнопений Панихиды и отпевания. В большинстве здесь преобладают сочинения известных церковных композиторов – Турчанинова, Бортнянского, Львова. Также по одному разу встречаются имена Виноградова и Грибовича. Среди церковных напевов

¹⁹ Цифирная нотация придумана С. В. Смоленским. Принцип записи ее заключается в том, что каждая ступень гаммы записана цифрой от 1 до 7, а звучание нот относительно, а не абсолютно.

чаще всего записан придворный напев, но используются и другие напевы – киевский, симоновский, московский и вятский. Таким образом, в стилистическом плане данная работа направлена на обучение церковному пению по тому пути, который предлагала Придворная капелла.

Среди трудов по методике церковного пения того времени надо выделить работы дьяк. М. Ф. Коневского: *«История гармонического пения в Русской церкви с прибавлением кратких сведений об организации певческих хоров»* (1888) и *«Элементарный курс теории партесного церковного пения»* (1888), изданные в Нижнем Новгороде.

Первая работа – «История гармонического пения в Русской церкви с прибавлением кратких сведений об организации певческих хоров» – состоит из двух частей. В ней автор дает исторический обзор церковного пения, основанный на работах прот. Д. Разумовского «Церковное пение в России», С. В. Смоленского «Курс хорового церковного пения» и некоторых статьях периодических изданий. Вторая часть меньше по размеру и включает краткие сведения об организации церковных хоров, где Коневский излагает общехоровые и музыкально-теоретические знания, а также дает практические советы в деле обучения церковному пению. Кроме того, автор здесь приводит беглый разбор особенностей церковного пения, например, в области ритма. Также как и Комаров²⁰, Коневский обращает внимание на возможную пользу пения канонов.

В вопросе выбора церковных песнопений для пения за богослужением автор предлагает отдавать предпочтение таким сочинениям, «которые отличаются мотивами, соответствующими религиозному настроению человека» [86; 58]. При этом он советует использовать нотные книги Синодального издания, а также переложения Бортиянского, Турчанинова, Потулова, Львова, Ломакина и др.

Вторая работа дьяк. Коневского – «Элементарный курс теории партесного церковного пения» – содержит общие музыкально-теоретические сведения.

²⁰ Об этом писал В. Ф. Комаров в «Практической школе хорового пения», первое издание которой вышло в 1875 году.

В этом же 1888 году в Москве был издан труд Н. М. Потулова *«Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения Русской православной церкви»*, включающий нотные примеры. Как пишет автор, цель сборника заключается в том, чтобы «а) научить <...> читать напевы нашей церкви по так называемой церковной ноте; б) указать употребительнейшие напевы, объяснив отчасти их значение и различие между собой; и, наконец, в) преподать некоторые правила и практические приемы, для легчайшего изучения более употребительных, простейших напевов и правильного их исполнения» [186; 4]. Труд Потулова состоит из двух частей, объединяющих нотную азбуку и сборник песнопений древних и употребительных напевов. Первая часть включает музыкально-теоретические сведения и упражнения для пения. Во второй части рассматриваются следующие вопросы: значение церковных песнопений и их названий, существующие напевы и различные виды их нотной записи (крюковой, квадратной и круглой), проблемы современного исполнения и употребления напевов за богослужением, некоторые приемы для облегчения обучения напевам и круг церковных песнопений различных роспевов, изложенных одногласно в квадратной нотации.

Труд А. Н. Карасева *«Церковное пение. Руководство для организации церковно-певческих хоров»*, изданный в Пензе в 1886 году, как и большинство работ того времени, является сборником музыкально-теоретических сведений. Они разделены на восемь кругов или частей, каждый из которых подробно расписан и снабжен нотными примерами в приложении. Кроме них, эта работа содержит методические указания, среди которых автор дает ссылку на собственное издание «подвижных нот», состоящих из 126 различных карточек с начертанием нот, которые он предлагает использовать при обучении.

Как и все вышерассмотренные труды, работа Карасева ориентирована на изучение неизменяемых песнопений богослужебного круга и снабжена нотными примерами известных церковных композиторов – Турчанинова, Бортнянского и Львова.

Другая работа Карасева «*Методика пения*» (1891) достаточно обширна по содержанию и состоит из нескольких разделов. В начале работы автор дает краткий обзор учебно-методических трудов того времени, среди которых названа работа В. Ф. Комарова «Практическая школа хорового пения». С точки зрения Карасева, «Практическая школа» Комарова «впадает в крайность» в смысле отсутствия музыкальной теории, однако он отмечает пользу ее для учителей как источника примеров канонов. Кроме работы Комарова, Карасев называет еще 20 сборников, среди которых имеются труды Н. М. Потулова, Ф. Соколова, Д. Н. Соловьева, И. Казанского, П. М. Воротникова, А. И. Рожнова, Н. Афанасьева, Г. Я. Ломакина, Г. Брянского, С. В. Смоленского, И. А. Иванова и др. Из этих трудов Карасев выделяет «Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения Русской Православной церкви» Н. М. Потулова с методическими указаниями к учебному процессу как единственное пособие того времени, по которому, с его точки зрения, возможно научиться петь по нотным церковным книгам.

В разделе «Музыкальный слух, голос, дыхание, ритм» указанного пособия подробно рассмотрены эти понятия на основе главных вокально-хоровых сведений. Также в этом разделе предложено несколько видов обучения – «по слуху», «по буквам» и по «цифрам», методика каждого из них разбирается.

Раздел «Обучение пению по нотам» содержит музыкально-теоретические сведения. В нем рассматриваются вопросы обучения пению как по круглой, так и по квадратной нотации.

В конце «Методики пения» автор приводит краткий обзор духовно-музыкальной литературы и выбор песнопений для исполнения в храме, где дается достаточно обширный обзор музыкальных сочинений песнопений Литургии, всенощного бдения, некоторых праздников, Страстной седмицы и недели Пасхи с указанием тональности для исполнения и степени сложности. Среди предлагаемых сочинений преобладает музыка различных духовных композиторов – Потулова, Архангельского, Бахметьева, Турчанинова, Римского-Корсакова,

Чайковского и др. и из церковных напевов встречается лишь один – киевский распев.

Работы М. В. Анцева «*Краткие сведения для певцов-хористов*» (1897) и «*Приготовительный курс элементарной теории музыки в связи с преподаванием хорового пения*» (1897) не отличаются от остальных музыкально-теоретических пособий того времени и дают общие понятия в этой области (о скрипичном ключе, нотах, длительностях, размере и т.д.). Вторая из указанных работ содержит нотные примеры для сольфеджирования (от одного до 3-х голосов).

Рассмотренные работы в большей степени имеют целью систематизировать музыкально-теоретические сведения, хотя в некоторых из них и дается краткий обзор истории церковного пения. Только в «Руководстве к практическому изучению древнего богослужебного пения Русской православной церкви» Потулова дан нотный материал церковных песнопений, по которому возможно познакомить учащегося с церковными распевами, но в нем приведены лишь неизменяемые песнопения. Изменяемые же части богослужения, которые зависят от осмогласия, в этих трудах не рассматриваются вовсе.

Методические пособия Комарова, о которых пойдет речь в Главе 4 диссертации, были в то время первыми работами, в которых отдельное внимание в преподавании церковного пения уделялось опоре на практическое изучение национальной традиции.

1.2. Общество любителей церковного пения: в поисках национального пути

1.2.1. Образование Общества. Начало деятельности

Общество любителей церковного пения (ОЛЦП), сформировавшееся в Москве в конце 1870-х годов, отразило одну из тенденций того времени, когда многие музыкальные деятели чувствовали потребность в объединении. Его

предшественником было Общество древнерусского искусства, которое сформировалось в 1864 году при Публичном (Румянцевском) музее²¹.

Объединение любителей церковного пения в Общество не было тогда единичным явлением. Подобные организации создавались в Москве, в Санкт-Петербурге, в других городах России. Например, в 1884 году в Петербурге было создано Епархиальное Братство во имя Пресвятой Богородицы с целью распространения духовно-нравственного воспитания в народе, развития церковно-приходских школ и церковного пения в народе [41]. Члены этого общества занимались изданием духовной литературы, организацией и проведением летних курсов церковного пения. Братство содержало свыше 500 церковно-приходских школ. В него входили духовные композиторы И. И. Смирнов и Д. Н. Соловьев²². Епархиальное Братство Пресвятой Богородицы просуществовало до революции – в 1918 году все имущество Братства было конфисковано Советской властью [там же].

Кроме этого Братства, в Санкт-Петербурге в 1872 году было организовано Общество хорового пения с целью поддержки регентов и певчих, а также повышения уровня профессионального мастерства. Шестью годами позже, в 1878 году в Москве было создано Русское хоровое общество, которое объединило любителей хорового искусства. С 1882 по 1888 при этом обществе функционировала духовная капелла, регентом которой был В. С. Орлов. Русское хоровое общество просуществовало до 1915 года.

Деятельность Общества любителей церковного пения является важным этапом в развитии отечественной духовно-музыкальной культуры. Официально оно было зарегистрировано 6 декабря 1880 года, хотя его зарождение относится к более раннему времени. По свидетельству «Московских ведомостей», 16 декабря 1879 года в Манеже Обществом был проведен большой духовный концерт, в котором приняло участие более 700 человек – соединенные хоры Воздвиженского, Васильева, Знаменского, Лебедева, Люберицкого, Сахарова и

²¹ Подробнее о нем речь шла в предыдущем параграфе.

²² Д. Н. Соловьев также руководил любительским хором Братства.

Смирнова, под управлением Н. А. Смирнова [125]. На нем ОЛЦП была обозначена главная цель – сравнить церковные роспевы и песнопения, написанные в итальянском концертном стиле, для выявления преимуществ первых в литургическом пространстве.

Первые заметки об Обществе любителей церковного пения можно найти в газете «Современные известия» издательства Н. П. Гилярова-Платонова в № 75 за 1881 год – в них сообщается об открытии Общества и приглашаются все желающие вступить в его действительные члены.

В № 115 «Современных известий» за 1881 год имеется статья, содержащая сведения о том, что Обществом любителей церковного пения уже в прошлом году давались концерты с целью создать первоначальный фонд этой организации.

Главным инициатором создания Общества выступил московский vicарный епископ Амвросий (Ключарев). Из предшествовавшего Общества древнерусского искусства в ОЛЦП вошли прот. Д. Разумовский (на непродолжительное время) и В. Н. Кашперов, который стал главным организатором и товарищем председателя ОЛЦП. Среди членов Общества были прот. В. Металлов, П. Д. Самарин, фольклорист Ю. Н. Мельгунов. В рецензировании композиторских опусов, присылаемых на конкурс в ОЛЦП, принимали участие С. И. Танеев, А. С. Аренский, Н. А. Губерт, Н. Д. Кашкин и П. И. Чайковский. В Совет Общества входили В. Ф. Комаров, И. Н. Коншин, В. С. Лебедев. После 1885 года в Совет были дополнительно избраны архимандрит монастыря свт. Иоанна Златоустаго Афанасий, Г. А. Иванов, С. Д. Кузьмичев, В. Н. Лепешкин, Е. М. Громов, московский регент В. П. Войденов, директор 5-й московской гимназии В. П. Басов, И. П. Попов. С 1887 по 1889 товарищем председателя являлся Г. А. Иванов, распорядителем певческих собраний – П. Ф. Антонов, попечителем певческой школы – купец Д. И. Кабанов, также в этот период в Совет входили регенты П. А. Скворцов, П. И. Сахаров, С. Д. Кузьмичев, композитор-любитель и критик Г. Г. Урусов.

Общество любителей церковного пения просуществовало около тридцати лет. В начале XX века в нем потрудились и передовые представители Нового

направления. В 1910 году ОЛЦП возглавлял епископ Трифон (Туркестанов), товарищ председателя П. Д. Самарин, члены Совета Общества прот. Д. В. Аллеманов, А. Д. Кастальский, Н. Д. Кашкин, прот. В. М. Металлов, А. В. Никольский, Ф. П. Степанов, а также регенты и учителя А. Н. Карасев, Д. И. Зарин и сакелларий Успенского собора Н. И. Пшеничников.

Устав ОЛЦП был напечатан в журнале «Православное обозрение» за 1881 год в № 6–7, в котором цели Общества были сформулированы следующим образом:

«а) Исполнять в помещении Общества церковно-духовные песнопения.

б) Поддерживать и развивать существующую в русском народе склонность к хоровому церковному и вообще духовному пению через обучение и упражнение в оном.

в) Восполнять замечаемый ныне недостаток хороших певцов в храмах.

г) Доставлять духовное упражнение и утешение народу в праздничные дни посредством хорового исполнения церковных песнопений большими хорами, составляемыми из членов Общества и сторонних участников, порядком указанным в § 28 сего устава.

Примечание. При сем Общество не лишается права давать духовные концерты из так называемого итальянского пения» [263; 552].

Одной из главных целей Общество видело защиту и сохранение традиционного церковного пения, а также его распространение. Именно потому особое внимание членов Общества было направлено на запись так называемого «обычного» распева Московской и других епархий. В своей речи на торжественном открытии Общества епископ Амвросий говорил: «первая цель нашего Общества – достойным исполнением этих песнопений [церковных роспевов – *Н.Р.*] доставлять своим членам истинно духовное, назидательное утешение и наслаждение» [2; 549].

Общество ставило своей задачей воспитание грамотных в музыкальном и литургическом отношении певцов и регентов, и для этого проводило лекции и концерты, в которых принимали активное участие различные хоровые

коллективы. С этой же целью Обществом были организованы церковно-певческая воскресная школа и позже регентские курсы.

Впервые в наше время об Обществе любителей церковного пения упоминалось в статье Н. Ю. Плотниковой «Воскрешение древности»²³ и в ее же кандидатской диссертации²⁴. Как отмечает Н. Ю. Плотникова, ОЛЦП было единственной в Москве организацией, осуществлявшей издательскую, научно-просветительскую и концертную деятельность. Взгляд членов Общества на пути развития церковного пения через фиксацию и распространение обиходных напевов нашел свое отражение в их деятельности: «Впервые в России члены Общества осознали необходимость сохранения и закрепления в нотной записи устной певческой церковной традиции» [175; 35].

Деятельность ОЛЦП охватывала различные сферы:

- собирательная деятельность – членами Общества были записаны церковные напевы Московской епархии того времени;
- хоровая просветительская деятельность;
- обучение церковному пению;
- композиторские конкурсы.

В первый же год существования Общества была создана комиссия по собиранию церковных распевов во главе со знатоком русской песни Ю. Н. Мельгуновым – эта комиссия просуществовала до 1915 года. В нее входили в разные годы Ю. Н. Мельгунов, В. Ф. Комаров, В. Н. Кашперов, отчасти Л. Д. Малашкин (записавший по слуху обиход Киево-Печерской Лавры), П. Д. Самарин. Комиссией была сделана запись напева Московского Успенского собора с голоса сакеллария протоиерея Петра Виноградова, которая вошла в «Обиход московского Успенского собора» (1882).

Кроме того, Обществом были выпущены четыре сборника, содержащих запись Московского обихода под названием «Круг церковных песнопений обычного напева Московской епархии». Первое издание, вышедшее в 1881 году,

²³ Московский журнал, 1992, № 6

²⁴ «Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX – начала XX веков», 1996.

содержало песнопения Всенощного бдения. О принципах составления этого сборника газета «Современные известия» сообщает так: «Из членов Общества избрана была небольшая комиссия, в состав которой вошли главные знатоки древне-церковного пения и напевов, уцелевших до наших дней в православной исторической Москве; члены по очереди предлагали известные мотивы той или другой песни церковной, а специалист-музыкант, между которыми первое место занял известный специалист по народным напевам Ю. Н. Мельгунов, записывали эти мотивы, примиряли незначительные разногласия и возможно точно проверяли их» [146; 2]. Запись «обычного напева» проводилась достаточно тщательно – ее сверяли как с памятью знатоков, так и с певческими рукописями XVIII – XIX веков.

Комиссией был записан обычный напев Московской епархии в 4-х частях, содержащих 1-ю часть – Всенощное бдение (1892), 2-ю – Ирмосы и тропари Господских и Богородичных праздников, последование во Святую и Великую неделю Пасхи (1910), 3-ю – песнопения Постной Триоди – 40-цы и Страстной Седмицы (1883), 4-ю – Божественная Литургия свт. Иоанна Златоустаго, свт. Василия Великого, Преждеосвященных Даров и песнопения, поемые при архиерейском служении (1915). Обществом готовилась и 5-я часть, включающая песнопения молебнов, чинов погребения, венчания и прочих частных богослужений, которая не успела выйти в связи с распадом Общества и революционными событиями в России.

Издание «Круга церковных песнопений обычного напева Московской епархии», начавшееся с первых же годов существования Общества, способствовало развитию дальнейшего интереса к собиранию и фиксации обихода других епархий.

1.2.2. Хор, певческие собрания и просветительская деятельность Общества²⁵

Общество любителей церковного пения поддерживало возрождение и исполнение древнерусского и обиходного уставного пения. Организованный им хор любителей принимал участие в богослужениях и в певческих собраниях. Согласно сведениям из газеты «Современные известия» (№ 125 от 10 мая 1884 г.), хор состоял из 61 человека. Большую часть его составляли лица духовного звания и церковные служащие – 1 священник, 17 диаконов, 23 псаломщика, остальные – мещане, купцы, крестьяне и др.

Хор любителей принимал участие в богослужениях, возглавляемых преосвященным председателем Совета ОЛЦП (в различное время разными) на праздники, которые, так или иначе, относились к Обществу (например, годовщина основания Общества).

Богослужения с пением хора любителей не имели постоянного характера. В заметках «Современных известий» (№ 119) имеются сведения о том, что 8 мая 1884 года в Большом Успенском соборе была отслужена литургия архиерейским чином, где пение исполнялось «певцами московского Общества любителей церковного пения древним *большим знаменным распевом*»²⁶. Для исполнения этой Литургии Обществом была проделана предварительная работа – по свидетельству автора заметки в № 119 «Современных известий» членам Общества пришлось изучать архивы, слушать пение старообрядческих и единоверческих певцов, чтобы найти «истину», то есть тот оригинальный церковный распев, которым должна петься литургия [100; 2]. Найденные старинные литургийные напевы Обществом были переложены многоголосно «по способу возможно более *русскому*» – в таком виде они и были исполнены на Литургии [там же].

²⁵ Материалы данного параграфа опубликованы автором диссертации в статье «Из истории певческих собраний Общества любителей церковного пения» [219].

²⁶ Название большого знаменного распева, скорее всего, здесь является ошибочным. Этому причиной является бытовавшее в XIX веке именование «большим» знаменным распевом простого знаменного распева, имеющего силлабико-мелизматическую или мелизматическую структуру (например – воскресные догматики).

Исполнительская деятельность хора Общества любителей церковного пения не ограничивалась участием его в богослужениях – хор любителей также выступал в певческих собраниях. В них хор иллюстрировал переложения церковных напевов с целью выявления их художественных достоинств, что, нужно сказать, не всегда достигалось из-за отсутствия хорошей музыкальной подготовки хористов.

За время существования ОЛЦП в хоре любителей произошло несколько смен на посту регента – так на первом собрании 26 апреля 1881 года хор выступал под управлением ключаря Успенского Собора протоиерея П. И. Виноградова. С 6 сентября того же года его сменил Н. И. Соколов – помощник регента Синодального хора, который достаточно продолжительное время оставался на этом месте. После него хором любителей стал заниматься А. И. Мечев, хотя Н. И. Соколов продолжал выступать с этим хором на певческих собраниях Общества. Со сменой руководства, было замечено улучшение качества пения хора и в критической заметке № 56 «Современных известий» мы находим положительные отзывы о пении хора любителей: «С появлением А. И. Мечева в качестве учителя и дирижера любительский хор стал легче слушаться, пение его поужило значительно, и, как передают сами исполнители, им стало понятнее то, что они поют. Догматик 5-го гласа "В Чермнем море" был пропет очень толково и с выражением того характера, к которому приучил москвичей покойный Ф. А. Багрецов²⁷. И в херувимской "столповой" и "трипеснце" – за все это спасибо г. Мечеву, вспомнилось – говорилось в публике – старина» [34; 2].

В октябре 1886 года снова начался набор желающих петь в хоре ОЛЦП – так, согласно сведениям из «Современных известий» за 1886 год (№ 271), все желающие приглашались в квартиру В. Н. Кашперова на «общее собрание певцов

²⁷ Федор Алексеевич Багрецов (1812-1874) – автор ряда духовно-музыкальных сочинений, регент Чудовского хора. Образование получал в Заиконоспасском Духовном училище, откуда был переведен в Чудовский хор, с которым он был впоследствии связан всю жизнь. С 1835 года Багрецов был назначен походным регентом отделения Чудовского хора, которое сопровождала митр. Филарета (Дроздова) в его поездках в Санкт-Петербург, а 1840 был назначен главным регентом Чудовского хора, которым проработал всю свою жизнь. Под его управлением хор достиг совершенства в церковно-певческом искусстве – пение Чудовского хора «отличалось стройностью, выдержанностью стиля и молитвенным настроем, простотой и в то же время изяществом, глубоким пониманием богослужебного текста исполнителями» [132; 253].

и выбор регента» [247; 1]. Новый набор, по всей видимости, был вызван частыми неудовлетворительными выступлениями хора любителей на собраниях, которые были отражены в хронике «Современных известий», что привело к необходимости реформации хора.

С конца 1886 года хор ОЛЦП начал выступать под новым руководством – под управлением псаломщика церкви Вознесения на Никитской Н. М. Соколова. С новым регентом, по свидетельству современников, пение хора любителей изменилось в лучшую сторону, несмотря на имевшиеся недостатки, в частности в произношении. Об улучшении качества исполнения говорилось и на следующем собрании: «Хор любителей был весьма полон количеством певцов и положительно хорош по качеству пения, почти во всем исполнении» [20; 2].

Отдельный интерес в деятельности Общества любителей церковного пения представляют певческие собрания, в которых принимали участие разные хоровые коллективы и исполнялись церковные песнопения различных стилей. Они проходили с различной периодичностью в силу тех или иных причин, среди которых было и отсутствие денежных средств на их проведение.

Певческие собрания в первый год существования Общества проходили по вечерам в воскресные дни или в дни церковных праздников в Мироваренной палате Московского Кремля. Уже к концу первого года деятельности ОЛЦП приобрело известность, и собрания стали привлекать множество заинтересованных людей. По этой причине с 1882 года собрания стали проходить в более обширном помещении – в Биржевой зале.

В собраниях Общества, помимо его членов, принимали участие и различные высокопоставленные лица. Например, в собрании 9 октября 1881 года принял участие обер-прокурор Святейшего Синода К. П. Победоносцев.

Собрания Общества чаще всего начинались пением тропаря ближайшего церковного праздника и завершались пением величания ему, а в самом конце – совместным исполнением гимна «Боже, царя храни». Помимо хора любителей, который состоял из членов Общества, в певческих собраниях принимали участие и разные профессиональные хоровые коллективы, причем в большинстве случаев

самые известные в Москве (например, Чудовский хор, хор под управлением Сахарова, хор бывшего Хорового Общества²⁸, Синодальный хор и др.). Таким образом, на собрании обычно пели два хора – хор любителей (непрофессионалов) и профессиональный хор. Профессиональный хор, как правило, исполнял «партесную музыку»²⁹, нередко концерты в итальянском стиле, а в исполнении хора любителей всегда звучали обиходные и древние церковные распевы, что отвечало взглядам членов Общества на церковное пение. Выбор песнопений для исполнения хором любителей был не случаен – чаще всего они подбирались в соответствии с церковными праздниками или неделей гласа. Выстраивая таким образом собрания, организаторы желали показать слушателям преимущества, с литургической точки зрения, церковных напевов над «партесной музыкой» – задача не из легких, учитывая, что московская публика того времени была воспитана в большей степени на «партесных» произведениях, звучавших в храмах. И нужно сказать, что в некоторых случаях цель была достигнута.

Первое открытое певческое собрание Общества с участием хоровых коллективов, согласно информации из «Современных известий» №115, прошло 26 апреля 1881 года. Перед собранием была отслужена Божественная Литургия в церкви Двенадцати апостолов в Кремле, которую возглавил епископ Дмитровский Амвросий (Ключарев) в сослужении многочисленного духовенства. В ней приняло участие отделение Синодального хора под управлением Д. Г. Вигилева, причем некоторые песнопения (такие как «Христос Воскресе», «Приидите поклонимся», «Верую», «Тебе поем», «Отче наш», и «Да воскреснет Бог») были пропеты всей церковью вместе. Общенародное пение, по свидетельству «Современных известий», произвело сильное впечатление на молящихся – пение на Литургии было простое и особенно хорошо, твердо и четко был пропет народом Символ веры.

После Литургии состоялось собрание в Мирварной палате, на котором было представлено три различных стиля церковного пения, существовавших в то

²⁸ Духовная капелла под управлением В. С. Орлова при Русском Хоровом Обществе.

²⁹ Термин «партесная музыка» подразумевает в данном случае песнопения, написанные в концертном стиле – например, сочинения Бортнянского, Турчанинова, Львова, Веделя и др.

время: «1. итальянское или так называемое партесное пение; 2. пение обычное, точнее обычно-народное, употребляемое во всех церквях, и 3. пение столповое, употребляемое в Успенском соборе, подобное которому, а может быть и тождественное, исполняется в некоторых монастырях, в единоверческих церквях, а также у старообрядцев» [243; 2]. Одним из членов Общества это собрание было названо «инспекторским смотром», то есть показом того, чем владеет русское церковное пение в настоящее время. В собрании приняло участие два хоровых коллектива – хор членов-певцов под управлением ключаря Успенского Собора протоиерея П. И. Виноградова и частный хор П. И. Сахарова³⁰. Членами Общества были исполнены догматик 5 гласа, «В Чермнем мори» и из службы Успения, песнь древнего напева, унисоном: «Подобаше самовидцем и слугою» и две другие. Так называемое итальянское пение в собрании представлял хор г. Сахарова, исполнявший песнь «Плотию уснув», переложение с греческого, Грибовича, и «Ангел вопияше», муз. Каченовского [255; 2]. В заключение обоими хорами вместе был исполнен гимн «Боже, царя храни», которым впоследствии завершались все заседания Общества. На первом собрании были показаны лишь два стиля – «пение столповое» и «итальянское», третий же вид церковного пения (пение обычное) на этом собрании не имел места – песнопения обычного напева исполнялись в последующих концертах.

Впечатление от этого собрания было удивительное. Как пишет автор статьи «Современных известий», «исполнение, в смысле гармонизации церковных песней, граничило резко, и сказать по совести, нужно отдать должное предпочтение хору любителей. Прекрасно составленный хор г. Сахарова, нет сомнения, провел свои пьесы образцово, с художественной стороны; пасхальный «задостойник», например, был спет им так, как не поют хоры ни одного театра на свете; но вся эта музыка, возбуждающая внимание, действующая на нервы, не затрагивает сердца, этого проводника всякой молитвы; стройные, гармонические

³⁰ *Петр Ионович Сахаров* (1848-1895) – регент, ученик Ф. А. Багрецова. В детские годы пел в Чудовском хоре, где в последствии (в 1879) был назначен регентом. Но пробыл на этом посту не долго. Покинув Чудовский хор, Сахаров создал свой хор, который быстро приобрел известность и уважение публики. Имея уже некоторую известность, хор Сахарова был выбран для первого исполнения Литургия Чайковского в зале Московской консерватории.

сочетания звуков только улаживают слух, *овладевают* слушателями, но не отрывают их от земли, не заставляют их забыть в тихом, величавом молитвенном настроении. Запел хор "любителей". Первые минуты поражала эта масса голосов, перед которой, без преувеличения можно сказать, шестидесятиголосный хор Сахарова казался комариным роем. Простота, так сказать, *родственность* церковных мотивов производили свое действие, и слушающий невольно входил в то знакомое состояние, которое испытывается в храме только, когда действительно забывается суетная жизнь, что бурлит с неугомонным рокотом за стенами, и душа погружается в какое-то особенное *откровенно мыслящее* состояние, совесть говорит сама с собой и под родные церковные мотивы ищет тихого успокоения» [11; 2]. Эти строки представляют особый интерес как объективный взгляд стороннего человека – заметка анонимная (в конце имеется подпись «Бас»), однако автор, не будучи членом Общества, подчеркивает, что пишет этот искренний отзыв «не для красного словца», поскольку сам он певец по преимуществу итальянской музыки и человек, далекий от интересов Общества любителей церковного пения.

Кроме положительных отзывов об исполнении церковных песнопений хорами любителей и профессионалов, встречались и критические замечания. Так, в № 308 «Современных известий» за 1881 год имеется статья о пении хоров, принимавших участие на собрании Общества 1 ноября – хора любителей и хора Сахарова, – в которой подвергаются критике детали исполнения: «Канонарх не совсем ясно говорит славянскую речь, хотя и обладает голосом, тогда как он должен быть по преимуществу *речистым*. Переходы, связующие музыкальные предложения в догматике «Царь небесный», вышли смешанные, неясные, что несколько портило впечатление общей гармонии. Обращаем внимание на эти частности г. Соколова, дирижирующего хором любителей. Ему же и наши желания, уже высказанные нами, чтобы хор не столько «выпевал», сколько *высказывал*» [114; 2]. К пению же хора Сахарова, так же, как и ко всем профессиональным коллективам, Обществом выдвигалось преимущественно лишь одно замечание – отсутствие «души» в пении и понимания того, что поется

самими певчими: «Редко приходится слышать такое стройное, доходящее до инструментальной точности исполнение пьес; но и тут не доставало теплоты молитвы, что обуславливалось, с одной стороны, чрезмерной тягучестью избранных мотивов, разбросавшей слова молитв, с другой, уже высказанной нами заботой больше петь и положительным нежеланием или неумением ясно, отчетливо сказать, о чем поют, кому поют» [там же]. В материалах данной статьи заметно стремление членов Общества к «идеальному» исполнению церковных песнопений, которое заключается в синтезе осмысленного подхода к богослужебному тексту и высокого уровня музыкального исполнения.

В собраниях Общества принимали участие и другие хоровые коллективы, не имевшие большой известности: московский хор любителя С. Д. Кузмичева, хор под управлением В. С. Лебедева, хор И. О. Воздвиженского, Глуховский хор под управлением Т. С. Великосельского, хор певчих С. М. Знаменского и др. Эти хоры исполняли как переложения церковных напевов, так и концертные произведения. Среди авторов, сочинения которых исполнялись в собраниях, встречаем имена таких известных духовных композиторов, как Бортнянский, Ломакин, Багрецов, Львов, Ведель, Чайковский, Танеев, Азеев, Турчанинов и др.

Особый интерес на собраниях вызвал хор любителя Я. И. Лабзина из Павловского посада под управлением регента А. Г. Золотова, который исполнял переложения традиционных церковных роспевов. Этот хор оказался «новинкой» для московской публики. Он выступил с обработкой знаменного роспева, обычного напева и напева Берлюковской пустыни. По отзывам современников, «Лабзинский хор пел весьма просто, не мудрствуя и не искусничая, и тем производил на слушателя хорошее, молитвенное настроение» [256; 1].

На собраниях ОЛЦП исполнялись сочинения и гармонизации церковных роспевов разных композиторов, в том числе и членов Общества: так, на восьмом певческом собрании, прошедшем 16 марта 1886 г., хором певческой капеллы бывшего Русского хорового общества под управлением В. С. Орлова были исполнены переложения самых активных деятелей Общества – В. Н. Кашперова (Херувимская песнь столпового напева), Д. Н. Соловьева («Молебен Пресвятой

Богородице» греческого роспева) и А. Г. Полуэктова³¹ («Херувимская песнь» древнего напева). Помимо этих имен, на восьмом собрании были исполнены сочинения В. Ф. Комарова «Господи спаси благочестивыя» и «Трисвятое» знаменного роспева. В хорошем исполнении под управлением В. С. Орлова эти песнопения имели успех: «Мы поздравляем г. Орлова³², этого талантливого дирижера, с новым успехом, выпавшим на его долю при исполнении, например, такой тонкой и подвижной гармонии, какую отличается переложение г. Кашперова³³. Очень красивы чередования больших голосов с детскими у г. Комарова в его "Святы́й Боже"; эффектен унисон, употребленный г. Соловьевым³⁴ на некоторых прошениях Святой Деве, в молебном пении "Владычице помози", "Кто бы нас избавил от толиких бед", и др., хотя мы и не совсем уверены в необходимости подобных эффектов в *древнем* народном пении. Проще и ближе к народному пониманию переложение Херувимской г. Полуэктова³⁵, но она напоминает одну из Викторовских³⁶ (басовые переходы взяты из Лаврской "Достойно") и частью известную под названием *Разоренной*³⁷ <...>. В общем, произведения помянутых лиц, несомненно ученых и одушевленных прекрасными стремлениями к изучению и воспроизведению древних напевов, при слышимом нами их способе звукоизложения и орловском звукоизображении, производят лично на нас с музыкальной стороны впечатление картины тонкого шитья, а не живописи» [19; 2]. Эти работы были оценены современниками как примеры

³¹ Автор статьи в № 76 «Современных известий» за 1886 год называет этих людей одними из главнейших руководителей Общества, которые являются ее ядром, хотя информация об их членстве нигде более не встречается.

³² *Василий Сергеевич Орлов* (1857–1907) – выдающийся регент, дирижер и педагог. В 1882–1886 гг. являлся регентом духовно-певческой капеллы Русского хорового общества, с 1886 г. – регент Синодального училища и с 1901 его директор.

³³ *Владимир Никитич Кашперов* (1826–1894) – композитор и преподаватель вокала. В 1866–1872 являлся профессором Московской консерватории по классу сольного пения, а в 1872 году открыл собственные курсы пения.

³⁴ *Дмитрий Николаевич Соловьев* (1843–1909) – регент хора Епархиального Братства во имя Пресвятой Богородицы в Санкт-Петербурге, преподавал пение в петербургских гимназиях, а также латынь. Соловьевым были выполнены некоторые переложения церковных напевов, которые прочно вошли в клиросную практику многих церквей – например, стихиры на «Господи воззвах» праздника Благовещения «Совет превечный» 6-го гласа на подобен «Все отложше», «Единородный Сыне» малого знаменного роспева и др.

³⁵ *Александр Гаврилович Полуэктов* (1852–1893) – духовный композитор, ученик прот. Д. В. Разумовского, преподавал элементарную теорию музыки в Синодальном училище, занимался переложением древних церковных напевов.

³⁶ Здесь имеются в виду сочинения иеромонаха Виктора (Высоцкого).

³⁷ Херувимская «На разорение Москвы».

искусного сочетания изящной музыкальной техники и духа простого церковного пения.

Из сочинений В. Ф. Комарова, кроме «Трисвятого», на певческих собраниях Общества звучало и еще одно его переложение – гармонизация знаменного роспева тропаря свт. Николаю. Эта работа была исполнена хором любителей, но из-за сложности переложения, непонятного для непрофессионального хора, эта гармонизация не произвела хорошего впечатления.

Согласно хронике «Современных известий», собрания ОЛЦП не имели регулярности, особенно в первые годы существования Общества. В сезоне 1881–1882 гг. их было только 3, во второй половине 1882 года прошло 4 собрания. Далее газета сообщает лишь об одном собрании в 1884 году, в день основания Общества (30 декабря) и об одном собрании в начале 1885 года. Со второй половины 1885 года регулярность собраний стала налаживаться, и в сезоне 1885–1886 годов их прошло 10, в 1886–1887 – 7, а в сезонах 1887–1888 и 1888–1889 – по 11. Но такое положение дел продлилось недолго – за 1890-е годы информация о собраниях отсутствует. По мнению М. П. Рахмановой, возможно, с упадком деятельности Общества отчеты о его собраниях не печатались, и проходили они лишь раз в год [210; 200].

Хором Общества на певческих собраниях были исполнены песнопения, принадлежащие системе осмогласия – догматики различных гласов знаменного роспева; стихиры воскресные и различных церковных праздников, а также знаменного роспева; ирмосы воскресных канонов разных гласов и некоторых церковных праздников; воскресные и праздничные тропари; песнопения различных церковных роспевов – киевского, греческого, болгарского, обычного, напева Берлюковской пустыни и др. Кроме того, переложения этих напевов следующих композиторов – Н. И. Соколова, И. С. Дворецкого, Д. Н. Соловьева, В. Ф. Комарова.

Активная просветительская деятельность Общества любителей церковного пения предполагала не только певческие собрания. В сентябре 1881 года Общество открыло бесплатную школу церковного пения, в которой

предполагалось обучать детей «простому церковному и знаменному пению с голоса и по нотам» [114; 1]. Как сообщают «Московские ведомости», она была открыта по инициативе товарища председателя Общества В. Н. Кашперова и на средства, пожертвованные Д. И. Кабановым. Эта школа была создана с целью восстановить древнее церковное пение через обучение ему детей. Занятия школы проводились в зданиях на ул. Никольской в доме Заиконоспасского духовного училища и на Ордынке в доме епархиального училища иконописания по воскресным и праздничным дням. В школу принимались желающие всех сословий, а дети – только грамотные и не младше 9-ти лет. В работе этой школы активное участие принял и В. Ф. Комаров, о роли которого подробнее будет сказано ниже.

