

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕРУССКИХ ЦЕРКОВНЫХ РАСПЕВОВ В XIX – НАЧАЛЕ XX В.

Цыплакова Светлана Михайловна,

кандидат культурологии,

доцент кафедры социально-культурной

и библиотечной деятельности Новосибирского

государственного педагогического университета,

Россия, 630126, Новосибирск, ул. Виллюйская, 28

ORCID: 0000-0001-9590-7032

nikitinats@yandex.ru

SPIN-код в eLibrary: 4500-4473:

Аннотация

В статье рассматривается процесс осмысления медиевистами, церковными и светскими композиторами древнерусского музыкального наследия и огромного значения этого наследия для национальной культуры. На основе этого осмысления шло возрождение традиций древнерусских распевов в конце XIX – начале XX столетия. Русские композиторы и церковные деятели понимали: секуляризация русской духовной музыки и применение к ней европейских средств художественной выразительности приведет к обезличиванию, к потере ядра, без которого русская духовная музыка перестанет существовать как церковная музыкальная область. Поэтому они обращаются к древнерусским распевам, в первую очередь к знаменному распеву. Они разрабатывают такие художественные приемы письма, которые соответствуют духу и характеру древнерусских распевов, и воплощают их на практике.

Яркой фигурой, идеологом возрождения традиций древнерусского пения стал С.В. Смоленский, имевший мужество наперекор господствующим вкусам и взглядам доказывать и всячески поддерживать необходимость возрождения древнерусских распевов на художественных началах, заимствованных из существа этих распевов. Он имел счастье видеть первые опыты осуществления своих идей в работе своих сотрудников, товарищей и учеников.

Возрождение традиции древнерусских распевов не сказало своего последнего слова. Зародившись и активно развиваясь, оно было искусственно прервано революцией 1917 года в России. Прерванная традиция российской духовной музыкальной культуры имела свое продолжение за границей в легендарном хоре донских казаков под управлением Сергея Жарова. Таким образом, можно говорить не только о непрерывности традиции русской духовной музыкальной культуры, но и о перенесении ее в другие

условия и другую культуру. Оказавшись в чужой культурной среде, русские люди трепетно сохраняли национальные традиции русского духовного пения. Необходимый характер этих важных процессов XIX – начала XX в. для всей русской культуры показан в настоящей статье.

Ключевые слова: знаменный распев, русская духовная музыка, традиции древнерусской музыки, «новое направление», Придворно-певческая капелла, Синодальное училище, Синодальный хор, творчество композиторов, медиевисты, преемственность русской духовной культуры.

Библиографическое описание для цитирования:

Цыплакова С.М. Переосмысление традиции древнерусских церковных распевов в XIX – начале XX в. // Идеи и идеалы. – 2018. – № 1, т. 2. – С. 158–175. doi: 10.17212/2075-0862-2018-1.2-158-175.

В XIX веке наконец созрел и был поставлен вопрос о своем, оригинальном пути развития русской духовной музыки. Этот путь должен был учитывать своеобразие и специфику ее древних распевов, в мелодиях которых отражается вся красота духовного мира человека. Этот вопрос долго оставался открытым.

Началом возрождения традиции древних распевов в новом гармоническом прочтении, основанном на национальных музыкальных корнях, стал «Проект» Д.С. Бортнянского. Сам композитор разработал проект теоретически, но не смог реализовать до конца на практике. Требовалось время для подготовки археографической, исторической и теоретической базы этого возрождения.

Митрополит Евгений (Болховитинов) в «Историческом рассуждении о богослужебном пении» в 1804 г., рассматривая историческое развитие и современное состояние духовной музыки, указывал на неестественное направление богослужебного православного церковного пения. Иноземное пение для церкви остается «вещию постороннею и от одного произволения зависящею», – писал он (цит. по: [3, с. 130]).

Теоретические исследования древнерусского певческого наследия начались в первой половине XIX века. Труд медиевиста В.В. Ундольского «Замечания для истории церковного пения в России» (1846) был положен в основу всех дальнейших исследований по духовной музыке.

Князь В.Ф. Одоевский (1804–1869), занимаясь изучением древнерусского певческого наследия, о цели своих исследований писал так: «Предмет моих изысканий – законы нашей древней музыкальной техники, как церковной, так и мирской» (цит. по: [3, с. 134]). Он был первым исследователем, обратившим внимание на важность изучения древнерусского наследия, на уникальность древнерусских распевов, на их ценность для сохранения русской духовной музыки. О результатах своих исследований Одо-

евский писал: «Я приготовил к печати книгу “О древнем русском песнопении”, где постарался раскопать вещь непечатую – наши древние рукописи о музыке, которые донныне оставались иероглифами по очень простой причине, – потому, что наши музыканты не археологи, а археологи не музыканты; с драгоценных отрывков наших дидакалов XVI и XVII века, Шайдунова, Александра Мезенца, Тихона Макарьевского – я нашел целую определенную теорию нашей мелодии и гармонии, сходную с теорией средневековых западных тонов, но имеющую свои оригинальные отличия» (цит. по: [3, с. 135]).

Во время теоретического изучения древнерусских распевов параллельно начался процесс их гармонизации, так как стало ясно, что итальянские и немецкие певческие традиции в целом не соответствуют строю православного богослужения, особенно обиходно-повседневного и по́стового. Одоевский в своих трудах так определяет цель гармонизации древнерусских распевов: «Цель гармонизации церковного напева состоит единственно в том, чтобы, образуя правильное сочетание голосов, отнюдь не отвлекать благоговейное внимание от существенного, т. е. от слов молитвы» (цит. по: [3, с. 135]). Таким образом, Одоевский выделил суть традиции знаменного пения: пение как вокальная опора священных текстов. Однако теоретические труды Одоевского остались неоконченными, требуя дальнейшей доработки.

