

Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена

на правах рукописи

СТЕФАНОВИЧ Дмитрий Владимирович

Композиторская школа Н. А. Римского-Корсакова
в контексте развития русской духовной музыки
17.00.02 — Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
Гуревич Владимир Абрамович

Санкт-Петербург – 2016

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Научный руководитель:	ГУРЕВИЧ ВЛАДИМИР АБРАМОВИЧ доктор искусствоведения, профессор, Институт музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки
Официальные оппоненты:	АРТЕМОВА ЕВГЕНИЯ ГЕОРГИЕВНА доктор искусствоведения, доцент, Институт культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет», доцент кафедры музыкального искусства
	ДРОБЫШЕВСКАЯ НАДЕЖДА СЕМЕНОВНА кандидат искусствоведения, СПб ГУК "Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга", артист
Ведущая организация:	Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования « НИЖЕГОРОДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ М. И. ГЛИНКИ »

Защита состоится 15 мая 2017 в 15 часов 15 минут на заседании Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 210.018.01 при ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова» по адресу: 190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, дом 2.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и на сайте www.conservatory.ru.

Автореферат разослан

« »

2017 г.

Ученый секретарь
Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 210.018.01
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный работник культуры России

Зайцева Татьяна Андреевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Русская церковная музыка в своем существовании насчитывает более 1000 лет. Она прошла долгий путь развития, вобрав в себя множество стилистических влияний, переплавив их в своей богослужебной практике и представ оригинальным сплавом разнообразных национальных напевов.

Данная диссертация опирается на пять периодов развития церковной многоголосной музыки. Каждый из этих периодов доныне охвачен в разной степени и нуждается в научном осмыслении и переосмыслении на современном этапе развития музыковедения, в свете новейших изысканий. Базисное значение изучения истории русской церковной музыки неоспоримо в свете переосмысления истории отечественной музыкальной культуры. Онтологический и гносеологический анализ разных аспектов русской хоровой культуры XVIII-XX веков позволяет представить достаточно стройную картину ее эволюции. В нынешнее время особенно важно понимание проблем современной церковной музыки, обусловленных, в том числе, и теми процессами, которые шли в указанные периоды.

Предлагаемый труд основан на изучении и осмыслении материалов, рассредоточенных по различным источникам – архивам СПб Духовной Академии, краеведческих музеев, частным архивам, мемуарам, письмам из личной коллекции автора. Огромную роль в исследовании сыграли материалы, любезно предоставленные автору заведующим библиотекой СПбДА игуменом Стефаном (Садо), наследниками и родственниками некоторых характеризуемых в работе композиторов. В итоге сложившаяся работа позволяет проследить генезис русских церковных композиторских школ на протяжении трех столетий – с начала освоения многоголосного пения до прихода XX века, раскрывает роль Н. А. Римского-Корсакова — главы первой профессиональной церковно-композиторской школы и подчеркивает сформировавшиеся в ней традиции.

Актуальность исследования.

Актуальность диссертации заключается, в первую очередь, в ее обращении к исследованию той сферы композиторской и педагогической деятельности Н. А. Римского-Корсакова, которая до сей поры не получила адекватного научного анализа в отечественном музыковедении. Исследование освещает проблематику церковной музыки с точки зрения композиторской техники, опирается на дирижерскую и регентскую практику автора. Рассматриваются также проблемы догматического рода, во многом определяющие специфику церковного сочинительства.

Автор стремится отойти от традиционного способа изучения темы путем

следования вершинным достижениям стиля. Отличие данной работы в том, что наряду с творчеством композиторов «первого ряда», рассматривается музыка композиторов, на первый взгляд второстепенных, или даже несколько специфических — композиторов-регентов, чье творчество никогда не подвергалось сколько-нибудь серьезному анализу. Для автора не подлежит сомнению, что игнорирование малозначительных, на первый взгляд, фактов, событий и персон серьезно искажает целостную картину русской церковной музыки, ее традиций и реалий. В результате отсутствия сколько-нибудь устойчивого интереса к творчеству композиторов «второго ряда» серьезно пострадало понимание музыковедами целого пласта в истории русской музыки. Впервые исследуются церковные мастера, так или иначе принадлежащие к школе Римского-Корсакова, те, кто были или не известны исследователям, или те, кого относили к другим церковно-композиторским школам. Актуальность работы заключена и в попытке создания картины эволюции композиторских школ в церковной музыке, рассмотрении вопросов взаимопроникновения церковного и светского в творчестве разных авторов, корреляция этих начал.