От ОЛЦП ожидалась более активная духовно-просветительская деятельность, охватывающая большие слои населения – в частности, в развитии и распространении общенародного пения. Так, в статье в №144 «Современных известий» за 1884 год отмечалось «упущение» Общества, заключавшееся в отсутствии обещанной работы членов в области народного просвещения: «Цель этого Общества, была с одной стороны, улучшить церковное пение, очистив его от искажений, и с другой стороны, – обучение народа этому пению. Что касается первого, то есть восстановления церковных напевов в их первоначальной чистоте, то Общество с этой стороны сделало значительные успехи, что доказывается рядом прекрасных хоровых исполнений, в которых сказалась вся глубина содержания, умиленность и музыкальность наших церковных напевов. Относительно же второй части программы, обучения народа пению, не сделано почти ничего» [126; 2]. Под народным просвещением здесь подразумевается обучение людей всех сословий, которое должно выражаться в службах с общенародным пением. Такие службы в XIX веке проводились, но отдельными лицами – например, настоятелем Сретенского монастыря архимандритом Серафимом (Богоявленским) в храме Воскресения Христова и в храме свт. Николая в Толмачах при настоятеле прот. В. П. Нечаеве под руководством П. Ф. Антонова. Поддержание и развитие этого дела ожидалось и от членов ОЛЦП. Но

идея общенародного пения поддерживалась не всеми членами Общества и, по-видимому, с отъездом преосвященного Амвросия, сторонника этой идеи, в ОЛЦП она не имела развития.

Проводя певческие собрания с участием различных хоровых коллективов, Общество желало найти и показать то, что можно было бы назвать «*типом* хорового церковного пения» [114; 2] – то, что должно звучать в храме, и что могло бы отвечать как музыкальным, так и церковным требованиям. Тем самым оно внесло значительный вклад в развитие концертно-просветительской духовной традиции, расцветшей на рубеже XIX–XX веков.

1.2.4. Гармонизации Общества любителей церковного пения³⁸

Активная собирательная деятельность ОЛЦП церковных роспевов была связана и с проблемой их гармонизации. Хотя в вопросе о желательном стиле церковного пения среди членов Общества не было единомыслия.

Существовало мнение, что наши древние роспевы не нужно гармонизовать, но надо петь так, как они записаны, одногласно. Например, А. Г. Страхов выступал за строго одногласное исполнение знаменного роспева, так как «наши напевы проникнуты силой смысла слова, текста» [249; 331]. Он писал, что главная задача в церковном пении – не красота или прелесть, «а глубина, сила, важность, и притом не мелодий самих по себе, а в связи с текстом, со словами: слова, текст так важны в церковном пении, что при выборе двух крайностей – лучше, полезнее одни слова, просто прочитанные, чем мелодия, превосходно исполненная, без ясно и отчетливо слышимых слов» [там же].

Главный организатор Общества П. Д. Самарин в своей статье «Желательно ли и возможно ли дальнейшее существование ОЛЦП» так описывал различие взглядов среди членов Общества на стиль гармонизации: «Остальные члены Общества считали, что для проведения в жизнь церковных напевов необходима

³⁸ Материалы данного параграфа опубликованы автором диссертации в статье «К вопросу о гармонизациях древних роспевов. По материалам Московского конкурса Общества любителей церковного пения 1884–1886 гг.» [220].

их гармонизация, но они расходились между собой во взглядах на основания гармонизации. Одни держались гармонизации, введенной Бортнянским, Львовым и Турчаниновым. <...> Другие под впечатлением 1-го выпуска русских песен Мельгунова³⁹ старались в своих переложениях "приблизиться к натуральному гармоническому исполнению церковных напевов, бывшему несомненно в древности⁴⁰, но в то время не записанному и в практике по многим причинам почти утраченному". <...> Наконец, были еще члены Общества, которые склонялись к тому направлению в переложениях, которое избрали такие музыканты, как Чайковский, Римский-Корсаков и Балакирев. Это направление, так сказать, *примирительное*. Признавая вполне музыкальное достоинство наших древних церковных напевов, оно считало возможным применять к их гармонизации западную музыкальную теорию и вместе с тем сохранять их характеристические особенности» [224; 296-297].

В 1883 году Общество объявило конкурс на лучшую гармонизацию знаменного роспева. В июне этого года в газете «Московские ведомости» было напечатано объявление об учреждении премии за лучшее переложение знаменного роспева, и почти через год, в № 144 за 26 мая 1884 года были опубликованы условия конкурса. В условиях было выражено пожелание, чтобы в переложениях «сопровождающие мелодию голоса по своему строению приближались возможно более к древним церковным напевам», а также «могли быть употребляемы в богослужении», но не исключались сочинения и концертные, содержащие разработку тех же мелодий [126; 1]. Целью данного Общества было найти такой стиль для гармонизации древней церковной мелодии, в котором она бы занимала главенствующее положение и сопровождалась «простой и строгой гармонией, чуждой хроматизма современной музыки и соответствующей характеру церковной мелодии» [251; 221-222].

³⁹ Здесь имеется в виду сборник Ю. Н. Мельгунова «Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные». Вып. 1-2. (М., 1879-1885).

⁴⁰ Данное высказывание о бытовавшем в древности гармоническом пении вызывает сомнения. Существует точка зрения о том, что в древности пели по нотам, где записан лишь один голос, остальные же голоса пелись по слуху. Но такой взгляд не подтверждается бытующим до сих пор одноголосным пением в старообрядческих общинах.

Лучшие конкурсные работы были опубликованы в 1887 году в «Опытах переложений древних церковных напевов для хорового исполнения»: работы А. Г. Полуэктова, П. Р. Вейхенталя, В. Ф. Комарова и В. Н. Кашперова. Первая премия Обществом была присуждена петербургскому автору П. Р. Вейхенталю за переложение знаменного догматика 1-го гласа и знаменных воскресных ирмосов 4-го гласа «Моря чермную пучину» (но им были гармонизованы не все песни канона, а только 1-я, 3-я, 4-я, 5-я и 9-я, остальные песни канона были дописаны В. Ф. Комаровым). Помеченное как «Выпуск 1», издание «Опытов» так и не имело продолжения.

Сколько всего Обществом было объявлено конкурсов – неизвестно. Сохранились сведения, что после 1885 был снова объявлен конкурс, но исход его из отчетов ОЛЦП непонятен – возможно, премию получил А. Г. Полуэктов.

О следующем конкурсе можно узнать лишь из Дневников Танеева, где он писал о том, что рецензировал присланные на конкурс ОЛЦП произведения в 1903–1904 годах.

Последние сведения о композиторских конкурсах ОЛЦП содержатся в журнале в № 5 «Хоровое и регентское дело» за 1909 год, где в качестве конкурсных условий предлагались для переложения песнопения большого знаменного роспева, причем работа должна была быть по объему не меньше двух догматиков или всех песней канона. Из этой же статьи известно, что последние «половинные премии» были присуждены в 1908 году П. А. Петрову-Бояринову и К. Н. Шведову за гармонизации знаменных догматиков 2-го и 5-го гласов.

Работы, присылаемые на конкурс, рассматривались специальной комиссией, состоящей, в основном, из музыкантов-профессионалов – таких, как С. И. Танеев⁴¹, А. С. Аренский, Н. А. Губерт, Н. Д. Кашкин и П. И. Чайковский. Рассмотрение комиссией конкурсных работ велось, в первую очередь, с музыкальной точки зрения. В своем отзыве Танеев указывал на недостатки, которые для церковного пения вполне допустимы. Например, в рецензии на № 7,

⁴¹ Отзыв о сочинениях, представленных на премию ОЛЦП в 1885 году С. И. Танеева, был напечатан как приложение к газете «Московские ведомости» за 1885 год.

Танеев писал: «Автор часто прибегает к параллельным примам, между тем как двухголосный склад и без того представляет собой недостаточно полное гармоническое соединение» [251; 222]. По свидетельству «Современных известий» (№ 274 за 1885 г.), любитель и знаток пения Лихарев высказал мнение, что рассмотрение конкурсных работ было односторонним – только с точки зрения западной музыки, не учитывающей специфики русского пения. Такое высказывание Лихарева не вполне обосновано, чему свидетельством является отчет Танеева, в котором содержится следующее замечание: «В этих номерах [№ 2, 3, 4, 6, 12 и 14 – *Н. Р.*] древняя мелодия сопровождается гармонией, принадлежащей современной тональной системе, резко разграничивающей мажорное и минорное наклонения. Постоянное употребление доминантаккорда в качестве модулирующего аккорда. Повышение вводного тона в миноре и т. п. делают эту гармонию совершенно непригодной церковным мелодиям» [там же; 221].

Работы, изданные в «Опытах переложений древних церковных напевов для хорового исполнения», по мнению членов Общества, принимавших участие в оценке гармонизаций, не являлись эталоном церковной гармонии и имели свои недостатки. В предисловии к этому сборнику, написанному, по мнению М. П. Рахмановой, скорее всего Комаровым, дается объяснение причин его издания, несмотря на все имеющиеся недостатки в этих работах: «Они [опыты – *Н.Р.*] издаются не потому, что признаны вполне соответствующими характеру основной мелодии; – это было бы чудо для людей нашего поколения воспитанных на чужеземной музыке, слышащих ее повсюду: в церквях не только городских, но и сельских, дома и в публичных собраниях. Издаются эти опыты потому, что они более или менее отступают от однообразного механического способа гармонизации, усвоенного подражателями Турчанинова, кроме того, в них заметно стремление авторов приблизиться к натуральному гармоническому исполнению церковных напевов бывшему несомненно в древности, но в то время не записанному и в практике по многим причинам почти утраченному» [155; 2]. Некоторые из этих опытов, по словам Самарина, «стремились приблизиться к

натуральному гармоническому исполнению церковных напевов, бывшему несомненно в древности» [224; 298] – в этом их несомненная заслуга. Композиторы, работы которых были изданы, стремились найти верную гармонию, которая соответствовала бы духу и стилю мелодии.

Рассмотрим некоторые из опытов гармонизаций авторов, принявших участие в конкурсе.

Ирмосы воскресного канона четвертого гласа знаменного распева «Моря чермную пучину» в гармонизации П. Р. Вейхенталя⁴² написаны для мужского четырехголосного хора. Мелодия знаменного распева находится в партии первого тенора и близка мелодии, данной в Синодальном Октоихе. В гармонизации ирмосов автор использует ступени, характерные, согласно теории А. Н. Мясоедова [128, 129], для церковной гармонии и основанные на главных ступенях древнерусской «прагармонии»⁴³ (для условного минора – I, VII, III, IV), которые можно найти, например, уже в самом начале первого ирмоса.

Рисунок 1

I - - - I₇ IV₄₃ II₆ IV III VII V I

Такая опора на ступени древнерусской «прагармонии» создает характерную для русского церковного пения плагальность, что делает эту гармонизацию отличной от гармонизаций, создававшихся в подражание Турчанинову и Бортнянскому. Применяя проходящие звуки, Вейхенталь наделяет голоса хоровой

⁴² П. Р. Вейхенталь – петербургский автор, под руководством Д. Н. Соловьева в 1886 году работал над переложениями древних церковных распевов. Из его переложений известны лишь те, за которые он получил премию от ОЛЦП – Догматик 1-го гласа и Ирмосы воскресного канона 4-го гласа знаменного распева.

⁴³ Данный термин разработал А. Н. Мясоедов в своей работе «О гармонии русской музыки» и в учебном пособии по гармонии. Под термином «древняя прагармония» понимаются гармонические обороты, основанные на следующих натуральных ступенях лада: в мажоре – I, II, VI, V, в миноре – I, VII, III, IV. На основе этих ступеней, по словам Мясоедова, рождаются главные трезвучия русского церковного многоголосия, а также всей русской музыки.

партитуры свободным движением, придавая им самостоятельность и мелодичность.

Звукоряд, используемый в гармонизации ирмосов, базируется на ладовой основе *d-moll*, хотя для гармонии, которая словно бы «приспосабливается» к пластике напева, характерна переменность функций. Она выражается, в первую очередь в том, что ни одна песнь не заканчивается на I ступени – все песни канона завершаются на VII ступени *C-dur*-ным трезвучием, что создает переменность устоев – тонов *C* и *d*. Такое чередование главных ступеней звукоряда в секундовом соотношении является одной из характерных черт русского церковного пения, и использование их Вейхентем в своей гармонизации приближает их к русским церковным монодийным роспевам.

Четырехголосная фактура не всегда выдерживается, временами встречается общехоровой унисон, что придает партитуре большую легкость. Такое начало песней канона близко практике запевания, часто встречающейся в пении старообрядческих общин, где начало поет один головщик и далее подхватывает весь хор. Унисон в начале ирмоса используется также в 3 и 4 песнях канона.

Рисунок 2⁴⁴

В гармонизации Вейхенталя басовая партия имеет более мелодичное движение, в отличие от гармонизаций предшествующего периода со статичной

⁴⁴ Начало третьей песни канона.

⁴⁵ Во всех примерах данного параграфа над авторской партитурой дается строка роспева из Синодального обихода 1772 года. В первой части «Всенощное бдение» «Круга церковных песнопений обычного роспева Московской епархии» издательства ОЛЦП ирмосы воскресного канона 4-го гласа имеют лишь обиходного напева. Знаменный же роспев данных ирмосов не имеется ни в одной из 4-х частей настоящего издания.

басовой партией, имеющей функциональное значение. Например, в первой песни канона.

Рисунок 3

дрѣ - вній пѣ - ше - шѣ - ство - вавъ Из - ра - нль

дрѣ - вній пѣ - ше - шѣ - ствоавъ Из - ра - нль

ИЛИ

Рисунок 4

Мо - н - се - ѡ - вы - ма рѡ - ка - ма

Мо - н - се - ѡ - вы - ма рѡ - ка - ма

Ирмосы П. Р. Вейхенталя в сравнении с опытами других композиторов XIX века, в частности, с работами Н. М. Потулова, которые были созданы незадолго до гармонизаций первого, отличаются большей музыкальностью и мелодичностью голосовых партий. Они представляют пример отступления от строгого хорального четырехголосия по типу «нота против ноты», свойственного песнопениям распространенного в XIX столетии обихода А. Ф. Львова – Н. И. Бахметева, и «оживление» всех голосов хоровой партитуры становится важным шагом в движении к национальному стилю. Впервые среди профессиональных музыкантов наиболее ярко, в сравнении с принципами гармонизации, сложившимися ко второй половине XIX века, приемы «оживления» голосов использовал П. И. Чайковский во «Всенощном бдении», где он применял

имитационные и фигурированные построения (например, в № 5 «Свете тихий») [176; 679].

В своем отзыве об этом сочинении С. И. Танеев писал: «Номер 1 [под этим номером подразумеваются воскресные ирмосы 4-го гласа и догматик 1-го гласа П. Р. Вейхенталя – *Н.Р.*], несомненно, лучший из всех: данная мелодия сопровождается простою и строгою гармонией, чуждой хроматизма современной музыки и соответствующей характеру церковной мелодии. Отступления от общепринятых правил гармонии (например, параллельные примы и октавы) не могут быть поставлены в упрек автору. Сделанные, по-видимому, с намерением, они сообщают сочинению своеобразный оттенок. Сопровождающие голоса, за немногими исключениями, имеют плавные и легко исполняемые мелодии. Этот номер заслуживает премии» [251; 221-222]. Но помимо достоинств, по просьбе самого Вейхенталя В. Ф. Комаровым были сформулированы указания и на недостатки гармонизаций, где в частности указывается на «тяжеловесность» басовой партии, что не позволяет исполнять переложения в том движении, в каком по традиции поются древние мелодии унисоном. По словам В. Ф. Комарова, «мелодии сопровождающих голосов, взятые сами по себе, недостаточно напоминают древние русские мелодии: они ближе к мелодиям старой западной церковной музыки. В особенности не согласен с русскими мелодиями интервал на октаву, часто встречающийся в ходе второго баса, а также на квинту вниз» [210; 223]. Приведенное высказывание Комарова правомерно по отношению к древнерусским церковным мелодиям, хотя такие ходы баса в русском церковном гармоническом пении достаточно распространены.

Еще один небезынттересный пример переложения из опубликованных в «Опытах переложений древних церковных напевов для хорового исполнения» – гармонизация задостойника на Литургии свт. Василия Великого «О Тебе радуется» 8 гласа знаменного распева, выполненная В. Н. Кашперовым. Эта партитура написана для трехголосного мужского хора – двух теноров и баса. В гармонизации Кашперова голоса отличаются подвижностью и самостоятельностью. Мелодия знаменного распева находится в партии баса и

взята практически без изменений. Благодаря густоте звучания басовой партии мелодия знаменного распева прекрасно слышна и в общехоровом звучании оказывается на первом плане. Дублирование мелодии в терцию и сексту встречается не так часто, хотя элементы его присутствуют.

Рисунок 5

Ѡ ТЕ - БѢ РА - ДѢ - ЕТ - СѦ, БЛА - ГО - ДѢТ - НА - Ѧ,
 Т Ѡ ТЕ - БѢ РА - ДѢ - ЕТ - СѦ, БЛА - ГО - ДѢТ - НА - Ѧ,
 В Ѡ ТЕ - БѢ РА - ДѢ - ЕТ - СѦ, БЛА - ГО - ДѢТ - НА - Ѧ,
 ВСѦ - КА - Ѧ ТВАРЬ,
 Т ВСѦ - КА - Ѧ ТВАРЬ,
 В ВСѦ - КА - Ѧ ТВАРЬ,

Фактурный склад партитуры непостоянен – трехголосие на протяжении всей партитуры своеобразно «пульсирует», то расширяясь, то сжимаясь, обогащая распев разными тембровыми оттенками. Иногда голоса сходятся в терцию или сексту, что придает партитуре большее фактурное разнообразие. Например, на словах «прежде век Сый Бог наш»:

Рисунок 6

Ладово-гармоническая основа обработки «О тебе радуется» В. Н. Кашперова также ориентирована на так называемую «церковную гармонию», где в основе гармонической ткани лежат аккорды I, III, IV и VII ступеней лада. Основная тональность гармонизации – *d-moll*, внутри партитуры встречаются отклонения в *C-dur* (VII ступень) с признаками ладовой переменности, но во всех конечных оборотах господствует *d-moll*.

В гармоническом развитии переложения задостойника преобладает линейность. Как и в предыдущей гармонизации, сопровождающие мелодию голоса довольно развиты и образуют сложные аккордовые сочетания в свободно развивающемся, неметризованном ритмическом пространстве – нередко встречаются аккордовые сочетания нетерцового строения.

Рисунок 7

I VII₆ * * II₆ VII III I₆ V₆₄ VII₆ I

Встречающиеся элементы отклонений сочетаются с переменной функциональностью, характерной для церковной музыки. Подобные приемы ладово-гармонического развития ориентированы на ладовую природу взятых за основу распевов и характерны для духовно-музыкального творчества корифеев

русской классики – М. И. Глинки, П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова. Например, в переложении Н. А. Римского-Корсакова догматика знаменного роспева 1-го гласа «Всемирную славу», несмотря на достаточно смелое применение композитором полифонических приемов в середине партитуры, заметна опора на ступени «древней прагармонии». Кроме того, использование автором «пустых» квинт и двухголосное хоровое звучание придает партитуре элементы архаики.

Рисунок 8

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий догматику знаменного роспева 1-го гласа «Всемирную славу». Включены ноты и либретто для нескольких партий.

Всё - мир - ну - ю сла - ву

Все - мир - ну - ю сла - ву

Все - мир - ну - ю

Все - мир - ну - ю сла - ву

Все - мир - ну - ю

I I II II I VII VI VII

Из хроники журнала «Хоровое и регентское дело» № 5 за 1909 год известно, что последние премии в конкурсе на лучшее переложение получили духовно-музыкальные опусы П. А. Петрова-Бояринова⁴⁶ и К. Н. Шведова. Это догматики 2-го и 5-го гласов знаменного роспева.

В гармонизации догматика 2 гласа знаменного роспева «Прежде сень законная», выполненной П. А. Петровым-Бояриновым для однородного женского

⁴⁶ *Петров-Бояринов Петр Алексеевич* (1868-1922) – петербургский регент, издатель, журналист, воспитанник Московского Синодального училища и Петербургской консерватории (класс Н. А. Римского-Корсакова), преподаватель Петербургского Регентского училища и Музыкальных классов им. М. И. Глинки, с 1909 г. заведующий Регентским училищем и летними регентско-учительскими курсами в Петербурге, редактор-издатель журнала «Хоровое и регентское дело» [7; 65].

хора (1 и 2 дисканта и альты), мелодия роспева, помещенная в верхний голос, отчетливо слышна, взята гораздо выше, что обусловлено приспособлением к природе женских голосов (в сравнении с Синодальным Обиходом, на большую сексту вверх, а с «Кругом» ОЛЦП – на нону выше). На протяжении всего песнопения хоровой состав устойчив, но обращает на себя внимание большая развитость голосовых партий.

Рисунок 9

Прей - де сень за - кон - на - - -

Д 1,2
А

а, бла - го - да - ти при - шед - ши:

я, бла - го - да - ти при - шед - ши:

Линейность развития голосов, их свободное течение определяет характер обработки, хотя большие скачки в голосовых партиях нарушают плавность голосоведения и тем самым усложняют партитуру.

Другая премированная в 1908 году работа – гармонизация К. Н. Шведова догматика 5 гласа знаменного роспева «В Чермнем мори». Обработка сделана для трехголосного мужского хора – двух теноров и баса. Первоисточник церковного роспева неизвестен, но он ближе к записи в Синодальном Обиходе, чем к изданию

«Круга» ОЛЦП. Мелодия знаменного роспева «расцвечена» густыми красками мужских голосов. В процессе развертывания музыкального текста она переходит от первого тенора к басу и наоборот, колорируясь разными тембрами. В некоторых местах небольшой мелодический оборот подхватывает и второй тенор. Таким образом, в партитуре каждая голосовая партия является одновременно и самостоятельной, и органичной частью целого многоголосия.

Рисунок 10

The image displays a musical score for the piece «Круга». It consists of three systems of music. The first system features a vocal line in the upper staff with the lyrics: «В Черм-нѣмѣ мѡ - ри не - ис - ку - со - брач - ны - ѡ». Below it are two staves for accompaniment: the first is labeled «Т 1, 2» (Tenors 1 and 2) and the second is labeled «Б» (Bass). The second system continues the vocal line with the lyrics: «не - вѣс - ты ѡб - раз на - пи - сѧ - ся и - ног - да». The third system shows the vocal line and accompaniment for the final phrase: «не - вес - ты об - раз на - пи - сѧ - ся и - ног - да». The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Полный хоровой состав используется не всегда, а только в начале и в конце песнопения, причем партия первого тенора поет мелодию, а партия баса «уплотняет» ее тембрально октавным удвоением. Большая же часть гармонизации изложена двухголосно.

В гармонизации композитор использует и полифонические приемы – например, элементы имитации на словах «Тамо Моисей» и «тогда глубину»:

Рисунок 11

ТА - МО МО - И - СЕЙ РАЗ - ДЕ - ЛИ - ТЕЛЬ ВО - ДЫ:

Та - мо Мо-и-сей раз-де-ли-тель во-ды,
Та - мо Мо - и - сей раз - де - ли - тель во - ды,

Голоса в партитуре движутся свободно, создавая гетерофонный эффект «расслоения» одного голоса.

Рисунок 12

НЫ - НЕ ЖЕ Хри - ста ро - ди БЕЗ - се - менно Де - ва.

ны - не же Хри - ста ро - ди без - се - менно Де - ва.

По словам П. Д. Самарина об «Опытах», «это был, прежде всего, первый опыт объединения музыкантов со знатоками нашего церковного пения и привлечения к разработке последнего как можно большего числа лиц. <...> Этот опыт, кроме обмена мнений по вопросу о переложениях церковных напевов, дал и первую формулировку тех требований, которые должны быть предъявлены к переложениям» [224; 298].

Из всего опубликованного в «Опытах» некоторое приближение к искомому стилю гармонизации дают только переложения В. Ф. Комарова, в особенности «Милость мира» с длинными развитыми мелодическими линиями во всех голосах, – анализ ее приведен в §2.2 настоящей работы.

Деятельность ОЛЦП имела большое значение в истории церковного пения, несмотря на то, что в певческих собраниях нередко не были достигнуты поставленные цели. Исполнение традиционных церковных роспевов Обществом привлекло к ним внимание прихожан и любителей, что было, несомненно, важной частью их просветительской деятельности. Труды ОЛЦП стали отражением возникшей еще с конца XVIII столетия и активизировавшейся в конце XIX века тенденции возрождения древних церковных напевов – она нашла свое проявление в творчестве многих русских композиторов, в числе которых был и В. Ф. Комаров.

ГЛАВА 2. В. Ф. Комаров: жизнь и деятельность

2.1. Жизненный и творческий путь В. Ф. Комарова

2.1.1. От математики к музыке

Духовный композитор, педагог и активный деятель в вопросах церковного пения, Василий Федорович Комаров в свое время пользовался признанием и уважением современников, которые часто подчеркивали его педагогический талант, проявлявшийся в самых различных формах⁴⁷.

О жизни и творчестве В. Ф. Комарова известно немного. В ряду источников, содержащих информацию о нем, следует назвать Некролог, содержащий надгробные слова и отзывы современников о Комарове; статьи из различных газет и журналов; рукопись РГБ речь «Памяти Высокопреосвященнейшего Амвросия и В. Ф. Комарова» неизвестного автора⁴⁸; переписку Комарова с И. Е. Цветковым и с Ф. Д. Самариным; Некролог, находящийся в РГАЛИ⁴⁹; отчеты заседаний правления Наблюдательного Совета Синодального училища⁵⁰, статьи М. П. Рахмановой⁵¹.

В. Ф. Комаров родился в 1838 году в семье священника церкви Жен Мироносиц города Серпухова. Первоначальные навыки церковного пения он приобрел в отцовском доме от дядька, позже пел в разных небогатых храмах. С раннего возраста Комаров самостоятельно изучал богослужения и полюбил их. Еще до своего поступления в духовное училище он мог сам «править любую церковную службу» [62; 13]. С детского возраста Комаров трепетно относился к церковным праздникам и, по словам Н. Кедрова, неоднократно говорил: «Проспать заутреню, не прийти в праздник к службе для меня было бы высшим наказанием в детстве, и я не помню, чтобы последнее, разве в случае болезни, когда-либо бывало со мною» [там же].

⁴⁷ Материалы данного параграфа частично использованы автором диссертации в статье «Творческая деятельность Василия Федоровича Комарова» [222].

⁴⁸ Ф. 120 п. 20, № 13.

⁴⁹ Ф. 637 оп. 1 ед. хр. 28.

⁵⁰ РГАЛИ Ф. 662 оп. 1, ед. хр. 123.

⁵¹ На сайте издательства «Живоносный Источник», в XXXVI томе «Православной энциклопедии» и в 3 томе «Русской духовной музыки в документах и материалах».

Образование Комаров получил сначала в Донском духовном училище⁵², а затем в Московской духовной семинарии и академии. В 1862 году по окончании академии он ему была присвоена степень кандидата богословия, а 19 октября того же года он был назначен преподавателем физики в Симбирскую духовную семинарию, где пробыл два года. За этот короткий период Комаров успел заслужить уважение и любовь своих учеников. М. С. Нагаткин, один из его первых учеников, говорил, что они «были счастливы воспринять первый пыл его учительства, твердость его воззрений, нежность его сердца и возвышенность его духа» [130; 4].

Спустя два года, 6 августа 1864 г. Комаров был переведен в Казанскую духовную семинарию на должность преподавателя физико-математических наук и вскоре здесь же получил назначение на должность помощника инспектора. В Казани Комаров провел пять плодотворных лет. Как свидетельствовали его современники, он «с интересом и любовью преподавал курс математики, облегчая труд учеников издаваемыми им записками» [134; 2]. М. С. Нагаткин среди других отличительных черт Комарова отмечал и неутолимую жажду знаний. В свободные часы от преподавательских занятий Комаров посещал лекции математических и естественных наук в Казанском университете. Среди его учителей были математик А. Ф. Попов, механик А. П. Котельников, астроном М. А. Ковальский, профессор физики И. А. Больцани, знаменитый химик (позже академик) А. М. Бутлеров – все они являлись учениками великого русского геометра Н. И. Лобачевского.

27 мая 1869 года Комаров был переведен в Московскую духовную семинарию, где получил назначение на должность преподавателя алгебры и тригонометрии, а также был членом хозяйственного Совета правления Семинарии. Преподавая математические науки, Комаров упорно работал, чтобы поднять уровень преподавания их в духовных школах. Им были составлены руководства по алгебре, тригонометрии, пасхалии, космографии. Отдаваясь этому

⁵² Возможно, что Василий Федорович здесь пел в хоре, созданном известным духовным композитором архимандритом Феофаном, который являлся наместником Донского монастыря с 1832 по 1850 гг.

делу, он умел увлечь своих учеников, пробуждая в них любовь к «отвлеченному мышлению» [229; 9]. Многие из его учеников впоследствии продолжили математическое образование в специальных учебных заведениях.

Вернувшись в родную Москву, Комаров с большим усердием принялся за любимое им церковное пение, отдавая ему все свободное время. С 1869 по 1874 годы, помимо математики, он преподавал церковное пение в той же семинарии. Особенно он интересовался методической стороной этого дела. Увлеченность преподавательской работой привела к появлению ряда статей и важных методических трудов. В 1872 году вышла его первая работа «Руководство к изучению церковного пения», которая до сегодняшнего дня не издана. Через год, в 1873 году, вышла статья в журнале «Православное обозрение» – рецензия на две публичные лекции о древнем церковном пении Ю. К. Арнольда. В это время он изучал хор, условия, от которых зависит хорошая звучность, и приобрел опытность.

Современники Комарова очень часто отмечали в нем такие душевные качества, как внутренняя цельность, гармоническая развитость духовных сил, пример нравственного долга. Описывая нравственный облик Василия Фёдоровича, священник Н. П. подчеркивал: «В суждениях о себе был скромн до застенчивости, требователен к себе, но снисходителен к другим» [там же; 10].

Особую любовь Комаров заслужил у своих учеников, которые неоднократно говорили о его необыкновенной доброте и помощи им. Так, его ученик Ал. Никитский отмечал: «Случалась ли у кого материальная нужда, – он шел к Василию Федоровичу; постигало ли кого другое какое-либо несчастье, даже вызванное его собственным легкомыслием, – он обращался туда же... и никто никогда не уходил без какой-либо помощи, без каких-либо советов» [135; 18].

О Комарове ректор Московской Семинарии архимандрит Анастасий (Грибановский) говорил: «Ты не походил на большинство т.н. просвещенных людей нашего времени, у которых разум борется с сердцем, и для которых наука служит камнем, о который разбивается их духовное единство. Святая вера

помогла тебе связать все воедино и разрешить те противоречия, в которых запутываются другие. Окрыляемый ею, ты как бы парил над землей; к тебе не прикасались низменные человеческие страсти: зависть, злоба, тщеславие. Всегда спокойный и умиротворенный, ты ясно и весело смотрел на Божий мир. Неудивительно, что твоя душа так тяготела к музыке: ведь подобное познается подобным. Музыкальная гармония отражается только в гармонически настроенной душе. Мир звуков – это была стихия, в которой ты постоянно жил. Она возвышала и освежала твой дух, неудовлетворенный будничной действительностью. В духовных песнопениях, созданных тобою, излилась твоя горячая вера, которая одна служит источником истинного вдохновения» [203; 5-6].

2.1.2. Зрелый период (вторая половина 1870-х – 1890-е)

Начало зрелого периода жизни и творчества В. Ф. Комарова ознаменовано публикацией его первого сборника в 1875 году, который стал плодом приобретенного педагогического опыта – это «Практическая школа хорового пения». В нем на основе небольших нотных примеров была разработана методика «скорейшего и легчайшего изучения нотной грамоты». Эта работа была дополнена и переиздана в 1895 году.

В 70-е годы Комаров занялся постановкой голоса и брал уроки пения у В. Н. Кашперова. Полученные навыки пения были отражены в работах Комарова, таких как «Пение в начальной русской школе» (в частности, в разделе «О голосе») и последняя его методическая работа «Руководство к чтению церковному», о которой упоминается в переписке Комарова с Ф. Д. Самариним⁵³.

Увлеченность церковным пением способствовала началу деятельности Комарова в Обществе любителей церковного пения. Здесь он познакомился с известным музыкантом и фольклористом Ю. Н. Мельгуновым и любителем русской народной музыки К. К. Шапошниковым. Под их влиянием искания В. Ф.

⁵³ О последней работе более подробно речь идет далее в этом же разделе.

Комарова обратились к русской народной музыке. Он отмечал родство народной песни и церковных песнопений – его мысли об этом сохранились в высказывании по поводу вышедшей в то время работы Мельгунова «Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные» (1879). Это высказывание содержится в документе, посвященном памяти высокопреосвященного Амвросия и Василия Федоровича Комарова: «Сказали бы мы, что г. Мельгунову удалось найти все касающиеся характера русской песни, но не говорим потому только, что боимся верить находке, так дорога нам в этом случае настоящая правда и для народной песни самой по себе и по ее отношению к другому, никем еще не обследованному, но несомненно богатому музыкальному миру наших церковных песнопений» [170]. С этого времени музыкальные интересы Комарова обратились к русской народной песне, которая легла в основу его музыкальных изысканий: «Ее уразуметь, ее восчувствовать, ее представить в должном виде стало любимой его мечтой» [там же].

В этот период появились первые гармонизации церковных напевов, выполненные Комаровым. Среди них – гармонизации, вошедшие в сборник, изданный ОЛЦП «Опыты переложений древних церковных напевов» в 1887 году: «Милость мира» на Литургии свт. Василия Великого киевского роспева, «Единородный Сыне» неизвестного роспева XVII века, Ирмосы 6, 7 и 8 песней Воскресного канона 4 гласа знаменного роспева и самоподобен «Радуйся» знаменного роспева.

В 1890 году, как приложение к журналу «Церковные Ведомости» в книжке № 3, и одновременно отдельным оттиском вышел в свет обширный очерк Комарова «Средства к улучшению церковного пения» – он был высоко оценен современниками. По этому поводу А. Григоров в газете «Московские Ведомости» 19 ноября 1890 г. в № 320 писал: «Статья эта свидетельствует о более чем основательном знакомстве автора с историей церковного пения и рекомендует г. Комарова очень сведущим человеком по отношению к церковной музыке» [32; 4]. В журнале «Православное Обозрение» этого же года вышла еще одна статья

неизвестного автора по поводу очерка Комарова, в которой автор говорит о своей цели указать на статью Комарова, как заслуживающую внимания [281; 263].

Комаров живо интересовался проблемами образования в церковно-приходских школах, в частности, в области церковного пения. В одном из своих писем Ф. Д. Самарину он писал, что готовил материалы к Совещанию по поводу Церковно-приходских школ, на котором ожидалась полемика «против Московского Земства» и «тех гласных, которые спрашивают: почему вводите в школы именно церковное пение» [75; 8].

В 1896–1898 годах Комаров занимался церковным пением с учениками Церковно-приходской школы при Спасо-Песковской церкви⁵⁴ [200]. В этой же церкви он пел некоторые песнопения со своим хором за литургией. Плодом его занятий стали издания трудов для детского хора – Литургии в 2-х частях (Неизменяемые части Литургии – 1 ч. в 1898 г. и Воскресные песнопения Октоиха – 2 ч. в 1896 г.) и двух Молебнов (Благодарственного в 1895 г. и Перед началом учения в 1896 г.). По свидетельству автора Некролога, эти работы исполнялись: сначала они были спеты учителями Богородского земства, где Комаров в течение трех лет вел летние курсы по церковному пению, позже Литургию пели ученики церковно-приходских школ в храме Христа Спасителя 11 мая 1899, 1900 и 1901 года.

О своих занятиях на курсах учителей в Богородске в 1897 году Комаров писал Ф. Д. Самарину так: «В Богородске я был в день, назначенный для сбора учителей на курсы пения. Но курсы не состоялись по недостатку желающих; да и те, кто изъявил желание, почему-то не все явились, а и всех было 8 лиц, хотя явились два учителя из Дмитровского уезда. С ними я поехал в Москву: люди серьезные вроде Куроедова, один даже и лицом на него походит. Подарил им свои ноты и кое-что успел сообщить из методики пения» [75]. Для учителей Богородского Земства Московской губернии было составлено «Пособие к преподаванию церковного пения», которое не было издано и хранится сейчас в

⁵⁴ В настоящее время эта церковь находится около Арбата по адресу Спасопесковский пер., 4А.