Одновременно с работами Одоевского А.Ф. Львов исследовал ритм церковных песнопений. В его сочинении «О свободном и несимметричном ритме» (1858) излагается и теоретически формулируется сущность вопроса о мелодическом ритме, не размеренном по тактам и размерам, доказывается законность его существования наравне с симметричным ритмом.

Возрождение традиции древних распевов русской духовной музыки с учетом накопленного музыкального опыта продолжила целая плеяда композиторов. Они стремились гармонизовать древние церковные распевы, сохранив их мелодику (мелодическую линию) неповрежденной. В этой области работал композитор П.И. Турчанинов (1779–1856). Переложения Турчанинова отличаются близостью к оригинальным обиходным мелодиям своим художественным и простым гармоническим изложением.

Твердым сторонником возрождения традиций церковного пения был композитор М.А. Виноградов. Принципы его переложений и сочинений определялись сложившимися традициями русской духовной музыки допартезного периода:

- 1) господством слова над мелодией;
- 2) одновременным произношением слов певцами;
- 3) хоровым (без сольных вставок) пением;
- 4) умеренным темпом;

- 5) естественными голосовыми регистрами;
- 6) исключением динамических оттенков, пассажей и ансамблей;
- 7) простой и выразительной (по отношению к тексту) гармонией.

Тесно сотрудничая с Турчаниновым и Львовым, Виноградов постепенно приходит к выводу о диатонической гармонизации древних песнопений как наиболее соответствующей духу церковных распевов. Один из современников Виноградова писал о нем в 1885 г.: «Слушая музыку Виноградова, мы признаем, что эта наша церковная музыка, к которой мы привыкли, мы видим в ней преемственность преданий, знаем, что употребление ее освящено вековым существованием в русской церкви. И так как эта музыка возвышает душу, способствует молитвенному настроению, то мы признаем за ней неоспоримое право существования, видим в ней прочные задатки дальнейшего усовершенствования» (цит. по: [3, с. 113]).

В XIX веке на церковную музыку обращают внимание такие «светские» композиторы, как А.А. Алябьев, А.Е. Варламов, М.А. Балакирев, М.И. Глинка, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, С.В. Рахманинов. Переосмысление путей развития русской духовной музыки, изучение многовековой традиции древнерусского церковного пения, в том числе знаменного распева, приводят многих композиторов, и в первую очередь П.И. Чайковского, [5, с. 17–18] к выводу, что правильный путь дальнейшего развития русской духовной музыки – возрождение традиции знаменного пения с учетом современных музыкальных знаний.

Надо отметить, что в общественной жизни России 30–40-х гг. XIX века действуют два направления, которые влияют на умы людей: славянофильство и западничество. Славянофилы (И.В. Киреевский, А.С. Хомяков, И.С. Аксаков, К.С. Аксаков, Ю.Ф. Самарин) делали упор на самобытное национальное развитие России. Православие они рассматривали как фундамент всех исторических и общественных реалий. Западники (В.Г. Белинский, А.И. Герцен, П.Я. Чаадаев) ориентиром для развития России считали страны Западной Европы.

На русскую музыкальную культуру первой половины XIX века оказывали влияние идеи как западников, так и славянофилов. Первые оправдывали интенсивное влияние европейской музыкальной культуры на русскую музыку, вторые поддерживали развитие национального музыкального начала. Соответственно этому в русской духовной музыке возникли две традиции.

Первую традицию, которая главным образом опиралась на взгляды западников, представляла Петербургская придворно-певческая капелла [1, с. 116], которой в разное время руководили талантливые музыканты Д.С. Бортнянский (1751–1825), С.Д. Дегтярев (1766–1813), А.Ф. Львов (1799–1870), М.И. Глинка (1804–1857), Н.А. Римский-Корсаков (1844–

1908) и др. Петербургская придворно-певческая капелла была всегда подвержена западному влиянию. В XVIII веке подражали итальянской музыке, а со второй четверти XIX века преобладало влияние немецкой хоральной музыки. Кроме того, придворно-певческая капелла обладала правом разрешения на публикацию церковных сочинений. Это право музыкальной цензуры было присвоено Д.С. Бортнянскому как авторитетному композитору в области духовной музыки, что после его смерти автоматически привело к цензуре со стороны капеллы.

С 1836 по 1861 г. Петербургской Придворно-певческой капеллой руководил композитор А.Ф. Львов. Он являлся одним из составителей обихода придворного пения. Его духовные сочинения строились по законам западной гармонии, однако он в своем творчестве придавал центральное значение текстам песнопений, подчинив музыкальный ритм словесному. Некоторые сочинения Львова написаны в свободном, несимметричном ритме. Композитор считал, что «вся сила, вся важность в церковном пении заключается в словах молитвы. Здесь цель пения: дать слову молитвы наиболее ясное выражение. Ясно, что такое пение не только должно совершенно сообразоваться со значением молитвы, которую оно сопровождает, и подчиняться смыслу ея, но и самые нотные знаки должны вполне подчиняться смыслу слов, отнюдь не искажая их» (цит. по: [3, с. 107]).

Г.И. Ломакин (1812–1885), соратник Львова по составлению обихода капеллы, стремился к возрождению традиции древних распевов, много работал над изучением и созданием гармонических оборотов, наиболее подходивших к характеру древних распевов. Но труды его, к сожалению, в то время так и не были изданы. Князь В. Одоевский в своей брошюре «К вопросу о древнерусском песнопении» (1864 г.) писал о Ломакине следующее: «Гавриил Иоакимович Ломакин, глубокий знаток музыки вообще, тщательно изучивший наше песнопение во всех его видах, стремился в самом составе наших песнопений открыть тайну их создания и производил в сем отношении в высшей степени замечательные опыты, донныне не напечатанные» (цит. по [3, с. 111]).