Степень разработанности темы

Систематическая исследовательская работа в области церковной музыки своим началом обязана трудам В. Ф. Одоевского и Д. В. Разумовского. Исследовательская работа первого в основном касалась принципов и средств гармонизации обиходных песнопений с помощью достижений европейской классической гармонии. В этой работе он столкнулся с проблемой нетемперированной природы вокального интонирования и невозможностью подобной европейской адаптации древних напевов. Работы Д. В. Разумовского в основном посвящены проблемам знаменного распева. Он создал первый в России курс истории церковного пения и начал планомерное изучение древней русской музыки.

Определенный недостаток серьезных музыковедческих изысканий компенсировался расцветом, в последней трети XIX века, русской музыкальной критики, освещавшей, в том числе и церковно-музыкальную проблематику. Имена В. В. Стасова, Ф. М. Толстого, С. Н. Кругликова, Н. Д. Кашкина, М. А. Гольтисона, Н. И. Компанейского, А. В. Преображенского были не только на слуху у любителей клиросного пения, но и в определенной степени способствовали развитию церковной музыки. С. В. Смоленский и А. Д. Кастальский стали видными теоретиками и практиками на рубеже XIX-XX веков. Нужно отметить, что критическим осмыслением проблем церковной музыки, как на страницах периодики, так и в частной переписке, занималось большинство композиторов, пишущих для клироса. Мы знаем о взглядах на проблему П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. Т. Гречанинова и многих других.

Наметившийся расцвет церковной музыки и музыковедения был прерван

событиями 1917 года.

На протяжении почти всего советского периода отечественного музыковедения феномен русской церковной музыки находился под сильным спудом. За исключением трудов Б. В. Асафьева, Н. Ф. Финдейзена начала 1920-х годов, значимых исследований мы не наблюдаем. Лишь в моменты относительного ослабления государственной антирелигиозной политики (середина 1960-х-1980-е годы) оказалось возможным издание ряда важных публикаций на эту тему с «замаскированными» названиями (работы Н. Д. Успенского, М. В. Бражникова и др.).

Постсоветский период русской истории, начавшийся с религиозного возрождения, стимулировал интерес к духовной музыке. Смена методологии, последовавшая вслед за крахом воинствующего атеизма, открыла публике, верующей и только приобщающейся, огромный пласт до того неизвестной музыки, написанной на протяжении несколько столетий и семи десятков лет советской власти. Слушатель и молящийся приобщился к музыке Русского Зарубежья. Подобный вал информации неминуемо потребовал изучения и осмысления вновь обретенной информации, что стимулировало появление исследований в области православной богослужебной и концертной музыки. В последние годы появились труды, в которых авторы наряду с «открыванием» новых страниц истории жанра, занимаются систематизацией, ставя перед собой задачу создания стройной картины эволюции церковной музыки. Среди них необходимо назвать фундаментальные работы Г. А. Прибегинной, М. П. Рахмановой, Н. Ю. Плотниковой, К. Ф. Никольской-Береговской, Н.Н.Парфентьевой, М. Г. Рыцаревой, П. И. Сикур, С. Г. Зверевой, Н. А. Гуляницкой, И. Е. Лозовой, Е. Г. Артемовой, В. Моросан, А.Лингаса и др.