рукописном виде в фонде Смоленского, в Отделе письменных источников ГИМ [79].

В 1897 году Комаров был приглашен читать лекции по церковному пению на Всероссийские курсы для учителей церковно-приходских школ в Москве. Эти лекции были изданы в 1898 году, но в несколько переработанном виде под названием «Пение в начальной русской школе». Работа была переиздана без изменений в 1899 и 1910 гг.

Незадолго до своей кончины, в 1898 году, прокурором Синодальной конторы князем А. А. Ширинским-Шихматовым Комаров был приглашен в члены Наблюдательного Совета при Синодальном училище. В Наблюдательном совете он исполнял цензурные функции. По воспоминаниям С. В. Смоленского Комаров отвечал за педагогические сочинения. Сохранились его доклад в Наблюдательный Совет и отчеты Совета, отражающие взгляды Комарова на церковное пение и его представление о том, каким оно должно быть. На примере бывших у него на рассмотрении сочинений Ломакина Комаров дает характеристику того стиля, который, по его мнению, является неприемлемым для церковного пения: «Характерные черты того стиля, который ввели в русское церковное пение сочинения иностранных композиторов и их русских учеников: а) отсутствие связи их мелодий с напевами, существовавшими в церковном употреблении до введения новой музыки, б) введение мелодий оперного или маршевого характера, в) полное невнимание к тексту церковных песнопений, даже относительно грамматических ударений, свойственных славянскому языку и г) преобладание музыкального ритма над словесным» [69; 30].

В своих отчетах по поводу тех или иных духовно-музыкальных сочинений Комаров неоднократно подчеркивал такие недостатки, как хроматизмы, перенос грамматических ударений в угоду музыкальному ритму, «словообрыв» и повторения, порой искажающие смысл церковного текста (например, «Яко да Ца, Яко да Ца» или «Царя всех подыдем, всех подыдем»), «странные знаки экспрессии» (например, в песнопении «Свете тихий» Г.Я. Ломакина – «Свете» *f*,

«тихий» *p*, «Иисусе» *f*, «Христе» *p*, «пришедше на запад солнца» *f*, «видевше свет» *p*, «вечерний» *f*, «Сыне» *p*, «Божий» *ff*) [там же; 37].

Согласно сведениям из Некролога, 6 мая 1901 года за деятельность в Наблюдательном Совете при Синодальном училище, по ходатайству князя А. А. Ширинского-Шихматова Комаров был удостоен высочайшей награды – перстня с изумрудом и бриллиантами.

Музыкальные взгляды В. Ф. Комарова основывались на связи церковного пения с русской народной песней. В своих обработках он использовал принципы гармонизации, характерные как для русского церковного пения, так и для народной песни – гетерофонный склад фактуры, переменность лада, опора на ступени «древней прагармонии». Эти же принципы гармонизации можно найти в творчестве А. Д. Кастальского, С. В. Смоленского и других духовных композиторов.

В церковных песнопениях он подчеркивал важность «обычных» напевов: «Обычные напевы ценны, во-первых, как напевы народные, во-вторых, потому, что они – напевы живые, то есть существующие в практике и, как таковые, содержат предания нашего старого церковно-певческого искусства; в них поэтому ключ к пониманию древних знаменных мелодий; наконец, они ценны потому, что (конечно не в целом своем составе) обладают художественными достоинствами: ритмичностью и выразительностью» [170]. Именно в обычных церковных напевах, которые произошли, по мнению Комарова, из древних роспевов, он видел основу для дальнейшего развития церковного пения. Также для понимания нашего церковного пения, с точки зрения Комарова, необходимо «живое знакомство с русским музыкальным языком» [там же], то есть «для усвоения русской музыки нужно с ней сродниться, как с родным языком, что нужно стать русским певцом, чтобы вполне усвоить русскую песню» [там же].

Переложения Комарова, сделанные для различных составов, исполнялись не только хором любителей, но также входили в репертуар Синодального хора. Наиболее часто в концертах исполнялись переложения Комарова в период с 1897 по 1902 гг. Среди переложений, исполненных Синодальным хором: Ирмосы на

Воздвижение знаменного распева, положенные на два голоса, стихиры Преображения и Воздвижения, Великое славословие напева, записанного «с голоса сельского дьячка», «Хвалите Имя Господне» обиходного напева, Предначинательный псалом греческого распева «Благослови, душе моя, Господа», фрагменты Литургии⁵⁵.

В Журнале заседаний правления Наблюдательного Совета Синодального училища имеется запись с отзывом о Предначинательном псалме Комарова, бывшем на рассмотрении у В. С. Орлова и А. Д. Кастальского. На заседании 10 октября 1900 года были рассмотрены несколько гармонизаций, представленных в Наблюдательный Совет. Среди них упоминается «Благослови, душе моя, Господа» греческого распева в переложении В. Ф. Комарова. Этой работе была дана положительная оценка – «написано удовлетворительно и оригинально по замыслу» [169; 79]. Выслушав отзывы членов Совета, «Наблюдательный Совет *положил своим мнением*: из бывших на рассмотрении членов Совета В. Орлова и А. Кастальского духовно-музыкальных переложений произведения <...> Комарова «Благослови душе моя Господа», предначинательный псалом по греческому распеву переложение на три голоса с припевами для хора, как совершенно удовлетворительное по исполнению и оригинальное по замыслу, признать заслуживающим печатания и употребления в храме» [там же; 81]. Также высокой оценки это переложение было удостоено и от митрополита Арсения (Стадницкого). В своем дневнике он писал: «Произвело очень хорошее впечатление пение всею семинарией Предначинательного псалма, обиходное, но в очень оригинальной и строго выдержанной в церковном духе композиции преподавателя семинарии В. Ф. Комарова, который сам же и управлял» [6; 302].

В последние годы жизни Комаров вел работу над «Опытом руководства к церковному чтению», задуманному автором как опыт рассмотрения богослужебного чтения с музыкально-технической стороны. В письме Д. Ф. Самарину от 30 декабря 1899 года он говорит о том, что летом этого года начал работу над этим руководством, но из-за болезни и текущих дел вынужден

⁵⁵ К сожалению, ноты этих переложений, кроме Предначинательного псалма, не сохранились.

отложить ее до лета. Судьба этого труда неизвестна, но, согласно сведениям из письма, к этому времени уже была готова первая часть, «трактующая о голосовых недостатках и достоинствах и о средствах даже, так называемым безголосым чтецам улучшить свой голос так, чтобы он был слышен не ближайшим только молящимся, а по возможности во всем храме» [76]. Кроме того, имелись некоторые наброски для других частей, но необходима была еще работа по систематизации уже имеющегося материала, которая была прервана болезнью.

Необыкновенная сила духа проявлялась в Комарове во время болезни. Преодолевая болезнь, он неуклонно посещал занятия и буквально за несколько недель до смерти слег в постель. После непродолжительной, но тяжелой болезни⁵⁶, 3 ноября 1901 года Комаров мирно скончался. Он заслужил большую любовь и уважение учеников и сослуживцев. По свидетельству современников, его кончина собрала множество людей – как мирян, так и духовенства. М. С. Нагаткин писал: «Я в первый и может быть в последний раз присутствую при погребении светского лица, совершенном с такой церковной помпой, с такой торжественностью, почти по чину иерееву» [130] – отпевание было совершено Высокопреосвященнейшим Митрополитом Московским Владимиром (Богоявленским)⁵⁷, в сослужении обоих викариев Преосвященнаго Трифона (Туркестанова) и Преосвященнаго Парфения (Левицкого) и более 20 священников и протоиереев, Литургию и отпевание пел в полном своем составе Синодальный хор. В. Ф. Комаров был похоронен на Миусском кладбище⁵⁸.

⁵⁶ По свидетельству неизвестного автора Некролога, 1 августа 1901 года у Василия Федоровича открылась болезнь (рак), от которой он через несколько месяцев скончался.

⁵⁷ Митрополит Владимир (Богоявленский). В период 1898—1912 гг. – митрополит Московский и Коломенский, 1912—1915 – Санкт-Петербургский и Ладожский и 1915—1918 – Киевский и Галицкий. В 1992 году Русской Православной Церковью прославлен в лике святых как священномученик.

⁵⁸ К сожалению, в архиве Миусского кладбища отсутствуют сведения о В. Ф. Комарове, так как сведения о произведенных там захоронениях числятся только с 1947 года. Могилу В. Ф. Комарова найти не удалось – скорее всего, она не сохранилась.

2.2. Деятельность В. Ф. Комарова в Обществе любителей церковного пения

Разностороннее участие В. Ф. Комарова в Обществе любителей церковного пения, где он был одним из членов-учредителей, секретарем и одним из самых активных сотрудников, стало одной из главных страниц его жизни. Труды Комарова охватывали различные сферы деятельности ОЛЦП: он участвовал в комиссии по сбору и записи обычного церковного напева, преподавал и руководил хором бесплатной певческой школы при ОЛЦП, писал отзывы о сочинениях, присылаемые на конкурс в Общество, а также работы по церковному пению.

Деятельность Комарова в Обществе была обусловлена его взглядами на то, каким путем необходимо идти в деле «улучшения» церковного пения. Он, как и его ближайшие сотрудники по Обществу, полагал, что, прежде всего, нужно «собрать» и изучить все особенности русского церковного народного пения. Для реализации этой цели он вошел в специальную комиссию, которая была создана ОЛЦП, и результатом деятельности которой стало издание четырех сборников «Круга церковных песнопений обычного напева Московской епархии». Вместе с В. Н. Кашперовым и Ю. Н. Мельгуновым Комаров принял участие в записи напева Большого Успенского собора с голоса протоиерея Петра Виноградова⁵⁹, который был издан ОЛЦП. В середине 1880-х годов Комаров заново записал литургийные напевы Московской епархии, которые послужили основой четвертого издания ОЛЦП «Круга церковных песнопений» – оно вышло лишь в 1915 году. Кроме того, он готовил второе дополненное издание первой части «Круга», содержащее песнопения Всенощного бдения.

В Обществе Комаров управлял хором любителей, который неоднократно выступал на певческих собраниях ОЛЦП наравне с профессиональными коллективами.

⁵⁹ Эта запись была переиздана в издательстве «Живоносный Источник» в 2003 году под названием «Одногласный обиход Большого Успенского собора Московского Кремля».

По мнению Комарова, церковное пение реформировать нужно было через обучение ему нового поколения, в частности, через школу. Этому делу он посвятил последние двадцать лет своей жизни. С открытием бесплатной школы церковного пения при ОЛЦП в 1881 году он стал одним из активных деятелей в ней, занимаясь с младшим отделением школы⁶⁰ (хотя возраст учеников иногда достигал и 50-60 лет). В составе комиссии⁶¹, выделенной из членов Совета ОЛЦП, Комаров принял участие в разработке основных положений школы и плана занятий. Из-за отсутствия средств школа при ОЛЦП просуществовала в общей сложности около 6-ти лет (с 1886 г. по 1889 г. и с 1991 г. по 1994 г.), но, несмотря на это, Комаров успел достичь больших результатов в обучении.

Под управлением Комарова ученики школы пели на поздней литургии в храме св. бессребреников Космы и Дамиана в Шубине⁶². Педагогический дар Комарова здесь проявился в полной мере и не заставил ждать результатов работы. По свидетельству неизвестного автора Некролога, «к концу года ученики воскресной школы настолько успели, что могли петь обедню в храме» [134; 2]. На Литургии ими исполнялись различные тропари, задостойники, стихирьы и догматики вместо Причастного стиха на гласы или по нотным обиходам, изданным ОЛЦП. По отзывам современников, благодаря огромному труду регента, к концу первого года обучения, а особенно к 1888–1889 гг., хор любителей достиг больших успехов: «Пение всегда почти было стройно и благозвучно. Особенно выдающейся чертой в пении этой школы было благоговейно-благочестивое настроение поющих, так или иначе отражающееся и в самих звуках. Видно, что в певцах всегда было сознание важности и значения святого места и дела, какое они совершали. Воспевая Господа, они приносили и молитву Ему <...> И в пении всегда выражался надлежащий смысл от правильной – логической расстановки слов и предложений, что в редких случаях наблюдается

⁶⁰ В школе церковного пения при ОЛЦП был двухгодичный курс обучения, где в первый год с голоса изучался обычный церковный напев, а во второй – ноты и знаменный распев.

⁶¹ Помимо В. Ф. Комарова в нее вошли В. П. Басов, И. П. Попов и В. П. Войденков.

⁶² В настоящее время этот храм находится по адресу: г. Москва, Столешников переулок, 2.

не только в привольно организованных хорах, но и образованными псаломщиками г. Москвы» [15; 573].

Хор любителей, певших в церкви св. бессребреников Косьмы и Дамиана, состоял преимущественно из лиц низшего сословия. На занятиях, которые проходили рядом после воскресной Литургии с 13.00 до 14.00 в Высокопетровском монастыре, а также и в другие дни, обычно собирались от 26 до 40 человек. О большом желании учеников, которые не жалели своего времени на занятия, П. Д. Самарин писал так: «Усердие учеников было, по словам В. Ф. Комарова, удивительно: народ мастеровой, занятый своим делом целый день, они тратили в праздник на обучение пению все свое свободное время: вечером в субботу с 8.30 до 10.30 часов и все утро праздника с 8 часов утра до 3.30 пополудни» [224; 303]. Основываясь на взглядах Общества на церковное пение, на этих занятиях Комаров изучал со своими учениками древние простые церковные напевы.

Занимаясь с людьми, не имеющими музыкального образования, но «жаждущими» петь в храме, Комаров стремился привести к хорошему звучанию разнородный хор любителей. Здесь он заслужил особое уважение, почтение и любовь не только певцов, но прихожан и настоятеля. 11 ноября 1888 года в храме св. Косьмы и Дамиана, с дозволения епархиального начальства, хором любителей Комарову была подарена икона его небесного покровителя – свт. Василия Великого, а от прихожан – икона Спасителя. Отмечая бескорыстный труд Комарова, настоятель храма о. М. Е. Невский также обратился к нему с речью благодарности: «Храм наш беден и не имеет средств содержать особенный хор для пения в нем в праздничные дни. Пение этого собрания под руководством служит благолепию нашего богослужения. И ты бескорыстно несешь тяготы храма сего. Ты из тех братьев храма сего, о которых церковь молится словами: "о плодоносящих, и добродееющих во святем и всечестнем храме сем, труждающихся, поющих и предстоящих людех, ожидающих от Тебе великия и богатыя милости"» [15; 574]. В ответ на поздравления Комаров сказал, что его труд незначителен – он просто отвечает потребности певцов и их душевному

расположению. Такое отношение характеризует его как скромного труженика любимого дела, отдающего ему все свои силы.

Сохранились также воспоминания П. Д. Самарина о пении хора младшего отделения школы и устройстве его учебного процесса: «Руководитель этого отделения В. Ф. Комаров задался целью "представить живой опыт того, чего может достигнуть наша народная школа в преподавании церковного пения", то есть опыт народного церковного хора. Содержание уроков было приурочено к пению Литургии. <...> Песнопения всенощного бдения⁶³, положенные в основу обучения, исполнялись в церкви за литургией вместо причастного стиха. Обучение происходило главным образом на слух, с голоса преподавателя или более опытных в каждой партии учеников. Ноты употреблялись только для более быстрого усвоения напева и напоминания его. Пение нот без текста производилось по особым трехголосным упражнениям, выбранным из различных оборотов, встречающихся в церковных напевах. Исторические сведения о церковном пении, связь напева с текстом, отличие русского церковного пения от западного и другие теоретические сведения преподавались устно. <...> Я помню хорошо пение этого отделения: в общем, оно было еще серо, неумело, но некоторые песнопения в его исполнении производили очень хорошее впечатление строгостью настроения, ритмичностью исполнения и часто своеобразной гармонией. Пение этого хора переносило в дальний монастырь со строгим, твердо хранимым, по преданию старинным пением» [224; 302-303].

Являясь членом ОЛЦП, Комаров принял участие в конкурсе, объявленном этим Обществом на лучшую гармонизацию древнего церковного распева, где было высоко отмечено его переложение «Милость мира» киевского распева на Литургии свт. Василия Великого. Но в оценке трудов, присланных на конкурс, Комаров не был полностью согласен с мнением представителей консерватории, вошедших в комиссию по их рассмотрению, – он находил в их мнении односторонность взглядов. С его точки зрения, выделенные для премии номера,

⁶³ Исходя из содержания сборника «Песнопения Литургии. Часть 2» В. Ф. Комарова, можно предположить, что в школе из Всенощного бдения изучались воскресные стихиры из различных циклов и песнопения «Воскресение Христово видевшее» 6-го гласа и воскресные тропари «Днесь спасение миру» и «Воскрес из гроба».

скорее представляли собой хорошую музыку западного стиля, чем русскую церковную. Взгляд же Комарова характеризует сохранившийся отзыв⁶⁴, в котором им по просьбе П. Р. Вейхенталя были сформулированы недостатки, выявленные в переложении последним знаменного догматика 1-го гласа «Всемирную славу» и ирмосах 4-го гласа воскресного канона:

«1. Вариант основной мелодии для переложения взят автором не из синодальных изданий, а из неизвестной и, по всей вероятности, очень молодой рукописи, ибо такого, например, оборота, какой находится над словом "прозябшую", нельзя встретить ни в одной крюковой рукописи. Есть и другие обороты, уступающие изложению синодальных изданий. Есть также стремление автора усиленно соблюсти грамматическое ударение, выразившееся в перенесении нот с одного слога на другой соседний; это не всегда согласно с древним способом распределения музыкальных фраз по слогам. Певцы, воспитанные на древних церковных мелодиях, только по одному этому могут признать не подлинными те варианты, где встречаются подобные перемещения.

2. В двух сопровождающих голосах, басы и втором теноре, не выдержана церковная гамма: одна и та же нота *си* находится в них то с бемолем, то с бекаром⁶⁵ и, таким образом, представляет своего рода хроматизм. Точно так же нижние *фа* в басу по смыслу церковной гаммы должны быть с диезом: от этого между прочим в мелодическом движении этих двух голосов по местам является явный или скрытый хроматизм.

3. В переложениях автора сделаны два отступления от потуловских приемов: допущены проходящие ноты и септаккорды, то и другое к лучшему, особенно первое, но еще остался недостаток потуловских переложений: тяжелые ходы в басу, которые не дают возможности исполнять переложения в том движении, в каком по преданию поются древние мелодии унисоном. А от этого

⁶⁴ Напечатан в газете «Московские ведомости» за 1885 год как приложение к «Отзыву о сочинениях, представленных на премию ОЛЦП в 1885 году» С. И. Танеева.

⁶⁵ С данным высказыванием Комарова вряд ли можно согласиться, так как именно для церковной гаммы характерно наличие двух нот – *си-бемоль* и *си-бекар*.

замедления часто теряется их музыкальный ритмический смысл и выразительность текста.

4. Мелодии сопровождающих голосов, взятые сами по себе, недостаточно напоминают древние русские мелодии: они ближе к мелодиям старой западной церковной музыки. В особенности не согласен с русскими мелодиями интервал на октаву, часто встречающийся в ходе второго баса, а также на квинту вниз.

Вообще все переложение имеет характер западной церковной музыки хорошего стиля, но в русско-церковном смысле заставляет желать лучшего» [210; 223-224].

В этом отзыве Комаров рассматривает работу Вейхенталя с точки зрения певческой практики и традиции церковного пения, чего не делают представители консерватории.

В период своей активной деятельности в бесплатной школе, в 1890 году Комаровым была написана развернутая статья «Средства к улучшению церковного пения», в которой нашло отражение и направление деятельности Общества⁶⁶.

Таким образом, преданность В. Ф. Комарова любимому делу послужила развитию Общества любителей церковного пения, а его педагогический труд в бесплатной школе церковного пения при ОЛЦП во многом стимулировал появление его важнейших педагогических работ.

⁶⁶ Об этой работе подробнее – в главе 4 настоящей работы.

ГЛАВА 3. Духовно-музыкальное наследие В. Ф. Комарова

Духовно-музыкальное творчество В. Ф. Комарова тесно связано с его регентской деятельностью, которую он вел на протяжении всей жизни с некоторыми перерывами. В годы учебы в Московской Духовной Академии он управлял студенческим хором, позже, являясь членом Общества любителей церковного пения, руководил хором любителей. Комаров занимался с детьми в певческой школе ОЛЦП и пел с ними в храме святых Косьмы и Дамиана в Шубине, а после ее ликвидации пел со своими учениками в Спасо-Песковской церкви. Среди его работ в основном встречаются переложения церковных напевов, которые явились плодом его регентско-певческой деятельности.

Все дошедшие до нас гармонизации обиходных церковных напевов Комарова были созданы в последнее двадцатилетие его жизни – согласно времени цензуры, указанному в нотах, все сборники и отдельные ноты были выпущены в период с 1885 по 1901 год. Несколько певческих циклов были изданы в нотопечатне В. Гроссе: Молебен благодарственный (1895 и 1896), Молебен перед началом учения (1896), Литургия в двух частях: 1 часть – неизменяемые песнопения Литургии (1898) и 2 часть – изменяемые – Воскресные песнопения Октоиха (1896).

Кроме того, перу В. Ф. Комарова принадлежат гармонизации отдельных песнопений Всенощного бдения и Литургии. Среди них: «Милость мира» на Литургии свт. Василия Великого Киевского распева, гимн «Единородный Сыне» напева XVII века, Ирмосы 6, 7 и 8 песней Воскресного канона 4 гласа знаменного распева, Стихира из службы Воздвижения Креста Господня самоподобен «Радуйся, Живоносный Кресте», Стихиры на праздники Преображения Господня и Воздвижения Креста, Великое славословие на напев, «записанный с голоса сельского дьячка», «Хвалите имя Господне» обиходное, Предначинательный псалом греческого распева «Благослови, душе моя, Господа», «Господи спаси благочестивыя» и «Трисвятое» из Литургии древнего напева. В настоящее время

ноты Комарова хранятся в музыкальном отделе РГБ⁶⁷, в отделе редких изданий и рукописей Научно-музыкальной библиотеки им. С. И. Танеева МГК⁶⁸, в отделе письменных источников ГИМ⁶⁹, и в библиотеке МДА⁷⁰. Ноты Предначинательного псалма хранятся в фонде библиотеки МДА⁷¹.

В настоящее время в музыкальном отделе РГБ находятся следующие ноты: Молебен благодарственный (первое и второе издания), Литургия 1 часть и сборник упражнений «Практическая школа хорового пения». Там же хранится и сборник, изданный Обществом любителей церковного пения «Опыты переложения древних церковных напевов для хорового исполнения», включающий в себя гармонизации В. Ф. Комарова. В Отделе рукописей и редких изданий библиотеки им. С. И. Танеева Московской консерватории – Молебен благодарственный, первое издание; Молебен перед началом учения; Песнопения на Литургии 1 и 2 части. В отделе письменных источников ГИМ – Молебен благодарственный, Молебен перед началом учения, Песнопения на Литургии 1 часть.

Рукописные ноты Комарова хранятся в отделе письменных источников ГИМ – «Трисвятое» из Литургии древнего напева, а также в музее им. М. И. Глинки (ф. 238) – «Милость мира» киевского роспева на Литургии свт. Василия Великого (издано ОЛЦП в 1887 году в сборнике «Опытов»).

Все эти работы написаны преимущественно для однородного хорового состава – мужского или детского, реже для смешанного. Некоторые из них – «Милость мира», Ирмосы Воскресного канона 4 гласа, «Единородный Сыне» и стихира «Радуйся, Живоносный Кресте» – были изданы в сборнике, выпущенном Обществом любителей церковного пения «Опыты переложений» в 1887 году. Судьба остальных песнопений неизвестна, но они были востребованы в церковной практике и исполнялись в концертах Синодального училища, о чем свидетельствуют сохранившиеся концертные программы. Некоторые из

⁶⁷ Российская государственная библиотека

⁶⁸ Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

⁶⁹ Государственный Исторический музей

⁷⁰ Московская Духовная Академия

⁷¹ К сожалению, в настоящее время из-за ремонта доступ к данным нотам закрыт.

песнопений Комарова входили в концертный репертуар Синодального хора конца 1890-х – начала 1900-х годов (в частности, «Благослови, душе моя, Господа», Великое славословие и стихиры Преображению Господню). Его переложение Великого славословия вошло в программу Синодального училища по предмету «Изучение духовно-певческой литературы», а также в «Обиход церковного пения Синодального хора» под редакцией А. Д. Кастальского (1915).

В речи А. А. Ширинского-Шихматова на заседании Наблюдательного Совета Синодального училища, посвященного памяти Комарова, упоминаются следующие его работы, судьба которых неизвестна:

- переложение Херувимской Е. С. Азеева для смешанного хора;
- стихира 6-го гласа знаменного распева «Днесь происходит Крест Господень», переложение для 2-х голосов;
- «Благослови, душе моя, Господа»;
- задостойник на Преображение для смешанного хора;
- тропарь на Крещение обычного распева для смешанного хора;
- Многолетие;
- «О Тебе радуется»;
- «Кресту Твоему»;
- «О преславнаго чудесе»;
- «Тебе Бога хвалим».

Кроме этих работ, в концертах Синодального хора упоминаются еще:

- седален «Покой Спасе наш» из службы Панихиды
- стихира из цикла «на хвалите» из службы Пятидесятницы «Преславная днесь» знаменного распева в переложении В. Ф. Комарова.

По словам ректора Московской Семинарии прот. Н. В. Благоразумова, «при излишней скромности, недоверии к своим собственным трудам по церковному пению», В. Ф. Комаров печатался мало, из-за чего до наших дней дошли не все его работы [12; 28].

Работы Комарова отличаются простотой, которая позволяет его переложениям звучать гармонично с обиходными церковными напевами.

Очевидно, что простота его церковной композиции имела целью доступность исполнения в храме. Неизвестный автор слова, посвященного памяти В. Ф. Комарова писал: «Эти переложения могут показаться на первый взгляд слишком обычными, не дающими ничего нового сравнительно с обычным их исполнением, но в этом их достоинство: при всей их общности они представляют большую работу, заключают в себе большое знание наших церковных мелодий и не только знание, но проникновение в их церковно-музыкальный смысл» [170].

Отдельной проблемой в анализе переложений Комарова является вопрос первоисточников – автор нигде их не указывает. Можно лишь предположить, что в некоторых случаях оригиналом является вариант напева из сборников издания ОЛЦП «Круг церковных песнопений обычного напева Московской епархии». Также, нередко близкими напевами (вплоть до полного совпадения) являются распевы, данные в книгах Синодального издания.

3.1. Сборники молебнов для детского хора

Сборники «Молебен благодарственный» и «Молебен перед началом учения» для однородного детского хора были написаны в период работы Комарова в школе при ОЛЦП. Все песнопения «Молебнов» являются переложением обиходных напевов.

«*Молебен благодарственный*» был издан в 1895 г. и переиздан в 1896 г.⁷² «Молебен благодарственный» состоит из нескольких номеров. Его предваряет краткая авторская заметка, объясняющая некоторые особенности исполнения церковного речитатива, например: «Тактовые черты в одном только отношении сходны с принятыми в музыке, что показывают *начало удара*, ибо везде *удар должен идти на половинную ноту*, а не на каждую четверть. Там же, где в такте появляются три четверти, как бы триоль, она выполняется не так, чтобы на каждую четверть приходилась третья часть удара (как это принято в музыке), а, наоборот, самый счет рукою несколько задерживается, чтобы эти три четверти

⁷² Переиздание «Молебна» практически ничем не отличается от первого издания.

были одинаковой длины со всеми прочими» [81; 2]. Эти подробные указания, предназначенные для исполнителя, свидетельствуют, с одной стороны, об особенном внимании Комарова к тонкостям исполнения его музыки, с другой, – раскрывают методическую сторону, которой он уделял большое значение в подобных разъяснениях и комментариях к собственным сочинениям.

Голосовые партии молебна записаны в альтовом ключе на двух станах без ключевых знаков (кроме тропаря «Спаси Господи»). Автор допускает высотную вариантность исполнения нотного текста, апеллируя, с одной стороны, к древней традиции, с другой стороны, ориентируясь на предположительно разный тесситурный состав возможностей исполнителей, чему дается отдельное объяснение в предисловии, где обговаривается приблизительно удобный тон для исполнения: «Надписи: До-фа, а также К. А.-ми (камертон А дает ми), и т.п. показывают приблизительно высоту более удобного тона» [там же].

В самом начале партитуры дано два варианта начала молебна: для исполнения в Пасхальный период – с тропаря «Христос воскрес» и обычного.

Все песнопения «Молебна благодарственного» являются переложением обиходных церковных роспевов, мелодии которых помещены в нижний голос и вполне узнаваемы, хотя первоисточник неизвестен⁷³. Здесь Комаров использует различные виды обработки, в основе которых лежат подголосочные принципы развития русской народной песни. Голоса то «сходятся» в терцию, то «расходятся» до пятизвучных аккордов, переплетаясь между собой. Например, в самом начале «Молебна».

Рисунок 13



⁷³ В сравнении со второй частью «Круга» в издании ОЛЦП мелодия отличается.

смер-ті-ю смерть по - правъ и съ - щимъ во гро-бѣхъ жи -

вѣтъ да-ро - вавъ. Хри -

Ладовая основа песнопений также складывается по образцу, характерному для церковной гармонии: в песнопении заметно преобладание двух переменных центров – мажорного *C* и минорного *d*.

«Молебен благодарственный» включает в себя песнопения, имеющие предписание устава исполнения их на определенный глас. Здесь встречаются 1-й, 3-й и 4-й гласы.

Возьмем для примера тропарь третьего гласа «Твоих благодеяний».

Рисунок 14

Сла-ва От-цу, и Сыну, и Свято - му Духу. Тво-
ныхъ бла - го - де - я - ній и да - ровъ

Г҃ъ - не такъ раби непотребнїи сподобльшесѧ Бл҃га - ды -

ко, Те - бе бла - го - да - ре - нї - е по си - лѣ при - но - симъ и Те - бе

такъ Благоде - телѧ и Твор - ца сла - ва - ще во - пї - емъ:

сла - ва Те - бе Бо - же пре - щед - рый.

Мелодия является ритмическим и мелодическим вариантом напева третьего гласа – во второй мелодической строке тропаря на слове «Владыко» мелодия украшена восьмью длительностями, и в самой последней строке на слове «прещедрый» мелодическое движение имеет быстрый вариант окончания строки, что вполне допустимо по желанию регента.

Мелодическая линия обиходного напева преимущественно находится в нижнем голосе, и лишь когда он делится на два, то оказывается в верхнем из двух. Остальные голоса либо дублируют мелодию в терцию, либо являются подголоском к основной церковной мелодии. Если сравнить тропарь «Твоих

благоденний» с богородичным также 3-го гласа «Тя ходатайствовашую», то можно увидеть, что мелодия 3-го гласа обиходного распева в гармонизации Комарова несколько видоизменена, так как последняя не имеет таких мелодических украшений. По-видимому, это было сделано из-за желания композитора сделать ее более «говорящей», отвечающей содержанию текста.

Рисунок 15

ТѦ ХО - ДА - ТѦЙ - БО - ВА - ШЮ - Ю СПА - СЕ - НИ - Е РО - ДА НА - ШЕ - ГВ

КОС - ПѢ - ВА - ЕМЪ, БО - ГО - РО - ДИ - ЦЕ ДѢ - КО:

ПЛО - ТИ - Ю БО ЖЕ - ТЕ - БЕ КОС - ПРІ - А - ТО - Ю СЪЗ - ТВОИ ѿ БО - ГЪ НАШЪ,

КРЕС - ТОМЪ КОС - ПРІ - НМЪ СТРА - ТЬ, ѿЗ - БА - ВИ НАМЪ ЖЕ - ТИ, ІА - КЪ

ЧЕ - ЛО - ВѢ - КО - ЛЮ - БЕЦЪ.

Форма данного тропаря в гармонизации Комарова совпадает со структурой обиходного третьего гласа – 1, 2 ||: 1, 3, 2 :||К, – хотя и с некоторыми видоизменениями, вызванными, видимо, стремлением автора подчеркнуть смысл определенных слов. Из-за краткости текста тропарь «Твоих благоденний» не имеет в конце второй мелодической строки, как она указана в схеме, но в гимне «Тебе Бога хвалим», распетого также на третий глас, и следующего за ним в «Молебне» структура гласа полностью сохраняется.

Нужно заметить, что наряду с трезвучной церковной гармонией в основе гармонизации нотный текст не чужд сложных гармонических оборотов, которые образуются в результате достаточно свободного голосоведения.

Другой сборник для однородного детского хора «*Молебен перед началом учения*» был выпущен в 1896 году. Также как и в «Молебне благодарственном», в «Молебне перед началом учения» имеется предисловие, которое полностью совпадает с первым. Все песнопения этого сборника являются переложением мелодий обиходных гласов, которые вполне узнаваемы, хотя и сильно приукрашены. Например, в песнопении «Царю Небесный» звучит 6-й глас, хотя у Комарова здесь нет указания на глас.

Рисунок 16

А - минь. Ца-рю не-бес-ный, оу-тѣ-ши-те-лю, дѣ-ше
 не-ти-ны и-же ве-здѣ сый и всѣ не-пол-на-я
 со-кро-ви-ще бла-гнѣ и жи-зни по-да-те-лю, прї-и-ди и все-

The image shows a musical score for a children's choir. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are in Church Slavonic. The first system starts with a whole rest in the vocal line, followed by the lyrics 'А - минь. Ца-рю не-бес-ный, оу-тѣ-ши-те-лю, дѣ-ше'. The second system continues with 'не-ти-ны и-же ве-здѣ сый и всѣ не-пол-на-я'. The third system continues with 'со-кро-ви-ще бла-гнѣ и жи-зни по-да-те-лю, прї-и-ди и все-'. The piano accompaniment features chords and moving lines that support the vocal melody.

ЛѦ-СА ВЪ НЫ И О - ЧИ-СТИ НЫОТЪ ВСА-КІ-А СКВЕР - НЫ И

СПА-СИ, БЛА-ЖЕ, ДЪ - ШИ НА - ША.

«Молебен перед началом учения» включает тропари 6-го и 8-го гласов.

Фактура гармонизации тропарей в «Молебне перед началом учения», как и в «Молебне благодарственном», гетерофонного склада – мелодия «расслаивается», образуя периодически трех- и четырехзвучные аккорды.

3.2. «Песнопения на Литургии»

В. Ф. Комаровым были выпущены 2 сборника песнопений на Литургии, причем сначала вторая часть в 1896-м, а потом первая в 1898 году.

«*Песнопения на Литургии, часть 2*»⁷⁴ включают переложения избранных воскресных песнопений Октоиха. В начале сборника имеется предисловие, содержащее разъяснение применяемых знаков. Строение сборника близко Октоиху: все песнопения, как в Октоихе, разделяются по гласам. Каждый раздел включает в себя воскресный тропарь, воскресный прокимен и прокимны некоторым святым в соответствии с гласом и избранные воскресные стихиры. В конце сборника помещено воскресное песнопение «Воскресение Христово видевше...» на 6-й глас и воскресные тропари «Днесь спасение» и «Воскрес из гроба», поемые в конце утрени на воскресном всеобщем бдении. Если предположить, что воскресные стихиры предназначены для исполнения после

⁷⁴ В настоящее время провести музыкальный анализ песнопений, содержащихся в данном сборнике, не представляется возможным из-за отсутствия доступа к фонду Отдела рукописей и редких изданий МГК.

причастного стиха на литургии⁷⁵, то название сборника может быть оправдано. В противном случае данный сборник является скорее сокращенным Октоихом, нежели литургией, так как стихиры, занимающие большое место в сборнике (по 4-5 в каждом гласе, в шестом и восьмом – 6) по Уставу являются песнопениями вечерни и утрени, а не литургии. Но для названия данного сборника Октоихом здесь нарушена богослужебная последовательность стихир – они взяты из различных циклов вечерни и утрени в свободной последовательности.

Среди сборников Комарова для детского хора последним – 15 октября 1898 года – был выпущен сборник «*Песнопения на Литургии, часть 1*», содержащий неизменяемые песнопения литургии. В предисловии к этому сборнику даны указания на особенности исполнения мелодики, ритма и темпа. Кроме того, есть еще три примечания, дающие некоторые методические указания к разучиванию «Песнопений литургии» с однородным детским хором. Все песнопения этого сборника расположены в той же последовательности, что и во время пения их на литургии – некоторые из них даны в двух вариантах распева.

Этот сборник включает переложения обиходных мелодий, выполненных Комаровым. Так, например, в Первом антифоне «Благослови, душе моя, Господа» в несколько измененном виде слышен 1-й тропарный глас греческого распева – мелодия распева помещена в третий голос.