Музыкальная деятельность А.Ф. Львова и Г.И. Ломакина была направлена на создание некоего эталона церковной музыки. Композиторы редактировали и издали в 1830 г. «Крут простого церковного пения» на два голоса, в котором было гармонизовано в сокращенном виде осьмогласие киевского и греческого распевов. Гармонизованные распевы, собранные в этом сборнике, получили название «придворный напев». Благодаря большому влиянию Придворно-певческой капеллы придворный напев получил широкое распространение по всей России. Его дальнейшее редактирование продолжил Н.И. Бахметьев.

Композитор Н.И. Бахметьев (1807–1891), сменивший Львова и находившийся на посту директора Придворно-певческой капеллы с 1861 по 1883 г., по-своему понимал возрождение традиций. Он хотел разнообразить богослужебные песнопения, поэтому свободно относился к тексту песнопений, применял модуляции, диссонансирующие и увеличенные аккорды. Бахметьев обосновывал это так: «Я убедился, что звуки должны изображать слова во всей силе их смысла, что доказывается изменением нашего голоса, когда говорим... Чувствуя весь недостаток, происходящий от однообразия напева, я, по мере сил моих, старался дать каждому стиху свое музыкальное значение, дабы изъяснить смысл речей звуками, более приближающимися к природе и доступными понятиям и чувствам каждого молящегося» (цит. по: [3, с. 111–112]).

В своей основе, за исключением творчества нескольких композиторов, просветительская деятельность придворно-певческой капеллы, опираясь на западную музыкальную теорию, пошла по пути секуляризации духовной музыки. В гармонизованных древнерусских распевах проявлялись и итальянская легкомысленность, и немецкая хоральная фактура. Однако цензура Придворно-певческой капеллы закончилась, когда московский издатель П.И. Юргенсон, выиграв суд, напечатал «Литургию» П.И. Чайковского (1878 г.) без разрешения капеллы.

Второй традиции – славянофильской – придерживалась московская школа: композиторы и преподаватели Московского Синодального училища и хора. Возрождение традиций древнерусских распевов, или «новое» направление в области духовной музыки, подготавливалось, как было сказано выше, давно. Это были труды по археологии, теории церковной музыки, разрабатываемые митрополитом Евгением (Болховитиновым), В.Ф. Одоевским. В 1772 г. в Москве были изданы богослужебные певческие книги знамен и других старинных распевов, записанных квадратной нотацией.

В Москве, в отличие от петербургской традиции, сохранялись традиции уставного обиходного пения Успенского собора, монастырская певческая традиция. В приходских храмах песнопения часто пелись по одностроному кругу церковных распевов. Важное значение для систематического изучения древнерусской певческой традиции имело учреждение кафедры истории и теории русского церковного пения в открывшейся Московской консерватории. Возглавил ее прот. Д.В. Разумовский. Труды Д.С. Разумовского, В.М. Металлова, А.В. Преображенского, С.В. Смоленского, прот. И. Вознесенского имели огромное влияние на возрождение и развитие традиций древнерусской духовной музыки.

Период с середины 1890-х гг. по 1917 г. явился расцветом в деле возрождения древнерусских распевов. В музыкальной истории его назвали «новым

направлением в русской духовной музыке». «Новое направление» представляли композиторы разных творческих возможностей, но их всех объединяла общая идея, которую четко выразил А.Д. Кастальский: «О грядущем нашего церковного песнотворчества... могу только погадать, зато чувствую, какова должна быть истинная задача его. По моему убеждению, задачей этой должна быть идеализация подлинных церковных напевов, претворение их в нечто музыкально-возвышенное, сильное своей выразительностью и близкое русскому сердцу типичною национальностью... Хотелось бы иметь такую музыку, которую нигде, кроме храма, нельзя услышать, которая так же отличалась бы от светской музыки, как богослужебные одежды от светских костюмов... Ведь у нас неисчерпаемый клад самобытных церковных мелодий; к ним нельзя применять обычных казенных формул и любых гармонических последований...» [2, с. 78, 79]. По сути, Кастальский призывал обратиться к истокам русского духовного пения, к древним распевам, к знаменному пению. В конце XIX века общество достаточно созрело для этого шага.

Представители «нового направления» в русской духовной музыке поставили цель и искренне, всеми силами решали задачи открытия для общества сокровищницы древнерусских распевов. Оно представлено широким кругом имен, среди которых достаточно упомянуть С.В. Рахманинова, А.Д. Кастальского, А.Т. Гречанинова, братьев П.Г. и А.Г. Чесноковых, А.В. Никольского, В.С. Калининкова, М.М. Ипполитова-Иванова, К.А. Шведова, Н.С. Голованова. Вдохновителем «нового направления» в русской духовной музыке стал С.В. Смоленский – ученый-медиевист, с 1889 г. директор Московского Синодального училища. Результатом его грандиозной по масштабу собирательской работы явилось создание научно-музыкальной библиотеки певческих рукописей в Синодальном училище. Увлеченный археограф, Смоленский выступил организатором первой научно-музыкальной экспедиции на Афон. В Петербургском Обществе любителей древней письменности он состоял председателем отдела разыскания и издания памятников певческого искусства.

Необходимо отметить, что в старообрядческой среде и сегодня сохраняется и используется знаменный распев. Старообрядцы, несмотря на невероятные трудности, сумели сберечь знаменный распев, не приняв в XVII веке партесного пения. Многие известные исследователи древнерусской традиции, в том числе и сам С.В. Смоленский, учились у старообрядцев знаменному пению по знаменной (крюковой) нотации. Пример сохранения традиции знаменного пения старообрядцами дает нам право говорить о непрерывающейся традиции русской духовной музыки, пусть и в наиболее консервативном сообществе.

