

К ВОПРОСУ ФОРМИРОВАНИЯ РУССКОГО СТИЛЯ В ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.

Н. Э. РЫБАКОВА

В статье исследуется процесс зарождения русского стиля в духовной музыке. Он формировался на протяжении не одного десятка лет и нашел свое наивысшее выражение в композициях Нового направления на рубеже XIX–XX вв. Появление русского стиля стало следствием неудовлетворительного пения в русских православных церквях, которое имело заметные следы влияния западноевропейской инструментальной музыки. Поиск национального стиля, который соответствовал бы «духу» и природе русского церковного пения, привел композиторов и деятелей духовной музыки к мысли, что национальный стиль должен опираться на древние церковные напевы. Об этом на протяжении XIX столетия говорили митр. Филарет (Дроздов), кн. В. Ф. Одоевский, М. И. Глинка, прот. Д. Разумовский и многие другие. В попытках выработать музыкальный язык, соответствующий древним напевам, композиторы шли по пути сходства их с русской народной песней, нередко заимствуя принципы ее гармонического устройства и многоголосной обработки. В творчестве одного из ярких представителей Нового направления А. Д. Кастальского эти принципы нашли наиболее характерное выражение на основе особого склада подголосочной полифонии, разработанной композитором. Подобный стиль гармонизации церковных мелодий был воспринят и другими представителями Нового направления, получив широкое и многообразное применение в авторской духовно-музыкальной композиции рубежа XIX–XX вв.

Проблема национального стиля в русском церковном пении не случайно занимала умы многих композиторов и деятелей духовной музыки на протяжении XIX столетия. Образование при Петре I Петербургской Придворной певческой капеллы как доминирующего законодательного органа для духовно-музыкальной жизни страны оказало серьезное влияние на судьбу церковного пения. В ведомстве капеллы находилась цензура духовно-музыкальных сочинений, здесь должны были обучаться все регенты. Придворная певческая капелла была образцом для всех хоров как в техническом (музыкально-исполнительском), так и в стилистическом отношении.

Возникновение сильного влияния итальянской музыки на хоровое церковное пение Русской Православной Церкви стало следствием политики Придворной певческой капеллы, которая отражала западно-ориентированные музыкальные вкусы российского государства на том этапе. Уставное пение на

клиросе оказалось отодвинутым на последний план и уступило место свободным композиторским сочинениям. Церковное пение начало приобретать черты концертности и театральности.

Процесс «обмирщения» церковного пения начался уже с сер. XVII в., когда оно испытало чуждые Русской Церкви и православному богослужению влияния. Церковное пение постепенно стало восприниматься как некая отрасль вокальной музыки, привносимая в богослужение для его украшения. Происходила секуляризация церковного пения — постепенное «стирание» грани между богослужебным пением и светской музыкой: «Это подготовило и до некоторой степени обусловило увлечение светским помпезным стилем итальянской музыки в конце XVIII в., примененной к богослужебным текстам, и все увеличивающееся увлечение хорovým церковным пением, без критического отношения к богослужебным и музыкально-стилистическим достоинствам этого чуждого стиля и рода пения»¹.

Появившаяся с сер. XVIII в. в России мода на все западное стала оказывать сильное влияние как на быт, так и на искусство. Светское искусство проникло в храмовую архитектуру, живопись и церковное пение. При дворе установилось господство итальянских музыкантов и композиторов.

В 1735 г., в царствование Анны Иоанновны, в Россию был приглашен композитор-итальянец Франческо Арайя. С его приездом влияние итальянской музыки, как на богослужебное пение, так и на светское искусство, стало все больше возрастать. Придворные певчие указом императрицы должны были участвовать помимо богослужений еще и в постановках итальянских опер. Прирожденная музыкальность и музыкальная восприимчивость русского народа обусловили быстрое проникновение и усвоение итальянского музыкального стиля. Ярким представителем и учеником итальянцев стал директор Придворной певческой капеллы Д. С. Бортнянский.