Рисунок 17

Бла - го - сло - ви, ду - ше мо - я го - спо - да 76

Бла - го - сло - ви, ду - ше мо - я, Го - сп - о - да,

⁷⁵ Традиция пения стихир после причастного стиха в настоящее время существует в некоторых храмах – например, в храмах Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета.

⁷⁶ Строка для сравнения взята из Круга церковных песнопений обычного распева Московской епархии издания ОЛЦП Часть 4 Божественная Литургия. В оригинале квадратная нотация.

Бла-го-сло-вѣнх ѿ-си гос - по-ди

Бла-го-сло-вѣнх ѿ-си Гос - по-ди.

Во всех песнопениях этого сборника, как и в Молебне благодарственном, используются гетерофонные принципы обработки мелодии с преобладанием терцового дублирования основной мелодии.

В переложениях Комарова вертикаль нередко содержит диссонантные гармонические сочетания, природу которых определяют проходящие звуки мелодического происхождения, при этом Комаров избегает гармонической доминанты с повышенной VII ступенью:

Рисунок 18

Прї-и - дѣ-те по-кло-нѣм-ся ѿ при-па - дѣмх ко Хри-стѣ;

II₂ *

V₇[#]

Тесная связь с практическим исполнением песнопений Комарова нашла отражение в форме записи «Песнопения на Литургии». Так, например, в этом сборнике нет распева для второго антифона. В практике он чаще всего исполняется на тот же самый напев, что и Первый антифон, очевидно, поэтому композитор не счел необходимым сделать его нотную запись. Третий антифон дан в сокращенном виде. В настоящей практике совершения Божественной литургии после Третьего антифона нет пения единичного «Господи помилуй», которое дано у Комарова. В этом сборнике также даны подробные рекомендации, что, где, когда и как петь – в каком темпе и в какой последовательности (например, после песнопения «Со святыми упокой», которое, как указано у

Комарова, поется на заупокойной Литургии⁷⁷, имеется запись, что далее должно петься – «По сем "и ныне" Кондак Праздника или храма»).

Самым распевным песнопением в сборнике неизменяемых частей литургии является Херувимская песнь. Мелодия Херувимской в переложении Комарова скорее всего взята из сборника издательства ОЛЦП «Круг церковных песнопений обычного напева Московской епархии», часть 4 – вариант Херувимской «На: Радуйся» киевского распева, так как она полностью совпадает с ней, за исключением длительностей, которые в сборнике вдвое крупнее. В партитуре Комарова она находится в третьем голосе.

Рисунок 19

The image shows a musical score for the Cherubim song, consisting of four systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and an accompaniment line (treble clef). The lyrics are written in Church Slavonic. The first system ends with a measure number 78. The lyrics are:
 Система 1: $\dot{\text{Н}} - \text{же} \text{ХЕ} - \text{рѸ} - \text{вї} - \text{мы} \text{ХЕ} - \text{рѸ} - \text{вї} - \text{мы} \text{ХЕ} - \text{рѸ} - 78$
 Система 2: $\dot{\text{Н}} - \text{же} \text{ХЕ} - \text{рѸ} - \text{вї} - \text{мы} \text{ХЕ} - \text{рѸ} - \text{вї} - \text{мы} \text{ХЕ} - \text{рѸ} -$
 Система 3: $\text{вї} - \text{мы} \dot{\text{Н}} - \text{же} \text{ХЕ} - \text{рѸ} - \text{вї} - \text{мы} \text{ХЕ} -$
 Система 4: $\text{вї} - \text{мы} \dot{\text{Н}} - \text{же} \text{ХЕ} - \text{рѸ} - \text{вї} - \text{мы} \text{ХЕ}$

⁷⁷ По Уставу песнопение «Со святыми упокой» поется еще на Литургии в дни, когда служится служба шестеричному святому и святому без знака.

⁷⁸ Строка оригинальной мелодии из «Круга» ч. 4.

рѣ - вѣ - мы хѣ - рѣ - вѣ - мы тѣй - нѣ
 рѣ - вѣ - мы хѣ - рѣ - вѣ - мы тѣй - нѣ
 ѡ - бра - зѣ - ю - щѣ тѣй - нѣ ѡ - бра - зѣ - ю - щѣ тѣй - нѣ
 ѡ - бра - зѣ - ю - щѣ тѣй - нѣ ѡ - бра - зѣ - ю - щѣ тѣй - нѣ
 ѡ - бра - зѣ - ю - щѣ

Херувимская Комарова, согласно церковному тексту, имеет строфическое деление, вошедшее в употребление, еще начиная с практики Бортнянского, — четыре строфы, в которых мелодия развивается по принципу вариантной повторности, свойственной народной песне: каждая новая строфа у Комарова является вариантом начальной строфы. Как и во всех песнопениях этого сборника, фактура Херувимской имеет гетерофонный склад, где хоровые голоса образуют сочетания от двухголосия до четырехголосия.

Основная тональность Херувимской *C-dur*, но встречается отклонение в тональность V ступени – *G-dur* – в 8-14 тактах. В гармоническом языке данной гармонизации заметны характерные черты церковной гармонии – Комаров использует ступени, свойственные для мажора древнерусской «прагармонии». Так, в начале Херувимской преобладают I, II и IV ступени, в конце этой строфы дан оборот, в котором после доминантовой функции (терции на VII ступени) идет субдоминанта (квартсекстаккорд II ступени), встречающийся в русской классической и церковной музыке.

Рисунок 20

И́-же Хе-рѹ-вѹ-вѹ-мы Хе - рѹ-вѹ-мы Хе - рѹ-
 вѹ - мы Хе - рѹ-

I - - II₂⁻⁵ I II₂⁻⁵ I IV₆₄ I IV₆₄ I II VI VII I VI₇ II I VI

вѹ - мы

VII II₆₄ D₇ I

Песнопение «Милость мира» в данном сборнике отличается простым складом. Первоисточник «Милости мира» неизвестен – мелодия не похожа ни на один из вариантов, приведенных в издании ОЛЦП «Круг церковных песнопений». Она силлабична – на один слог текста в большинстве приходится один звук, – находится в нижнем голосе и сопровождается подголосочным развитием остальных голосов, в котором преобладают терцовые дублировки на основе трезвучной аккордики *C-dur*.

Рисунок 21

Мѣ-лосѣть мѣ-ра жѣр-твѣ хва-лѣ - нѣ - ѿ
 до-стоѣно и прѣ-вед-но еѣсть по-кла-нѣ-ти-ся ѿ-
 цѣ и сы-нѣ и свѣ-то-мѣ дѣ - хѣ Тро - и - цѣ е-ди-но-
 еѣщ - нѣй и не-раз-дѣль - нѣй.

Гармонический язык подобен предыдущей гармонизации, в которой используются те же принципы русской церковной гармонии, в которой можно выделить опору на ступени древней «прагармонии» и использование оборотов, свойственных русской светской и церковной музыке (в частности, оборот DS – на словах «Достойно и» после V_{53} , переходящего в V_7 следует VI_{53} , которое, в свою очередь, переходит в терцию VII ступени). Так же, как и в рассмотренных выше номерах сборника, гармонизация «Милости мира» отмечена линейностью развития голосов.

Несложный фактурно-гармонический язык песнопения Комарова «Милость мира» с точки зрения литургической практики является оправданным. В момент пения «Милости мира» совершается Евхаристический канон, являющийся самым важным в литургии. Поэтому музыкальное исполнение в этот момент должно отойти на второй план, что возможно, когда музыкальная ткань этого песнопения не отвлекает внимание большими художественными достоинствами.

Отдельное внимание Комаров уделяет вопросу специфики детских голосов и связанными с нею возможными высотными вариантами прочтения текста, на что даются специальные указания в предисловии «Объяснение знаков» к сборнику «Песнопений Литургии». Здесь говорится об относительной высоте тона, которая более соответствует удобству пения детскими хором, то есть дополнительные буквенные обозначения высотности, данные автором, предполагают вариантность исполнения, что сближает принцип чтения музыкального материала с древней традицией: «Надписи: До=фа и подобные, а также: К. С – соль, (Камертон С принять за *соль*) показывают приблизительную высоту тона, более удобного для обыкновенных детских голосов. Перенесение тона, обозначенного, например, нотой *до*, на другую высоту, как это принято в цифриной системе (а еще ранее в наших обиходах и крюковых нотах), гораздо менее затрудняет неопытных певцов, чем, требуемые соответствием камертону, диезы и бемоли в ключе» [82; 1].

В предисловии отдельное внимание уделяется ритмической и метрической стороне исполнения: объясняется способ метрической записи Комаровым, в которой нет точного указания размера, и в тактах иногда различается количество длительностей. Тактировка соответствует не привычному классическому метру и размеру, а просодическому ритму: «Тактовые черты в очень не многих песнопениях имеют однообразно-количественное значение, какое принято в новейшей музыке, а большею частью они имеют целью показать начало удара, т.е. всегда предшествуют *стопному*, или же *главному* ритмическому ударению. (Подробности в брошюре: "Пение в начальной р. [русской] школе")» [там же]. В этом вопросе Комаров наследует традицию, начало которой положил Львов в

своей работе «О свободном и несимметричном ритме». В русской народной песне современные исследователи также выделяют важность «слогового ритма», который зависит от протяженности слога текста песни [171; 81].

Комаров также дает отдельные рекомендации по поводу темпа исполнения песнопений: «*Римские цифры*, стоящие на том месте, где обыкновенно назначается темп или скорость пения, именно обозначают темп, подобно числам по метроному Мельцеля» [82; 1]. Но в виду того, что иметь метроном Мельцеля не по средствам начальной школе, Комаров предлагает способ самим сделать инструмент, который мог бы точно определить необходимый темп. Этим инструментом является «*маятник* самого простого вида, т.е. небольшая тяжесть на нитке (длиною в 2-3 арш.) с намеченными на ней *вершиками*. Римские цифры и показывают число вершков какое нужно взять для маятника, чтобы каждый его размах соответствовал протяжению половинной ноты (♩). (В тех немногих случаях, где возможно давать на каждую четверть, это обозначено: $\text{♩} = \text{XX}$ и т. под.)» [там же].

Все приведенные выше методические указания Комарова исходят из его практического опыта. В исполнении тех или иных песнопений на Литургии нередко выбираемые тональности зависят еще и от тесситуры голоса священнослужителей. Для большего единства богослужения лучше всего хору петь в том же тоне, в каком возглашает священник или дьякон, либо в кварту или квинту. Это обстоятельство указывает на необходимость при выборе регентом тональности песнопений учитывать соответствие ее с тоном возглашающего. Поэтому в партитурах богослужебных сборников для детского хора Комаров не дает определенных тональностей исполнения, но лишь указывает круг тонов, в которых удобнее петь детскому хору. Например: До=фа (ми).

Темп песнопений на Божественной литургии нередко определяется скоростью совершения священнодействий (входы и выходы, чтение молитв и т.д.). В партитуре Литургии Комарова очень часто стоят указания изменения темпа. Но, в отличие от указаний темпа по метроному Мельцеля, увеличение количества «вершков» дает замедление темпа, а не наоборот. Так, в начале перед

первой ектеньей стоит цифра X, что указывает на подвижный темп, в котором потом также поется первый антифон без изменений темпа. Во втором варианте первого антифона темп имеет различные изменения. Например, в начале также стоит цифра X, далее на речитативе темп увеличивается (стоит цифра VIII) и снова возвращается к первоначальному темпу. На словах «исцеляющего вся недуги твоя» темп замедляется (цифра XVI) и снова возвращается к первоначальному. В конце песнопения темп снова замедляется (цифры XIV и XVI). Данные изменения темпа вызваны стремлением композитора подчеркнуть более важные слова в тексте.

На литургии свт. Иоанна Златоустаго во время пения третьего антифона происходит Малый вход, который определяет замедление движения (указания темпа XVI, XIV, XXXII, XX, XXI). Херувимская песнь также поется в небыстром темпе и имеет замедление в середине – в третьей строфе на словах «Всякое ныне житейское» – в этом месте происходит Великий вход (цифры XIV, XVI, XX, XXIV). Последняя строфа «Яко да Царя» поется несколько подвижнее (цифры XII, X) с замедлением в конце (чтобы дьякон успел после Великого входа выйти на ектенью). Символ веры имеет темпо-ритмическую вариантность, которая скорее является следствием желания композитора подчеркнуть определенные слова в тексте. Темп «Милости мира» изначально спокойный (цифра XX) и замедляется только в конце ответных строк. Последняя часть «Тебе поем» поется в очень медленном темпе (цифра XXXII), что подчеркивает важность момента, а также соответствует литургической скорости совершаемого священнодействия.

Сборник неизменяемых частей Литургии – это однородное собрание песнопений, объединенных в единый цикл, – все номера являются обработкой обиходных мелодий. Единые принципы гармонизации, основанные на особенностях русской церковной гармонии, способствуют созданию цельности и восприятию Литургии как единого цикла. Стремление к объединению частей богослужбных циклов с помощью музыкальных связей характерно для многих композиторов конца XIX – начала XX столетий, и в этом смысле Комаров следовал общей тенденции.

Фактура переложений в обоих сборниках «Песнопения на Литургии», как и в сборниках «Молебнов», близка гетерофонному складу с характерным для него «расслоением» хоровых партий. В этих циклах два постоянных голоса «расщепляются» *divisi*, образуя четырехголосие. Мелодия обиходного напева во всех песнопениях находится преимущественно в нижнем голосе, а при делении голосов на четыре нередко оказывается в третьем голосе.

Таким образом, сборники «Песнопений на Литургии» содержат принципы гармонизации подобные тем, что применяются и в сборниках «Молебнов», а также имеют сходные предисловия, обращающие внимание обучающихся на одни и те же практические вопросы.

3.3. Песнопения из «Опытов переложений древних церковных напевов для хорового исполнения»

В 1887 году, в «Опытах переложений древних церковных напевов для хорового исполнения» были изданы следующие песнопения Комарова: «Милость мира», гимн «Единородный Сыне», Ирмосы Воскресного канона 4 гласа и стихира Кресту «Радуйся, Живоносный Кресте». Все они являются обработкой для мужского четырехголосного состава – двух теноров и двух басов. Среди них стилистически интересно переложение «Милости мира» на Литургии свт. Василия Великого Киевского роспева. Мелодичностью и самостоятельностью голосов оно во многом превосходит новый стиль в церковном пении.

Гармонизация «*Милости мира*» киевского роспева на Литургии свт. Василия Великого отмечена длинными развитыми мелодическими линиями во всех голосах. Церковная мелодия находится в партии первого баса или баритона и близка варианту, указанному в «Круге» ОЛЦП ч. 4⁷⁹, но в сравнении с ним, она взята на малую терцию выше. В своей гармонизации В. Ф. Комаров немного изменяет мелодию, сокращая длительности, украшая и добавляя проходящие звуки или опевания основных тонов, хотя эти изменения не ярко выражены.

⁷⁹ В квадратной нотации.

В выдержанном четырехголосии голоса мелодически представляют собой протяженные линии, хоровые партии часто дублируют мелодию в терцию, сексту, дециму и квинтдециму. Распевность и витиеватость голосовых партий обогащает партитуру, придавая ей многокрасочность. Однако пластично развитые голоса не затеяют основную мелодию, более того, постоянное дублирование различными партиями церковной мелодии выводит ее на первый план.

Рисунок 22

The musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff, and the piano accompaniment is in two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The lyrics are in Russian and are written below the vocal line.

System 1: Vocal line: *До - - - сто́ - - -*

System 2: Piano accompaniment. Treble clef: *До - - - стой - - -*

System 3: Vocal line: *йно и́ пра́ - - -*

System 4: Piano accompaniment. Treble clef: *но и пра - - -*

System 5: Vocal line: *вед - но э́сть по - кла - - -*

System 6: Piano accompaniment. Treble clef: *ве - дно есть по - кла - - -*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line in a treble clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). Below the notes are the syllables: нѧ́ - ти - ся́ от - цѧ́,

The bottom staff is a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat and the time signature is 2/4. The right hand (treble clef) has notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The left hand (bass clef) has notes: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter). Below the notes are the syllables: ня - ти - ся́ от - цу

Ответы на начальные возгласы Евхаристического канона в «Круге» имеют простейшую мелодию силлабического характера, в то время как в партитуре Комарова они распевны. Можно предположить, что мелодия хоровых ответов на первые три возгласа сочинена самим В. Ф. Комаровым в стиле роспева.

Ладово-гармонический фон «Милости мира» В. Ф. Комарова опирается преимущественно на диатонику *Es-dur*. Гармонический язык обработки достаточно сложен, а встречающиеся в партитуре септаккорды и их обращения практически всех ступеней лада являются результатом соединения развитых мелодических линий всех голосов.

Гармонизация «Милости мира» киевского роспева в тот период привлекала внимание разных композиторов, но полное использование всего музыкального материала этого роспева в то время встречается лишь в гармонизации С. В. Смоленского. В гармонизациях конца XIX – начала XX века эта мелодия преимущественно встречается в неполном виде и композиторами берется лишь ее фрагмент последней части «Тебе поем» (например, у П. Г. Чеснокова и Н. А. Римского-Корсакова).

«Милость мира» киевского роспева в переложении С. В. Смоленского близка по времени создания к гармонизации Комарова, сравнение с ней позволяет выявить разницу в стилистических подходах. Вероятнее всего, что первоисточником для двух композиторов явились разные варианты киевского роспева, так как вариант мелодии в гармонизации Смоленского ближе к напеву, данному в Синодальном Обиходе.

Рисунок 23

Музыкальный рисунок 23, состоящий из шести систем нотной записи. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепианное сопровождение (нижняя линия). Музыка написана в 3/2 такта и мажоре B-flat. В начале нотной записи (на первой и второй системах) присутствует цифра 8, указывающая на октаву. Лирические тексты, расположенные под нотами, гласят: «До - стой», «но и пра -», «вед - но есть по - кла», «ве - дно есть по - кла». Музыкальные фразы связаны плавными связками (slurs), что подчеркивает их мелодическую целостность.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепианное сопровождение (нижняя линия). В первой системе вокальные ноты соответствуют слогам «ня - ти - ся». Во второй системе – «ня - ти - ся От - цу». Музыкальная запись выполнена в минорном ладе и метре 3/2.

Церковная мелодия киевского роспева в гармонизации Смоленского полностью совпадает с мелодией, данной в Синодальном Обиходе – мелодия же в работе Комарова украшена дополнительными звуками и оборотами. В изложении Смоленского «Милости мира» хоровые партии более статичны, по сравнению с изложением Комарова – у Смоленского мелодия церковного роспева находится в верхнем голосе, которую в большей степени дублирует третий голос, а остальные голоса оказываются статичным дополнением к более полному гармоническому звучанию. Хоровые же партии Комарова более развиты, основная мелодия находится в третьем голосе, которому другие голоса по очереди вторят. Фактура изложения Комарова приближена к полифонической.

Гармонизация Смоленского имеет более прозрачную ткань и более простой гармонический язык. В работе Смоленского в гармонии преобладают аккорды субдоминантовой функции (II, IV и VI), причем преимущественно в виде трезвучия или его обращения, в то время как у Комарова преобладают сложные аккордовые сочетания практически всех ступеней лада.

Гимн «*Единородный Сыне*», также изданный ОЛЦП в сборнике «Опытов», как указано самим автором, является гармонизацией мелодии знаменного роспева XVII века. Первоисточник, откуда Комаров взял мелодию, неизвестен, но она близка напеву XVII века, данному в рукописи Литургии Антониево-Сийского монастыря (ГИМ Син. певч. №1243). Мелодия Комарова, в сравнении с

рукописной, является ее упрощенным вариантом. Она находится в партии второго баса, но в рукописи записана квартой выше.

Рисунок 24

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of several systems of staves. The first system is a single melodic line with lyrics in Cyrillic: "Е - ди - но - род - ный сы - не и сло - ве бо - жий без-". The second system is a piano accompaniment for two basses, labeled "Т I, II" (Tenors I and II), "Б I" (Bass I), and "Б II" (Bass II). The lyrics continue: "Е - ди - но - род - ный Сы - не и Сло - ве Бо - жий без-". The third system is another melodic line with lyrics: "смер-тенъ сый и из-во - ли - вый спа - се - нї - я". The fourth system is the piano accompaniment for the same two bass parts, with lyrics: "смер-тен сый и из-во - ли - вый спа - се - ни - я". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Е - ди - но - род - ный сы - не и сло - ве бо - жий без-

Т I, II
Е - ди - но - род - ный Сы - не и Сло - ве Бо - жий без-

Б I

Б II

смер-тенъ сый и из-во - ли - вый спа - се - нї - я

смер-тен сый и из-во - ли - вый спа - се - ни - я

на - ше - го ра - ди во - пло - ти - ти - ся

на - ше - го ра - ди во - пло - ти - ти - ся

В этом гимне Комаров больше внимания обращает на мелодическое развитие голосов – каждый голос имеет свою самостоятельную мелодическую линию, в которой преобладает плавное поступенное движение. Диссонантные гармонические созвучия здесь являются результатом мелодически развитых голосов: обращения септаккордов и звуковые сочетания нетерцового строения (*до, ре, ми, фа*), попадающие порой на сильные или относительно сильные доли. Например, в начале песнопения⁸⁰:

Рисунок 25

Е - ди - но - род - ный Сы - не и Сло - ве Бо - жий без-

I_6 I_6 * * I_6 II_7 II_{53}^* II * VII_{65} V_{43} I_{53} IV_{64} I_{53} VI_7 V_6 VI_{65} * I_{53} V_{64} *

на о.п. D

⁸⁰ Такие звуковые сочетания нетерцового строения можно встретить в троестрочном пении (например, *соль-до-ре*).

Мелодия церковного роспева также помещена в нижний голос, в то время как верхние голоса более подвижны и развиты.

В этом же сборнике содержится еще одна гармонизация Комарова – *ирмосы воскресного канона 4 гласа* знаменного роспева. Не смотря на то, что эта гармонизация является дополнением к недостающим песням канона, выполненным П. Р. Вейхенталем, ирмосы Комарова обладают своим стилем и своим гармоническим языком, хотя заметны и общие принципы обработки. Так же, как и у Вейхенталя, мелодия церковного роспева находится в верхнем голосе (у первого тенора). В ирмосах Вейхенталя фактура богаче и разнообразнее, с использованием унисонов и октавных удвоений хоровых партий. В ирмосах Комарова – постоянное четырехголосие без изменения фактуры.

Рисунок 26

По-жрѣ ти со гла-сом хва - ле - 81

Пож-ру ти со гла-сом хва - ле -

ні - ѿ, го - спо - ди, цер - ковь ко - пи -

ни - я Го - спо - ди цер - ковь во - пи -

⁸¹ Одноголосная мелодия приведена из книги «Ирмологий нотного пения» Синодального издания.

ѲГХ ЧНѲ

ет Ти

82

Так же, как Вейхенталь, Комаров мелодизирует хоровые партии при статичной основной мелодии. Так, например, в первой песни канона, в партии баса у Вейхентала заметно развитое мелодическое движение:

Рисунок 27

дрѣ - внѣй пѣ - ше - ше - ство - вавъ Ѳз - ра - нль

дрѣ - внѣй пѣ - ше - ше - ство - вавъ Ѳз - ра - нль

у Комарова в восьмой песни:

Рисунок 28

Ѳг - не - ннѣ - ю же си - лу ѳг - га - си - ша

ог - не - нну - ю же си - лу у - га - си - ша

⁸² Пример шестой песни канона.

Все ирмосы в гармонизации Вейхенталя имеют одинаковую плагальную каденцию (в *C-dur*) – II-I-IV-IV₆ с проходящим басом I. Каденции ирмосов в гармонизации Комарова отличаются разнообразием: шестая песнь заканчивается на I ступени *a-moll*, а седьмая и восьмая – на I ступени *C-dur*.

У Вейхенталя:

Рисунок 29

ГО - СПО - ДН.

83

У Комарова:

Рисунок 30

ГО - СПО - ДИ

84

Песнопение «*Радуйся, Живоносный Кресте*»⁸⁵, также изданный в сборнике «Опытов», является гармонизацией самоподобна знаменного роспева. В гармонизации Комарова полностью сохранена структура самоподобна – совпадает мелодическое деление текста на строки, церковная мелодия⁸⁶ находится в партии второго баса.

⁸³ Четвертая песнь

⁸⁴ Седьмая песнь

⁸⁵ Песнопение «Радуйся Живоносный Кресте» является самоподобном 5-го гласа из службы Воздвижения Креста Господня в цикле стихир «на стиховне».

⁸⁶ Оригинальный напев данного самоподобна неизвестен, но он близок данному варианту знаменного роспева в Синодальном Октоихе (1900 – л. 80- 80 об.)

Рисунок 31

РА - ДУИ - СЯ ЖИ - ВО - НОС - НЫЙ
 Ра - дуй - ся жи - во - нос - ный
 БАС I
 БАС II
 КРЕ - СТЕ БЛА - ГО - ЧЕС - ТИ - А
 кре - сте бла - го - чес - ти - я
 НЕ - ПО - БѢ - ДИ - МА - А ПО - БѢ - ДА
 не - по - бе - ди - ма - я по - бе - да

The score consists of several systems. The first system shows a vocal line with the lyrics 'РА - ДУИ - СЯ ЖИ - ВО - НОС - НЫЙ'. Below it are three piano accompaniment staves: Tenor I and II (Tенор I и II), Bass I (Бас I), and Bass II (Бас II). The second system continues the vocal line with 'КРЕ - СТЕ БЛА - ГО - ЧЕС - ТИ - А'. The third system shows the vocal line with 'не - по - бѢ - ДИ - МА - А ПО - БѢ - ДА'. The fourth system continues with 'не - по - бе - ди - ма - я по - бе - да'. The piano accompaniment includes chords and melodic lines in both hands, with some parts marked with an '8' time signature.

Структура самоподобна «Радуйся» знаменного роспева (1, 4 ||: 1, 2, 3, 4 :|| К) у Комарова полностью соблюдена и является основополагающей для музыкальной формы данного песнопения. Но чередующиеся строки при очередном появлении немного варьируются мелодически, что не всегда обусловлено длиной текстовой строки и особенностью расположения ударных слогов. Так, например, в начальной строке (которая совпадает со второй чередующейся) и во второй различается начало мелодической строки:

Рисунок 32

Музыкальная запись в нотном формате (басовый октавный скрипичный станок). Первая строка мелодии соответствует первой строке текста: «Ра - дуй - ся жи - во - нос - ный кре - сте». Вторая строка мелодии соответствует второй строке текста: «и по - пра - ся смер - тна - я дер - жа - ва». В нотной записи используются различные ритмические значения: четвертные, восьмые и шестнадцатые ноты, а также паузы. Подчеркивание в оригинале указывает на ударные слоги.

Мелодия церковного роспева находится в партии второго баса. Хоровые голоса свободны и имеют самостоятельные мелодические линии, хотя и преобладает гомофонно-гармоническая фактура.

В целом, переложения, изданные в сборнике «Опытов», обладают самостоятельным стилем и отличаются более свободным голосоведением, чем в переложениях А. Ф. Львова, Н. И. Бахметьева, Н. М. Потулова и других старших современников Комарова.

3.4. Нотная рукопись

Рукопись Комарова «*Господи спаси благочестивыя*» и «*Трисвятое*» из Литургии древнего напева (ГИМ Ф. 379. Ед.хр. 4 л. 103 – 106) сопровождается надписью о том, что она поступила в фонд С. В. Смоленского 24 января 1902 года. Она включает в себя хоровой повтор возгласа дьякона «Господи спаси благочестивыя...» и несколько вариантов «Святый Боже». Партитура написана для смешанного хора и содержит антифонное разделение для исполнения песнопения на два хора (лика) по очереди. Однако подписан нотный текст только

для левого лика, которым скорее всего являлся детский хор. Он записан на двух строках нотного стана и имеет тесное расположение голосов. Исходя из существующей традиции пения при богослужении, а также по форме записи можно догадаться, что поет правый лик. По обычаю, сложившемуся ко времени жизни композитора и бытовавшему в некоторых местах вплоть до настоящего времени, правый хор на богослужениях нередко состоял из профессиональных певцов-музыкантов, тогда как левый, более слабый, включал в себя псаломщиков и певцов-любителей⁸⁷. Таким образом, можно предположить, что не подписанный нотный текст принадлежит правому хору. В партитуре Комарова он записан в широком расположении голосов и расположен на четырех нотных строках.

Распределение по клиросам пения «Трисвятого» композитором дано по желанию автора, а не по традиции. Обычно пение «Трисвятого» начинает правый лик, вступая попеременно с левым (либо начинает духовенство в алтаре и далее два клироса по очереди).

Правый лик: Господи спаси благочестивыя...

Аминь.

Левый лик: Святы́й Боже...

Правый лик: Святы́й Боже... (Сильно)

Динамис (трио): Святы́й Боже...

Левый лик: Слава, и ныне: Святы́й Безсмертный...

Правый лик: Святы́й Боже...

В середине пения – в момент третьего повтора текста – появляется трио с надписью «Динамис», что означает «сильно», либо «вышшим гласом»⁸⁸ – то есть более высоким и сильным голосом. В традиции Русской Православной церкви этой вставки нет. Возглас «Динамис» есть в Греческой Православной церкви, но он находится позже – после «Слава, и ныне...» и «Святы́й Безсмертный». Этот

⁸⁷ По свидетельству № 76 газеты «Современных известий» 1886 года, в исполнении этого сочинения Комарова на певческом собрании ОЛЦП вторым хором являлся хор мальчиков, тогда как первый хор состоял из взрослых певчих.

⁸⁸ Практика исполнения «Трисвятого» в составе трио есть лишь в совершении Литургии архиерейским чином, где оно поется всего не четыре с половиной раза, а семь с половиной, и трио исполняется четвертый раз «Святы́й Боже» после выхода архиерея на амвон и его слов «Призри с небесе Боже и виждь...». Исполнение трио «Святы́й Боже» на архиерейской службе не имеет каких-либо уставных предписаний и выполняется по желанию.

возглас священника или дьякона иногда повторяется хором на очень длинный распев, после чего поется «Святой Боже...» последний раз также долгим распевом.

Основная мелодия, как и в большинстве гармонизаций Комарова, находится в нижнем голосе⁸⁹, но при повторах она варьируется. Так, например, в начале – «Господи спаси благочестивыя» и «Святой Боже» – мелодия знаменного распева дается практически без изменений в сравнении с Синодальным Обиходом. При повторном проведении мелодия (у правого лика) отличается: она в большей степени совпадает с вариантом этого песнопения киевского распева (например, данного в сборнике «Спутник псаломщика»). Мелодия трио, скорее всего, оригинальная, и не имеет близких вариантов церковных распевов. Хотя полностью мелодическую линию понять достаточно трудно, так как эта строка написана с многочисленными исправлениями. После слов «Слава, и ныне» левый лик повторяет начальный вариант мелодии с незначительным изменением. Последний раз исполнения «Святой Боже» более распевный, чем предыдущие, и мелодия близка варианту знаменного распева.

Рисунок 33

The image shows a musical score for the hymn "Святой Боже" (Holy God). It consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The lyrics are written under the second staff: "Свя - тый Бо - же Свя - тый Креп - кий". The music features various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are also rests and dynamic markings like *mf* and *mfz*.

⁸⁹ Мелодия, находящаяся в басовом голосе, определит гармонический контур обработки подобно *basso fondamentale*.

Свя - тый Без - смерт - ный по - ми - луй

нас.

Это сочинение вряд ли можно считать удачным. В отличие от остальных сочинений Комарова, в нем нарушено стремление к единству – постоянно меняется распев в мелодии (знаменный и киевский), расположение голосов в фактуре.

Духовно-музыкальное творчество В. Ф. Комарова отражает композиторские устремления своего времени. Все его работы были созданы в период сотрудничества с Обществом любителей церковного пения.

В своем музыкальном творчестве Комаров исходил из смысла текста церковных песнопений, а также их места в литургическом пространстве. Практически все его композиции являются гармонизациями обиходных напевов и древних церковных распевов. В них автор стремился к осмысленному церковному

пению, которое порой выражалось и в видоизменении основной церковной мелодии с целью подчеркнуть смысловые акценты в тексте. Метод не всегда бесспорный и оправданный по отношению к знаменному распеву. Стремясь приблизить гармонизации песнопений к природе их мелодий, в большинстве своих работ (особенно в сборниках для детского хора) Комаров использует принципы изложения, свойственные народной песне, – подголосочная полифония, гетерофонный склад фактуры, переменный лад и т.д.

Важное значение для исполнения имеют подробные методические указания Комарова, которыми снабжены все его сборники. Являясь практиком церковного пения, Комаров значительное внимание уделял особенностям записи, связанным со спецификой исполнения в богослужении и тесситурными особенностями певцов, давая подробные указания как, где, когда и что петь. В нотах подчеркивается тактировка песнопений, вызванная особым ритмом, отличным от привычного метроритма музыкальных произведений. Вместо указания определенных тональностей для песнопений Комаров лишь очерчивает круг удобных для детского хора тональностей, учитывая особенность исполнения как хоров с различными голосовыми данными, так и возможность соответствия тональностей песнопений тесситурным возможностям священнослужителей. Обговариваемые в указаниях изменения темпа церковных песнопений обусловлены особенностями темпа совершения священнодействий, а также желанием композитора подчеркнуть более важные моменты.

Духовно-музыкальные сочинения Комарова, в сравнении с сочинениями некоторых его современников, не являются работами выдающегося художественного уровня, но они обладают определенными достоинствами, удобны для исполнения и интересны как этап развития в истории церковной музыки.

Немаловажно такое качество духовно-музыкальных произведений Комарова, как общедоступность его гармонизаций, ориентированная на любительские хоры – она дает возможность исполнения их не только

профессиональными коллективами, но и хорами, состоящими из непрофессионалов.

Опыты переложения церковных напевов Комарова можно расценивать как одну из переходных ступеней на пути к новому стилю в русской духовной музыке начала XX века, к музыке композиторов Нового направления, расцвет которого приходится на рубеж XIX–XX веков.

ГЛАВА 4. Учебно-методическое наследие В. Ф. Комарова

Учебно-методические труды занимают значительное место в творчестве Комарова. Работая всю жизнь педагогом, он всегда стремился к осмыслению своего опыта. Им было составлено шесть методических пособий, три из которых были изданы и имели переиздания. Все его сборники содержат методические указания⁹⁰.

Его первая работа «Руководство к изучению церковного пения», написанная в 1872 году, осталась в рукописном виде⁹¹. Последующие три работы были изданы в Москве, и переиздавались по несколько раз: «Практическая школа хорового пения»⁹²; «Средства к улучшению церковного пения»⁹³; «Пение в начальной русской школе. Методические указания»⁹⁴. К последним работам Комарова относится труд «Пособие к преподаванию церковного пения», составленный для учителей начальных школ Богородского земства Московской губернии. Предположительно эта работа была написана в конце 1890-х годов, но она не была издана. Судьба же последней работы «Опыт руководства к церковному чтению», над которой он трудился с перерывами последние три года своей жизни, неизвестна.

Печатные работы Комарова хранятся в различных фондах: «Практическая школа хорового пения» – в нотном отделе Российской Государственной библиотеки и в фонде Смоленского отдела письменных источников Государственного Исторического Музея; «Средства к улучшению церковного пения» – также в нотном отделе РГБ и во многих других фондах; «Пение в начальной русской школе. Методические указания» – в фонде библиотеки РГБ и в Отделе письменных источников ГИМа.

⁹⁰ Материалы данной главы частично использованы автором диссертации в статье «Учебно-методические труды Василия Федоровича Комарова» [223].

⁹¹ Эта работа хранится в ВМОМК имени М. И. Глинки (ф. 283, № 28. – 24 с.).

⁹² Издано в 1875 г., в Университетской Типографии (Катков), в 1894 г., в типо-литографии товарищества И. Н. Кушнерева и К^о, в 1895 г., в печатне В. Гроссе.

⁹³ Издано в 1890 году отдельным оттиском Университетской Типографией, как приложение к журналу «Церковные Ведомости», в книжке № 3, и в 2002 г., в 3-м томе «Русской духовной музыки в документах и материалах».

⁹⁴ Издано в 1898 г. в собственной типографии Троице-Сергиевой Лавры, в 1899 г. типо-литографии Д. А. Бонч-Бруевича, в 1910 г. в типографии торгового дома М. В. Баландин и К^о.

Рукописи Комарова хранятся в фонде музея им. М. И. Глинки («Руководство к изучению церковного пения») и в Отделе письменных источников ГИМ («Пособие к преподаванию церковного пения»).

4.1. Обзор учебно-методических трудов

В приведенном ниже обзоре учебно-методических трудов В. Ф. Комарова охвачено их содержание, представлен анализ структуры и ведущих идей.