Талантливый педагог и хороший администратор, Смоленский много сделал для совершенствования системы подготовки регентов и учителей

церковного пения. Став директором Синодального училища, Смоленский вместе с сотрудниками поднял эту пребывавшую в небрежении школу для мальчиков-певчих до уровня духовно-музыкального учебного заведения, выпускавшего высокопрофессиональных педагогов и регентов. Большое значение имели последние замыслы С.В. Смоленского: это открытие общедоступного Регентского училища в Петербурге и учреждение регентских съездов в Москве.

Профессор Московской консерватории, Смоленский после смерти Д.В. Разумовского, который завещал ему свое дело, больше десяти лет возглавлял там кафедру истории церковного пения. Как публицист он выступал в «Русской музыкальной газете», «Московских ведомостях», журналах «Семья и школа», «Хоровое и регентское дело» и других изданиях [6, с. 38]. Авторитет, которым пользовался Смоленский в широких музыкальных и церковных кругах, способствовал обращению многих музыкантов, регентов, исследователей к древним пластам отечественной хоровой культуры.

А.В. Никольский, композитор и соратник Смоленского, так писал о нем: «С.В. Смоленский был одним из убежденнейших поклонников древних распевов, от надлежавшей разработки которых он ожидал коренного преобразования церковного пения, истинного расцвета его. “Блуждание русской певческой мысли по иноземным путям” служило для Степана Васильевича предметом глубокого огорчения; он горячо мечтал о том времени, когда это “шатание” прекратится и наше пение станет самобытным, покоящимся на русско-народных основаниях, выделив всю чарующую красоту и силу. Становилось ясно для каждого, что в нашей церковной музыке скрыта душа народа, что это не простой набор мелодий, от которого наше время уже ушло далеко, не просто “любопытное” для историка наследство, не реликвия, утратившая значение и свою приложимость к живой потребности. Нет! Вся масса знаменных распевов – это поэма души народной, скрижаль дум, чувств и превыспренных хотений этого народа, и притом народа своеобразного, по-своему глубокого, крайне даровитого, хотя и не развитого... Все эти черты отнюдь не отжили, не исчезли, – наоборот, они, будучи доселе неиспользованными, сохранили свою живучесть и способны дать самый пышный росток, если их сумеет должным образом посеять и взлелеять. И зарождалась в тайне души решимость: вложить впредь и свою лепту в дело возрождения дорогого наследства русского песнотворчества. Думалось также и то, что этого песнотворчества не понять без истории. И становилось ясно, что изучать ее надо, знать ее необходимо, если и вправду хочешь считать себя работником на поприще церковно-певческого дела» [6, с. 68].

Его идеи, его нравственный облик обладали огромной притягательной силой. Это хорошо выразил педагог училища, известный духовный

композитор Дмитрий Аллеманов в письме к Смоленскому от 27 декабря 1901 г.: «Вы так любите церковное пение, и именно древнерусское, с такой сердечностью доказываете его прелесть, что, кажется, если оно и выведенного яйца не стоило, и то его, слушая вас, можно полюбить... Великое чувство любовь... Вы век церковного времени остановили» [6, с. 37].

Когда Степан Васильевич рассуждал о переложениях древних распевов, он многократно говорил о том, что современная (европейская) гармоническая основа не подходит по своим чужеродным истокам для этих распевов. Гармония, которая выросла на европейской почве, разработана Европой и привита музыкальному сознанию русских людей, состоит в органическом противоречии с сущностью и духом древнерусских церковных мелодий. Как и русская народная песня, древнерусская церковная мелодия построена на национальном основании, которое не имеет ничего общего с европейским мажором и минором.

Знаменный распев – это модальная музыкальная система в отличие от тональной мажоро-минорной европейской системы, которая у нас на слуху. Если тональная музыкальная система характеризуется сквозным тональным тяготением, то модальная система свободна от этого. Ее определяющим фактором является звукоряд ладовой структуры, состав звуков в его конкретном объеме, где тональное тяготение, как отмечает Б. Николаев, «либо вовсе отсутствует, либо выражено чрезвычайно слабо, нестабильно, двойственно, неопределенно в своей непрерывной переменности» [4, с. 303]. Поэтому гармонизовать древнерусские мелодии по законам европейской гармонии – значит, считал С.В. Смоленский, облачать их «в шубу с чужого плеча», искажать, обесцвечивать и подменять их подлинный смысл [8, с. 73].

Такие взгляды и мысли Смоленский высказывал в 90-х гг. XIX столетия в тесном кругу единомышленников – преподавателей и учеников Синодального хора и училища. В 1894 г. С. Смоленский записал в «Дневнике», что на заседании педагогов-теоретиков «впервые высказался сполна об изменении музыкальных программ в русском направлении» [6, с. 36]. Работа над формированием училища как «рассады будущих знатоков древнего церковного пения» началась уже с первых же дней пребывания Смоленского в училище в качестве директора, так же как и совместная деятельность с регентом В.С. Орловым по преобразованию в «русском направлении» репертуара Синодального хора. Огромную роль в этом важном деле сыграл Синодальный хор, который в 1895 г. по инициативе Смоленского выступил с большим циклом исторических концертов [7, с. 197–214]. Исторические концерты стали необычным по тем временам явлением. Они дали возможность музыкантам и слушателям проследить постепенное развитие русской церковной музыки по всем ее направлениям. Под влиянием услы-

шанных произведений в музыкальной среде стали формироваться новые взгляды на дальнейшее развитие церковной музыки. Тогда же появились и первые музыкальные опыты в «новом направлении».