Уже во 2-й пол. XVIII в. стали раздаваться голоса о несоответствии богослужению настоящего церковного пения. Митрополит Киевский и Галицкий Евгений (Болховитинов) одним из первых возвысил свой голос. Он справедливо говорил: «Кажется, они хотели более удивлять слушателей концертантною симфонию, нежели трогать сердца благочестивою словесною мелодиею, и часто при песносложениях их церковь более походит на итальянскую оперу, нежели на дом благоговейного молитвословия ко Всевышнему...»² Различие между истинно православным песнопением и сочинениями подражателей итальянской музыки, по выражению митрополита Евгения, такое же, как, например, между православной иконописью и итальянской живописью: «Сею последнею оскорбляется, может быть, еще более, когда наше исконное, трезвое церковное песнопение искажается драматическим, страстным, плотным итальянским характером, как в сопровождении (аккордах), так равно часто и в самой мелодии»³. Митр. Евгений

¹ *Гарднер И. А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви. М.: Изд-во ПСТГУ, 2004. Т. 2. С. 10.

² *Евгений (Болховитинов), митр.* Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении, и особенно о пении Российской Церкви с нужными примечаниями на оное... СПб., 1804. Примеч. 36. С. 17.

³ *Одоевский В. Ф.* Заметки о пении в приходских церквях // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 63.

первым указал на важность и необходимость изучения истории русского богослужебного пения.

Со вступлением полковника Алексея Федоровича Львова в должность директора капеллы в 1837 г. церковное пение повернулось от увлечения итальянским концертным стилем к стилю немецкой музыки, к гармонии немецкого протестантского хора. Начав заниматься реформацией церковного пения с разрешения императора Николая I, А. Ф. Львов задался целью распространить свои гармонизации, выдержанные в так называемом свободном и несимметричном ритме, для всеобщего употребления в Русской Церкви. Он установил Придворной певческой капелле право контроля над музыкальным оформлением богослужения по всей России.

Однако с политикой Придворной певческой капеллы в направлении церковного пения было много несогласных. Москвичи, в отличие от Петербурга, иначе воспринимали произведения А. Ф. Львова, которые он пытался распространять. Ему выдвигались обвинения в искажении в своих гармонизациях древних напевов: «Он извращал подлинные напевы по требованиям своего Молоха — правильного приложения гармонии — до конца путем изменения интервалов там, где они не повиновались гармонии немецкого хора»⁴. Бывали и такие случаи, когда, заслушав произведения Львова, люди выходили из храма.

В противовес Придворной певческой капелле в Санкт-Петербурге в Москве в сер. XIX в. начинает формироваться иной взгляд на церковное пение, отличный от представлений капеллы. Одним из первых о несоответствии пения богослужению и о возрождении древних церковных напевов заговорил митрополит Московский Филарет (Дроздов). Он считал, что основой пения должен быть древний церковный напев в том виде, в каком он напечатан в одногласных книгах издания Святейшего Синода 1772 и 1787 гг., а вовсе не многоголосный Обиход капеллы.

Первое упоминание о мнении святителя в отношении церковного пения встречается в его «Собраниях мнений и отзывов» 1828 г.: «Усилие высказать искусство дает пению нецерковный характер и развлекает слушающего»⁵. Митр. Филарет не отрицал искусства сочинителей, но требовал, чтобы оно подчинялось церковности, а не господствовало над нею. Он положительно относился к гармонизации церковных мелодий, при условии тщательной и продуманной их обработки для хора. Но достоинство переложения, по мнению митрополита Филарета, должно заключаться в том, чтобы искусственная гармония не закрывала собой основной церковной мелодии и тем благоприятствовала слышанию и разумению слов.

Несогласие с Петербургской придворной капеллой по вопросам церковного пения проявлял и князь Владимир Федорович Одоевский, подчеркивавший неуместность театрального стиля в духовном пении, несоответствие использования диссонантных аккордов в церковных песнопениях и т. д. Он также выступал за пение в церквах по книгам, изданным Святейшим Синодом, отмечая, что это

⁴ Преображенский А. В. Культурная музыка в России. Л., 1924. С. 96.