Также в последнее время появились диссертации: А. А. Семенюк «Духовно-музыкальные сочинения в отечественном нотоиздании и библиографии конца XVIII – начала XXI гг. (Москва 2008), А. Б. Ковалев «Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII – XX веков. Специфика жанра и организация цикла» (Москва 2004) И. А. Свиридова. «Русский духовный концерт. История и теория жанра» (Саратов 2009), Н. В. Мелешкова «Деятельность русской музыкальной эмиграции в Праге» (Москва 2010), Е. В. Киселева «Творческие искания Н. Черепнина в контексте художественной культуры рубежа XIX – XX веков» (Ростов-на-Дону 2006), Н. А. Давыдова «Традиции православного пения в русской духовной музыке последней четверти XIX – начала XX веков» (Ярославль 2009), Н. Н. Сыстроева «Претворение традиций русской Панихиды в «Братском поминовении» А. Кастальского» (Магнитогорск 2004), О. А. Урванцева «Проявление авторского начала в канонических жанрах русской духовной музыки рубежа XIX-XX веков» (Магнитогорск 1997), Н. В. Балуева. «Регент Русской Православной

Церкви протоиерей Михаил Фортунато: жизнь и литургическое творчество».(Москва 2007), И. А. Свиридова . «Русский духовный концерт. История и теория жанра». (Москва 2009), Ю. М. Рогачева «Г. Я. Ломакин и отечественная хоровая культура» (Москва 2013), Е. Д. Куценко «Духовно-музыкальные сочинения А. А. Алябьева: опыт текстологического исследования (Москва 2013), О. И. Луконина «Максимилиан Штейнберг» (Ростов-на-Дону 2013), Е. Г. Артемова «Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX – начала XX века» (Москва 2015), М. А. Никушина «Всенощное бдение: Проблемы онто- и флогенеза музыкального жанра» (Саратов 2016).

Объект исследования — композиторская школа Н. А. Римского-Корсакова в контексте эволюции церковно-певческого искусства в России.

Предмет исследования — результаты деятельности церковных композиторских школ в России на примере индивидуального творчества авторов школы Н. А. Римского-Корсакова.

Цель работы — выявить специфические особенности композиторской школы Н. А. Римского-Корсакова в контексте исторического развития авторского творчества в русской церковной музыке.

Задачи работы — рассмотреть проблематику темы в культурно-эстетическом ключе, привлекая музыковедческий анализ и исторические изыскания. Церковная музыка рассматривается не только как исключительно раздел музыкальной культуры, но как объект взаимодействия с социальными и политическими процессами, идущими в обществе. Также перед диссертацией стоит задача «вновь» открыть некоторые известные и назвать совсем неизвестные имена творцов церковной музыки, выявить специфические аспекты развития русского церковного многоголосия, раскрыть феномен церковных композиторских школ, их различия и схожесть в образовании, существовании и угасании. Рассмотреть синтез стилей, взаимопроникновение, расширение и дополнение ими друг друга. Исследовать роль лидеров в композиторских школах. В работе предпринята попытка анализа произведений, не исполненных в силу различных причин за все время их существования.

Научная новизна.

В исследовании выявлены процессы взаимопроникновения и взаимообогащения различных композиторских стилей и направлений в русской церковной музыке конца XIX – начала XX века. Впервые освещена роль Н. А. Римского-Корсакова в формировании корпуса церковных композиторов профессионалов. Данные проблемы рассматриваются в общеисторическом и музыковедческом плане.

В ходе исследования появилась возможность вернуть на историческую арену

имена некоторых церковных композиторов, полностью забытых или тех, роль которых в истории замалчивалась или преуменьшалась.

Разысканы имена учеников Римского-Корсакова, изменивших свои фамилии и те, вклад которых в церковную музыку ускользал из поля зрения до сих пор.

Впервые в полном объеме освещен корпус церковных композиторов, учившихся в Придворной Певческой Капелле и писавших музыку в традициях школы Римского-Корсакова.

Впервые рассматриваются иностранные ученики Римского-Корсакова, ставшие основателями национальных церковно-певческих школ своих стран в XX веке.

Такой ракурс исследования позволил очертить исторический и художественный контекст, в котором происходил генезис русского церковно-хорового искусства.