До того как Василий Степанович Орлов стал руководителем Синодального хора, хор был ничем не примечателен. Перед ним стояла трудная задача – поднять певческий уровень Синодального хора. Повысить музыкальную грамотность певцов, облагородить не только их музыкальные вкусы, но и жизненные нравы, организовать дисциплину и самодисциплину взрослых и маленьких певцов. Но не только Синодальный хор требовал преобразований. Надо было преодолеть отрицательное отношение публики к Синодальному хору и переломить их нездоровые пристрастия в области церковной музыки. Постепенно благодаря систематическому труду, таланту, деликатности и скромности Орлова в жизни и железной воле в руководстве хором уже в первые 10–12 лет работы Василий Сергеевич решает эту непростую задачу.

Синодальный хор при Орлове звучал непривычно. Своим звучанием он приближался к струнному квартету: басы и теноры звучали легко и подвижно, как виолончель, альты и дисканты – светло и просто, как скрипки. Прозрачность хорового ансамбля, легкость и подвижность стала отличительной чертой Синодального хора. Отличала Синодальный хор и еще одна особенность исполнения – умение петь на *pianissimo*, которое доходило до *plus ultra* технического совершенства. Этого динамического оттенка Василий Сергеевич добивался, чтобы подчеркнуть художественную выразительность музыкального произведения.

Работая в «новом направлении», преподаватель Синодального училища А.Д. Кастальский выступил с переложениями сербских песнопений «Милость мира» и «Достойно есть». Первые работы Кастальского были встречены Синодальным хором недоверчиво, но это не помешало подметить в авторе талант, умение, интуицию и новизну письма. Кастальского горячо поддержали С.В. Смоленский и В.С. Орлов. Творчество Кастальского обогатило и направило в новое русло русскую церковную музыку. Новые самобытные церковные сочинения и переложения Александра Дмитриевича: обработка знаменных попевок «Милосердия двери», рождественское песнопение «Дева днесь», знаменные ектении, знаменная «Херувимская» № 3, «Достойно есть» распева царя Федора, «Блажен муж» распева Успенского собора очень точно выражали национальный дух знаменных церковных распевов в многоголосном изложении [6, с. 231]. Он интуитивно чувствовал дух знаменных песнопений. Основанием для разработки гармонии знаменного распева служило многоголосие народных песен, так как источником формирования знаменного пения на протяжении семи веков был народ.

Почти одновременно с работами Кастальского выступил А.Т. Гречанинов. Для Синодального хора он написал «Литургию № 1», которая была разучена хором по рукописи. Ее исполняли на закрытом концерте для приглашенных лиц. В первый период репетиций Гречанинов подолгу разговаривал со Смоленским, Орловым, Кастальским и другими преподавателями училища. Об их содержании нетрудно догадаться, потому что за «Литургией», которая была написана на началах строгой гармонии, Гречанинов написал впоследствии «Воскликните», «Свете тихий», «Хвалите» и прочее [6, с. 164], которые изложены в свободной, интересной, смелой и оригинальной обработке и в которых слышатся древние распевы.

Плодотворная работа Кастальского и Гречанинова в развитии «нового направления» русской церковной музыки и исполнительский талант В.С. Орлова стали началом воплощения идей Степана Васильевича Смоленского на практике. За Кастальским и Гречаниновым стали появляться сочинения П.Г. Чеснокова. Свои музыкальные работы Чесноков начал писать с ученической скамьи. С особым вниманием сочинения оценивал Смоленский. Степан Васильевич оберегал и всячески лелеял зарождающийся талант Чеснокова. Все сочинения П.Г. Чеснокова, которые он написал в годы учебы в Синодальном училище, Смоленский тщательно просматривал, не оставляя ни строчки без указаний и критических замечаний или одобрения.

Эти композиторы дали начало «новому направлению» в церковной композиции. В дальнейшем в этом направлении работали А.В. Никольский, Н.С. Голованов, В.С. Калинин, М.М. Ипполитов-Иванов, К.Н. Шведов, С.В. Рахманинов. Разделял и поддерживал взгляды С.В. Смоленского и П.И. Чайковский. В сочинениях композиторов «нового направления» мы не встретим прежнего господства европейской гармонии и ее законов, не найдем и стереотипных имитационных форм. Вместо этого можно увидеть такие особенности письма и изложения, которыми характеризуются русская народная песня и древнерусские распевы. Эти особенности С.В. Смоленский называл «русской контрапунктикой» [Там же, с. 159], т. е. синтезом элементов гармонии и контрапункта. При этом гармония и контрапункт появляются в виде обновленных форм, впитавших в себя национальные особенности русского многоголосия.

Разбирая сочинения новой школы с технической стороны, действительно можно проследить такое смешение элементов и присутствие черт народной музыки. Происходит чередование четырехголосия с двух и трехголосием. Видимо, этот прием взят из народной манеры распевать песни хором, где унисон и многоголосие равноправны. Они то и дело переключаются друг с другом. Часто встречаются целые фразы, которые пропеваются каким-либо голосом на фоне выдержанного тона, одного или двух

(в октаву или квинту). Этот прием, который так своеобразно используют русские композиторы в области церковного пения, напоминает византийский «исон» (гармоническая поддержка солиста низкими голосами). Музыкальная форма многих духовных сочинений новой школы изменилась в направлении большего соответствия духу и характеру церковного устава. Например, прежние «концерты» с их трехчастностью композиторы заменяют псалмами в свободной форме, которая зависит только от текста. Заново осознается важность тесной связи текста и музыки. Исходя из текста в свободном ритме рождается национальное музыкальное произведение.

Человеком, воплощавшим идеи «нового направления» на практике, был Василий Сергеевич Орлов. Орлов подал прошение на вакантное место регента Синодального хора 8 марта 1886 г. П.И. Чайковский, разделявший идеи «нового направления», понимая важность момента, направил блестящие письменные отзывы об Орлове петербургскому и московскому начальству, так как знал Орлова как талантливого дирижера. Авторитетное мнение композитора сыграло решающую роль при назначении нового регента.