⁵ Филарет (Дроздов), митр. Собрания мнений и отзывов 1828 г. // Собрание мнений и отзывов Филарета Московского и Коломенского по уч. и гос. вопросам / Изд. под ред. Преосв. Саввы, арх. Тверского и Кашинского. СПб., 1885. Т. 1.; СПб., 1887. Т. 2.; СПб., 1887. Т. доп.

собрание «есть высокое, неценное сокровище во всех смыслах»⁶. В своей статье «Заметки о пении в приходских церквях» кн. 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 диэзной гамме»⁷.

О состоянии церковного пения во 2-й пол. XIX в. свидетельствует цитата из статьи П. М. Воротникова «Церковное пение в настоящее время», опубликованной в газете «Московские ведомости» (1876. № 48): «Теперь посмотрим, насколько наше теперешнее церковное пение отвечает требованиям не только науки, но и служебного значения. Прислушиваясь к нему, нельзя тотчас же не заметить, что оно погрешает если не против одного, то против другого из вышеупомянутых условий, погрешает если не в выполнении, то в сочинении. Редко встречается желаемое равновесие этих двух элементов, беспрестанно приходится слышать, что прекрасные голоса мучат себя и других исполнением разного рода антимузык, очевидно написанных музыкальным школяром; или наоборот — ничтожный во всех отношениях хор тщетно силится одолеть какого-нибудь Сарти. Прибавим к этому и дурную школу: после отчетливо и совершенно удовлетворительного по выполнению хорошо устроенным хором какого-либо произведения из новейшей музыки слух иногда поражается звуковой сумятицей, производимой тем же хором при пении так называемого обиходного гласового напева...»⁸

Русские верующие люди не были равнодушными к богослужению и церковному пению. Вопросы церковного пения активно обсуждались в Обществе древнерусского искусства, созданном в 1864 г. в Москве при Публичном (Румянцевском) музее, при активном участии Ф. И. Буслаева и В. Ф. Одоевского. Из музыкантов в Общество входили П. М. Воротников, В. Н. Кашперов, Н. Д. Кашкин, П. И. Чайковский, прот. Д. В. Разумовский, Н. М. Потулов, Ю. К. Арнольд, Г. А. Ларош и В. В. Стасов. Целью этого Общества было соби́рание и научная разработка памятников русской древности и древнерусского церковного и народного искусства во всех его отраслях. Особое 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»⁹. Но Общество, к сожалению, просуществовало недолго. «Потеряв лучших своих сочленов, оно не

⁶ *Одоевский*. Заметки о пении в приходских церквях. С. 61.

⁷ *Одоевский*. Указ. соч. С. 63.

⁸ *Воротников П. М.* Церковное пение в настоящее время // *Московские ведомости*. 1876. № 48. Цит. по: *Русская духовная музыка в документах и материалах*. Т. 3. М., 2002. С. 140.

⁹ Устав и протоколы Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1876. С. 23.

нашло желанной поддержки ни в изменившемся обществе, ни в правительстве... Общество захирело и в 70-х годах перестало существовать»¹⁰, — так описывает в своих «Мемуарах» судьбу Общества древнерусского искусства граф С. Д. Шереметьев (начальник Придворной певческой капеллы при М. А. Балакиреве и Н. А. Римском-Корсакове).