«*Руководство к изучению церковного пения*», предназначенное для семинаристов, было написано в период преподавания Комарова в Московской духовной семинарии. Оно содержит краткие музыкально-теоретические сведения, необходимые начинающему клиросному певцу. В начале работы указано четыре подраздела, отражающие четыре этапа, из которых состоит период освоения церковного пения:

- 1) изучение общих музыкальных сведений;
- 2) изучение упражнений;
- 3) изучение внутреннего характера церковного пения и свойственных ему приемов пения;
- 4) изучение древних и новых произведений церковного пения.

Однако работа раскрывает только первый пункт из этого списка, представляющий собой сведения по теории музыки. «Общие музыкальные сведения» включают объяснение следующих музыкальных терминов:

1. Тон
2. Интервал
3. Гамма
4. Диатоническая гамма
5. Физическое исследование гаммы (пропорциональные отношения между тонами гаммы и аккорда)
6. Ноты (системы нотной записи)
7. Хроматическая гамма
8. Древняя церковная гамма и диатоническая гамма

9. Ключи
10. C-dur и a-moll
11. Диезы и бемоли в ключе
12. Две теоремы и примечания к ним:
 - Параллельный минор
 - Кварто-квинтовый круг
13. C-dur и c-moll
14. Камертон
15. Темп
16. Обыкновенный темп (Tempo ordinario) в четыре четверти

В объяснениях выше перечисленных терминов Комаров не всегда опирается на западноевропейскую музыкально-теоретическую систему, но вводит понятия, не используемые в ней – пояснения Комарова ориентированы на вокальную природу музыкального исполнения. Кроме того, в этой работе нашла отражение и его связь с математикой, которая обнаружилась в точных математических расчетах частоты колебаний звуков, соотношений между ними и т. д. Такой ракурс в подаче материала, при определенном сходстве этого труда с другими теоретическими и методическими работами его современников, делает ее отличной от других.

Остановимся на некоторых определениях Комарова. Описывая природу интервалов, он, помимо тона и полутона, составляющих основу темперированного строя, говорит также о различии полутонов – большого и малого, что подчеркивает вокальную природу звука, не фиксируя его в темперированных рамках: «Слух более тонкий различает большой полутон и малый полутон, а равно и прочие интервалы бóльше одного тона, т.е. $1\frac{1}{2}$, 2 и т.д.» [83; 3].

Говоря о диатонической гамме, автор упоминает и церковную гамму, (подразумевая обиходный звукоряд), которую он также называет диатонической гаммой. Она же «естественная», так как «легче других поется и приятнее для слуха» из-за простоты «отношений между числами колебаний соответствующих

ее тонам» [там же; 4] – в этом ему видится причина ее большей употребительности в музыке. Как видно, для Комарова, как математика, математические соотношения чисел колебаний играют существенную роль в звуковом восприятии.

В этой работе Комаров основные аккорды (*dur* и *moll*) называет не привычными терминами, а «твердыми» и «мягкими». Здесь же приводит две системы нотной записи – линейную и безлинейную. Последняя в свою очередь делится на древнюю – крюковую и новейшую – «цифирную», каждой из которых автор дает краткое объяснение принципов записи. Такое же использование нескольких систем записи можно встретить в «Руководстве к практическому изучению древнего богослужебного пения Русской православной церкви» Н. М. Потулова, где он сравнивает три системы нотации (крюковой, квадратной и круглой), и в «Методике пения» А. М. Карасева (цифирной, буквенной и круглой). Свою систему цифирной нотации в «Курсе хорового пения» использует С. В. Смоленский.

В хроматической гамме, помимо всех общепринятых положений, Комаров заостряет свое внимание на различии в пении и подобных человеческому голосу инструментах (например, скрипке) бемольной ноты и диезной, которые обозначают различное качество полутонов. Так, если на фортепиано и подобных ему инструментах с постоянными звуками одна и та же струна служит для *cis* и *des* и других пар, то в пении они различаются. *Cis* оказывается ближе к *C*, чем *des* и если записать частоту колебания струны дробью $1/125$, то разница между *cis* и *des* будет следующая:

$$\text{des} : \text{cis} = 125 : 124 \text{ [там же; 10].}$$

В разделе о ключах Комаров упоминает пять видов ключей: басовый, скрипичный, дискантовый, альтовый и теноровый, причем первые два, по словам автора, чаще всего употребляются для фортепианных нот. Дискантовый, альтовый и теноровый ключи по своему начертанию в «Руководстве к изучению церковного пения» Комарова имеют несколько отличный вид от принятых в западно-европейской музыке, хотя их суть при этом не изменяется. Так, дискантовый



ключ выглядит следующим образом: *do re mi fa...* , альтовый:



do re mi fa...



и теноровый: *do re mi fa...* .

В обиходных напевах, по словам Комарова, так же, как и в западноевропейской музыке, встречаются модуляции. Но они бывают лишь одного вида – так называемые «естественные» – в близкие родственные тональности. Хотя эти модуляции не являются ярко выраженными и бывают заметны лишь при особом рассмотрении.

Раздел 12 содержит две «теоремы» с примечаниями, в которых даны их «доказательства». В первой говорится о параллельных мажору тональностях, а во второй дается объяснение кварто-квинтового круга с таблицами диэзных и бемольных тональностей.

В последнем разделе повествуется о размере в четыре четверти, его обозначении, движении руки и т.д. В завершении «Руководства к изучению церковного пения» приводятся виды длительностей нот и пауз.

«Практическая школа хорового пения» была издана в 1875 году и включает краткие нотные упражнения. До настоящего времени сохранилось лишь второе издание этой работы – исправленное и дополненное. Предисловие к нему содержит учебно-методические указания. Всего в этом сборнике дано 92 нотных примера размером от одной до шести строк – это упражнения, направленные на изучение нот и построенные таким образом, чтобы «не притуплялся бы музыкальный слух учеников, и не ослабевала в них охота к изучению пения» [80; 2]. Все эти упражнения должны исполняться в форме канона – эта форма, по словам автора, более интересна детям и дает большую пользу: «При начале, когда мелодия не может быть разнообразна и красива вследствие малого знания учеников, единственным интересующим элементом является гармония, а также

симметрия в повторении начальной музыкальной фразы различными партиями. Эта же форма приучает с самого начала к точному счету, потому что всякое отступление от него тотчас делается ясным и учителю, и самим ученикам. Канон отучает петь только за другими, а непременно требует самостоятельного чтения» [там же]. В этих комментариях автор обращает внимание на существующее в хоровой практике явление – неумение неопытных певцов петь самостоятельно и удерживать свою партию.

Во втором издании этой работы была изменена мелодическая последовательность упражнений, а также были сделаны дополнения с целью «познакомить русскую школу с особенностями своей народной музыки» [там же; 4]. Составленные Комаровым музыкальные примеры содержат обороты, характерные для народной песни.

В нотных упражнениях имеются указания цифрами, когда наступает момент вступления каждой партии, и какой партией оканчивается канон.

Современник автора А. Н. Карасев в своем труде «Методика пения» дает характеристику и «Практической школе хорового пения» Комарова, отмечая, что в отличие от других современных работ, которые «грешат» слишком сильным преобладанием теории над практикой, в этой работе заметен значительный перевес практики над теорией, что вполне правомерно.

Развернутая статья В. Ф. Комарова, вышедшая в печати в 1890 году, *«Средства к улучшению церковного пения»*, состоит из трех обширных разделов, нотного приложения и содержит проблемный взгляд на современное церковное пение и пути его совершенствования. Рассматривая исторические предпосылки того состояния современного ему церковного пения, Комаров изучает уже предложенные предшественниками пути его улучшения и предлагает свой путь – через обращение к художественному богатству народной песни и древних церковных роспевов, анализу устройства и особенностей исполнения которых он посвящает много страниц. Комаров поднимает также вопрос обучения

правильному исполнению древних роспевов и акцентирует внимание на преподавании церковного пения в школах, чему он и сам отдал много сил.

Комаров выступает противником в применении к церковным мелодиям гармонии «строгого стиля». По его мнению, этот стиль, во-первых, западного происхождения и чужд русскому духу, а во-вторых, он «мертвый стиль», так как его мелодии спокойны, а «что же может быть спокойнее мертвеца?» [84; 240]. Автор считает, что использование имитационной формы в разработке церковных мелодий недопустимо, так как оно, во-первых, порождает разновременное произношение слов, непринятое в богослужении Православной Церкви, и, во-вторых, эта форма также западного происхождения⁹⁵. Комаров указывает на сложности, которые существуют в изучении древних церковных роспевов:

- отсутствие хороших систематизированных и подробных пособий для изучения знаменного роспева;

- отсутствие «непосредственного живого церковно-народного пения» [там же; 245].

- отсутствие понимания людьми художественных достоинств знаменного роспева в силу неудовлетворительного его исполнения и воспитания уже не одного поколения на музыке западного образца. «Искать внутреннего музыкального содержания и вникать в текст песнопений новая музыка давно уже отучила», – констатирует Комаров в своей работе современное ему положение дел [там же; 248]. Данное высказывание Комарова дает несколько общий взгляд на современное ему состояние церковного пения, потому появившиеся в 1870-80-х годах духовно-музыкальные сочинения русских композиторов – Чайковского, Римского-Корсакова, – опровергают это заключение.

Во втором разделе внимание автора останавливается на сравнении народной песни и древних церковных роспевов как наиболее верных источников композиторского творчества. Размышляя о пении современных автору певчих,

⁹⁵ Хотя позже встречались и противоположные точки зрения – А. Т. Гречанинов считал, что при умелом использовании в церковном пении вполне допустимы даже формы фуги и фугетты [24; 432]. Так же А. А. Алябьев считал имитационную полифонию обязательной для церковной музыки, о чем можно найти свидетельство в одном из его писем А. Н. Верстовскому.

Комаров отмечает: «У певчих на первом плане *ноты*, а у народных певцов *слово*» [там же; 250]. В этом разделе автор анализирует такие понятия, как ритмические законы, присущие церковным песнопениям, их темп и одну из проявляемых в пении черт художественности, названную автором «ходом».

Широко употребляемому Комаровым термину «ход» здесь он дает весьма общее определение, признавая, что применение его относится «к тем высшим проявлениям творчества <...>, которое очень трудно сформулировать» [там же; 256]. Он заключается в общем движении песнопения, гибкости его ритма и темпа. «Музыка есть искусство *динамическое*, а не *статическое*» – писал Комаров [там же; 257]. Это же свойство русского пения было некогда уловлено А. Ф. Львовым и отражено в его работе «О свободном или несимметричном ритме» (1858). По мнению Комарова, «ход» в хоровом исполнении знаменного распева, должен быть найден слухом. Для того чтобы понять одноголосную мелодию, нужно в нее вслушаться, уловить ее «ход». Это возможно в хоре, воспитанном на народной и церковной музыке и привыкшем исполнять древние церковные распевы так непосредственно, как народ поет свои песни. Таким образом, возможно появление различных видов разработки русской песни: гармонической, контрапунктической (простого вида) и др.

В своей более поздней работе «Пение в начальной русской школе», где Комаров подчеркивает богатые художественные достоинства русской музыки, он укажет на «ход» как на «высший род музыкальной последовательности, свойственный преимущественно русскому пению, когда мелодия стремится к продолжению, так что музыкальный слух остается неудовлетворенным, если она прерывается ранее последней заключительной части» [78; 24]. При пении с канонархом «ход» нарушается, так как длинные вставки канонарха разделяют непрерывность движения музыкальной ткани. Также ему препятствуют длинные ферматы и паузы в конце средних строк напева.

К термину «ход» Комаров обращается неоднократно в своих работах, привнося в его трактовку все новые нюансы. В одном из разделов «Пособия к преподаванию церковного пения» он выделяет три условия, от которых зависит

«незавершенность» мелодии, встречающаяся в русском пении: «1) от полукаданса, т.е. когда мелодический оборот оканчивается не основным тоном; 2) от переводки, когда на последний слог приходится группа нот мелодически ведущая к начальному тону следующего оборота; наконец, 3) от такого устройства мелодии, <...> когда нет ни полукаданса, ни мелодического перехода, а, тем не менее, остановка или перерыв мелодии на этом месте лишает следующий мелодический оборот его естественного начала» [79; 32]. Например, первое условие иллюстрируют конец 1-й строки 2-го гласа, 3-й строки 6-го гласа, 2-й строки 7-го гласа (греческого роспева), второе – 4-я строка 4-го гласа, и третье – окончания 1-й, 2-й, 3-й и 5-й строк 4-го гласа стихир, 1-й строки 4-го гласа тропарей, 1-й строки 6-го гласа, 3-й строки 2-го гласа.

Последний, третий раздел данной работы содержит размышления о средствах и путях решения проблем церковного пения. По мнению Комарова, улучшение церковного пения должно произойти через народную и духовную школы, но их программа⁹⁶ является скорее «программой будущего», нежели настоящего времени, по следующим причинам:

1. Исполнение знаменного роспева в том виде, в каком он существовал в конце XIX века, вряд ли можно назвать художественным⁹⁷ – оно не может привить ученикам любовь к нему.

2. Отсутствие определенной методики изучения знаменного роспева по нотам, в соответствии с упомянутой программой.

3. Отсутствие специально подготовленных учителей, которые могли бы реализовать программу церковного пения в духовных учебных.

По мнению Комарова, в программах духовных школ по церковному пению должно вестись изучение не знаменного роспева, который он оценивает как лучший в художественном плане, а обычного напева, так как он является напевом «живым», в отличие от знаменного, записанного лишь на бумаге (в частности, Комаров считает, что знаменный распев «нем», так как его не исполняют в

⁹⁶ Комаров здесь не указывает, какую именно программу он берет для рассмотрения.

⁹⁷ В частности, автор говорит о слишком медленном темпе исполнения знаменного роспева, что лишает его всякой красоты и художественности.

церквях, в то время как обычный напев «живой»). Обычный напев, по словам Комарова, охватывает полный круг всех песнопений, чего нет в печатных изданиях знаменного роспева. Это мнение Комарова о знаменном роспеве вряд ли можно считать правомерным, так как знаменный роспев до сих пор «жив», хотя и исполняется сейчас только в единоверческих церквях и старообрядческих общинах. Кроме того, он охватывает весь круг церковных песнопений. Очевидно, что какие бы достоинства не были присущи обычному роспеву, он не может полностью заменить все другие церковные роспевы, так как он не обладает достаточными художественными качествами. Изучение обычных напевов может быть скорее начальным этапом в изучении церковного пения, предполагающим в дальнейшем изучение и других церковных роспевов.

Несмотря на то, что Комаров выступал за распространение обиходных напевов, он понимал, что они не обладают достаточными художественными качествами, чтобы смочь полностью вытеснить из церковного пения «партесное» пение: «Обычный напев литургии представляет в музыкальном отношении самого низшего рода речитатив с надоедливо повторяющейся западной каденцией мажорного лада» [84; 268]. Автор предлагает опытным певцам самим создать новый обычный церковный распев.

В заключение статьи Комаров выражает надежду на осуществление замысла по поводу съезда людей, занимающихся церковным пением, который может дать обмен опытом, на выявление хороших знатоков в этом деле и их помощи по улучшению церковного пения: «Учиться пению можно только у хороших певцов русского народа, и всякие механические подходы к этому делу только отдаляют от его истинного понимания» [там же; 278].

Работа В. Ф. Комарова *«Пение в начальной русской школе»* (1898) содержит методические указания к преподаванию церковного пения детям. Она состоит из небольшого предисловия и пяти развернутых глав:

1. Пение по слуху
2. Изучение нот

3. Ритм церковных песнопений

4. О голосе

5. Пение в церкви

Труд «Пение в начальной русской школе» демонстрирует отношение Комарова к процессу обучения детей церковному пению, в котором видна заинтересованность автора: «Если желают завести и утвердить пение в школе, то нужно вести его преподавание так, чтобы не было тоски ни ученикам, ни учителю или, лучше сказать, чтобы труд изучения тотчас получал себе награду» [73; 3]. Он анализирует возможные проблемы в работе с детскими голосами, давая примеры упражнений на устранение тех или иных недостатков, рекомендует, чего не нужно делать в преподавании церковного пения детям: 1) не допускать долгих теоретических объяснений музыкальных терминов, знаков и др., 2) не петь упражнений, и 3) не брать непонятных ученикам песнопений, слишком трудных или музыкально некрасивых.

В работе анализируется своеобразие ритма церковных песнопений. Богослужебные тексты, предназначенные для распевания на гласовые напевы, Комаров сравнивает здесь со стихотворной речью, находя при этом некоторые общие законы построения текста. Метрические и ритмические законы автор выводит в ходе разбора гласовых мелодий, подробно рассматривая их на разных примерах.

Труд «Пение в начальной русской школе» характеризует автора как отличного знатока церковно-певческого дела и методики работы с детским хором. Его советы могут быть полезны и сейчас для тех, кто изучает практическую сторону церковного пения. Ценность этого труда – в его направленности на обучение детей.

«Пение в начальной русской школе» было оценено и современниками Комарова – в качестве рекомендуемого пособия оно вошло в программу Синодального училища по предмету «Методика церковного и школьно-хорового пения в связи с задачами музыкального образования вообще».

«Пособие к преподаванию церковного пения» – один из последних трудов Комарова, который не был издан. Сейчас он хранится в рукописном виде в Государственном историческом музее в Отделе письменных источников в фонде № 379. Предположительно оно было написано в последние годы жизни автора, скорее всего около 1897 года. На титульном листе имеется запись, что оно было составлено для учителей начальных школ Богородского Земства Московской губернии. Скорее всего, «Пособие к преподаванию церковного пения» не дошло до печати, так как оно не было до конца доработано автором. Так, например, Комаров постоянно дает ссылки на неизвестные номера примеров из практической части, как в предыдущей работе, он ссылается на примеры из «Практической школы хорового пения». Деление на разделы здесь не вполне ясно, хотя, несмотря на это, можно выделить их несколько:

- Теоретическая часть. Методические указания
- Необходимые общемузыкальные сведения
- Различные гаммы
- Ритм
- Гармония
- Примечания к гласовым мелодиям
- Примечания к нотным упражнениям

На последней странице имеется указатель к неизвестному практическому разделу.

В самом начале своей работы Комаров дает сжатую программу⁹⁸ изучения церковного пения в начальных школах. Она рассчитана на три года обучения. В первый год должны изучаться гласы обычного напева двух видов – тропарные и стихирные, во второй год обучения – ноты и Литургия на два или три голоса, а в третий год – Всенощное бдение, ирмосы, догматики, задостойники, великопостные и пасхальные песнопения.

В «Пособии к преподаванию церковного пения», помимо музыкально-теоретических сведений, Комаров дает фундаментальный анализ гласовых

⁹⁸ Официальные программы Комарова не найдены.

напевов, а также останавливается на вопросах ритма и метра церковных песнопений. Как и в предыдущей работе, он затрагивает проблемы, возникающие в работе с детским хором, предлагая пути их решения с помощью тех или иных упражнений. Музыкально-теоретический материал в этой работе дан с точки зрения церковного пения, то есть автор рассматривает только те музыкальные термины, которые необходимы певчому в его клиросном служении и которые встречаются в его методических указаниях и в примечаниях к гласам.

Автор полагает, что пение в церкви в первый год обучения вряд ли возможно, так как у детей еще не имеется необходимой базы знаний и умений. Кроме того, унисонное пение детскими голосами, которые на начальном этапе обучения Комаров называет «крикливыми», не может способствовать благолепию Богослужения.

В разделе «Необходимые обще-музыкальные сведения» дан теоретический материал. Этот раздел по своему содержанию близок первой работе Комарова «Руководство к изучению церковного пения». Здесь автор выделяет в пении три элемента – мелодию, гармонию и ритм. Мелодию Комаров рассматривает в двух смыслах – в широком, как напев, и в тесном – как мелодический элемент какого-либо напева, где особое внимание обращается на тоны в мелодии и соотношения между ними, то есть фразу.

В разделе, содержащем рассмотрение различных гамм, автор анализирует состав хроматической, диатонической и церковной гамм, рассматривает их строение, названия ступеней (доминанта, субдоминанта, медианта, вводный тон и т.д.). «Нормальными» или «образцовыми» он называет гаммы *До мажор* и *ля минор*.

Комаров отмечает, что однообразность и монотонность при хорошем пении не должна иметь места, хотя в обычном напеве он выделяет такие напевы, которые при плохом исполнении приобретают монотонные черты, например, 8-й тропарный глас, состоящий из одной единственной мелодической строки. Во избежание монотонности, по мнению автора, в новейшей музыке композиторы используют различные модуляции, в том числе и в отдаленные тональности, чем

создают напряжение в отличие от «церковных модуляций», которые спокойны и естественны, по мнению автора, как, например, в сочинениях Львова или Ломакина. Комаров не дает указаний на конкретные сочинения этих авторов или на то, кого он имеет в виду под композиторами, использующими модуляции в отдаленные тональности. По всей видимости, последнее заключение Комарова не достаточно основательно, так как в церковной музыке до конца XIX века отклонения в отдаленные тональности если и встречались, то весьма нечасто.

Говоря о родстве тональностей, Комаров указывает на общность звуков в аккорде. Но, как отмечает автор, при наличии общих тонов в аккордах, для слуха не всегда более естественна модуляция в эти тональности. Так, например, для слуха более привычна модуляция из *До-мажора* в *ре-минор*, нежели из *До-мажора* в *ми-минор*, несмотря на то, что во втором случае два общих тона, а в первом ни одного. И примеров перехода из мажора в минор ступенью выше в церковной музыке достаточно много. Об этой характерной черте церковного пения в настоящее время писал А. Н. Мясоедов, объясняя это тем, что секундовое соотношение рождено из ступеней «древней прагармонии».

Как указывает Комаров, в церковном пении, в противовес западной музыке того времени, встречаются так называемые «запрещенные» ходы, появление которых здесь вполне естественно – это параллельные квинты и октавы. В церковном пении они не создают такого резкого впечатления, какое они производят в инструментальной музыке.

Параллельные квинты и октавы можно достаточно часто встретить в церковном пении – например, во второй мелодической строке 6-го гласа, когда она оказывается перед заключительной – все голоса движутся вниз и при этом возникают параллельные октавы. Движение параллельными квантами и октавами можно встретить в обиходе Киево-Печерской Лавры (например, в «Пещерной» Херувимской и др.).

В завершение этого раздела Комаров пишет о том, что гармонические законы, выработанные на Западе⁹⁹ нельзя считать общеобязательными для всех народов, подобно тому, как в грамматике разных языков могут быть какие-то общие правила, но есть и свои собственные, свойственные только какому-нибудь одному языку. Эти законы русской гармонии, по мнению автора, еще предстоит найти.

Последние два раздела – «Примечания к гласовым мелодиям» и «Примечания к нотным упражнениям» – содержат отсылки к неизвестной практической части. Комаров дает свою точку зрения на последовательность изучения гласовых напевов, который построен по принципу возрастающей сложности. Первый раздел имеет деление на части по соответствию номеров практической части тем или иным гласам, которые расположены по принципу от простого к сложному:

№№1-6 – 1-й тропарный глас греческого распева,

№№7-30 – 3-й стихирный глас малого знаменного или киевского распева,

№№31-49 – 2-й глас общий для тропарей и стихир,

№№50-68 – 5-й глас, также общий для тропарей и стихир,

№№69-72 – 4-й тропарный глас,

№№73-77 – 7-й тропарный глас греческого распева,

№№78-85 – 7-й глас стихир малого знаменного и их запевы киевского распевов,

№№86-89 – 3-й тропарный глас греческого распева,

№№90-104 – 1-й стихирный глас киевского распева,

№№105-138 – 6-й и 8-й стихирные гласы,

№№139-158 – 4 стихирный глас киевского распева,

№№159-165 – 8-й тропарный глас греческого распева и

№№166-176 – редко употребляемые напевы – 2-й стихирный глас киевского распева.

⁹⁹ Комаров здесь имеет в виду законы классической гармонии.

В разделе примечаний к гласовым мелодиям подробно разбирается строение всех гласов и их варианты. В каждой части раздела, содержащей какой-либо один глас, автор дает его схему, особенности строения мелодических строк, примеры богослужебных текстов, распеваемых на этот напев, тональность, удобную для детского хора, и темп напева в соотношении одного слога богослужебного текста с секундой.

4.2. Педагогические и методические принципы В. Ф. Комарова

Материал, изложенный в учебно-методических работах В. Ф. Комарова, структурирован согласно педагогическим принципам его освоения, связанным с приобретением того или иного навыка в процессе обучения гласовому пению, а именно: чтения нот, чистого интонирования, ритмически точного исполнения. Учебный материал содержит отдельные методические рекомендации по обучению теории и сольфеджио, работе со звуком и с ритмом, обучению гласовому пению, а также практические рекомендации регентам. В трудах Комарова очевидно и присутствие общих дидактических принципов, которые автор нередко обговаривает в начале своих работ, ключевой из них – изучение материала от простого к сложному.

Один из ведущих методических принципов Комарова в процессе обучения детей церковному пению – это восприятие с пения по слуху, через которое учитель может передать множество практических тонкостей – вокального звукоизвлечения, построения музыкальной фразы и т.д. Ему Комаров уделял большое внимание на всех этапах обучения.

Для обучения детей чтению нот Комаров рекомендует принцип опоры на гласовые напевы. Он предлагает использовать гласовые напевы 8-го и 3-го гласов, как стихир, так и тропарей, при этом исполняя их нотами по экземплярам без текста. Этой же цели служит и пение схем гласовых напевов в два, три и более голосов, а также многоголосное исполнение их с богослужебными текстами, хотя это автор относит уже ко второму году обучения.

Комаров считает, что не нужно объяснять все нотные знаки сразу и перегружать детей большим количеством информации – лучше знакомить с нотным материалом постепенно, ограничиваясь при этом необходимыми знаниями для исполнения того или иного нотного упражнения.

Для Комарова высотность тех или иных упражнений не имеет значения, так как пение без сопровождения какого-либо инструмента в этом отношении не требует особенной точности.

По мнению Комарова, в программу обучения церковному пению может входить изучение крюковой нотации, оно должно быть связано с непосредственным знакомством с церковными песнопениями, записанными в живом исполнении. Изучение знаменного распева должно вестись в определенной последовательности от простого к сложному: сначала изучение «подобнов», затем ирмосов, после песнопений Октоиха и в конце – песнопений Праздников.

В одной из своих работ («Средства к улучшению церковного пения») Комаров в стремлении к достижению «полной художественности» распева рекомендует изменять славянский текст церковных песнопений либо заново перераспевать принятый текст другими оборотами. Как вариант перераспевания он предлагает соединять русские рукописи, содержащие дореформенный полногласный текст, с греческим богослужебным тестом: «Всего легче восстановить эту художественность, соединяя мелодию хомовых рукописей с греческим текстом» [84; 275]. В нотном приложении к этой статье автор показывает опыт «перераспева» задостойника Рождества Пресвятой Богородицы «Чужде матерем девство». Сначала он приводит пять видов распева этого текста: с раздельноречным текстом в переводе с крюков на ноты, с греческим текстом, с истинноречным текстом в издании Морозова, с исправленным славянским текстом, с текстом и нотами Синодального Обихода. И, наконец, Комаров приводит вариант нового распева, основанного на результате анализа и сравнения этих вариантов распева задостойника, который оказывается более «сглаженным», теряя при этом некоторые ритмические особенности знаменного распева.

Комаров выводит три правила, которые нужно всегда помнить при обучении детей церковному пению. Они заключаются в следующем: «1) не тратить времени даром на теоретические объяснения и скучные практические упражнения; 2) избегать утомления и напряжения голосов и 3) стремиться не к количеству, а качеству пения: лучше петь немного, но возможно хорошо; количество со временем увеличивается само собой, а качество пения *только вырабатывается*» [73; 36].

По словам Комарова, в первый год обучения не следует уроки пения вести полный час – 20-30 минут достаточно, чтобы дети не успевали утомляться. Лучше всего заниматься пением понемногу, но каждый день, например, между уроками. В таком случае пение будет действовать на детей «освежительно» и не будет требовать отдыха после занятия.

Особенности обучения теории и сольфеджио

В обучении теории и сольфеджио в процессе освоения детьми церковного пения Комаров выделяет два этапа – первый, подготовительный, на котором учащиеся должны освоить нотную грамоту и гласовые напевы обычного распева, и второй, на котором изучаются древние церковные распевы и другие более поздние мелодии. Так как Комаров по большей части занимался с младшим отделением школы ОЛЦП, то все его учебно-методические труды содержат разработку первого этапа обучения.

Подготовительный этап, по словам Комарова, имеет своей задачей «развить слух, и сообщить умение управлять голосом в пределах самых доступных нот (грудной регистр)» [79; 4]. Изучению нот методически предшествует освоение гамм на слух на так называемом переходном этапе.

С точки зрения Комарова, «секунда – самый полезный интервал в голосовом отношении» [83; 5], поэтому в начале обучения он предлагает на этом интервале изучить счет.

Изучение нот, по мнению Комарова, должно вестись на материале народной музыки, хотя и на этом этапе долго задерживаться не стоит, так как «долгое

упражнение в беглом чтении нот, не имеющих между собой музыкальной связи», может «убить музыкальный слух». А поскольку русское пение в своем основании имеет текст, определяющий и музыкальное содержание песнопения, то увлечение пением по нотам не ведет напрямую к главной цели в освоении церковного пения и может привести не к тем результатам: «В натуральном русском пении нот совсем не слышно, точно так же, как не слышны определенные гласные и согласные в живой речи» [84; 274].

Нотные упражнения, приводимые Комаровым в разных пособиях, служат методическому изучению нот, тонов гаммы и узнаванию этих тонов в известных песнопениях, а также освоению голосовой техники, выработке красивого звука и других необходимых певческих приемов. Темп для упражнений, в частности в «Практической школе хорового пения», в большинстве своем Комаров не указывает, так как их одинаково удобно петь как в среднем темпе, так и в быстром. Он рекомендует выученное упражнение сначала пропеть в среднем темпе, а потом в два раза быстрее.

Сольмизировать Комаров учит «со счетом рукой каждым поющим и сначала с названием каждой ноты, исключая мелкие ноты, которые должны исполняться голосом с названием только первой из двух или из четырех, а затем этот прием сольмизации нужно применить и к крупным нотам, имеющим над собою знак легато» [79; 67-68]. Этот прием сольмизации с названием не всех нот, которые поются, выбран Комаровым не случайно. В церковных песнопениях практически не встречается¹⁰⁰ подтекстовка на мелких длительностях и чаще всего краткие ноты приходятся на один слог. Как отмечает автор, «раздельная сольмизация мелких нот противоречит закону о неделимости мóры¹⁰¹» [там же; 68].

Все нотные упражнения «Пособия к изучению церковного пения» и «Практической школы хорового пения» имеют форму канонов, поскольку даже и при разучивании одноголосных упражнений Комаров считает важным приучать

¹⁰⁰ Исключение составляет напев Киево-Печерской Лавры.

¹⁰¹ «Мора» в переводе с латинского – промежуток времени. Данный термин использовался в античном стихосложении как единица измерения продолжительности стопы. Под «морой» Комаров подразумевает самую мелкую часть текста, равняющуюся одному слогу.

слух к гармоническому пению. Автор приводит и методику разучивания нотных упражнений: «Сначала каждое упражнение выучивается в унисон, потом ученики делятся на произвольные партии, причем количество голосов в каждой партии полезно уменьшать, начиная от половины класса до одного человека на каждую партию» [79; 68].

Пользу пения канонов отмечал также и дьякон М. Ф. Коневский, находя его интересным и важным в научении партесному пению.

В работе «Пособие к изучению церковного пения» Комаров указывает на конкретные цели и задачи в нотных упражнениях, подкрепляя их следующими сольфеджийными приемами:

- пение отдельных интервалов с примерами из гласовых мелодий;
- пение высоких нот с указанием приемов как выработать правильно их пение;
- плавное пение нескольких нот на один слог;
- усвоение пения синкоп;
- совместное пение на несколько голосов;
- пение из-за такта – в церковном пении это применяется тогда, когда текст начинается с безударного слога.

Помимо предложенных Комаровым нотных упражнений, для изучения нот он предлагает просто пение по указанию учителя отдельных нот, написанных на доске, хотя и не рекомендует этим сильно увлекаться из-за опасения, что это может испортить детский слух и приучить к безритмному пению.

Петь на два или три голоса, по мнению Комарова, нужно начинать не раньше периода, когда дети научатся читать ноты – то есть не раньше второй половины второго года обучения.

Отдельное внимание в методике уделено изучению церковной гаммы.

В ней Комаров останавливает свое внимание на особом свойстве церковной гаммы, которое заключается в одновременном присутствии в одном песнопении *си-бекар* внизу и *си-бемоль* наверху. Появление *си-бемоль* наверху, помимо особенного четырехтонового строения церковной гаммы, оправдывается еще и

вокальной природой. Об этом автор говорит так: «Его [*си-бемоль* – *Н.Р.*] появление объясняется влиянием верхних голосов, которые при хоровом исполнении подходят к этому тону снизу и во избежание тритона должны брать его с бемолем, а нижние голоса подходят к тому же тону сверху, чтобы не произвести крайнего диссонанса (который происходит при сочетании двух тонов *си* и *си b*), берут чистую октаву верхнего тона» [79; 18]. Это отступление от обыкновенной гаммы Комаров называет «аттракцией». Он указывает на четырехтоновое строение церковной гаммы, ведущее свою историю от греческих тетрахордов, звуки которых расположенных в четырех разных последовательностях. Эти тетрахорды получили названия «главных гласов». Четыре тетрахорда, взятые выше или ниже от главных, стали называться «побочными» или «производными» гласами. В нашем же русском церковном пении, как писал Комаров, гласы различаются не столько характером свойственных им тетрахордов (согласий), сколько мелодическими оборотами, присущими тому или иному гласу.

В работе «Средства к улучшению церковного пения» Комаров дает указание на необходимость изучения распевного чтения, народных и церковных напевов различных местностей, в ходе анализа и сравнения которых должно быть положено начало выработки обычного напева. Отдельное внимание он обращает на особенности голосовой техники у русских певцов и чтецов, которая должна, по его мнению, учитывать как «климатические особенности русских голосов», так и законы русского пения, тесно связанного с текстом [84; 273].

Работа со звуком

Отдельное значение в учебно-методических сборниках Комарова придается работе со звуком и хоровым приемам. В начале обучения детей церковному пению он рекомендует придерживаться унисона, хотя отмечает, что на этом настаивать не стоит, если появляются верные по гармонии подголоски, которые могут возникнуть вследствие неудобного для пения тона (например, верхняя терция или октава при низком тоне). Вообще, Комаров рекомендует избегать как

слишком высоких, так и слишком низких тонов, которые порождают неприятные звуки и могут привести к порче детских голосов.

Важным элементом в обучении детей пению является хорошее дыхание. Комаров не советует с самого начала разрешать петь сидя. Для укрепления певческого дыхания автор предлагает следующее упражнение: петь «Аминь» в разных тонах, причем первый слог брать не очень громко, а второй взять громко и тянуть в продолжение пяти медленных долей, постепенно стихая.

Самым лучшим руководством для детей в выработке хорошего звука, по мнению Комарова, является пение самого учителя, если он сам, конечно, не имеет крупных голосовых недостатков. При этом еще можно применить и несколько специальных заданий, способствующих укреплению диафрагмы и выработке красивого звука, которые можно встретить в разных работах Комарова.

В «Пении в начальной русской школе» автор дает обстоятельное объяснение строения так называемого «певческого аппарата» и принципы звукоизвлечения, которые более или менее подробно упоминаются и в других современных Комарову работах.

Комаров в этой работе приводит два упражнения для укрепления дыхания, играющего очень важную роль в пении:

1) Сделать глубокий вдох и медленно выпускать воздух;

2) Делать гимнастику для выпрямления груди двумя способами:

– взять правой рукой левую за спиной, вытянуть их вниз и держать в таком положении несколько минут;

– поднять руки горизонтально со сжатой кистью, делать ими движения вперед и назад с бóльшим усилием при движении назад» [73; 28].

Кроме того, в «Практической школе хорового пения» Комаров приводит еще несколько упражнений для дыхания: петь на гласные звуки *о*, *а*, *legato* и *piano*. Здесь он указывает на то, что при исполнении упражнений главным критерием правильного звука является возможность «начать его *очень тихо*, с полным запасом дыхания, и усиливать *постепенно без всякой перемены в положении гортани и прочего*» [80; 6].

В хоровом пении сложность составляет интонирование терцового звука в трезвучии. Так, в мажорном трезвучии при продолжительном пении терция часто понижается, а в минорном – повышается. Комаров указывает причины неточного интонирования и возможные способы исправления:

1) Первая причина – плохой слух. Для ее устранения, по мнению Комарова, полезно сравнивать фальшивый тон одного поющего с более верным тоном другого.