Двадцатилетний период работы Орлова в Синодальном хоре может быть поделен на определенные периоды. Первый (1886–1889) стал периодом преодоления отрицательных последствий старой практики хора и внедрения новых принципов строгой дисциплины, отбора голосов, хорового ансамбля. Композитор и преподаватель училища А.Г. Полуэктов специально для духовных концертов Синодального хора сделал несколько новых гармонизаций и переложений древних распевов, которые исполнялись в апреле 1888 г. и служили музыкальными иллюстрациями к лекциям профессора Д.В. Разумовского. Тогда же в концертных программах Синодального хора появились сочинения П.И. Чайковского.

Следующий период жизни Синодального хора (1889–1899) стал творческим скачком в исполнительском мастерстве хора. Кропотливый труд, мастерство, преданность делу создали за несколько лет новый хоровой организм. Много было разучено и исполнено сочинений, много было дано духовных концертов. В них звучали сочинения Д.С. Бортнянского, П.И. Турчанинова, А.Ф. Львова, Г.И. Ломакина, А.А. Архангельского, А. Полуэктова, Е.С. Азеева, М.А. Виноградова, С.В. Смоленского, П.И. Чайковского, С.И. Танеева, Н.А. Римского-Корсакова, М.А. Балакирева, А.А. Аренского, С.В. Рахманинова. Исполнялись хоры славянских композиторов Г.В. Музическу и К.В. Станковича. Сочинения А.Д. Кастиальского, П.Г. Чеснокова, А.Т. Гречанинова хор в это время начал исполнять не только на концертах, но и на службах в Успенском соборе [6, с. 168–169].

Синодальный хор был открыт для экспериментов, для общения со слушателями и композиторами, для учебы заинтересованных лиц из Москвы и провинции. На репетициях присутствовали высокопоставленные гости, специалисты хорового дела, композиторы, учащаяся молодежь, регенты и педагоги.

Во второй половине 1890-х гг. Синодальный хор предпринял ряд ответственных выступлений, после которых репутация коллектива достигла наивысших пределов. Это вышеупомянутые Исторические концерты в 1895 г., два концерта в Петербурге в 1896 г., выезд в Вену на освящение православного храма и концерт в 1899 г. в Вене. Пение хора произвело огромное впечатление на венскую публику. После концерта певчих долго не отпускали, их целовали, обнимали, говорили речи. При переезде через границу назад домой по просьбе служащих в ревизионной зале таможен на границе был дан импровизированный концерт. После венской поездки в Европе заговорили о новом русском чуде – о Синодальном хоре [6, с. 108–114, 140].

Цель исторических концертов – проследить развитие церковной музыки от истоков знаменного распева до новых авторских сочинений XIX в. Причем цель преследовалась как просветительская, так и воспитательная. Исполняя церковные песнопения, Синодальный хор хотел показать качественные песнопения и авторские сочинения, которые нужно петь на богослужениях, но также и те сочинения, которые не подходят по музыкальному духу богослужений, исполнение которых вызывает любые чувства, но только не молитвенные. Ко всем сочинениям для лучшего понимания давались краткие примечания.

Исторические концерты очень полюбились публике. С особым интересом посещали концерты музыканты, старообрядцы, любители старины. По этому поводу А.Д. Кастальский думал организовать концерты этнографические, из произведений разных авторов на один и тот же текст, концерты, посвященные какому-либо празднику: рождественские, пасхальные, с отделением из духовных стихов, с программами разных направлений: сентиментальные (например, Ведель), в итальянском стиле (Сарти, Галуцци), драматические (Львов) и т. д. Такие концерты способствовали бы наглядному разъяснению спорных вопросов в церковном пении, считал Кастальский [Там же, с. 241–242].

Последний период деятельности Орлова (1899–1907) был отмечен дальнейшим совершенствованием певческого искусства и утверждением подлинно национального репертуара. Появились сочинения М.М. Ипполитова-Иванова, В.С. Калининкова, С.В. Панченко, А.В. Никольского, Н.Н. Черепнина, Ю.С. Сахновского, Д.М. Яичкова, Н.Н. Толстякова, К.Н. Шведова. Службы и многочисленные концерты хора с разнообраз-

ными программами привлекали массу слушателей, обращали на себя внимание музыкантов, в том числе и критиков. Одной из новых форм деятельности хора стали ежегодные концерты в Манеже, где под управление В.С. Орлова певческие силы Москвы объединялись в единый коллектив, насчитывавший до двух тысяч исполнителей. При Орлове воспитывались и работали с ним его ученики, дирижеры нового поколения – П.Г. Чесноков, Н.М. Данилин, П.В. Власов, Н.Н. Толстяков, С. Жаров. Орлов оказывал большое влияние на своих учеников: и на тех, кто пел в Синодальном хоре, и на тех, кто готовился стать регентом и учителем пения. Многие учились на примере Орлова, поэтому можно говорить о формировании педагогической традиции – синодальной регентской школе, во главе которой Василий Сергеевич стоял до конца своих дней [Там же, с. 170].

Возрождение традиции древнерусских распевов было искусственно прервано «на взлете» революцией 1917 г. в России. Но традиция духовной музыкальной культуры в России имела свое продолжение за границей в легендарном хоре Донских казаков под управлением Сергея Жарова. Хор был создан 19 декабря 1921 г. из солдат и офицеров Русской Армии, находившихся в тяжелейших условиях изгнания в лагере беженцев Чилингире под Константинополем. Сергей Жаров, бессменный руководитель хора донских казаков, окончил Московское Синодальное училище у преподавателя А.Д. Кастальского. Прошел полный курс обучения у С.В. Смоленского и Н.М. Данилина. Творческим другом Жарова был К.Н. Шведов, а другом, непосредственно поддерживающим труды Жарова, был С.В. Рахманинов.