В дальнейшем, с распадом Общества древнерусского искусства, вопросы о церковном пении все же не потеряли своей актуальности. Они с той же силой продолжали волновать умы русских людей. И в 1880 г. в Москве было основано другое общество — Общество любителей церковного пения, которое возглавил викарный епископ Амвросий (Ключарев?). Из Общества древнерусского искусства в него вошли В. Н. Кашперов и на непродолжительное время прот. Д. Разумовский. Своей задачей Общество любителей церковного пения ставило способствовать развитию правильного взгляда на церковно-мелодическое пение и духовно-музыкальное творчество, а также воспитывать музыкально и богослужебно грамотных певцов и регентов. Особое внимание членов Общества было уделено древнерусскому и обиходному уставному пению. Проводились лекции и концерты, знакомящие людей с образцами древнерусских песнопений. Для распространения древнего церковного пения Обществом объявлялись композиторские конкурсы на лучшее переложение древних церковных мелодий. В июне 1883 г. в газете «Московские ведомости» было напечатано объявление об учреждении премии за лучшее переложение знаменного распева, а 26 мая 1884 г. — условия конкурса. Лучшие конкурсные работы были опубликованы в 1887 г. в «Опытах переложений древних церковных напевов для хорового исполнения». Помеченные как «Выпуск 1», «Опыты», к сожалению, так и не имели продолжения. Из всего опубликованного в «Опытах» приближаются к искомому стилю гармонизации только переложения В. Ф. Комарова, в особенности «Милость мира» с длинными развитыми мелодическими линиями во всех голосах. Переложения В. Ф. Комарова, можно сказать, предвосхищают Новый стиль в церковном пении. Первая премия Обществом была присуждена петербургскому композитору П. Р. Вейхенталю за переложение знаменного догматика первого гласа и знаменных воскресных ирмосов четвертого гласа. Последние половинные премии были присуждены в 1908 г. П. А. Петрову-Бояринову и К. Н. Шведову.

Объявляя композиторские конкурсы на лучшее переложение знаменного распева, Общество надеялось найти более подходящий стиль гармонизации древних церковных мелодий, хотя какого-то конкретного представления об этом желательном стиле у членов Общества не было. В условиях конкурса, напечатанных в «Московских ведомостях» (№ 144), было выражено пожелание, чтобы в переложениях сопровождающие мелодию голоса по своему строению были возможно более приближены к древним церковным напевам, а также могли быть употребляемы в богослужении, хотя концертные сочинения, содержащие разработку тех же мелодий, не исключались.

К сожалению, в вопросе о желательном стиле церковного пения среди членов Общества не было единомыслия. Так, например, епископ Амвросий, основатель Общества, стремился к введению общенародного пения, но эта идея в то время не

¹⁰ Шереметьев С. Д. Мемуары. М., 2001. С. 309.

получила большого распространения, хотя и имела некоторых единомышленников. Этот вопрос активно стал обсуждаться только на Поместном Соборе 1917 г.

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»¹¹. 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»¹².

П. Д. Самарин в своей статье «Желательно ли и возможно ли дальнейшее существование ОЛЦП» так описывал различие взглядов среди членов Общества: «Остальные члены Общества считали, что для проведения в жизнь церковных напевов необходима 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 Мельгунова¹³ старались в своих переложениях «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». <...> 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»¹⁴.

С. А. Рачинский в своей статье «Народное искусство и сельская школа» говорил, что хорошее чтение предполагает полное понимание читаемого и усвоение «целого мира высокой поэзии и глубокого богословского мышления»¹⁵. Эти же слова можно применить и к церковному пению. В вопросе о желательном стиле церковного пения Рачинский указывал на необходимость свободы творчества в области церковной музыки: «лишь свободное возвращение наших первоклассных композиторов к духу наших древних церковных песнопений может вдохнуть жизнь в наше духовное искусство»¹⁶.

¹¹ Страхов А. Г. Мысли о церковном пении // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 331.

¹² Там же.

¹³ 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).

¹⁴ Самарин П. Д. Желательно ли и возможно ли дальнейшее существование ОЛЦП // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 296–297.

¹⁵ Рачинский С. А. Народное искусство и сельская школа // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 350.

¹⁶ Рачинский С. А. Указ. соч. С. 357.

Мысль о том, что наши древние напевы нельзя гармонизовать по правилам западной гармонии, на рубеже XIX и XX вв. принимает все более четкие формы. С. В. Смоленский в письме к С. А. Рачинскому от 12 октября 1883 г. 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»¹⁷.