Данное высказывание Комарова вызывает сомнения, так как плохой слух вряд ли можно исправить путем сравнения. Хотя при постоянном и регулярном использовании данного способа, возможно, могут быть и положительные результаты.

2) Вторая причина – неправильное пользование голосом, которое чаще всего происходит от слабости диафрагмы. Устранение этого недостатка происходит постепенно по мере приобретения навыка в пении, чему способствуют особые голосовые упражнения.

3) Третью причину автор видит в том, что некоторые хористы имеют более тонкий слух, чем те, кто твердо держит свой звук, не обращая внимания на другие совместные звуки – при долгом повторении терцового звука нота первых «теряет гаммовую связь с остальной мелодией, и слух в это время руководится гармоническими призвуками нижнего тона трезвучия» [79; 44]. Комаров обращает внимание на то, что ученики должны очень хорошо усвоить для себя различие минора от мажора, а также гаммы и трезвучия. Этого можно достичь с помощью сравнения различных гласовых напевов, мажорных и минорных трезвучий или просто больших и малых терций.

Особую проблему в пении создает пение высоких нот, так как часто они оказываются слишком громкими – «крикливыми» или «визгливыми». Главный критерий правильного звучания Комаров определяет следующим образом: «Если тон, начавшись тихо, постепенно может быть доведен до полной силы без всякого изменения тембра и затем постепенно стихнет, то звук правильный» [73; 28-29]. Поэтому к «правильному» звуку нужно подходить пением не снизу вверх, а

наоборот. Для этого Комаров предлагает следующее упражнение: петь мелодическую минорную гамму¹⁰² сверху вниз, при этом начальный тон для альтов может быть *ля*, *си*, *до*, и даже *ре* и *ми*, а для дискантов – *до*, *ре*, *ми*, *фа* и даже *соль* и *ля*. Сначала гамму нужно петь с названием нот по два удара на каждую ноту в медленном темпе. Это упражнение лучше начинать очень тихо, к середине увеличивая громкость. Но можно и всю гамму петь очень тихо, а после и на какую-нибудь гласную (например, *о* или *у*).

Данное упражнение выполнять непросто, но «при настойчивости оно значительно улучшит голоса, потому что заставляет работать мускулы, поддерживающие гортань при тихом начале упражнения, и диафрагму, при усилении средней части гаммы» [там же; 29].

Для выявления результатов вышеизложенной тренировки Комаров дает три следующих упражнения:

1. Попробовать брать высокие ноты тихо (для альтов – *ре*, для сопрано – *соль*).
2. Начав петь высокую ноту тихо, постепенно довести ее до полной силы и затем постепенно стихнуть.
3. Петь мажорную гамму¹⁰³ сверху вниз и снизу вверх с различной динамикой, причем сила звука должна приходиться не на конец и начало гаммы, а на ее срединные ноты. Темп этого упражнения должен быть с самого сначала медленный, а потом очень быстрый.

Выполнение всех этих упражнений может дать голосу звучность, подвижность и тягучесть, а также может помочь голосу не утомляться и сохранить его надолго.

Важным качеством хорошего голоса и красивого звука Комаров полагает тембр. Для формирования правильного и красивого звука необходимо следить за тем, чтобы поток воздуха шел правильно: «Самый лучший звук получается тогда,

¹⁰² Комаров здесь не дает объяснений почему лучше брать *ля-минорную* гамму. Возможно, это потому, что *ля-минор* не имеет ключевых знаков и нота *ля* малой и второй октавы приблизительно являются крайними доступными нотами для детского голоса.

¹⁰³ Можно предположить, что Комаров здесь предлагает петь мажорную гамму, так как она более употребительна в нотных упражнениях.

когда звуковая струя воздуха, минуя мягкое нёбо и носовую полость, ударяет в твердое нёбо, ближайшее к передним зубам, конечно, нельзя направить эту струю туда, куда следует, руками, нельзя сказать какие движения для этого нужно делать, но об этом можно судить по самому звуку: если он глухой и гнусливый, то направление звуковой струи неверно» [73; 32].

Такое определение «красивого звука», данное Комаровым является достаточно подробным в сравнении с определениями его современников. Так, Коневский писал: «Выработке правильного голоса много способствует правильное положение органов, участвующих в пении, а равно и всего корпуса. Главное общее правило то, чтобы во время пения во всем теле было самое естественное положение, не утомляющее певца, а способствующее выходу голоса из гортани свободно, ясно и чисто» [86; 44-45]. М. В. Анцев в своей работе «Краткие сведения для певцов-хористов» говорит лишь о положении рта во время пения, а о звукоизвлечении дает лишь достаточно смутное определение: «Производить звук следует твердым ударом глотки сразу, спокойно, смело и уверенно» [3; 13]. Так же общими определениями правильного пения, заключающимися в свободе и естественности положения тела во время пения, ограничивается и А. Н. Карасев, хотя при этом уделяя немалое внимание вопросу дыхания.

Комаров акцентирует внимание на том, что самым лучшим руководством в научении детей пению является голос самого учителя. Певческий показ учителя может избавить его от долгих объяснений, хотя без упражнений на укрепление дыхания и диафрагмы не обойтись.

Несмотря на то, что все современники Комарова рекомендуют в помощь учителю использование скрипки или другого музыкального инструмента, Комаров считает нежелательным его применение. Для облегчения нагрузки на голос учителя на уроках церковного пения он рекомендует выбирать более способных и голосистых учеников, на которых учитель может опираться в процессе работы, и за которыми должны петь все остальные.

Хорошим пением Комаров полагает такое пение, в котором нет таких крупных недостатков, как пение одним горлом, пение в нос, сквозь зубы и т.д. Но если последние два возможно исправить постоянным наблюдением и указанием на них, то первое исправить гораздо сложнее. Пение горлом возможно исправить лишь с помощью специальных упражнений, о которых, по словам Комарова, «в начале обучения пению и думать нечего». Он рекомендует в начале изучения гласов (первых 5-6) не обращать особого внимания на голосовые недостатки, а лишь следить за тем, чтобы дети пели верно, смело и с желанием, при этом не допускать громкого и крикливого пения, а также и не требовать слишком тихого.

По мнению Комарова, о вокальных сложностях при изменении тона в пении необходимо предупреждать певцов, особенно если он повышается, и указывать на те ноты, которые будут требовать легкого головного регистра. Это замечание основано на различении двух регистров – грудного и головного. Если тоны грудного регистра петь головным, то это не портит ни звука, ни голоса, если наоборот – то это порождает «крикливые», неприятные звуки и ведет к порче голоса.

Принципы работы с ритмом

Комаров большое внимание уделял вопросам ритма – в двух его работах имеются отдельные разделы, в которых рассматриваются эти вопросы («Пение в начальной русской школе» и «Пособие к изучению церковного пения»). Вопросы ритма освещаются также в статье «Средства к улучшению церковного пения».

Рассмотрение ритма в работах Комарова, в первую очередь, связано с пением речитативных текстов, то есть тропарей и стихир (ирмосы Комаров не рассматривает). Как и всякое музыкальное произведение, речитатив, содержащийся в гласовых песнопениях, имеет свой определенный ритм, который нельзя разделить на такты в $\frac{3}{4}$ или $\frac{4}{4}$. Это переменный ритм, близкий к стихотворному: «Все гласовые напевы походят на стихи, где количество стоп в каждом стихе не одинаково, и самые стопы не однообразны» [73; 12]. Каждый глас имеет свою схему, которая состоит из нескольких мелодических строк. Как в классической музыке в каждом такте первая доля самая сильная, а остальные

более слабые, так и в речитативе не все ноты одинаковой силы. Первая из двух или трех нот является более сильной, чем остальные. В каждом гласе также есть ритмический закон чередования сильных и слабых строк напева. Сила строки связана с ее повышением в мелодическом движении, слабость – с понижением интонации.

Ритм Комаров определяет как «симметрию и последовательность частей музыкальной речи», то есть чередование звуков, различных по продолжительности и силе в соотношении с текстом [79; 29]. В богослужебных текстах он бывает разнообразным – для каждого песнопения свой. Лучшим типом распределения текста можно считать чередование относительно равных по протяженности строк. Возникновение же краткой строки среди достаточно длинных обращает на себя внимание. Но в некоторых случаях такое нарушение симметрии может подчеркнуть более важные по смыслу строки в тексте.

Каждая строка гласового напева, в основном, имеет два главных ударения – ближайшее к началу строки и к концу строки. Эти ударения чаще всего подчеркиваются удлинением вдвое звуком. В тех же местах встречаются и более развитые мелодические обороты в напеве¹⁰⁴. Но не все строки имеют по два ударения – в некоторых опускается первое ударение, остается лишь «усиленный акцент». Таким образом, Комаров приходит к выводу, что «самым главным ударением в каждой строке является второе ударение предконечное, которое везде сопровождается долгою и в исключительных только случаях переносится в последний слог» [73; 17]. Комаров обращает внимание на то, что удлинение и подчеркивание других ударений текста в строке производит неприятное впечатление, оно делает пение текста тяжеловесным, затянутым и мешает цельному восприятию богослужебного песнопения.

Отдельное внимание Комаров уделяет речитативной зоне гласовых строк, не входящей в схему напева, – она также имеет свой ритм, свои акценты, иногда не совпадающие с грамматическими, но эти нарушения грамматических ударений

¹⁰⁴ Такие же остановки можно найти и в русских стихотворениях, как древних, так и современных, а также и в былинах.

так слабы, что заметны лишь только при очень внимательном рассмотрении. Например, в Кондаке Божией Матери 6-го гласа акценты приходится на следующие слоги: «Не íмамьí иньíа пóмощи», либо в первой воскресной стихире из цикла «на стиховне» 4 гласа «Гóсподí възшéd на крѣст».

Важность мелких стопных ударений Комаров объясняет следующим образом: «1) они делают из прозаической речи стихотворную; 2) они способствуют ясному и раздельному произношению текста, так что ни один слог его не пропадает, что невозможно в речитативах, не подчиненных этому ритму, как, например песнопения в придворном напеве: “Да исполнятся уста наша”; 3) они дают возможность при пении речитатива не держаться *одного* тона, а провести и в речитативе мелодический ход; 4) они же дают дирижеру хора, при непрерывном движении руки, быть хозяином темпа в продолжении *всего* песнопения» [там же; 20]. По поводу последнего пункта автор отмечает: для того чтобы пение речитатива было «под контролем» дирижера, не стоит подчеркивать рукой все слоги речитатива, так как это замедляет темп и делает исполнение текста однообразным и тяжеловесным.

Приведенные выводы Комарова подводят к мысли о так называемой «равномерной речитации», когда мелкие ударения, приходящиеся на каждую долю речитатива, делают пение равномерным – об этом в то время никто не говорил, но такой способ исполнения речитативных песнопений всегда существовал и существует до сих пор в пении старообрядческих общин. Неизвестно, обращался ли Комаров к практике старообрядческого пения, либо делал такие выводы на основе своего практического опыта. Но пение с равномерной речитацией действительно делает пение текста более ясным, выразительным и четким. В настоящее время положение о «равномерной речитации» можно встретить в учебном пособии по регентованию Т. И. Королевой и В. Ю. Перелешинной [91].

Внимательное отношение к мелким ударениям при пении речитатива помогает также выработке не механического исполнения церковных текстов, а осмысленного подхода к ним и способствует развитию самостоятельного

ритмического чувства, которое проявляется в хорошем ритмичном пении. И в этом должен помочь хору хороший показ регента. Для того чтобы выработать хороший показ речитатива, по совету Комарова, нужно начать с показа таких песнопений, где задержания (триоли) не встречаются, либо встречаются очень редко (Комаров приводит примеры стихир, на которых можно применить все перечисленные правила).

Как замечает Комаров, в певческой практике встречается нарушение ритмического закона, который был сформулирован еще греками – «долгий слог при пении речитативом не должен протягиваться дольше, чем вдвое, сравнительно с кратким» [79; 39]. Нарушение этого закона создает неравномерность пения. При этом долгий слог протягивается втрое, вчетверо краткого, и более. Примеры такого неравномерного пения гласовых напевов можно найти и в настоящее время в пении женских монастырей – Корецкого или Пюхтицкого (хотя об этом можно узнать лишь из современного пения этих монастырей или аудиозаписей).

При исполнении песнопений обычного церковного напева Комаров предлагает брать за единицу счета в речитативной зоне «мóру», которую не всегда возможно отметить рукой или метрономом, в чем, в общем, и нет особой нужды, так как ее длительность чаще всего бывает ясна для слуха. Более точному определению темпа того или иного церковного песнопения может послужить метроном, либо можно сравнить длительность одного слога с секундой. Так, например, самое протяжное песнопение в Литургии «Тебе поем» не теряет своего ритма при исполнении его в темпе даже 1 секунды на слог, хотя лучше $\frac{3}{4}$ секунды.

К самым медленным гласовым напевам автор относит 8-й тропарный глас – $\frac{1}{2}$ секунды на мору, а к самым скорым – 4-й тропарный глас – его темп может доходить до $\frac{1}{6}$ секунды на мору. Остальные гласы находятся в промежутке между этими крайними темпами. Такое определение темпов для пения Комаровым является «идеальным» или желательным вариантом исполнения церковных текстов, но оно в сегодняшней практике не всегда выполняется.

К вопросу ритма Комаров также относит соответствие мелодии церковному тексту. Здесь он формулирует следующее главное правило: «Чтобы ритм текста и его грамматические и логические ударения соответствовали тому же в музыке» [там же; 37]. Однако, по его мнению, это не всегда возможно – из-за однообразия следования мелодических строк напева очень часто понижение смысловой интонации в тексте приходится на повышение мотива в мелодии и наоборот, или словесные ударения не всегда совпадают с музыкальными. Например, во второй воскресной стихире 6-го гласа «Днесь Христос смерть поправ» третья мелодическая строка имеет нисходящее движение, в то время как в тексте слова «и радование миру дарова» отнюдь не имеют понижения смысловой интонации¹⁰⁵.

Комаров выводит два ритмических закона – о неделимости моры и неделимости гласной: «Как бы широка не была мелодия, падающая на один слог текста, в ней не должно слышаться *более одной* гласной – *мора неделима по слогам, а гласная неделима по нотам*» [84; 251].

Первый закон заключается в том, что мора должна приходиться на один слог, а не на два или три. Подтверждением этому служит то, что в крюковой записи над одной гласной или полугласной стоит не более одного знака.

Второй закон заключается в том, чтобы мелодия, приходящаяся на один слог, не разделяла гласную, то есть вместо, например, одной гласной *a* слышалось бы *a-a-a*. Нарушение этого закона Комаров сравнивает с «зиянием» в словесности, то есть сочетанием нескольких подряд согласных звуков внутри слова или на стыке двух слов, которое порождает их слияние. Примером нарушения этого закона, с точки зрения автора, могут послужить некоторые песнопения знаменного распева, где при кратком тексте долгий распев. Данное высказывание Комарова достаточно сомнительно, так как длинные распевы знаменного пения несколько не нарушают ритм песнопений, хотя порой и уводят от цельного восприятия богослужебного текста.

¹⁰⁵ Надо отметить, что немного позднее Комарова свое видение вопросов метроритмического соответствия мелодии тексту изложил А. Д. Кастальский в своем труде «Практическое руководство к выразительному пению стихир», который был издан в 1909 г.

В своих работах Комаров говорит о важности связи ритма с темпом. Темп церковных песнопений, так же, как и высоту, по его мнению, нельзя определить точно, так как темп в церковной музыке подвижен и непостоянен и нередко зависит от динамики служения. Поэтому можно лишь очертить границы, в которых то или иное песнопение может исполняться без нарушения ритма и характера его мелодии. Так, при слишком медленном темпе песнопения теряют всякий ритм и представляют просто набор не связанных между собой протяжных нот.

Темп церковных песнопений, по словам Комарова, не выходит из пределов от $\frac{3}{4}$ секунды до $\frac{1}{4}$ на одну четверть. Существующие же в церковной практике более быстрые темпы ($\frac{1}{10}$ – $\frac{1}{12}$ секунды) в речитативе на одной ноте относятся к явлениям неудовлетворительным, не обладающим никакими художественными достоинствами и даже порождающим неясное произношение церковного текста, что является одним из уязвимых мест обычного напева. Каждый глас малого знаменного и обычного роспева имеет свой темп, которого в той или иной мере придерживаются певцы.

Все церковные песнопения имеют свой переменный метр, который, не всегда можно сразу разглядеть по следующим причинам, выделяемым Комаровым: 1) в каждом гласовом напеве есть речитативная зона, которая не всегда подчиняется метрическому счету; 2) в мелодической части иногда по требованию текста встречаются метрические отступления, зависящие от разного строения богослужебных текстов и 3) метр церковных песнопений не однообразен. Он отмечает, что внимательное рассмотрение ритма и метра церковных песнопений может помочь лучшему их исполнению, в особенности древних церковных напевов, исключая грубое механическое прочтение одних нот.

Почти все гласовые напевы, кроме 8-го тропарного, по словам Комарова, являются метричными, так как состоят, как минимум, из двух частей – темы и ответа, повышения и понижения мелодического движения.

Комаров считает, что практическое значение всех этих сведений состоит не в том, чтобы механически выполнять все перечисленные законы, а в том, чтобы

уяснить слухом ритмическое строение той или иной мелодии, так как церковные напевы все имеют ясный и разнообразный ритм.

Такое пристальное внимание к ритму церковных напевов в работах Комарова не случайно. Невнимательное отношение к ритму богослужебных текстов является причиной невнятного, торопливого и небрежного исполнения их в церковной практике, о котором писали и в конце XIX века, и которое нередко можно услышать иногда в настоящее время. Поэтому одной из задач русской школы, через которую могло быть реформировано церковное пение, Комаров видел восстановление правильного понимания ритма обычных церковных гласов, что он и стремился реализовать в своей педагогической практике¹⁰⁶.

Методы обучения гласовому пению

К подробному методическому рассмотрению изучения гласовых напевов с анализом их строения и мелодических строк современники Комарова не обращались, он был первым, кто специально поднял этот педагогический вопрос.

Рассмотрим некоторые особенности методики преподавания гласов, предлагаемой Комаровым.

Методике обучения гласовым напевам больше всего посвящен отдельный раздел «Пособия к изучению церковного пения», также на их основе изложены и принципы Комарова в «Пении в начальной русской школе». Главным методическим принципом Комарова, который отражен в данных работах, является следование в изучении гласов от простого к сложному.

Порядок гласовых напевов в этих двух работах несколько отличается. В «Пении в начальной русской школе» этот список неполон, и в нем приведены те гласы, в напеве которых к церковной мелодии сверху или снизу нужно

¹⁰⁶ Вопросам ритма также посвящен отдельный раздел в современной Комарову работе А. Н. Карасева «Методика пения», а также уделено внимание в работе дьяк. М. Коневского «История гармонического пения». В первой работе автор делит ритм на два вида – несимметричный (стихиры, в которых все доли должны быть одинаковыми) и симметричный (в духовно-музыкальных произведениях), которому он отдает предпочтение. Во второй же работе Коневский предлагает сравнивать ритм церковных речитативных песнопений со стихотворной речью, в которой употребляются разные стихотворные размеры (что схоже с мнением Комарова). Но при этом Коневский стремится каждый текст включить в 2-х или 3-х-дольный музыкальный размер. Подобное отношение к церковному речитативу можно встретить в более поздней работе Н. М. Ковина «Управление хором (церковным). Пособие для регентов» (1915).

пристраивать терцию. Изучать гласы Комаров предлагает сразу двухголосно в следующей последовательности:

- 1) 3й стихирный глас
- 2) 4й тропарный глас
- 3) 7й тропарный глас
- 4) 5й глас общий для тропарей и стихир
- 5) 6й глас также общий для тропарей и стихир
- 6) 1й глас стихир.

Этих гласов на начальном этапе пения по слуху, по мнению Комарова, вполне достаточно, причем остальные гласы не все требуют постоянного сопровождения терциями. Кроме того, автор не рекомендует вырабатывать у детей привычку сопровождать напев только терциями.

В более позднем «Пособии к изучению церковного пения» последовательность в степени сложности гласов с точки зрения Комарова изменилась. Здесь автор дает более полный список следования гласовых напевов, причем тропарные и стихирные гласы не отделяются друг от друга:

- 1) 1-й тропарный глас греческого распева,
- 2) 3-й стихирный глас малого знаменного или киевского распева,
- 3) 2-й глас общий для тропарей и стихир,
- 4) 5-й глас, также общий для тропарей и стихир,
- 5) 4-й тропарный глас,
- 6) 7-й тропарный глас греческого распева,
- 7) 7-й глас стихир малого знаменного и их запевы киевского распевов,
- 8) 3-й тропарный глас греческого распева,
- 9) 1-й стихирный глас киевского распева,
- 10) 6-й и 8-й стихирные гласы,
- 11) 4 стихирный глас киевского распева,
- 12) 8-й тропарный глас греческого распева и
- 13) редко употребляемые напевы – 2-й стихирный глас киевского распева.

По мнению Комарова, изучение церковных гласов не следует вести на материале текста «Господи, воззвах», так как этот текст в богослужении распевается на все гласы. В настоящей же практике многих певческих школ, наоборот, изучение гласов идет на материале текста «Господи, воззвах», причем чаще всего, в порядке их следования одного за другим.

При изучении гласовых песнопений Комаров предлагает не говорить учащимся с самого начала, к какому гласу принадлежит то или иное песнопение, а вести об этом речь, лишь изучив первые четыре-пять гласов – тогда можно объяснить, к какому гласу принадлежат пройденные напевы. Такое мнение Комарова вызвано, скорее всего, желанием сначала дать обучающимся некоторый «мелодический багаж», который после будет «приведен в порядок».

Среди гласовых напевов Комаров выделяет более богатые и более бедные гласы по количеству тонов, входящих в них. Самым богатым является 3-й тропарный глас греческого распева – он содержит полную минорную гамму, а самым бедным в мелодическом плане – 4-й тропарный глас – он состоит из трех тонов. Остальные гласовые напевы занимают промежуточное положение между этими двумя гласами.

Остановимся на некоторых рекомендациях Комарова.

В 3-м стихирном гласе Комаров выделяет две чередующиеся строки и заключительную, причем последняя более удобно поется после второй строки, чем после первой. Автор обращает внимание на свойство запева к этому гласу – он содержит в сокращенном виде весь напев стихир и в то же время является чем-то мелодически особенным. Тональность для пения Комаров предлагает *Соль-мажор* и тон предлагает давать в виде трезвучия в его основном виде, с квинтовым тоном наверху.

По словам Комарова, 2-й глас обладает непрерывностью движения или так называемым «ходом». По этой причине, а также в силу его быстрого движения (менее $\frac{1}{4}$ секунды на слог) в нем неудобны короткие строки, хотя для того, чтобы подчеркнуть смысл каких-либо важных слов в тексте, можно их использовать. Здесь же автор обращает свое внимание на окончание заключительной строки. По

его мнению, сокращение последних четырех нот, которые идут целыми длительностями, «обезображивает» распев и «вместо широкого, завершающего быстрый речитатив мелодического оборота получается какая-то не имеющая ритмического смысла фигурка» [79; 54]. Такое сокращение последних длительностей напева можно встретить и в современной клиросной практике по желанию регента, но это несколько не «обезображивает» напев. Тональность для этого гласа Комаров указывает *До мажор*, хотя и оговаривает, что, как и 3-й стихирный глас, 2-й глас в знаменном распеве пелся квартой выше. При задавании тона необходимо давать доминанту к *До мажору*, так как этим тоном начинается первая строка.

5-й глас малого знаменного или киевского распева, так же, как и 2-й, – общий как для тропарей, так и для стихир. Автор выделяет в нем четыре строки: три чередующиеся и заключительная. По словам Комарова, этот глас более богат мелодически, чем 2-й глас, хотя в нем нет непрерывности движения последнего – некоторые строки имеют слабую связь между собой. Поэтому песнопения 5-го гласа получаются более цельными тогда, когда перед заключительной строкой оказываются 1-я или 2-я строка, имеющие тесную связь.

В 4-м тропарном гласе автор обращает внимание на то, что заключительная строка должна всегда идти после 1-й мелодической строки и, таким образом, обязательным условием этого гласа является нечетное количество строк в тропаре.

Напев 4-го тропарного гласа является одним из самых простейших гласовых напевов. Им поется такое известное песнопение, как «Богородице Дево, радуйся», а также множество тропарей праздников и святых. Но начинать изучение гласов с этого напева Комаров не рекомендует, так как в некоторых из известных тропарей текст, с его точки зрения, распет неудачно и требует исправления, что может создать сложности для начинающих певцов. Так, например, в тропаре «Богородице Дево» автор усматривает, что «по напеву выходит вместо “Дево радуйся” одно слово “Деворадуйся” и появляется не вполне уместное, логическое ударение на слове Ты (благословенна Ты в женах)» [там же; 57-58]. К неудачным

вариантам деления строк текста он относит и разделение тропаря Введению, в частности в конце – «поют: "радуйся смотрения", (остановка)¹⁰⁷, "Зиждителева исполнение"» [там же; 58]. Более логичным вариантом, по словам автора, было бы соединить эти две строки в одну, что вполне объективно.

Разбирая 7-й тропарный глас, состоящий из 2-х мелодических строк, автор относит его к самым простым из гласовых напевов. Единственное отступление от практики обычного напева 7-го тропарного гласа автор предлагает сделать в тропаре Преображению на словах «да возсияет и нам грешным» – в слове «нам» протянуть и повесить ноту (в результате получается некий вариант напева) для соблюдения логического ударения.

7-й стихирный глас, по словам Комарова, достаточно прост, но он имеет высокие ноты, которые могут создать трудности для низких голосов. Особенность этого гласа – это его нечетный метр, который дает ощущение наличия синкоп в напеве.

К особенностям мелодических строк этого гласа автор относит зависимость тона начала строки от ударения: если строка начинается с ударного слога, то первый слог будет на тоне *ми*, а если с безударного – на тоне *до*, и если с нескольких безударных слогов – то будет поступенно подниматься от тона *до* к *ми* на ударном слоге. Это условие относится как к первой строке, так и ко второй.

Говоря о запевах к стихирам 7-го гласа, Комаров отмечает их ритмическое сходство с запевами 2-го гласа, отличие с которыми составляет только различный тон и мелодическое окончание. При изучении запевов 7-го гласа автор рекомендует обратить на это внимание и пропеть их, сопоставляя с запевами 2-го гласа.

Комаров относит 3-й тропарный глас к одним из самых сложных из-за его непостоянного чередования мелодических строк. Он состоит из трех мелодических строк, которые не всегда имеют прямой порядок следования. Между строками данного гласа Комаров отмечает наличие тесной связи, которые

¹⁰⁷ Скорее цезура, для взятия дыхания.

создают «ход» песнопения, и по этой причине он не советует оттягивать концы строк или делать большие паузы между ними, так как это может разрушить напев.

В 1-м стихирном гласе автор выделяет четыре чередующихся строки и заключительную, но, по словам автора, в современной ему практике 3-я и 4-я чередующиеся строки вышли из употребления, и школа должна поспособствовать восстановлению напева 1-го стихирного гласа в его полном виде. Для восстановления полноты напева Комаров предлагает иногда по требованию текста использовать 1-ю строку в сокращенном виде, хотя, в чем заключается ее сокращение, из письменных объяснений автора понять достаточно затруднительно.

К числу особенностей мелодических строк 6-го гласа Комаров относит возможные варианты мелодии второй строки – если она оказывается перед заключительной строкой, то в таком случае изменяется окончание строки для того, чтобы был более логичный переход 2-й строки в заключительную, в противном случае она требует продолжения мелодического развития.

Самым разнообразным гласом по оборотам Комаров называет 4-й стихирный глас киевского распева, который состоит из семи мелодических строк. Сложность этого гласа составляет распевание 5-й строки, которая заключается в умении правильно и равномерно распределить слоги текста в соответствии с нотами распева. В силу этого обстоятельства изучение 4-го стихирного гласа Комаров относит к концу учебного года и не рекомендует приступать к его пению хором без предварительной разметки. При краткости начальной строки он рекомендует петь ее немного медленнее, и далее в основном темпе, а если наоборот, текст первой строки пространен, то он ни в коем случае не должен замедляться.

Схема мелодии 8-го тропарного гласа очень проста – первая половина строки состоит из поступенно движущихся вверх нот *до, ре, ми, фа*, а вторая половина – из тех же нот в обратном порядке. Но при всей его кажущейся простоте в нем возникает большая сложность при распеве нового текста, когда желательно соблюсти «гармонические и логические ударения» [там же; 65]. В

силу этого обстоятельства изучение 8-го тропарного гласа Комаровым отнесено на конец учебного года.

Как пример неудачного распева богослужебного текста на 8-й глас Комаров приводит всем известное песнопение «Достойно есть». В нем он усматривает лишь одно место – на словах «присноблаженную и пренепорочную», – которое не требует изменений. Остальные строки он предлагает изменить согласно их логическим и гармоническим ударениям¹⁰⁸.

Результатом занятий первого года обучения по изложенному здесь плану Комарова должно стать: «знание 8^{ми} гласов тропарей и 8^{ми} гласов стихир с запевами, так чтобы ученики могли на любой глас пропеть "Бог Господь и явися нам", а также "Господи воззвах", "Да исправится..." и один из запевов, причем сами должны отыскать и тон, которым они начинаются» [там же; 6-7].

При распевании новых богослужебных текстов Комаров рекомендует учитывать эти принципы, а также грамматический смысл, а по возможности стараться соблюдать и равномерность музыкальных строк. Из этого он делает следующие выводы: «1) хорошее исполнение гласовых напевов не должно быть однообразно по силе, т.е. требует известных оттенков, но эти оттенки не должны быть выполнены механически, а вникая в музыкальный смысл напева и в текст песнопения; 2) должны иметь известную меру, т.е. не доходить ни до *ff*, ни до *pp*, что противоречит простоте их устройства, кроме того возрастание силы и уменьшение должны быть постепенны» [73; 16].

Автор рекомендует на первом году обучения ограничиться лишь изучением известных песнопений тех или иных гласов без попытки распева нового текста на пройденный напев.

¹⁰⁸ К сожалению, у нас нет возможности узнать, какой распев этого песнопения предлагает Комаров из-за отсутствия практической части, в которой он помещает его под номером 163. По всей видимости, он предлагает изменять обиходные напевы для их улучшения.

Рекомендации регентам

В своих работах Комаров делится регентским опытом – его рекомендации регентам содержат различные нюансы, которые применимы большей частью к детскому хору.

В своей работе «Пение в начальной русской школе» Комаров обращает внимание на вопрос регентского показа речитативных песнопений. Он говорит об особенностях показа «затакта», «триолей» и «синкоп», но отмечает, что все эти музыкальные названия относительны, когда речь идет о речитативе, связанном, в первую очередь, с текстом.

Затакт возникает тогда, когда текст начинается с одного или нескольких безударных слогов. Так называемые «триоли» появляются там, где на один стопный удар приходится три слога текста. Здесь ноты не сокращаются, как в классической музыке, но сохраняют свою долготу, и при этом задерживается дирижерский удар, а не длина нот, например, как в середине тропаря недели Вайи «тѣбе | побѣ | дѣтѣлю | смѣрти | вѣпи | ѓм». Синкопы появляются там, где встречаются две смежные триоли и, во избежание двух задержаний, их можно заменить синкопами – то есть первый удар, приходящийся на первую триоль перенести на предшествующую ему короткую ноту, например, в 5-й воскресной стихире 5-го гласа Комаров предлагает последнюю строку распределить так:

А | д̄ам | п̄д̄б̄й в̄б̄ | ст̄а | д̄й̄ав̄ол̄ | ӯпр̄а | зд̄н̄и с̄я |

а не так:

А | д̄ам п̄а | д̄б̄й в̄б̄ | ст̄а д̄й̄ | ав̄ол̄ | ӯпр̄зд̄ | н̄и | с̄я. |

Тренировка на базе небольших упражнений на основе стихир, где текст заранее распределен по ударам, может выработать «привычку следить за главными ударениями по слуху» [73; 23], так как главная суть показа церковного речитатива заключается в том, чтобы регентский показ в первую очередь приходился на крупные музыкальные ударения в схеме гласа.

Соблюдение всех этих правил важно для того, чтобы:

- «хор *никогда* не оставался предоставленным самому себе,
- одновременно и ритмично произносил весь текст песнопения,

- необходимые по музыкальному смыслу оттенки, ускорения и замедления всецело зависели от руководителя хора, а не от отдельных певцов, а главное,
- не появлялось равнодушного и неряшливого отношения к исполняемому песнопению вследствие того, что сам руководитель хора по местам останавливается, или не зная, что делать, или не находя ничего хорошего в том, что поется» [там же; 23].

В современных работах, рассматривающих регентскую технику можно встретить подобные принципы показа. Например, показ затакта, а также различные способы исполнения и показа речитатива¹⁰⁹.

Комаров дает практические советы, рожденные из его регентского опыта, о том, как задавать тон. В сноске к разделу о камертоне «Руководства к изучению церковного пения» имеется примечание: «При последовательном пении нескольких произведений в различных тонах, особенно в церкви нужно соображаться еще с тоном предшествующих, и так как вообще поющие без поддержки музыкального инструмента стремятся большею частью незаметно понижать тон, то часто лучше начать петь полутонем выше надлежащего, если этот тон ближе к предшествующему» [83; 21]. В последнем разделе «Пения в начальной русской школе» он советует не делать больших пауз «на задавание тона и раздачу нот», но стараться справляться с этим заранее, то есть в конце предшествующего пению возгласа или чтения. Важно во время чтения или возгласения, предшествующего пению, понять на каком тоне оно происходит, и какой тон из удобных ближе к этому тону, так как неопытные певцы хуже воспринимают изменения тона. Здесь он выводит общее правило задавания тона: «При задавании тона принимать в расчет не один камертон, но и тот, который слышится в предыдущем пении или чтении, причем разница от самого удобного тона может быть только в полутоне» [там же; 34-35]. Тон, задаваемый для пения, должен быть согласован с предшествующим ему. Для обучения искусству

¹⁰⁹ Например, в учебном пособии Т. И. Королевой и В. Ю. Перелешинной «Регентское мастерство. Учебное пособие» [91], в пособии для начинающих регентов Е. С. Кустовского «Дирижерская техника на клиросе» [93].

задания тона автор предлагает тон камертона (С) постоянно принимать за какие-либо другие тоны и от них находить нужный для пения тон. Данный способ вряд ли можно назвать удобным, так как он достаточно сложен и может породить путаницу, какой тон камертона за какую ноту нужно принимать.

Эти практические наблюдения Комарова были отражены в его нотных сборниках для детского хора (например, Молебны благодарственный и перед началом учения, а также в двух частях Литургии), где он не дает точных тональностей, а очерчивает лишь круг удобных тонов для детских голосов.

В первый год обучения пению Комаров считает возможным разделить детей на два голоса, хотя это деление будет еще не совсем точным. Для того чтобы разделить детей по голосам, Комаров советует обращать внимание не на наличие или отсутствие высоких нот в их диапазоне, а на силу низких тонов: «многие дисканты могут брать очень низкие ноты, но у альтов низкие ноты гораздо сильнее и звучнее, чем у дискантов; средние ноты (*la, sol* на верхней линии) у альтов резкие и сильные, у дискантов гораздо легче и слабее. Для альтов самые легкие ноты *re, mi, fa, sol* выше средней линии, а для дискантов следующие за ними вверх *la, si, do, re*» [там же; 26]. Для распределения детей по голосам предлагаются следующие приемы:

1) Намеренно дать низкий тон для пения известного песнопения. В таком случае дисканты в своем большинстве будут петь верхнюю октаву или терцию.

2) Предложить детям петь гамму от *ля* до *ля* вверх и вниз. При этом сильные низкие звуки (*ля, си, до*) укажут на альта, а слабые – либо на дискант, либо на плохой голос. Для большей точности в определении можно дать спеть детям со слабыми низкими звуками минорную гамму наверх от *ля* первой октавы. В таком случае дисканты будут петь без особого крика легким голосом, а слабые голоса либо совсем откажутся петь, либо будут издавать слабые горловые звуки. Сила звука может помочь в определении удобных для пения детей тонов.

3) Можно предложить детям петь гамму от *до*, (принимая тон камертона *ля* за *соль*, то есть тоном выше – фактически от ноты *ре*) – у альта первые три ноты будут сильны и дальнейшие (*фа, соль, ля*), взятые тем же грудным регистром –

более затруднительны, резки и крикливы, а у дискантов наоборот – низкие слабы и более трудны, а верхние более легки и без всякой резкости.

Помимо этих приемов можно определять голоса и по тембру, но для этого необходима большая хоровая и педагогическая опытность. Тем более что альт и дискант, по мнению Комарова, – это крайние голоса, так же как бас и тенор, а между ними находятся средние голоса, иногда близкие по диапазону к одному голосу, а по тембру – к другому. Главная цель распределения детей по голосам заключается в том, чтобы не затруднять учеников несвойственными их голосам звуками, что может привести к повреждению.