Хор донских казаков стал уникальным коллективом, который познакомил весь мир с русской национальной традицией духовного и народного хорового пения. Уже первое выступление принесло хору международное признание. Оно состоялось в 1923 г. в венском Хофбурге для трехтысячной аудитории. С тех пор хор прошел славный творческий путь длиной в несколько десятилетий. Бережное, глубокое понимание исполняемых произведений позволило жаровцам создать бессмертные шедевры хорового пения, которые вошли в сокровищницу мировой культуры.

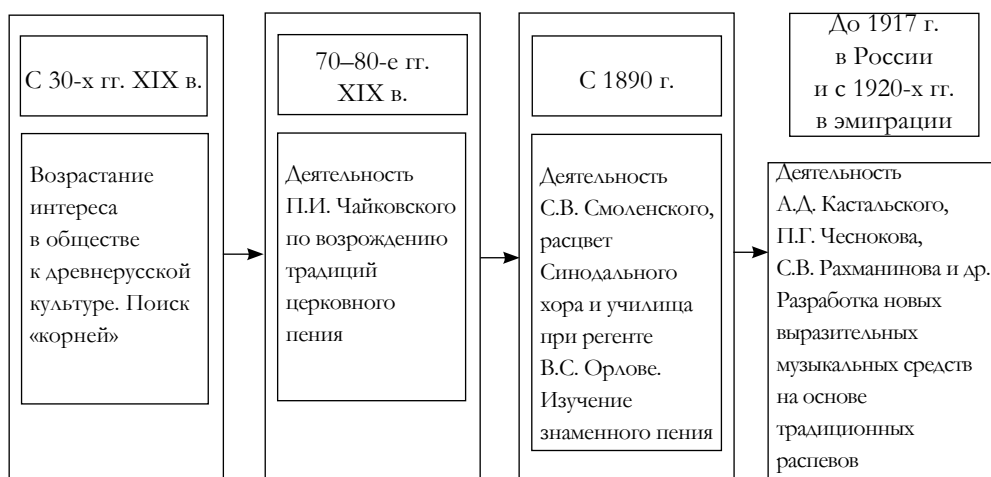
Еще один хор, который с 1925 г. продолжил традиции русской духовной музыки за границей, был Парижский Митрополичий хор в Сергиевом подворье в Париже. Создателем и регентом этого хора был русский офицер Николай Афонский (1892–1971). Он закончил в Киеве Духовную академию и параллельно получил музыкальное образование. Н.А. Афонский после Первой мировой войны служил в Добровольческой армии.

Митрополичьим хором он руководил 22 года (1925–1947). С этим хором пели Ф.И. Шаляпин и Н.А. Гедда. С.В. Рахманинов, слушая хор, с похвалой отзывался о нем: «Здесь мы должны свято хранить наше ис-

конное храмовое пение. Великая традиция не должна быть утеряна нами. Афонский и его хор делают большое дело в этом направлении. С тревогой думаешь теперь о судьбе нашего Московского Синодального хора. Осталось ли что-нибудь от него?.. А какое замечательное, совершенно исключительное явление представлял он собою еще совсем недавно!..» [6, с. 544]. С переездом в 1947 г. в Америку Афонский создает хор и занимает должность регента в Нью-Йоркском кафедральном Свято-Покровском соборе. В Америке он организует «Общество ревнителей хорового пения», а также «Русский национальный хор» и мужской хор «Капелла».

Эти примеры позволяют говорить не только о непрерывности традиции русской духовной музыкальной культуры, но и о перенесении ее в другие условия и другую культуру. Оказавшись в чужой культурной среде, русские люди трепетно сохраняли национальные традиции русского духовного пения.

Приведем схему возрождения древнерусских певческих традиций:



Таким образом, мы видим, что когда в области богослужебной музыки начинают преобладать законы музыки светской (XVII–XIX вв.), происходит ее отрыв от богослужебного строя и духовные песнопения теряют смысловую связь с текстом, отрываясь от церковной традиции. Привнесение светских элементов в область духовной музыки является новацией, которая действует в противовес церковному канону, так как в области духовной музыки существуют свои музыкальные законы, теснейшим образом связанные с традицией богословской и богослужебной. При их нарушении страдает всё гармонично выстроенное богослужение.

Русские композиторы и церковные деятели, понимая, что секуляризация русской духовной музыки и применение к ней европейских средств художественной выразительности приводит к ее обезличиванию, к поте-

ре ядра, без которого русская духовная музыка перестанет существовать как таковая, обращаются к древним распевам. Они разрабатывают такие художественные приемы музыкального письма, которые соответствуют духу и характеру древнерусских распевов.

В конечном итоге такой синтез традиции и новации в русской духовной музыке в XIX – XX вв. приводит нас к «анафорическому» возвращению древнерусской певческой традиции на новом уровне и в новых музыкальных формах. Необходимый характер такого синтеза и был показан в настоящей статье.

Литература

1. *Гарднер П.А.* Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность. Система. История. – Сергиев посад: Московская духовная академия, 1998.
2. *Кастальский А.Д.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Русская духовная музыка в документах и материалах. – М.: Знак, 2006. – Т. 5: Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка.
3. *Металлов В.М.* Очерк истории православного пения в России. – Репр. изд. – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995.
4. *Николаев Б.* Знаменный распев как основа русского православного церковного пения. – М.: Научная книга, 1995.
5. Письмо П.И. Чайковского ректору Киевской духовной академии о состоянии церковного пения // Русский хоровой вестник. – Прага, 1928. – № 4. – С. 17–18.
6. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения: воспоминания, дневники, письма / сост., вступ. ст. и коммент. С.Г. Зверевой, А.А. Наумова, М.П. Рахманова. – М.: Языки русской культуры, 1998.
7. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: исследования, документы, периодика / сост., вступ. ст. и коммент. С.Г. Зверевой, А.А. Наумова, М.П. Рахманова. – М.: Языки русской культуры, 2002.
8. *Цыплакова С.М. С.В.* Смоленский – педагог и вдохновитель нового направления русской духовной музыки в Московском Синодальном училище и хоре конца XIX–XX вв. // Вестник Томского государственного университета. – 2010. – № 331. – С. 71–74.