Поиск нового стиля гармонизации знаменного распева, который выражал бы особый «церковный дух», отражался и в прессе. Активная полемика о желательном стиле, о «духе» церковных песнопений развернулась на страницах газеты «Московские ведомости» и журнала «Хоровое и регентское дело». Говоря о церковном пении, Н. Д. Кашкин указывал на то, что заниматься церковным пением должны люди достаточно образованные, а не «совершенно неумелые дилетанты». «В церковной музыке художественные и религиозные требования должны совпадать, и лишь тогда получится настоящее искусство, вполне отвечающее своему назначению. Церковная музыка должна исходить из религиозной идеи и отражать ее в себе. Находя для того форму, соответствующую идее. Как для художественного иконописания, кроме проникновения религиозной идеей содержания, нужна хорошая техника рисунка и письма, так и для музыки необходима наличность тех же условий»¹⁸.

А. В. Никольский в своей статье, опубликованной в «Хоровом и регентском деле», попытался сформулировать то, в чем же, по его мнению, заключается «церковность» тех или иных произведений. На его взгляд, ««церковна» лишь та музыка, которая ни одной чертой своего внутреннего духа не напоминает музыки светской»¹⁹. Церковная музыка, по его мнению, должна иметь близость к формам древней архитектуры, священных облачений и прочих принадлежностей богослужения. Она должна соответствовать «духу древнего пения». В вопросе гармонизации древних мелодий А. В. Никольский подчеркивал отсутствие в них ярко выраженного мажоро-минорного наклона, но подчинение особому, как его еще называют «церковному», звукоряду.

Высказывания А. В. Никольского нашли отклик на страницах этого же журнала. Отношение оказалось неодинаковым, хотя в большей степени положительным. В. Беляев в статье «О “церковности” духовной музыки» также изложил свой взгляд: «“Церковность” духовной музыки заключается в ее объективности и в доступности ее понимания всеми верующими»²⁰. Под объективностью автор подразумевает отсутствие в музыке «личности исполнителя». Здесь же он пишет, что церковные певцы ни в коем случае не должны быть «эстрадными» исполни-

¹⁷ Смоленский С. В. Письмо к С. А. Рачинскому // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 370.

¹⁸ Кашкин Н. Д. О церковном пении в России // Там же. С. 425.

¹⁹ Никольский А. В. О «церковности» духовной музыки // Там же. С. 565.

²⁰ Беляев В. О «церковности» духовной музыки // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 589.

телями, старающимися выразить перед публикой свои чувства, но должно быть одно общее настроение как у певцов, так и у слушателей.

Высказывание же А. Т. Гречанинова о том, что мерилom церковности тех или иных песнопений является лишь соответствие их музыкального содержания содержанию текста, вызвало бурные отклики, так как этого недостаточно для того, чтобы сочинение, пусть даже очень талантливого композитора, представляло собой церковное песнопение, вполне пригодное для исполнения в православном храме. Проводя параллель между старинными церковными напевами и сочинениями композитора, А. Григоров указывал на то, что «первые слагались при наличии таланта и глубокой веры, и притом при ее господстве, тогда как вторые сочинялись, может быть и не греховно, но при господстве только таланта и необходимых условий осмысленной технической работы»²¹. Также и Г. Урусов подчеркивал лишь внешний взгляд А. Т. Гречанинова на предмет.

К нач. XX в. многим стало ясно, что древние церковные мелодии должны иметь соответствующую гармонизацию. Предшествовавшие опыты показали, что знаменный распев очень плохо укладывается в западную систему гармонии. А. Д. Кастальский в своей статье «О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке» очень образно описывал «поведение знаменного распева» при гармонизации: «Мне кажется, знаменные напевы ужасно не любят, когда их начинают обрабатывать, и всячески изворачиваются, не даются в руки, капризничают, как дети, которых собираются мыть, — только что вслух не кричат»²².

Таким образом, русские композиторы и деятели в области церковного пения начали понимать, что знаменный распев не может быть гармонизован по правилам западной гармонии, потому что его музыкальная природа требует иного, русского стиля гармонизации. И возникшее в нач. XX в. Новое направление в церковной музыке как раз ставило целью выработать свой, «русский» характер переложений древних распевов, свой национальный стиль.