Учебно-методические труды Комарова характеризуют автора как большого знатока церковного пения и с практической, и с теоретической сторон. Если методические труды по музыкальной теории – «Руководство к изучению церковного пения» и отдельные главы других работ не дают новых знаний в области музыки, то работы, содержащие рассмотрение вопросов церковного пения, представляют большой интерес – они являются уникальным явлением своего времени. Существовавшие в то время труды по теории церковного пения¹¹⁰ в большей степени содержали исторические или музыкально-теоретические сведения, и ни в каких работах так подробно и обстоятельно, как у Комарова, в единстве теоретического и методического подхода, не был проанализирован обычный церковный напев, в частности, гласы. В начале XX века уже стали появляться работы, рассматривающие вопросы церковного пения, но и в них редко можно встретить такое внимательное отношение к гласовым напевам обычного церковного распева¹¹¹.

Уникальность учебно-методических трудов Комарова состоит еще и в том, что в большинстве из них поднимаются вопросы преподавания детям именно церковного пения, при этом учитывается специфика восприятия детей.

¹¹⁰ Некоторые из них рассмотрены в §1.1.4. настоящей работы.

¹¹¹ Например, «Начальный учебник хорового пения в связи с элементарной теорией музыки, изложенный в практических примерах» Н. Д. Кашкина и А. В. Никольского (1916), «К вопросу о пении в общеобразовательной школе» А. В. Никольского (1908) и др. Особое внимание гласовым напевам было уделено в работе А. Д. Кастальского «Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций» (1909).

Методические принципы работы с ритмом, гласами и пр., впервые сформулированные в его трудах, к сожалению, не получили дальнейшего развития из-за сложившейся исторической ситуации в начале XX века и были несправедливо забыты. Но методика преподавания церковного пения, применяемая в различных духовно-учебных заведениях в наши дни, отчасти корреспондирует с этими принципами.

Заключение

В творчестве Василия Федоровича Комарова нашли отражение основные тенденции в развитии русского церковного пения второй половины XIX столетия, такие как повышенный интерес к народной музыке и церковным роспевам, поиск самобытной гармонизации древних мелодий, стремление приобщить к восприятию и исполнению традиционного церковного пения людей с юного возраста.

Познакомившись с церковным пением в детстве, Комаров пронес любовь к нему через всю свою жизнь. Участвуя в различных хоровых коллективах, Комаров впитывал церковно-певческую традицию, уважение к которой отразилось во всех его трудах в этой области.

Основными сферами деятельности Комарова стали регентско-певческая, композиторская и педагогическая. Разносторонний труд Комарова в Обществе любителей церковного пения и в Наблюдательном Совете при Московском Синодальном училище способствовал его глубокому погружению в нужды современного церковного пения и существенно повлиял на характер его композиторского, регентского и научно-методического творчества.

Взгляды Комарова на то, каким должно быть церковное пение, родились из его многолетней певческой и регентской практики и нашли применение в его педагогической работе и учебно-методических трудах.

Определяющим принципом творчества Комарова было внимательное отношение к простому обычному напеву, бытовавшему тогда в устной форме. С точки зрения Комарова, он представляет собой большую ценность как продолжение древней традиции.

Идея Комарова о ценности обычных церковных напевов нашла свое выражение в его композиторском творчестве – в своих гармонизациях он стремился к строгому сохранению мелодии напева, которая всегда слышится ясно. К древним роспевам он старался найти гармонию, сходную с русской народной песней, применяя при этом и принципы развития, свойственные ей

(подголосочная полифония, гетерофония). В переложениях Комарова заметно стремление к свободе и самостоятельности хоровых партий, которое проявилось в развитости и мелодичности голосов.

В стремлении найти ту «русскую» гармонию, которой должны сопровождаться церковные напевы, Комаров все же опирается в большей мере на доминирующий в то время стиль, ориентированный на западноевропейскую гармонию и принятый в творчестве многих композиторов духовной музыки. Однако в его переложениях заметно стремление к свободе и самостоятельности хоровых партий, которое выразилось в развитости и мелодичности голосов (например, в «Милость мира» киевского распева на Литургии свт. Василия Великого).

Между разными аспектами практической и теоретической деятельности В. Ф. Комарова можно проследить тесную взаимосвязь, заключающуюся в углубленном внимании к смыслу и содержанию церковного пения. Свойственное Комарову стремление проникнуть в суть всего, чем он занимался, вызывало заслуженное уважение как учеников, так и сослуживцев. В методических работах Комарова, большую часть своей жизни преподававшего математические науки, нашли применение математические знания: в одной из своих первых работ «Руководство к изучению церковного пения» он дает множество точных математических расчетов (например, число колебаний некоторых звуков в секунду, числовое соотношение тонов в гамме и др., определение темпа по секундомеру, рекомендуемое в «Средствах к улучшению церковного пения»).

Учебно-методическое наследие В. Ф. Комарова представляет собой важный вклад в разработку методики преподавания церковного пения детям. До появления педагогических трудов Комарова не существовало работ, в которых в единстве методического и теоретического подходов рассматривались бы обиходные напевы, в частности гласовые, тем более в применении к детскому хору.

С накоплением педагогического опыта Комаровым были выработаны и свои педагогические принципы. В процессе обучения детей церковному пению

Комаров большое внимание уделял пению по слуху, через которое учитель может передать множество практических тонкостей – вокального звукоизвлечения, музыкальной фразы и т.д.

В вопросе выбора тональности пения с детским хором на литургии Комаров был по-своему уникален. В своих сборниках для детского хора он старался не давать точных тональностей для тех или иных песнопений, но лишь очерчивал круг возможно удобных, что давало возможность регенту самому выбирать тональности, удобные для его коллектива и не затруднять детские голоса неудобными нотами. Кроме того отсутствие строго закрепленных тональностей дает возможность согласовывать тональности хора с тоном возглашений священнослужителей или чтением, что способствует созданию цельности богослужения.

В своей методике преподавания Комаров придерживался строгих правил, связанных со спецификой восприятия детей, – он умел достигать поставленных целей постепенным и усиленным трудом, не утомляя детей, рекомендуя проводить краткие ежедневные занятия и ставя четкие и понятные задачи. В учебно-методических работах он дает множество упражнений, рожденных из его практического опыта и направленных на достижение тех или иных целей – таких, как выработка правильного и красивого звука в детском хоре, укрепление диафрагмы и т.д., – они могут быть полезны всем занимающимся с детскими хоровыми коллективами.

Внедренная в педагогическую практику методика Комарова была новаторской для своего времени. В сравнении с педагогическими разработками его современников – С. В. Смоленского, А. И. Рожнова, М. Ф. Коневского, М. В. Анцева, А. Н. Карасева, – методические труды Комарова содержат оригинальные идеи об обучении детей церковному пению на основе гласовых напевов, а не нот.

Комаров внес свой вклад в развитие церковного пения как композитор, теоретик и педагог. Его переложения древних напевов являются результатом применения практических знаний и наблюдений, направленных на более ясное восприятие церковного текста. Его теоретические работы представляют опыт

обобщения знаний, необходимых для обучения церковному пению. Его педагогические труды, основанные на системном подходе и направленные на обучение церковному пению детей, на приобщение их к национальной церковной традиции, содержат новаторские идеи и представляют уникальную для своего времени методическую базу, некоторые положения которой актуальны и сегодня.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ¹¹²

1. **Аллеманов, Д. В. свящ.** Церковное осмогласие в древнем установлении и современном понимании / свящ. Д. В. Аллеманов // Орловские епархиальные ведомости. – 1898. – № 49. – С. 1835-1841.
2. **Амвросий (Ключарев), митр.** Речь преосвященного Амвросия, епископа Дмитровского, при торжественном открытии «Общества любителей церковного пения» / митр. Амвросий (Ключарев) / Православное обозрение. – 1881. – №6-7. – С. 547-551.
3. **Анцев, М. В.** Краткие сведения для певцов-хористов / М. В. Анцев. – Спб. : Типография Э. Арнольда, 1897. – 31 с.
4. **Анцев, М. В.** Приготовительный курс Элементарной теории музыки в связи с преподаванием хорового пения / М. В. Анцев. – Спб. : Василий Бессель и К°, 1897. – 63 с.
5. **Арнольд, Ю. К.** Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу / Ю. К. Арнольд. – М. : б. и., 1886. – 254 с.
6. **Арсений (Стадницкий), митр.** Дневники Т. 1. / митр. Арсений (Стадницкий). – М., 2006. – 738 с.
7. **Артемова, Е. Г.** Духовно-музыкальная культура Петербурга рубежа XIX–XX веков / Е. Г. Артемова. – М. : Перо, 2015. – 306 с.
8. **Артемова, Е. Г.** Духовно-музыкальная деятельность М. А. Балакирева / Е. Г. Артемова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 8 (46). – С. 16-18.
9. **Артемова, Е. Г.** Духовно-музыкальная жизнь в Петербурге рубежа XIX–XX веков / Е. Г. Артемова // Вестник Православного Свято-Тихоновского университета. – 2014. – № 5:3 (15). – С. 165-178.

¹¹² Список литературы выстроен в алфавитном порядке. В нем объединены источники разного характера: дореволюционная публицистика, рукописные источники, необходимые для раскрытия некоторых тем, научные исследования от XIX столетия до нашего времени, электронные и книжные издания.

10. **Артемова, Е. Г.** К вопросу о развитии петербургской и московской школ в духовной музыке рубежа XIX–XX веков / Е. Г. Артемова // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ – Вып. 16 / гл. ред. Б. П. Хавторин, сост. и науч. ред. В.А. Логинова. – Оренбург : Изд-во ГБОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2014 – С. 75-80.
11. **Бас.** Певческий турнир // Современные известия. – 1881. – № 115. – С. 2.
12. **Благоразумов Н. В., прот.** Речь, сказанная в 40-й день по кончине В. Ф. Комарова, в Николаевском семинарском храме, бывшим ректором семинарии протоиереем Н. В. Благоразумовым / прот. Н. В. Благоразумов // Памяти преподавателя Московской духовной семинарии Василия Федоровича Комарова. – М. : Типо-Литография И. Ефимова, 1902. – С. 27-30.
13. **Богомолова, Л. М.** Историография изучения устной традиции в культовом певческом искусстве / Л. М. Богомолова // Из истории музыкальной жизни России XVIII – XIX веков. М., 1990.
14. **Брянский, Н. П.** Метод обучения хоровому пению / Н. П. Брянский. Спб., 1883. – 97 с.
15. **Внебогослужebные собеседования московские и общенародное пение** // Московские Церковные ведомости. – 1889. – № 43. – С. 573-574.
16. **Вознесенский И., прот.** О высоком достоинстве и благотворном влиянии на людей церковного пения / прот. И. Вознесенский // О церковном пении. Сб. ст., сост. О. Лада. М., 1997. – С. 8-25.
17. **Вознесенский И., прот.** О современных нам нуждах и задачах русского церковного пения / прот. И. Вознесенский. – М., 1899. – 31 с.
18. **Воротников, П. М.** Церковное пение в настоящее время / П. М. Воротников // Московские ведомости. – 1876. – №48. – С. 4-5.
19. **Восьмое певческое собрание общества любителей церковного пения 16 марта** // Современные известия. – 1886. – № 76. – С. 2.
20. **Второе певческое собрание Общества любителей церковного пения** // Современные известия. – 1886. – № 346. – С. 2.

21. **Гарднер, И. А.** Богослужбное пение русской православной церкви. В 2-х тт. / И. А. Гарднер. – М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. – Т. 1. – 495 с.
22. **Гарднер, И. А.** Богослужбное пение русской православной церкви. В 2-х тт. / И. А. Гарднер. – М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. – Т. 2. – 527 с.
23. **Гарднер, И. А.** К вопросу о переложении церковных роспевов для хора / И. А. Гарднер // Собрание духовных песнопений: для хора без сопровождения / М. : Живоносный Источник, Сан-Франциско : Русский псалтирь, 2008. – С. 22-34.
24. **Гарднер, И. А.** Хоровое церковное пение и театральность в его исполнении / И. А. Гарднер // О церковном пении / под ред. О. В. Лады. – М. : Ладья, 2001. – с. 51-98.
25. **Гарднер, И. А.** Церковное пение и церковная музыка / И. А. Гарднер // О церковном пении / под ред. О. В. Лады – М. : Ладья, 2001. – С. 146-155.
26. **Герасимова-Персидская, Н. А.** Роль старинной музыки в духовном обогащении современного человека / Н. А. Герасимова-Персидская // Музыкальное искусство и формирование нового человека. Киев, 1982. – С. 29-32.
27. **Герасимова-Персидская, Н. А.** Русская музыка XVII века: Встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. – М., 1994. – 126 с.
28. **Глинка С., дяк.** Хор Общества любителей церковного пения / дяк. С. Глинка // Современные известия. – 1884. – № 125. – С. 2.
29. **Годичное собрание общества любителей церковного пения** // Современные известия. 1884. № 341. С. 2.
30. **Голицын, Н. С.** Современный вопрос о преобразовании церковного пения в России / Н. С. Голицын. – СПб. : б. и., 1884. – 98 с.
31. **Гречанинов, А. Т.** Несколько слов о «духе» церковных песнопений / А. Т. Гречанинов // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. Поместный Собор Русской православной

- церкви 1917 – 1918 гг. / С. Г. Зверева. – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 432-434.
32. **Григоров, А.** Мысли православного христианина по поводу статей о церковном пении / А. Григоров // Московские ведомости. – 1890. – № 320. – С. 4.
33. **Григорьев, П. Г.** О православном церковном пении / П. Г. Григорьев. – Оренбург, 1889. – 26 с.
34. **Г. У. (Урусов, Г. Г.?)** Духовные концерты // Современные известия. – 1885. – № 56. – С. 2.
35. **Г. У. (Урусов, Г. Г.?)** Общество любителей церковного пения / Г. У. (Г. Г. Урусов?) // Современные известия. – 1881. – № 258. – С. 2.
36. **Г. У. (Урусов, Г. Г.?)** Общества и съезды. Общество любителей церковного пения / Г. У. (Г. Г. Урусов?) // Современные известия. – 1881. – № 250. – С. 2.
37. **Гуляницкая, Н. С.** Русское «гармоническое пение» (XIX век) / Н. С. Гуляницкая. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. – 180 с.
38. **Гусейнова, З. М.** «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII века / З. М. Гусейнова. – СПб. : СПбГК, 1995. – 226 с.
39. **Девятое певческое собрание Общества Любителей церковного пения 23 марта** // Современные известия. – 1886. – № 83. – С. 1.
40. **Ефимова, Ю. А.** Александр Васильевич Никольский. Творческий портрет : дис. ...канд. иск./ Юлия Алексеевна Ефимова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2011. – 269 с.
41. **Епархиальное братство во имя Пресвятой Богородицы** [Электронный ресурс] / Санкт-Петербург Энциклопедия <http://www.encspb.ru/object/2855706527?dv=2853931022&lc=ru> (дата обращения 26.07.2016).
42. **Журнал заседаний правления Наблюдательного Совета Синодального училища** (14 янв 1900 – 1 ноября 1900). – РГАЛИ, ф. 662. – оп. 1. – Ед. хр. 123. – 132 л.
43. **Зарин, Д. И.** Методика школьного хорового пения в связи с практическим курсом / Д. И. Зарин. – М., 1907. – 152 с.

44. **Заседание Общества любителей церковного пения** // Современные известия. – 1885. – № 273. – С. 2.
45. **Заседание Общества любителей церковного пения** // Современные известия. – 1885. – № 274. – С. 2.
46. **Заседание Общества любителей церковного пения** // Современные известия. – 1885. – № 313. – С. 3.
47. **Зверева, С. Г. А. Д. Кастальский** / С. Г. Зверева // История русской музыки. – Т. 10А. – М. : Музыка, 1997. – С. 274-306.
48. **Зверева, С. Г. А. Кастальский. Идеи. Творчество. Судьба** / С. Г. Зверева. – М. : Вузовская книга, 1999. – 248 с.
49. **И. В.** Хоровое пение в церкви св. Николая в Толмачах // Современные известия. – 1884. – № 144. – С. 2.
50. **И. П-въ.** Прилично ли? // Современные известия. – 1884. – № 165. – С. 2.
51. **Карасев, А. Н.** Методика пения. Руководство к постановке и преподаванию хорового пения в народных, церковно-приходских школах и прочих учебных заведениях, – и к организации церковно-певческих хоров / А. Н. Карасев. – Пенза : Типо-Литография В. Н. Умнова, 1891. – 272 с.
52. **Карасев, А. Н.** Церковное пение. Руководство для организации церковных певческих хоров / А. Н. Карасев. – Киев, 1887. – 76 с.
53. **Кастальский, А. Д.** Из воспоминаний о последних годах. Синодальный хор и училище церковного пения / А. Д. Кастальский // Русская духовная музыка в документах и материалах. – М. : Языки славянской культуры, 1998 (1917). – С. 243–257.
54. **Кастальский, А. Д.** Общедоступный самоучитель церковного пения / А. Д. Кастальский. М., б/г. – 41 с.
55. **Кастальский, А. Д.** О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке / А. Д. Кастальский // Музыкальный современник. – 1915. – № 2. – С. 31-45.

56. **Кастальский, А. Д.** Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций / А. Д. Кастальский. М. : Изд-во П. Юргенсона, 1909. – 33 с.
57. **Кастальский, А. Д.** Простое искусство и его непростые задачи / А. Д. Кастальский // Мелос. – СПб., 1918. – Кн. 2. – С. 122-129.
58. **Кастальский, А. Д.** Статьи. Воспоминания. Материалы / А. Д. Кастальский. – М. : МУЗГИЗ, 1960. – 292 с.
59. **Кашкин, Н. Д.** Концерт Синодального хора / Н. Д. Кашкин // Московские ведомости. – 1900. – № 91. – С. 3.
60. **Кашкин, Н. Д.** Русская церковная музыка и ее современное движение / Н. Д. Кашкин // Московские ведомости, 1898. – 4 янв. – № 4. – С. 2.
61. **Кашкин Н. Д., Никольский А. В.** Начальный учебник хорового пения в связи с элементарной теорией музыки, изложенной в практических примерах / Н. Д. Кашкин, А. В. Никольский. – М., 1916. – 67 с.
62. **Кедров, Н.** Речь пред гробом В. Ф. Комарова, произнесенная преподавателем семинарии Н. Кедровым после пения со святыми упокой / Н. Кедров // Памяти преподавателя Московской духовной семинарии Василия Федоровича Комарова. – М. : Типо-Литография И. Ефимова, 1902. – С. 11-16.
63. **Ковалев, А. Б.** История и теория богослужебного пения. Учебное пособие / А. Б. Ковалев. – М. : Изд. Дои МИСиС, 2012. – 283 с.
64. **Ковалев, А. Б.** К вопросу о жанровой специфике духовно-музыкальных сочинений в творчестве русских композиторов XIX–XX веков / А. Б. Ковалев // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика: сборник научных статей / под ред. Ю. Бычкова [и др.] М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2013. – Вып. VI. – С. 145-151.
65. **Ковалев, А. Б.** Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков. Специфика жанра и организация цикла: Дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Андрей Борисович Ковалев ; МГК им. П. И. Чайковского. – М., 2004. – 295 с.
66. **Ковин, Н. М.** Управление хором (церковным). Пособие для регентов / Н. М. Ковин // Хоровое и регентское дело. – 1915. – №1-2, 4-8.

67. **В. К. (Комаров, В. Ф.)** Два слова о церковном пении / В. Ф. Комаров // Современные известия. – 1881. – № 245. – С. 2.
68. **Комаров, В. Ф.** Две публичные лекции о древнем церковном пении / В. Ф. Комаров // Православное обозрение. – 1873. – № 1. – С. 33- 43.
69. **Комаров, В. Ф.** Доклад в Наблюдательный Совет при Синодальном училище церковного пения г. Москвы по вопросу о духовно-музыкальных произведениях / В. Ф. Комаров // Журнал заседаний правления Наблюдательного Совета Синод. уч-ща (14 янв 1900 – 1 ноября 1900). – РГАЛИ, ф. 662. – оп. 1. – Ед. хр. 123. – л. 30 – 42 об.
70. **Комаров, В. Ф.** Личное дело члена Драмсоюза (Москва) 1926. IV.5 – 1930. III. 15. / В. Ф. Комаров. – РГАЛИ, ф. 675. – оп. 2. – Ед. хр. 308. – 39 л.
71. **Комаров, В. Ф.** «Пасхалия» – лекции / В. Ф. Комаров. – РГБ, ф. 076 п. 39. – № 17. – 54 л.
72. **Комаров, В. Ф.** «Пасхалия» – лекции 1892-1893 / В. Ф. Комаров. – РГБ, ф. 076 п. 39. – № 18. – 38 л.
73. **Комаров, В. Ф.** Пение в начальной русской школе / В. Ф. Комаров. – М. : Типография Т-го Дома М. В. Балдин и К°, 1910. – 36 с.
74. **Комаров, В. Ф.** Письма Цветкову Ивану Евменьевичу 1864. IV. 12 – 1867. VII. 15 / В. Ф. Комаров. – РГАЛИ, ф. 904. – оп. 1. – Ед. хр. 104. – 39 л.
75. **Комаров, В. Ф.** Письмо Ф. Д. Самарину от 18 августа 1897 г. / В. Ф. Комаров. – РГБ, ф. 265. – к. 191. – Ед. хр. 9.
76. **Комаров, В. Ф.** Письмо Ф. Д. Самарину от 30 декабря 1899 г. / В. Ф. Комаров. – РГБ, ф. 265, – п. 191. – Ед. хр. 9.
77. **Комаров, В. Ф.** Письмо Ф. Д. Самарину от 14 августа 1898 г. / В. Ф. Комаров. – РГБ, ф. 265, – п. 191. – Ед. хр. 9.
78. **Комаров, В. Ф.** По поводу концерта в память А. Ф. Львова / В. Ф. Комаров // Московские церковные ведомости. – 1895. – №52. – С. 523-524.
79. **Комаров, В. Ф.** Пособие к преподаванию церковного пения / В. Ф. Комаров. – ГИМ, ф. 379, Ед. хр. 28. – №1. – 72 с.

80. **Комаров, В. Ф.** Практическая школа хорового пения / В. Ф. Комаров. – М. : Печатня В. Гроссе, 1895. – 47 с.
81. **Комаров, В. Ф.** Предисловие ко второму изданию «Молебна благодарственного» / В. Ф. Комаров // Молебен благодарственный. – М. : Печатня В. Гроссе, 1896. – 17 с.
82. **Комаров, В. Ф.** Предисловие к сборнику «Песнопения Литургии. Часть 1. Неизменяемые песнопения» / В. Ф. Комаров // Песнопения Литургии. Часть 1. Неизменяемые песнопения. – М. : Печатня В. Гроссе, 1898. – 40 с.
83. **Комаров, В. Ф.** Руководство к изучению церковного пения / В. Ф. Комаров. – ВМОМК имени М. И. Глинки, ф. 283, № 28. – 24 с.
84. **Комаров, В. Ф.** Средства к улучшению церковного пения / В. Ф. Комаров // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 232-282.
85. **Комаров, В. Ф.** Суворов Федор. Письмо В. Ф. Комарову 1879. VII. 28. – РГАЛИ, ф. 904. – оп. 2. – Ед. хр. 202. – 1 л.
86. **Коневский, М. Ф. дьяк.** История гармонического пения в Русской православной церкви с прибавлением кратких сведений об организации певческих хоров / дьякон М. Ф. Коневский. – Нижний Новгород : Типография Нижегородского Губернского правления, 1888. – 61 с.
87. **Коневский, М. Ф. дьяк.** Элементарный курс теории партесного церковного пения / дьякон М. Ф. Коневский. – Нижний Новгород : Типография Нижегородского Губернского правления, 1888. – 35 с.
88. **Конинский, К. М.** Чайковский о русской церковной музыке / К. М. Конинский // Русская музыкальная газета. – 1899. – № 2. – Стлб. 50-52.
89. **Концерт** // Современные известия. – 1882. – № 59. – С. 2-3.
90. **Концерт Общества любителей церковного пения** // Современные известия. – 1885. – № 303. – С. 3.
91. **Королева Т. И., Перелешина В. Ю.** Регентское мастерство. Учебное пособие. / Т. И. Королева, В. Ю. Перелешина. – М. : Издательство ПСТГУ, 2008. – 216 с.

92. **Курдюмов, Ю. В.** «Строгий стиль гармонии. Опыт изложения оснований строгого и строгоцерковного стиля гармонии» В. Металлова / Ю. В. Курдюмов // Русская музыкальная газета. – 1897. – № 12. – Стлб. 1860-1867.
93. **Кустовский, Е. С.** Дирижерская техника на клиросе. Пособие для начинающих регентов / Е. С. Кустовский. – М. : Издательство «Живоносный источник», 2003. – 86 с.
94. **Ларош, Г. А.** О нынешнем состоянии церковной музыки в России / Г. А. Ларош // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 150-155.
95. **Лебедева-Емелина, А.В.** Н.А. Римский-Корсаков. Библиография (1865–1918) / А. В. Лебедева-Емелина // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. Сб. к 100-летию со дня смерти композитора. По материалам международной конференции «Келдышевские чтения – 2008» / под ред. Рахмановой М. П. – М. : ГММК им. М. И. Глинки, 2009. – С. 259-386.
96. **Лебедева-Емелина, А. В.** Русская хоровая культура второй половины XVIII века: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Антонина Викторовна Лебедева-Емелина. – М., 1994. – 269 л.
97. **Левашев, Е. М.** От Глинки до Рахманинова / Е. М. Левашев // Музыкальная академия. – 1992. – № 2. – С. 84-97.
98. **Левашев, Е.М.** Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова / Е. М. Левашев // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность / под ред. Ю. Паисова. – М. : Композитор, 1999. – С. 6-41.
99. **Лесков, Н. С.** Мелочи архиерейской жизни [Электронный ресурс] / Н. С. Лесков. – Режим доступа : http://az.lib.ru/l/leskow_n_s/text_0117.shtml (дата обращения 26.07.2016)
100. **Литургия знаменного распева** // Современные известия. – 1884. – № 119. – С. 2.

101. **Лозовая И. Е., Плотникова Н. Ю.** Глинка / И. Е, Лозовая, Н. Ю. Плотникова // Православная энциклопедия. Т. XI. – М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2006. – С. 577-578.
102. **Львов, А. Ф.** Записки / А. Ф. Львов // Русский Архив. Кн. 3. – М. : б. и. 1884. – 64 с.
103. **Львов, А. Ф.** О свободном или несимметричном ритме / А. Ф. Львов. – СПб : Печ. в политехнограф. заведении А. Баумана, 1858. – 55 с.
104. **Львов, А. Ф.** О церковных хорах и несколько слов о правилах, необходимых для сочинения гармонического пения / А. Ф. Львов. – СПб. : б. и. 1859. – 52 с.
105. **Львов, Ф. П.** О церковном пении / Ф. П. Львов // О пении в России. – СПб. : б. и. – 1834. – С. 9-42.
106. **Любимов, Н. А., свящ.** Речь на могиле В. Ф. Комарова, произнесенная сослуживцем покойного свящ. Н. А. Любимовым / свящ. Н. А. Любимов // Памяти преподавателя Московской духовной семинарии Василия Федоровича Комарова. – М. : Типо-Литография И. Ефимова, 1902. – С. 19-20.
107. **Любитель.** Общество любителей церковного пения // Современные известия. – 1881. – № 174. – С. 2.
108. **Любителям духовного пения** // Современные известия. – 1886. – № 321. – С. 3.
109. **Малацай, Л. В.** Творческое наследие А. В. Никольского в контексте русской хоровой культуры первой половины XX века : диссерт. ...доктора иск. : 17.00.02 / Малацай Людмила Викторовна ; РАМ им. Гнесиных. – М., 2011. – 686 с.
110. **Малацай, Л. В.** Проблема церковности в богослужебном пении и духовной музыке на рубеже веков / Л. В. Малацай // Искусство на рубеже веков. – Ростов-на-Дону, 1999. – С. 229-232.
111. **Манько, Т. В.** Русская школа хорового исполнительства : Традиции и современность : диссерт. ...канд. иск. : 17.00.02 / Манько Татьяна Владимировна ; Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского. – Ростов-на-Дону, 2006. – 203 с.

112. **Мартынов, В. И.** История богослужебного пения. Учебное пособие / В. И. Мартынов. – М. : РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. – 240 с.
113. **Мартынов, В. И.** К проблеме изучения форм древнерусского богослужебного пения / В. И. Мартынов // Музыкальное искусство и религия. М. : РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 9-19.
114. **М. Б.** Хор любителей церковного пения // Современные известия. – 1881. – № 308. – С. 2.
115. **Мельгунов, Ю. Н.** Записка о церковной музыке, читанная в заседании Московского Общества любителей церковного пения в мае 1883 года / Н. Ю. Мельгунов // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 213-218.
116. **Мемуары графа С. Д. Шереметьева.** Т. I. / Изд. Л. И. Шохин. – М. : Издательство «Индрик», 2004. – 736 с.
117. **Металлов, В. М. прот.** О современном состоянии и нуждах православного пения / прот. В. М. Металлов // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 489-497.
118. **Металлов, В. М. прот.** Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевам / прот. В. М. Металлов. – М. : б. и., 1899. – 96 с.
119. **Металлов, В. М. прот.** Очерк истории православного церковного пения в России / прот. В. М. Металлов. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995 (репринт). – 158 с.
120. **Металлов, В. М. прот.** О русских церковных напевах / прот. В. М. Металлов // Вера и Церковь. – 1901. – № 11.
121. **Металлов, В. М. прот.** Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем / прот. В. М. Металлов // Русская духовная музыка в

- документах и материалах. Т. II. Кн. 1. Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика / С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 99-196.
122. **Металлов, В. М. прот.** Строгий стиль гармонии: опыт изложения строгого и строго-церковного стиля гармонии / прот. В. М. Металлов. – М. : б. и., 1897. – 109 с.
123. **Металлов, В. М. прот.** Церковное пение в России в его прошедшем и настоящем / прот. В. М. Металлов. – М. : б. и., 1901. – 86 с.
124. **Мнение кн. В. Ф. Одоевского по вопросам, возбужденным министром народного просвещения по делу о церковном пении (19 февраля 1866 года) /** Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 66-78.
125. **Московские ведомости.** – 1879. – №№ 307, 311, 314, 318.
126. **Московские ведомости.** – 1884. – № 144.
127. **Московские ведомости.** – 1901. – № 304.
128. **Мясоедов, А. Н.** Гармония. Учебник для регентов. / А. Н. Мясоедов. – М. : Издательство ПСТГУ, 2012. – 240 с.
129. **Мясоедов, А. Н.** О гармонии русской музыки / А. Н. Мясоедов. – М. : Издательство ПСТГУ, 2012. – 101 с.
130. **Нагаткин, М. С.** Над гробом Василия Федоровича Комарова / М. С. Нагаткин. – Московские ведомости. – 1901. – № 308.
131. **Над гробом Василия Федоровича Комарова /** Памяти преподавателя Московской духовной семинарии Василия Федоровича Комарова. – М. : Типо-Литография И. Ефимова, 1902. – С. 21-25.
132. **Наумов, А. А.** Багрецов Федор Алексеевич / А. А. Наумов // Православная энциклопедия. Т. IV. – М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002. – С. 253.
133. **Некролог [В. Ф. Комаров] /** РГАЛИ, ф. 637. – оп.1. – Ед. хр. 28. – л. 63-66.

134. **Некролог** [В. Ф. Комаров] / Памяти преподавателя Московской духовной семинарии Василия Федоровича Комарова. – М. : Типо-Литография И. Ефимова, 1902. – С. 1-5.
135. **Никитский, Ал.** Речь воспитанника 6 кл. Ал. Никитского, произнесенная по 9-й песни канона / Ал. Никитский // Памяти преподавателя Московской духовной семинарии Василия Федоровича Комарова. – М. : Типо-Литография И. Ефимова, 1902. – С. 17-19.
136. **Николов, А.** К возрождению болгарского церковного пения (воззвание к русским композиторам) / А. Николов // Русская музыкальная газета. – 1906. – № 7/8. – С. 169-174.
137. **Никольский, А. В.** Духовные концерты и их задачи / А. В. Никольский // Хоровое и регентское дело. – 1909. – № 4. – С. 97-101.
138. **Никольский, А. В.** К вопросу о новых путях в области хоровой композиции / А. В. Никольский // Музыкальная новь. – 1924. – № 6. – С. 12.
139. **Никольский, А. В.** Памяти П. Д. Самарина / А. В. Никольский // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 322-326.
140. **Никольский, А. В.** Один из больных вопросов церковного пения / А. В. Никольский // Хоровое и регентское дело. – 1911. – № 9. – С. 189-193.
141. **Никольский, А. В.** О «церковности» духовной музыки / А. В. Никольский // Хоровое и регентское дело. – 1910. – № 2. – С. 25-30.
142. **Никольский, А. В.** С. В. Смоленский и его роль в новом направлении церковной музыки / А. В. Никольский // Хоровое и регентское дело. – 1913. – № 10. – С. 151-156.
143. **Никольский, А. В.** Формы русского церковного пения / А. В. Никольский. – Пг. : б. и., 1917. – 32 с.
144. **Новое общество любителей церковного пения** // Современные известия. – 1881. – № 102. – С. 2.

145. **Новость в обществе любителей церковного пения** // Современные известия. – 1885. – № 255. – С. 2.
146. **Новые книги. Круг церковных песнопений обычного напева московской епархии. Ч. 1. Всенощное бдение** // Современные известия. – 1881. – № 249. – С. 2.
147. **Обиход нотного пения.** – М. : Синодальная типография, 1772.
148. **Общество любителей церковного пения** // Современные известия. – 1881. – № 287. – С. 3.
149. **Об обществе любителей церковного пения** // Современные известия. – 1885. – № 296. – С. 3.
150. **Овсянникова, И. П.** Психологические контексты русской духовной музыки конца XIX – начала XX в. : дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Ирина Петровна Овсянникова ; Новосибирская Гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 1996. – 165 л.
151. **Одоевский, В. Ф.** Заметки о пении в приходских церквях / В. Ф. Одоевский // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 61-64.
152. **Одоевский, В. Ф.** К вопросу о древнерусском песнопении / В. Ф. Одоевский // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 50-59.
153. **Одоевский, В. Ф.** Краткие заметки о характеристике русского церковного православного пения / В. Ф. Одоевский // Труды Первого Археологического съезда в Москве. – 1869. – М. : б. и., 1871. – 56 с.
154. **Онегин, Д. А.** Из истории русского хорового исполнительства: П. И. Сахаров / Д. А. Онегин // Вестник Православного Свято-Тихоновского университета. – 2009. – № 2 (5). – С. 139-169.
155. **Опыты переложений древних церковных напевов для хорового исполнения** / Вып. 1. – М. : Литорграфия В. Гроссе, 1887. – 44 с.

156. **От совета Общества любителей церковного пения // Московские ведомости.** – 1881. – № 221.
157. **От совета Общества любителей церковного пения // Московские ведомости.** – 1881. – № 243.
158. **От совета Общества любителей церковного пения // Современные известия.** – 1881. – № 220, 224, 228. – С. 1.
159. **От совета Общества любителей церковного пения // Современные известия.** – 1881. – № 245, 247, 251, 255, 260, 265. – С. 1.
160. **От совета Общества любителей церковного пения // Современные известия.** – 1886. – № 308. – С. 1.
161. **От совета Общества любителей церковного пения // Современные известия.** – 1882. – № 329. – С. 1.
162. **От совета Общества любителей церковного пения // Современные известия.** – 1882. – № 325. С. 1.
163. **От совета Общества любителей церковного пения // Современные известия.** – 1882. – № 315. – С. 1.
164. **От совета Общества любителей церковного пения // Современные известия.** – 1882. – № 97. – С. 1.
165. **От совета Общества любителей церковного пения // Современные известия.** – 1882. – № 69. – С. 1.
166. **От совета Общества любителей церковного пения // Современные известия.** – 1882. – № 42. – С. 1.
167. **От учредителей Общества любителей церковного пения // Московские ведомости.** – 1881. – № 77.
168. **От учредителей Общества любителей церковного пения // Современные известия.** – 1881. – № 75. – С. 1.
169. **Отчет заседания Наблюдательного Совета от 10 октября 1900 г. // Журнал заседаний правления Наблюдательного Совета Синод. уч-ща (14 янв 1900 – 1 ноября 1900).** – РГАЛИ, ф. 622. – оп. 1. – Ед. хр. 123. – л. 79 об. – 81 об.