Теоретическая значимость:

1. Освещена роль Н. А. Римского-Корсакова в развитии стилистики русской церковной музыки конца XIX - начала XX века.
2. Исследовано духовное творчество его учеников и последователей.
3. Проанализированы специфические черты композиторских приемов Н. А. Римского-Корсакова в работе над церковными произведениями, позволяющие говорить о преемственности творчества Учителя и его учеников и последователей.

Практическая значимость данной работы:

1) Постановка и раскрытие темы о роли Римского-Корсакова в процессе модернизации церковно-певческого дела в России, определение круга его творческих «наследников» и переосмысление некоторых устоявшихся представлений о месте каждого из них в описываемом процессе.

2) Изучение архивов и библиотечных фондов позволяет взглянуть на проблему церковной композиторской практики под другим углом зрения, а именно — рассматривая заложенный впервые в России в Придворной Певческой Капелле комплекс подготовки регента как первую ступень в композиторской подготовке церковного композитора.

3) Методические рекомендации, возникающие при рассмотрении диссертации, подкрепленные фактологически, позволяют говорить о необходимости обновления и расширения курса «Хоровая литература», как для дирижерских отделений музыкальных училищ, так и Вузов. Из содержания диссертации следует вынести мнение о необходимости курса «История хорового исполнительства», отсутствующего в современном образовательном континууме. Материалы диссертации естественно

включаются также в курсы истории русской музыки, истории церковного пения и др.

4) С выходом в свет данного труда подчеркивается насущная необходимость изучения истории отечественной хоровой музыки в контексте развития церковных жанров.

Методология и методы исследования — Методологической базой исследования являются труды отечественных и зарубежных ученых, посвященных философии, эстетике: В. С. Соловьева, А. Н. Серова, В. В. Стасова, М. С. Кагана, А. Е. Радеева, Л. Н. Полубояринова, В. В. Прозерского, истории музыки: И. И. Лапшина, Я. Штелина, Н. Ф. Финдейзена, А. В. Преображенского, Б. В. Асафьева, А. А. Ухтомского, Н. Д. Успенского, М. В. Бражникова, А. А. Гозенпуда, Ю. В. Келдыша, В. В. Протопопова, О. Е. Левашевой, Н. И. Дегтяревой, М. Г. Долгушиной, И. Ф. Петровской, Н. А. Огарковой, Т. А. Зайцевой, А. В. Лебедевой-Емелиной, Л. Башмакова, И. Г. Дробота, А. В. Конотопа, А. Н. Кручининой, В. В. Медушевского, Е. Г. Артемовой, Н. М. Савельевой, А. И. Ткаченко и др., истории хорового искусства: И. А. Гарднера, М. П. Рахмановой, М. Г. Рыцаревой, Ю. И. Паисова, Н. А. Герасимовой-Персидской, Н. В. Рамазановой, Н. С. Гуляницкой, А. Б. Ковалева, Л. В. Малацай, Е. Тугаринова, Б. П. Кутузова.

Стремление многих русских композиторов к высказыванию своих эстетических и музыкальных взглядов определило обращение автора к теоретическим, практическим и эпистолярным работам композиторов: М. Глинки, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Гречанинова, Н. Соловьева, П. Богданова, В. Золотарева, Л. Башмакова. В диссертации используются герменевтический, аналитический, систематический, жанрово-стилистический, исторический методы исследования.

Основные положения, выносимые на защиту:

Композиторская школа Н. А. Римского-Корсакова - историко-культурный феномен, сыгравший важнейшую роль в процессе эволюции отечественного церковно-певческого искусства. Его значение проистекает из ряда взаимосвязанных факторов – таких как:

1. Преемственность церковно-композиторских школ русского многоголосия конца XVIII – середины XX века.

2. Синтез разностилевых композиторских приемов в творчестве Н. А. Римского-Корсакова и его учеников, соединение в его произведениях архаики и современных приемов работы с древним распевом.

3. Роль Н. А. Римского-Корсакова как основоположника русской церковно-композиторской школы XIX – XX веков.

4. Преемственность композиторского стиля позднего Петербургского периода и Синодального «Нового направления».