Новое направление своим появлением во многом обязано С. В. Смоленскому, крупнейшему исследователю древнего пения и основоположнику отечественной палеографии. Одной из главных задач С. В. Смоленский ставил 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. Его труды в области церковного пения имели большое влияние на композиторов духовной музыки. Активная деятельность С. В. Смоленского в церковно-певческом образовании подготовила движение умов в направлении выработки национального русского стиля богослужебного пения, коренящегося в древних русских церковных распевах. Его труд — издание и комментарии к «Азбуке знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца» — составил эпоху в изучении древнерусской певческой палеографии. Благодаря данным им параллельным таблицам отрывков тех же песнопений в певческих рукописях разных веков существования Русской

²¹ Григоров А. О духе церковного пения (по поводу статьи А. Гречанинова) // Там же. С. 439.

²² Кастальский А. Д. О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 5. М., 2006. С. 54.

Православной Церкви это издание стало отправным пунктом для исследователей столбовой нотации. Также неоценимой заслугой С. В. Смоленского является собрание богатейшей и единственной в своем роде библиотеки певческих рукописей, вдохновившей композиторов на изучение древнего песнотворчества и поиски национального стиля на его основе.

Говоря о задаче 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»²³. Но здесь же он говорит 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»²⁴.

Русский стиль многоголосия в обработке древних мелодий деятели Нового направления мыслили, в первую очередь, опирающимся на певческую природу знаменного распева, в отличие от принципов западной гармонии, ориентированных на инструментальную музыку. Поэтому многие указывали на несоответствие западной гармонии 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 «произрастать» из особенностей древней монодии и быть обусловлены ее ладовой структурой. Таким образом, мысль, высказанная еще князем В. Ф. Одоевским, о необходимости выработать для церковного пения свой гармонический стиль получила новый, практический импульс на рубеже XIX–XX вв.

В целом же, как указывает Е. Г. Артемова, круг задач, которые ставили перед собой композиторы Нового направления, можно выразить в следующих пунктах:

- «— возродить огромный пласт древних русских распевов как основу для современных духовно-музыкальных композиций;
- освободить духовную музыку от правил и законов “общеупотребительной гармонии”;
- разработать новые приемы и методы в обработках уставных мелодий, которые соответствовали бы национальным особенностям древнерусской мелодии и духу православного богослужения»²⁵.

²³ Кастальский. Указ. соч. С. 60.

²⁴ Там же.

²⁵ Артемова Е. Г. Петербургская ветвь в Новом направлении: Н. И. Компанейский, М. А. Лисицын, С. В. Панченко. М., 2003. С. 6.

Принципы композиции, сформировавшиеся в Новом направлении, по мнению историков как начала XX в., так и современных, нашли свое лучшее выражение в произведениях А. Д. Кастальского. Свои первые обработки Кастальский создал под влиянием сотрудников по Синодальному училищу — С. В. Смоленского и В. С. Орлова. Переложения А. Д. Кастальского открыли новый взгляд на древние церковные напевы. Его принцип гармонизации мелодий с подголосочной полифонией, «подслушанный» им в русской народной песне, был воспринят и другими русскими композиторами. В этом же направлении работали композиторы московской школы А. Т. Гречанинов, П. Г. Чесноков, А. В. Никольский, Викт. С. Калинин, С. В. Рахманинов. Разновидности этого стиля можно встретить и в произведениях петербургских композиторов — А. К. Лядова, М. А. Лисицына, Н. И. Компанейского, С. В. Панченко, Г. Я. Извекова, А. С. Ляпунова, Н. Н. Черепнина.

По замечанию М. П. Рахмановой, новый стиль был создан на основе трех источников: «традиционные роспевы, народная песня, опыт отечественной профессиональной музыки, и во главу угла ставили реставрацию не буквы, а смысла»²⁶.