170. **Памяти высокопреосвященного Амвросия и Василия Федоровича Комарова** / Автор неизвестен, 1900. – РГБ. Ф. 102, – п. 20, – №13. – 6 л.
171. **Пашина, О. А.** Народное музыкальное творчество: Учебник / О. А. Пашина. – Санкт-Петербург : Композитор, 2009. – 568 с.
172. **Певческая школа** // Современные известия. – 1886. – № 317. – С. 2.
173. **Певческое собрание в Бирже** // Современные известия. – 1885. – № 315. – С. 2.
174. **Первое певческое собрание Общества любителей церковного пения** // Современные известия. – 1886. – № 323. – С. 2.
175. **Плотникова, Н. Ю.** Воскрешение древности / Н. Ю. Плотникова // Московский журнал. Истрия Государства Российского, 1992. – №6. – С. 33-36.
176. **Плотникова, Н. Ю.** Всенощное бдение. Всенощное бдение в творчестве русских композиторов 80-х гг. XIX-XX в. / Н. Ю. Плотникова // Православная энциклопедия Т. IX. М., 2005. С. 678-680.
177. **Плотникова, Н. Ю.** К вопросу о партесных гармонизациях знаменного распева / Н. Ю. Плотникова // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского богословского института. – М. : ПСТГУ, 1999. – С. 231-234.
178. **Плотникова, Н. Ю.** Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX – начала XX в. : 17.00.02 / Наталья Юрьевна Плотникова. – М., 1996. – 264 л.
179. **Плотникова, Н. Ю.** Партесные гармонизации знаменного и греческого распевов / Н. Ю. Плотникова. – М. : Композитор, 2004. – 200 с.
180. **Плотникова, Н. Ю.** Русская духовная музыка конца XIX – начала XX века: страницы истории / Н. Ю. Плотникова. – М., 2008. – 308 с.
181. **По обществу любителей церковного пения** // Современные известия. – 1881. – № 288. – С. 3.
182. **По Обществу любителей церковного пения** // Современные известия. – 1886. – № 358. – С. 2.

183. **Последнее служение преосвященного Амвросия** // Современные известия. – 1882. – № 295. – С. 2.
184. **Поспелов М., свящ.** Несколько слов о народном пении / свящ. М. Поспелов // Музыка и пение. – 1901. – № 2. – С. 3-4.
185. **Потемкина, Н. А.** Богослужбное пение в начале и конце XX века: Лекция по курсу «История русской музыки» / Н. А. Потемкина. М., 1999. – 32 с.
186. **Потулов, Н. М.** Руководство к практическому изучению древнего богослужбного пения Православной российской Церкви / Н. М. Потулов. М. : Синодальная Типография, 1888. – 4-е изд. – 462 с.
187. **Похороны В. Ф. Комарова** // Московские ведомости. – 1901. – № 306. – С. 2.
188. **Преображенский, А. В.** Культурная музыка в России / А. В. Преображенский // Рос. ин-т истории искусств. – Л. : Academia, 1924. – 123 с.
189. **Преображенский, А. В.** Очерк истории церковного пения в России (2-е изд.) / А. В. Преображенский. – Пг., 1915. – 64 с.
190. **Преображенский, А. В.** По вопросу о восстановлении древнецерковного пения / А. В. Преображенский // Христианское чтение. – 1885. – № 3/4.
191. **Преображенский, А. В.** Словарь русского церковного пения / А. В. Преображенский. М. : б. и., 1896. – 64 с.
192. **Протопопов, С. В.** О художественном элементе в православном церковном пении. Мысли, наблюдения и исторические справки Текст. / С. В. Протопопов. – Сергиев Посад : Свято-Троицкая Лавра, 1901. – 82 с.
193. **Прощальное богослужение преосвященного Амвросия** // Современные известия. – 1882. – № 297. – С. 2.
194. **Прощание с преосвященным Амвросием** // Современные известия. – 1882. – № 283. – С. 2.
195. **Пятое певческое собрание Общества любителей церковного пения** // Современные известия. – 1886. – № 32. С. 1.
196. **Разумовский Д. В., прот.** Богослужбное пение Православной греко-российской церкви: теория и практика / прот. Д. В. Разумовский. – М. : Тип. О. Гербе-ка, 1886. – 172 с.

197. **Разумовский Д. В., прот.** Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения / прот. Д. В. Разумовский. – Т. 1–3. – М. : Типография т. Рис у Мясницких ворот, 1867–1869.
198. **Разумовский Д. В., прот.** Церковно-русское пение // Труды Первого археологического съезда в Москве / прот. Д. В. Разумовский. – 1871. – Т.2. – С. 444-466.
199. **Разыскание церковных песнопений** // Современные известия. – 1886. – № 279. – С. 2.
200. **Рахманова, М. П. В. Ф. Комаров** [Электронный ресурс] / М. П. Рахманова // Живоносный источник. Режим доступа : <http://www.lb-spring.ru/dictionary/60-комаров> (дата обращения 26.07.2016)
201. **Рахманова, М. П. В. Ф. Комаров** / М. П. Рахманова // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 225-231.
202. **Рахманова, М. П. В. Ф. Комаров** / М. П. Рахманова // Православная энциклопедия Т. XXXVI. М., 2014. С. 498-499.
203. **Речь ректора семинарии архимандрита Анастасия** // Памяти преподавателя Московской духовной семинарии Василия Федоровича Комарова. – М. : Типо-Литография И. Ефимова, 1902. – С. 5-7.
204. **Рогачева, Ю. М. Г. Я. Ломакин и отечественная хоровая культура** : автореф. дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Юлия Михайловна Рогачева; Российская академия музыки имени Гнесиных. – М., 2013. – 27 с.
205. **Рожнов, А. И.** Нотная азбука, составленная для певческих хоров / А. И. Рожнов. – СПб. : Типография Ф. Стелловского, 1861. – 24 с.
206. **Рожнов, А. И.** Руководство для обучающихся пению в народных и патриотических школах, детских приютах, уездных и приходских училищах и вообще в учебных заведениях / А. И. Рожнов. – М. : Паровая скоропечатня нот П. Юргенсона, 1871. – 32 с.

207. **Русская духовная музыка в документах и материалах.** Т. I. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма / С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур, 1998. – 718 с.
208. **Русская духовная музыка в документах и материалах.** Т. II. Кн. 1. Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика / С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова – М. : Языки славянских культур, 2002. – 683 с.
209. **Русская духовная музыка в документах и материалах.** Т. II. Кн. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Концерты. Периодика. Программы / С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова . – М. : Языки славянских культур, 2004. – 640 с.
210. **Русская духовная музыка в документах и материалах.** Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. Поместный Собор Русской православной церкви 1917 – 1918 гг. / С. Г. Зверева. – М. : Языки славянских культур, 2002. – 904 с.
211. **Русская духовная музыка в документах и материалах.** Т. IV. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания (Казань–Москва–Петербург) / М. П. Рахманова. – М.: Языки славянских культур. 2002. – 688 с.
212. **Русская духовная музыка в документах и материалах.** Т. V. Александр Кастальский: Статьи. Материалы. Воспоминания. Переписка. – М. : Знак, 2006. – 1032 с.
213. **Русская духовная музыка в документах и материалах.** Т. VI. Кн. 1. С. В. Смоленский и его корреспонденты: переписка с С. Д. Шереметевым и К. П. Победоносцевым / М. П. Рахманова и А. А. Наумов. – М. : Языки славянских культур, 2008. – 828 с.
214. **Русская духовная музыка в документах и материалах.** Т. V. Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка / С. Г. Зверева. – М. : Знак. – 2006. – 1032 с.

215. **Русская духовная музыка в документах и материалах.** Т. VI. Кн. 1. С. В. Смоленский и его корреспонденты. Переписка с С. Д. Шереметевым, С. С. Волковой, К. П. Победоносцевым / М. П. Рахманова, А. А. Наумов. – М. : Языки славянских культур, 2008. – 828 с.
216. **Русская духовная музыка в документах и материалах.** Том VII. В двух книгах. Книга 1. Афонская экспедиция Общества любителей древней письменности. Дневник Смоленского. Письма. Материалы / М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур. – 1350 с.
217. **Русская духовная музыка в документах и материалах.** Том VII. В двух книгах. Книга 2. Афонская экспедиция Общества любителей древней письменности. Афонская коллекция / М. П. Рахманова, Е. А. Борисовец. – М. : Языки славянских культур, 2012. – 797 с.
218. **Рыбакова, Н. Э.** Древние роспевы как основа национального стиля в русской духовной музыке / Н. Э. Рыбакова // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика. – 2015. – Вып. 1. – С. 159-163.
219. **Рыбакова, Н. Э.** Из истории певческих собраний Общества любителей церковного пения / Н. Э. Рыбакова // Проблемы хорового воспитания и исполнительства. – Белгород, 2015. – т. 1. – С. 26-29.
220. **Рыбакова, Н. Э.** К вопросу о гармонизациях древних роспевов. По материалам Московского конкурса Общества любителей церковного пения 1884-1886 гг. / Н. Э. Рыбакова // Вестник Православного Свято-Тихоновского университета. – 2016. – № 1 (21). – С. 85-94.
221. **Рыбакова, Н. Э.** К вопросу формирования русского стиля в духовной музыке конца XIX – начала XX в. / Н. Э. Рыбакова // Вестник Православного Свято-Тихоновского университета. – 2014. – № 4 (16). – С. 171-181.
222. **Рыбакова, Н. Э.** Творческая деятельность Василия Федоровича Комарова / Н. Э. Рыбакова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. – 2016. – № 3 (65). – Ч. 2. – С. 132-135.

223. **Рыбакова, Н. Э.** Учебно-методические труды Василия Федоровича Комарова / Н. Э. Рыбакова // Сборник материалов XVI Ежегодной богословской конференции ПСТГУ. М.: Изд. ПСТГУ, 2016.
224. **Самарин, П. Д.** Желательно ли и возможно ли дальнейшее существование Общества любителей церковного пения? / П. Д. Самарин // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 293-316.
225. **Сахаров, И. П.** Исследования о русском церковном песнопении // Министерство народного просвещения / И. П. Сахаров. – СПб., 1849. – Ч. LXI. Отдел II. – Январь-март. – С. 147-148.
226. **Свиридова, И. А.** Русский духовный концерт. История и теория жанра : диссертация ...канд. иск. : 17.00.02 / Ирина Александровна Свиридова ; Саратовс. гос. консерватория им. Л.В. Собинова. – Саратов, 2009. – 288 с.
227. **Седьмое певческое собрание Общества Любителей Церковного Пения** // Современные известия. – 1886. – № 68. – С. 2.
228. **Сергеев, Ю. Ю.** «Чувствовать дух церковного пения»: святитель Филарет (Дроздов) о церковном пении / Ю. Ю. Сергеев // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000-2001. – М. : 2002. – С. 174-178.
229. **Слово при отпевании тела заслуженного преподавателя Московской духовной семинарии Василия Федоровича Комарова** / Свящ. Н. П. // Памяти преподавателя Московской духовной семинарии Василия Федоровича Комарова. – М. : Типо-Литография И. Ефимова, 1902. – С. 7-11.
230. **Смирнов А. В., прот.** Архимандрит Феофан, церковный композитор / прот. А. В. Смирнов. – Казань : типо-литография Университета, 1909. – 46 с.
231. **Смоленский, С. В.** Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца (1668-го года) / С. В. Смоленский. – Казань, 1888. – 143 с.
232. **Смоленский, С. В.** Курс хорового церковного пения / С. В. Смоленский. – Кн. 1-4. – Казань, 1885.

233. **Смоленский, С. В.** О древнерусских певческих нотациях. Историко-палеографический очерк, читанный в ОЛДП 26 января 1900 г. / С. В. Смоленский. – СПб., 1901. – 122 с.
234. **Смоленский, С. В.** О Литургии оп. 41 П. И. Чайковского / С. В. Смоленский // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 42. – Стлб. 991-998. – № 43. – Стлб. 1010-1024.
235. **Смоленский, С. В.** О собрании русских древне-певческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения / С. В. Смоленский // Русская музыкальная газета. – 1899. - № 3. – Стлб. 80-83. № 4. – Стлб. 110-114. № 5. – Стлб. 142-147. – № 11. – Стлб. 338-346. – № 12. – Стлб. 364-368. – № 13. – Стлб. 398-402. – № 14. – Стлб. 426-432.
236. **Смоленский, С. В.** Об оздоровлении программ духовных концертов в Москве / С. В. Смоленский // Русская музыкальная газета. – 1900. – № 47. – Стлб. 1145-1148.
237. **Смоленский, С. В.** Обзор исторических концертов Синодального училища церковного пения / С. В. Смоленский. – М. : б. и., 1895. – 36 с.
238. **Смоленский, С. В.** Общий очерк исторического и музыкального значения певческих рукописей Соловецкой библиотеки и «азбуки певчей» Александра Мезенца» / С. В. Смоленский // Православный собеседник. – 1887. Февраль – С. 235-251.
239. **Смоленский, С. В.** Письма к С. А. Рачинскому сентябрь-декабрь 1883. ОР РНБ, ф. 631, л. 90-95.
240. **Совет Общества любителей церковного пения.** – Современные известия. – 1881. – № 158. – С. 1.
241. **Собрание Общества Любителей церковного пения** // Современные известия. – 1882. – № 342. – С. 2.
242. **Собрание любителей церковного пения** // Современные известия. – 1886. – № 343. – С. 2.
243. **Современные известия.** – 1881. – № 115. – С. 2.
244. **Современные известия.** – 1881. – № 245. – С. 2.

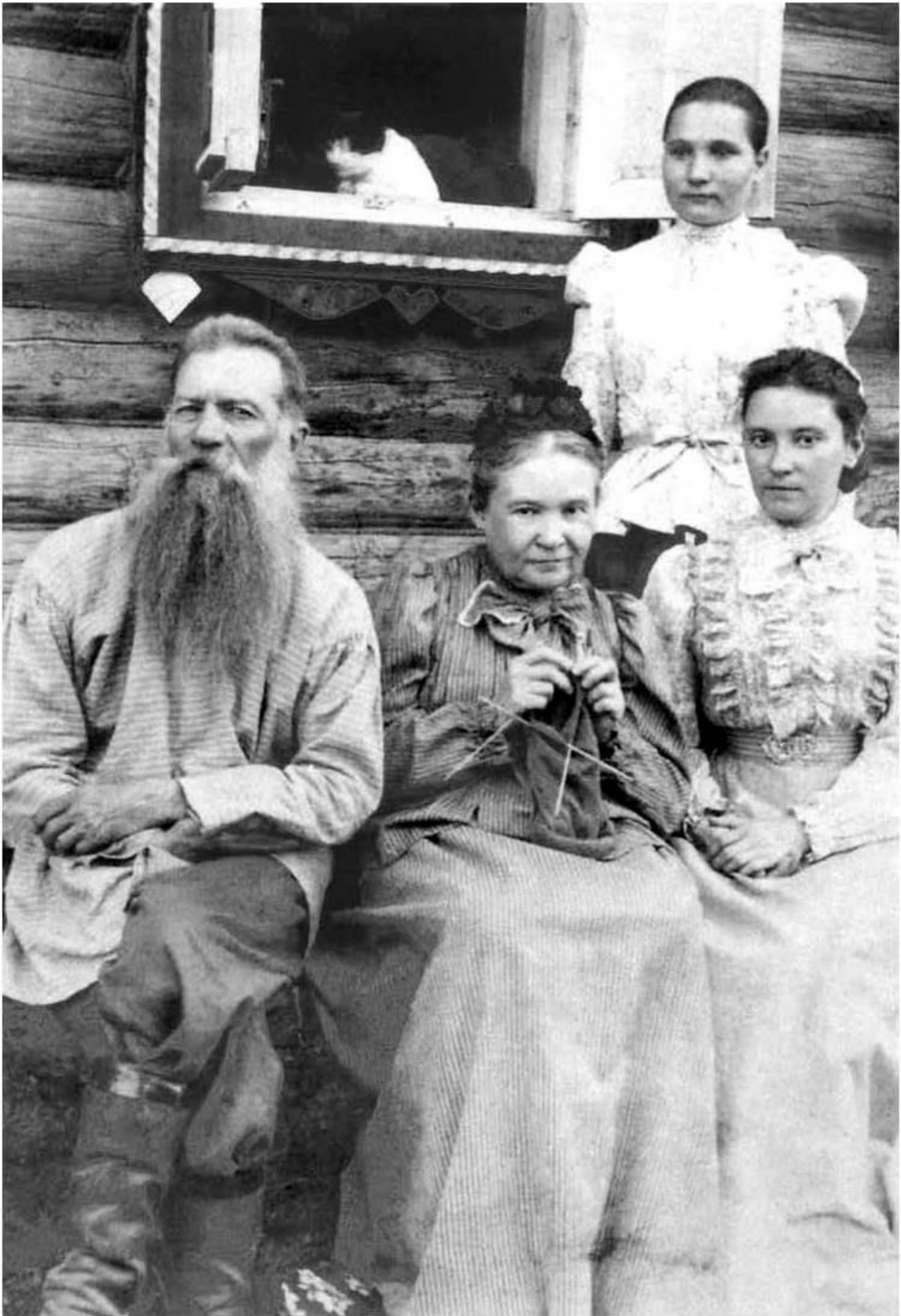
245. **Современные известия.** – 1882. – № 340.
246. **Современные известия.** – 1885. – № 302.
247. **Современные известия.** – 1886. – № 271.
248. **Стасов, В. В.** Заметки о демественном и троестрочном пении / В. В. Стасов // Избранные сочинения. Т. I. – М. : Искусство, 1952. – С. 123-140.
249. **Страхов, А. Г.** Мысли о церковном пении: По поводу предложения от Общества любителей церковного пения – перелагать обиходные напевы для пения хором / А. Г. Страхов // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 328-338.
250. **Страхов, С. свящ.** Памяти В. Ф. Комарова / свящ. С. Страхов // Памяти преподавателя Московской духовной семинарии Василия Федоровича Комарова. – М. : Типо-Литография И. Ефимова, 1902. – С. 25-26.
251. **Танеев, С. И.** Отзыв о сочинениях, представленных на премию ОЛЦП в 1885 году / С. И. Танеев // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 221-222.
252. **Торжественная годовщина** // Современные известия. – 1885. – № 339. – С. 3.
253. **Третье певческое собрание Общества Любителей церковного пения, 21 декабря** // Современные известия. – 1886. – № 355. – С. 2.244. **Тугаринов, Е. С.** Великий русский регент В. С. Орлов / Е. С. Тугаринов. – М. : Музыка. – 2004. – 399 с.
254. **Трубин, Н. Г.** Духовная музыка / Н. Г. Трубин. – Смоленское областное книжное издательство «Смядынь». – 2004. – 230 с.
255. **У. (Урусов, Г. Г.?)** Общество любителей церковного пения / Современные известия. – 1881. – № 115. – С. 2.

256. У. (Урусов, Г. Г.?) Певческое собрание // Современные известия. – 1886. – № 21. – С. 1.
257. У. (Урусов, Г. Г.?) Пятое певческое собрание Общества любителей церковного пения // Современные известия. – 1886. – № 35. – С. 2.
258. У. (Урусов, Г. Г.?) Десятое певческое собрание Общества Любителей церковного пения // Современные известия. – 1886. – № 92. – С. 1.
259. У. (Урусов, Г. Г.?) Четвертое певческое собрание / У. (Г. Г. Урусов) // Современные известия. – 1887. – № 43. – С. 1.
260. Ундольский, В. М. Замечания для истории церковного пения в России / В. М. Ундольский // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете. – М. 1946. – № 3. – М., 1846.
261. Урванцева, О. А. Проявление авторского начала в канонических жанрах русской духовной музыки рубежа XIX — XX веков (на примере творчества С. В. Рахманинова) : Дисс. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ольга Александровна Урванцева ; Уральская гос. Консерватория им. М. П. Мусоргского. – Екатеринбург, 1997. – 219 с.
262. Устав и протоколы Общества Древнерусского Искусства при Московском Публичном музее. М., 1876, – 163 с.
263. Устав Общества любителей церковного пения / Православное обозрение. – 1881. – №6-7. – С. 552-555.
264. Филарет (Дроздов), митр. Мнения, отзывы, письма / митр. Филарет (Дроздов) // М. : Изд-во им. Свт. Игнатия Ставропольского, 1998. – 381 с.
265. Филарет (Дроздов), митр. О нотном церковном пении в начальных народных училищах и о правах Придворной капеллы в отношении к оному / митр. Филарет (Дроздов) // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 80-84.
266. Филарет (Дроздов), митр. Московский Собрание мнений и отзывов Т. II. / митр. Филарет (Дроздов). СПб., 1885. – 486 с.

267. **Финдейзен, Н. Ф.** А. Ф. Львов (биографический очерк) / Н. Ф. Финдейзен // Русская музыкальная газета. – 1895. – № 7. – Стлб. 397-399.
268. **Финдейзен, Н. Ф.** Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1 / Н. Ф. Финдейзен. – М. – Л. : Музгиз, 1928. – 364 с.
269. **Финдейзен, Н. Ф.** Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2 / Н. Ф. Финдейзен. – М. – Л. : Музгиз, 1929. – 376 с.
270. **Финдейзен, Н. Ф.** Прот. Д. В. Разумовский. Очерк его деятельности / Н. Ф. Финдейзен // Русская музыкальная газета. – 1894. – № 9. – Стлб. 177-179.
271. **Финдейзен, Н. Ф.** Профессор Степан Васильевич Смоленский / Н. Ф. Финдейзен // Русская музыкальная газета. – 1901. – № 17/18. – Стлб. 482-489.
272. **Финдейзен, Н. Ф.** Синодальное училище церковного пения в Москве / Н. Ф. Финдейзен // Русская музыкальная газета. – 1898. – № 4. – Стлб. 347-348.
273. **Фомина, Н. Н.** Приобщение к искусству в школах дореволюционной России (конец XIX начало XX столетия) / Н. Н. Фомина // Московская городская учительская семинария. – М., 1997. – С. 52-57.
274. **Франкель.** Речь на могиле В. Ф. Комарова, воспитанника IV. Кл. Франкеля / Франкель // Памяти преподавателя Московской духовной семинарии Василия Федоровича Комарова. – М. : Типо-Литография И. Ефимова, 1902. – С. 20-21.
275. **Цветков, И. Е.** Письма В. Ф. Комарову. 1864. VIII. 21 – 1866. X. 9. – РГАЛИ, ф. 904. – оп. 1. – Ед. хр. 46.
276. **Чайковский, П. И.** Предисловие к первому изданию «Всенощного бдения» / П. И. Чайковский // П. И. Чайковский. Полн. собр. соч. Т. 63. Сочинения для хора без сопровождения / Сост. и коммент. Л. З. Корабельникова, М. П. Рахманова. – М. : Музыка, 1990. С. 273-274.
277. **Четвертое певческое собрание общества любителей церковного пения** Современные известия. – 1886. – № 18. – С. 2.
278. **Шевцова, О. Б.** Наука о церковном пении в трудах князя В. Ф. Одоевского: Опыт реконструкции : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ольга Борисовна Шевцова; Российская академия музыки имени Гнесиных. – Москва, 2012. – 153 л.

279. **Ширинкин, А., прот.** Церковное пение: учебное пособие для духовных семинарий / прот. А. Ширинкин. – М. : МДА, 2008. – 144 с.
280. **Юргенсон, Б. Н.** Очерк истории нотопечатания / Б. Н. Юргенсон. – М. : б. и., 1928. – 37 с.
281. **Z.** По поводу статьи В. Ф. Комарова о средствах улучшения церковного пения. – Православное обозрение. – 1890. – № 5/6. С. 259-269.
282. **5-е певческое собрание** // Современные известия. – 1886. – № 31. – С. 1.
283. **6-е певческое собрание** // Современные известия. – 1886. – № 44. – С. 1.
284. **8-е певческое собрание** // Современные известия. – 1886. – № 70. – С. 1.
285. **9-е певческое собрание** // Современные известия. – 1886. – № 78. – С. 1.
286. **10-е певческое собрание** // Современные известия. – 1886. – № 85. – С. 1.

ПРИЛОЖЕНИЯ



В. Ф. Комаров с семьей на даче. 1901 г.

Приложение А. Духовно-музыкальные композиции В.Ф. Комарова

Сборники для детского хора:

«**Молебен благодарственный**» – М. : нотопечатня В. Гроссе, 1895; 1896. – 17 с.

«**Молебен перед началом учения**» – М. : нотопечатня В. Гроссе, 1896. – 11 с.

«**Песнопения Литургии. Часть 1. Неизменяемые песнопения**» – М. : нотопечатня В. Гроссе, 1898. – 40 с.

«**Песнопения Литургии. Часть 2. Воскресные песнопения из Октоиха**» – М. : нотопечатня В. Гроссе, 1896. – 67 с.

Переложения для мужского хора:

«**Милость мира**» киевского роспева на Литургии свт. Василия Великого / Опыты переложений древних церковных напевов для хорового исполнения. – М. : Литография В. Гроссе, 1887. – С. 26-41.

«**Единородный Сыне**» из Знаменной литургии XVII века / Опыты переложений древних церковных напевов для хорового исполнения. – М. : Литография В. Гроссе, 1887. – С. 22-25.

Подобен 5-го гласа Столпового роспева / Опыты переложений древних церковных напевов для хорового исполнения. – М. : Литография В. Гроссе, 1887. – С. 22-25.

Ирмосы воскресного канона 4-го гласа знаменного роспева VI, VII и VIII песни / Опыты переложений древних церковных напевов для хорового исполнения. – М. : Литография В. Гроссе, 1887. – С. 13-15.

Для смешанного хора:

«**Господи спаси благочестивыя**» и «**Трисвятое**» – ГИМ, Отдел письменных источников ф. 379. Ед. хр. 4. – л. 103-106.

Переложения Комарова неизвестного издания:

Предначинательный псалом «**Благослови, душе моя, Господа**» греческого роспева

Вариант **Херувимской** Е. С. Азеева для смешанного хора

Стихира 6-го гласа Знаменного роспева «**Днесь происходит Крест Господень**», переложение для 2-х голосов

Задостойник на Преображение для смешанного хора

Тропарь на Крещение обычного роспева для смешанного хора

Многолетие

«**О Тебе радуется**»

«**Кресту Твоему**»

«**О преславного чудесе**»

«**Тебе Бога хвалим**»

Седален «**Покой Спасе наш**» из службы Панихиды

Стихира из цикла стихир на «хвалите» праздника Пятидесятницы «**Преславная днесь**» знаменного роспева

Приложение Б. Учебно-методические труды В.Ф. Комарова

«**Пение в начальной русской школе**» – М. : Типография Т-го Дома М. В. Балдин и К^о, 1898, 1899, 1910. – 36 с.

«**Пособие к преподаванию церковного пения**» – ГИМ, ф. 379, Ед. хр. 28. – №1. – 72 с.

«**Практическая школа хорового пения**» – М. : Печатня В. Гроссе, 1895. – 47 с.

«**Руководство к изучению церковного пения**» – ВМОМК имени М. И. Глинки, ф. 283, № 28. – 24 с.

«**Средства к улучшению церковного пения**» / Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянских культур, 2002. – С. 232-282.

Приложение В. Архивные материалы

1. **Единородный Сыне** / Обиход Антониево-Сийского монастыря. – ГИМ, Синод. Певческое собрание, № 1243.
2. **Комаров, В. Ф.** Доклад в Наблюдательный Совет при Синодальном училище церковного пения г. Москвы по вопросу о духовно-музыкальных произведениях / В. Ф. Комаров // Журнал заседаний правления Наблюдательного Совета Синод. уч-ща (14 янв 1900 – 1 ноября 1900). – РГАЛИ, ф. 662. – оп. 1. – Ед. хр. 123. – л. 30 – 42 об.
3. **Комаров, В. Ф.** Личное дело члена Драмсоюза (Москва) 1926. IV.5 – 1930. III. 15. РГАЛИ, ф. 675. – оп. 2. – Ед. хр. 308. – 39 л.
4. **Комаров, В. Ф.** «Пасхаляя» – лекции / В. Ф. Комаров. – РГБ, ф. 076 п. 39. – № 17. – 54 л.
5. **Комаров, В. Ф.** «Пасхаляя» – лекции 1892-1893 / В. Ф. Комаров. – РГБ, ф. 076 п. 39. – № 18. – 38 л.
6. **Комаров, В. Ф.** Письма Цветкову Ивану Евменьевичу 1864. IV. 12 – 1867. VII. 15 / В. Ф. Комаров. – РГАЛИ, ф. 904. – оп. 1. – Ед. хр. 104. – 39 л.
7. **Комаров, В. Ф.** Письмо Ф. Д. Самарину от 18 августа 1897 г. / В. Ф. Комаров. – РГБ, ф. 265. – к. 191. – Ед. хр. 9.
8. **Комаров, В. Ф.** Письмо Ф. Д. Самарину от 30 декабря 1899 г. / В. Ф. Комаров. – РГБ, ф. 265, – п. 191. – Ед. хр. 9.
9. **Комаров, В. Ф.** Письмо Ф. Д. Самарину от 14 августа 1898 г. / В. Ф. Комаров. – РГБ, ф. 265, – п. 191. – Ед. хр. 9.
10. **Комаров, В. Ф.** Пособие к преподаванию церковного пения / В. Ф. Комаров. – ГИМ, ф. 379, Ед. хр. 28. – №1. – 72 с.
11. **Комаров, В. Ф.** Руководство к изучению церковного пения / В. Ф. Комаров. – ВМОМК имени М. И. Глинки, ф. 283, № 28. – 24 с.
12. **Комаров, В. Ф.** Суворов Федор. Письмо В. Ф. Комарову 1879. VII. 28. – РГАЛИ, ф. 904. – оп. 2. – Ед. хр. 202. – 1 л.

13. **Некролог** [В. Ф. Комаров] / РГАЛИ, ф. 637. – оп.1. – Ед. хр. 28. – л. 63-66.
14. . **Отчет заседания Наблюдательного Совета от 10 октября 1900 г.** / Журнал заседаний правления Наблюдательного Совета Синод. уч-ща (14 янв 1900 – 1 ноября 1900). – РГАЛИ, ф. 622. – оп. 1. – Ед. хр. 123. – л. 79 об. – 81 об.
15. **Памяти высокопреосвященнаго Амвросия и Василия Федоровича Комарова** / Автор неизвестен, 1900. – РГБ. ф. 102, – п. 20, – №13. – 6 л.
16. **Святый Боже** / Обиход Антониево-Сийского монастыря. – ГИМ, Синод. Певческое собрание, № 1243.
17. **Смоленский, С. В.** Письма к С. А. Рачинскому сентябрь-декабрь 1883. ОР РНБ, ф. 631, л. 90-95.
18. **Цветков, И. Е.** Письма В. Ф. Комарову. 1864. VIII. 21 – 1866. X. 9. – РГАЛИ, ф. 904. – оп. 1. – Ед. хр. 46.

Приложение Г. Содержание нотных сборников В. Ф. Комарова для детского хора

«Молебен благодарственный»

Христос воскрес

Ектения

Бог Господь 4 гласа и тропари:

- благодарственный, гл. 4 «Благодарни суще...»

- Слава, гл. 3 «Твоих благодеяний и даров туне...»

- И ныне, гл. тойже «Богородице, христианом помощнице...»

(в царском молебне прибавляется тропарь, гл. 1 «Спаси Господи...»)

Прокимен, гл. 4 «Воспою Господеви благодеявшему мне...»

Опев Евангелия

Сугубая ектения

Варианты пения «Господи помилуй» перед молитвами

По окончании молитвы хвалебный гимн «Тебе Бога хвалим...», глас 3

Отпуст

Многолетие

«Молебен перед началом учения»

Аминь. Царю Небесный (6 глас)

Ектения

«Бог Господь» глас 6^й и тропари:

«Яко посреде учеников Твоих...»

«Безкнижнныя ученики Дух Твой Святой наказатели яви...»

Слава, глас 8^й Троице «Благословен еси Христе Боже наш...»

и ныне Богородичен «Предстательство христиан...»

Прокимен, гл. 4^й «Из уст младенец и ссуших совершил еси хвалу»

По апостоле.

Ектения сугубая

Отпуст

По отпусте

«Песнопения на Литургии. Часть 2»

Глас 1 – *тропарь* воскресный «Камени запечатану»

Прокимен воскресный «Буди Господи милость Твоя на нас» и святителя (общий) «Уста моя возглаголют премудрость»

Стихиры воскресные «Приидите людие», «Поем Твою Христе спасительную страсть», «Ада пленивый», «Боголепное Твое снисхождение», «Да радуется тварь»

Глас 2 – *тропарь* воскресный «Егда снизшел еси к смерти»

Прокимен воскресный «Крепость моя и пение мое Господь»

Стихиры воскресные «Прежде век», «Христос Спас наш», «Со архангелы воспоим Христово воскресение», «Воскресение Твое Христе Спасе»

Глас 3 – *тропарь* воскресный «Да веселятся небесная»

Прокимен воскресный «Пойте Богу нашему, пойте», в неделю Фомину и мясопустную «Велий Господь наш» и Богородицы «Величит душа моя Господа»

Стихиры воскресные «Твоим Крестом Христе Спасе», «Просветишася всяческая», «Славлю Отца и Сына силу», «Кресту Твоему честному поклоняемся Христе»

Глас 4 – *тропарь* воскресный «Светлую воскресения проповедь»

Прокимен воскресный «Яко возвеличишася дела Твоя Господи», в неделю Св. Отец «Благословен еси Господи Боже Отец наших», мучеников (общий) «Дивен Бог во святых Своих» и бессребренников «Святым, иже суть на земли Его»

Стихиры воскресные «Приидите воспоим людие», «Господи возсед на крест», «Людие беззаконнии Христе», «Животворящему Твоему Кресту», «Врата медная стерл еси»

Глас 5 – *тропарь* воскресный «Собезначальное Слово»

Прокимен воскресный «Ты Господи сохраниши ны»

Стихиры воскресные «Честным Твоим Крестом Христе», «Воскресение дай роду человеческому», «Начальника спасения нашего, Христа славословим», «Тебе воплощенного Спаса Христа», «Прободенным Твоим ребром Жизнодавче»

Глас 6 – *тропарь* воскресный «Ангельския силы на гробе Твоем»

Прокимен воскресный «Спаси Господи люди Твоя»

Стихиры воскресные «Воскресение Твое Христе Спасе», «Победу имея Христе юже на ада», «Днесь Христос смерть поправ», «Тебе Господи, суцаго по всей твари», «Врата сокрушив медная», «Крестом Твоим Христе хвалимся»

Глас 7 – *тропарь* воскресный «Разрушив Крестом Твоим смерть»

Прокимен воскресный «Господь крепость людем Своим даст», великим святым (Предтече) «Возвеселится праведник о Господе», преподобным «Честна пред Господем», преподобным женам «Восхвалятся преподобнии во славе»

Стихиры воскресные «Приидите возрадуемся Господеви», «Крест претерпел еси Спасе», «Воскресл еси из гроба Спасе мира», «Апостоли, видевше воскресение Содетеля, чудяхуся», «Воскресе Христос из мертвых»

Глас 8 – *тропарь* воскресный «С высоты снизшел еси Благоутробне»

Прокимен воскресный «Помолитесь и воздадите», апостолам «Во всю землю изыде вещание их»

Стихиры воскресные «Вечернюю песнь, и словесную службу», «Господи, Господи, не отвержи нас от Твоего лица», «Радуйся Сионе святой», «Возшел еси на Крест Иисусе», «Поклоняюся, и славлю, и воспеваю Христе», «Слава Тебе Христе Спасе»

«Воскресение Христово видевше», глас 6

Тропари воскресные «Днесь спасение» и «Воскрес из гроба».

«Песнопения на Литургии. Часть 1»

Ектения великая

Первый антифон «Благослови, душе моя, Господа» в двух вариантах (для близких голосов и для дискантов и альтов)

Малая ектения

«Единородный Сыне»

Ектения (минорная)

Третий антифон «Во Царствии Твоем» (блаженны)

«Господи помилуй»

«Приидите поклонимся» (малое)

«Приидите поклонимся» (большое)

На заупокойной Литургии Слава

«Господи спаси благочестивыя» №1 и трисвятое (малое)

То же большое напева № 2

По Апостоле

После Евангелия

Ектения сугубая

Ектения заупокойная

Ектения оглашенных

После третьей ектении

Херувимская песнь

Ектения просительная

«Отца и Сына...»

Символ веры

«Милость мира»

«Достойно», глас 8^й (тропарный)

«Достойно», глас 4^й (входное)

«Отче наш» (глас 5^й)

Един Свят

По явлении Св. Даров

«Видехом свет истинный»

«Да исполнятся»

«О Имени Господни»

По заамвонной молитве

Отпуст

По отпусте

ПРИБАВЛЕНИЕ

Припевы «Молитвами Богородицы» и «Во святых дивен сый» на «Приидите
поклонимся»

«Тело Христово» (Многим причащаемся)