Статья поступила в редакцию 26.07.2017 г.

Статья прошла рецензирование 02.09.2017 г.

DOI: 10.17212/2075-0862-2018-1.2-158-175

RETHINKING THE TRADITION OF THE OLD RUSSIAN CHURCH CHANTS IN THE XIX – EARLY XX CENTURIES

Tsyplakova Svetlana,

Cand. of Sc. (Cultural Studies),

Associate Professor of Department

of socio-cultural and library activities,

Novosibirsk State Pedagogical University,

28, Vilniskaja st., Novosibirsk, 630126, Russian Federation

ORCID: 0000-0001-9590-7032

E-mail: nikitinats@yandex.ru

Abstract

The article examines the process of comprehension of the Old Russian church music heritage by medievalists, church and professional composers and the significance of this heritage for the national culture. The article shows the process of the Old Russian chants tradition revival that took place at the end of the 19th and 20th centuries. Russian composers and church leaders understood the key thing: the secularization of Russian religious music and the use of European musical means of expressiveness would lead to depersonalization, the loss of the “core” which had always been the foundation of the Russian church music. Therefore, the turn to the Old Russian chants based on a special echoes chant was obvious at that period. Composers developed special methods of writing music that corresponded to the spirit and character of the Old Russian chants and embodied them in practice.

A bright figure of this revival was S.V. Smolensky, who had the courage to contradict the prevailing views, to prove and to support the necessity of restoring the Old Russian chants taking into consideration the most essential part of those chants. He was lucky to see the first results of implementing his ideas into practice by his colleagues and pupils.

The revival of the tradition of the Old Russian chants was discontinued by the revolution of 1917 in Russia and the official Soviet policy, which enforced the state atheism.

The interrupted tradition of the Russian church musical culture was revived abroad among the emigrants: in the legendary Don Cossacks choir under the direction of Sergey Zharov (Serge Jaroff). Thus, one can speak not only of the continuity of the Russian church musical culture, but also of transferring it to other cultures. Russian emigrants carefully preserved their national traditions and among them the tradition of Russian church singing. The author describes the characteristic features of these processes and highlights their importance for the Russian culture.

Keywords: echoes chant, Russian church music, traditions of Old Russian church music, “new trend”, the Court singing choir, Synodal School, Synodal Choir, Russian composers’ creative activities, medievalists, continuity of the Russian church singing culture.

Bibliographic description for citation:

Tsyplakova S.M. Rethinking the tradition of the Old Russian Church chants in the XIX – early XX centuries. *Idei i idealy – Ideas and Ideals*, 2018, no. 1, vol. 2, pp. 158–175. doi: 10.17212/2075-0862-2018-1.2-158-175. (In Russian).

Referenses

1. Gardner I.A. *Bogoslužebnoe penie russkoi pravoslavnoi tserkvi. Sushchnost'. Sistema. Istoriya* [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church]. Sergiev Posad, Moskovskaya dukhovnaya akademiya Publ., 1998.

2. Kastal'skii A.D. O moei muzykal'noi kar'ere i moi mysli o tserkovnoi muzyke [Kastalsky A. About my musical career and my thoughts on church music]. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh*. T. 5. *Aleksandr Kastal'skii. Stat'i, materialy, vospominaniya, perepiska* [Russian sacred music in documents and materials. Vol. 5. Alexander Kastalsky. Articles, materials, memoirs, correspondence]. Moscow, Znak Publ., 2006.

3. Metallov V.M. *Oчерк istorii pravoslavnogo peniya v Rossii* [Essay on the history of Orthodox singing in Russia]. Sergiev Posad, Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra Publ., 1995.

4. Nikolaev B. *Znamennyi raspev kak osnova russkogo pravoslavnogo tserkovnogo peniya* [Znamenny chant as a basis of Russian Orthodox Church singing]. Moscow, Nauchnaya kniga Publ., 1995.

5. Pis'mo P.I. Chaikovskogo rektoru Kievskoi dukhovnoi akademii o sostoyanii tserkovnogo peniya [Letter from P.I. Tchaikovsky for rector of the Kiev theological Academy on the state of Church music]. *Russkii khorovoi vestnik*. Praga, 1928, no. 4, pp. 17–18.

6. Zvereva S.G., Naumov A.A., Rakhmanov M.P., comp. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh*. T. 1. *Sinodal'nyi khor i uchilishche tserkovnogo peniya: vospominaniya, dnevniki, pis'ma* [Russian sacred music in documents and materials. Vol. 1. The choir and the Synodal school of Church singing: memories, diaries, letters]. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 1998.

7. Zvereva S.G., Naumov A.A., Rakhmanov M.P., comp. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh*. T. 2. *Sinodal'nyi khor i uchilishche tserkovnogo peniya: issledovaniya, dokumenty, periodika* [Russian sacred music in documents and materials. Vol. 2. The choir and the Synodal school of Church singing: studies, documents, periodicals]. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 2002.

8. *Tsyplakova S.M. S.V. Smolenskii – pedagog i vdokhnovitel' novogo napravleniya russkoi dukhovnoi muzyki v Moskovskom Sinodal'nom uchilishche i khore kontsa XIX–XX vv.* [S.V. Smolensky as ateacher and founder of new school of Russian sacred music at Moscow Synodal College and Choir]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*, 2010, no. 331, pp. 71–74.

The article was received on July 26, 2017.

The article was reviewed on September 02, 2017.