Таким образом, новый русский стиль, сформировавшийся в отечественной духовной музыке на рубеже XIX–XX вв., стал выражением исканий композиторов и деятелей духовной музыки не одной эпохи, но в музыке Нового направления он нашел свое наивысшее проявление.

Ключевые слова: церковное пение, русский стиль, Новое направление, древние церковные роспевы, гармонизации, духовная музыка, Кастальский.

THE ISSUE OF THE RUSSIAN STYLE'S FORMATION IN THE SPIRITUAL MUSIC AT THE END OF THE XIXTH CENTURY — BEGINNING OF THE XXTH CENTURY

N. RYBAKOVA

This article is examining the process of the Russian style's origin in the spiritual music. The Russian style had been formed within many decades and displayed itself in the musical compositions of the New Course at the turn of the XIX–XX centuries. The beginning of Russian style was due to the fact that singing in Russian Orthodox Churches was unsatisfactory, as it was influenced by western-European instrumental music. The search for the national style, which could correspond with the “spirit” and nature of Russian Church singing, led composers and cultural workers to the idea that the national style needed to be based on the ancient church melodies. Metr. Filaret (Drozdov), duke V. F. Odoevsky, M. J. Glinka, archpriest D. Razumovsky and many others talked about it throughout the 19th century. In the attempts to create musical

²⁶ Рахманова М. П. История русской музыки. Т. 10А. М., 1997. С. 193.

language, corresponding to the ancient melodies, the composers used the idea of its similarity with Russian folk songs, quite often borrowing the principles of their harmonic organization and polyphonic processing. These principles presented themselves in the musical works of the outstanding representative of the New Course, Kastalsky, as he based them on polyphony. The similar style of harmonization of church melodies was taken in by other representatives of the New Course, who assimilated it and used in their own spiritual and musical compositions at the turn of the XIX–XX centuries.

Keywords: church singing, Russian style, New Course, ancient church melodies, harmonization, spiritual music, Kastalsky.

Список литературы

1. *Артемова Е. Г.* Петербургская ветвь в Новом направлении: Н. И. Компанейский, М. А. Лисицын, С. В. Панченко: дис. ... канд. искусств. М., 2003.
2. *Беляев В.* О «церковности» духовной музыки // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 584–596.
3. *Воротников П. М.* Церковное пение в настоящее время // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 137–141.
4. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. 2. М., 2004.
5. *Григорьев А.* О духе церковного пения (по поводу статьи А. Гречанинова) // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 436–443.
6. *Евгений (Болховитинов), митр.* Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужбном пении, и особенно о пении Российской Церкви с нужными примечаниями на оное... СПб., 1804.
7. *Кастальский А. Д.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 5. М., 2006. С. 49–68.
8. *Кашкин Н. Д.* О церковном пении в России // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 425–427.
9. *Никольский А. В.* О «церковности» духовной музыки // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 564–569.
10. *Одоевский В. Ф.* Заметки о пении в приходских церквях // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 61–65.
11. *Преображенский А. В.* Культовая музыка в России Л., 1924.
12. *Рачинский С. А.* Народное искусство и сельская школа // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 348–360.
13. *Самарин П. Д.* Желательно ли и возможно ли дальнейшее существование ОЛЦП // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 293–321.
14. *Смоленский С. В.* Письмо к С. А. Рачинскому // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 369–370.
15. *Страхов А. Г.* Мысли о церковном пении: По поводу предложения от Общества любителей церковного пения — переложить обиходные напевы для пения хором // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 328–340.
16. Устав и протоколы Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1876.
17. *Филарет (Дроздов), митр.* Собрания мнений и отзывов 1828 г. / Собрание мнений и отзывов Филарета Московского и Коломенского по уч. и гос. вопросам, изд. под ред. Преосв. Саввы, арх. Тверского и Кашинского. СПб., 1885. Т. 1.; СПб., 1887. Т. 2.; СПб., 1887. Т. доп.
18. *Шереметьев С. Д.* Мемуары. М., 2001.