Степень достоверности и апробация основных идей и выводов исследования:

- Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Ее основные положения обнародованы

- В сообщениях на заседаниях музыкальной секции Научного общества СПбДАиС. РО. В том числе: «Римский-Корсаков как глава петербургской церковно-композиторской школы последней четверти XIX века» (12 октября 2015 г.), «П. А. Богданов. Воспоминания о Капелле» (14 апреля 2016г.)

- В опубликованных статьях по теме.

- В выступления в Православных клубах «Братства во имя Серафима Вырицкого» (2014-2015) и «Марии Магдалины» (2015-2016).

- В преподавательской деятельности на возглавляемой автором кафедре истории церковной музыки СПбДАиС.

- В проведении семинаров в Культурном Центре ФПЦ «SOFIA», г. Хельсинки. Финляндия (2015-2016).

- В регулярной деятельности автора как дирижера Архиерейского Концертного мужского хора Александро-Невской Лавры СПб и создания программы концертов, посвященных истории русской церковной музыки. (2014 – 2017).

В дискографии: участие в записях различных хоров — Хора Радио и Телевидения СПб. (1994-2001, 8 CD), хора «Александр Невский» (2008-2010, 2 CD) и Архиерейского хора Александро-Невской Лавры (2012 – 2016, 2 CD).

По теме диссертации подготовлено 11 докладов на различных научных форумах:

1. Общероссийские конференции в рамках Конкурса церковных композиторов к 300-летию Александро-Невской Лавры. - 2010, 2011, 2012.

2. VII Международная научно-практическая конференция «Методологические проблемы современного музыкального образования». Санкт-Петербург, кафедра музыкального воспитания и образования факультета музыки РГПУ им. А.И. Герцена. 2 апреля 2012 г.

3. Научно-практические конференции в рамках хорового конкурса «Невские хоровые ассамблеи» Санкт-Петербург, кафедра музыкального воспитания и образования факультета музыки РГПУ им. А. И. Герцена. 2013, 2014, 2015.

4. V Всероссийская научно-практическая конференция «Мультимедиа в современном образовании: ММСО-2015». Смольный институт Российской академии образования. 26-28 апреля 2015.
5. Конференция «Suomen ortodoksisen» Kulttuurikeskus Sofia. Хельсинки 2015, 2016.
6. Общецерковный семинар по подготовке регентов церковных хоров. Учебный комитет РПЦ. С.-Петербург. 02. 08. 2016.

Основное содержание диссертации

Введение обосновывает актуальность темы и ее научная новизна. В нем формулируются проблематика, объект, предмет, цель, задачи исследования. Определяются материал и методологическая основа, излагаются положения, выносимые на защиту, указывается теоретическая и практическая значимость работы, структура диссертации.

Глава 1. «История возникновения композиторских школ в русской церковной музыке» охватывает период времени, ограниченный серединой XVI века - концом 1880-х годов и включает в себя три раздела, в свою очередь делящиеся на семь параграфов.

1.1.1. «Эпоха зарождения русского многоголосия, композиторские школы и их представители». В главе исследуются музыкальные стили и персоналии эпохи царствования Ивана Грозного (1547) и начала царствования Алексея Михайловича (1645). После Стоглавого собора (1551) происходит «выход из тени» творцов церковного пения, совершается переход от анонимности к публичности, что позволяет изучать их творчество с точки зрения принадлежности к какой-либо Школе. Начинается процесс формирования Школ – от Новгородской до Московской, Усольской и Супрасльской. В разделе рассматривается творчество гимнографов Маркелла Безбородого, Ивана Шайдурова, Василия и Саввы Роговых, Феодора Крестьянина, Ивана Носа. Маркелл, совместно с учениками, устанавливает примат вербального текста и точно следует канону. В оппозиции к ним оказывается москвич Логгин Шишелов, в творчестве которого субъективное начало выходит на первый план. Период отмечен появлением «местных» распевов. Появляются пометы об изменении перевода - «ин перевод», «ин распев», «ино знамя», а также указание авторства: Шишелов, Христианинов, Лукошков и т.д. Автор рассматривает композиторскую технику Федора Крестьянина: точное следование канону, использование известной мелодической формулы с новым текстом. Первый русский музыкальный теоретик Иван Акимович Шайдуров предпринял попытку теоретически осознать систему звукоряда. Созданная Александром Мезенцом единая мелодическая система на короткое время ограничила творческий «произвол» авторов.

Время царствования Ивана Грозного ознаменовалось «открытием» первого варианта русского многоголосного пения. Генезис строчного пения до сих пор не определен окончательно. Предпосылками для его возникновения стоит признать качественное развитие клироса и строительство крупных соборов. В их разделенном внутреннем пространстве развился феномен многогласия – одновременного звучания различных песнопений. Механическое смешение должно было потребовать структуризации. В многоконфессиональном Великом Новгороде могла возникнуть идея о структурировании по образцу западного многоголосного песнопения. Как всякая пародия, строчное пение первоначально стало механическим соединением нескольких голосов. Как одно из доказательств западного влияния на строчное пение можно представить способы изложения музыкального материала: первый вариант связан с освоением «ленточного» голосоведения по типу средневекового органума школы Нотр-Дам. Как и органум, строчное песнопение имеет определенную звуковысотную вариабельность. Тем не менее, строчное пение свободнее своего западноевропейского собрата, оно не производит впечатления монотонного повторения однотипных структур. Возможно, строчное песнопение происходит из русской протяжной песни, с ее подголосочной полифонией. Многоголосие в этом случае возникает как сумма вариантов одновременного исполнения одной мелодии. Автор оспаривает мнение Н. Ф. Соловьева о южнорусском происхождении строчного пения, исходя из временного несоответствия процессов формирования русского и украинского многоголосия.

1.2.1. «Исторические события XVII века и церковная музыка Руси». Реформы Алексея Михайловича. Доктрина «Третьего Рима» как символ объединения православных народов вокруг Руси и церковно-музыкальное подкрепление общественно-политических изменений. Возникновение партесного стиля в противовес религиозной экспансии католицизма. Контакты Петра Могилы с греческими и сербскими монахами. Возникновение новых распевов. Возникновение паралитургических жанров – канта, духовного гимна. Нарастание секуляризации и, следовательно, проявление двойственности образного мира, выразившееся в восприятии стиля европейского барокко. Появление светских предметов в образовательных программах. Происходит переход к многоголосному гармоническому пению – партесному концерту. Утрата знаменным пением творческого начала. Неоспоримое качество партеса – демократичность.

1.2.2. «Партесный концерт. Периодизация. Важнейшие представители». Три периода: 1) 1670-1700. Н. Дилецкий, В. Титов, С. Беляев. 2) 1700-1750. Н. Калашников, Ф. Редриков. 3) Середина XVIII века. Н. Бавыкин.

Николай Дилецкий. Его труд «Музыкальная грамматика» - первый учебник композиции,

в котором он устанавливает правила композиции, некоторые из которых применимы и сейчас. Главным творческим принципом становится неограниченная творческая фантазия. Контраст как средство драматургии.

Стефан Беляев. Творческий метод Беляева отличен от правил Дилецкого. Композитор сочиняет знаменный распев, располагая его в партии тенора, и дописывает голоса, - баса, затем дисканта и альты. Его стиль представляет собой синтез ранних форм русского многоголосия и техники партесного концерта.

Василий Титов. Ему принадлежит первое произведение русской светской музыки - «Псалтырь рифмованная». В его музыке происходит расширение состава хора – существуют 48-миголосные композиции. Изменение записи партитуры – от «антифонной» у Дилецкого – к общей у Титова. В некоторых его сочинениях появляются элементы звукоизобразительности. Его произведения имеют разнообразные форму - свободную строфическую, контрастно-составную, фугированную и рондо. В музыке композитора происходит кристаллизация нового, европейского типа тематизма. Гармония Титова знаменует переход от модальной к предклассической. Мажоро-минорная система становится областью экспериментов и процесса приближения к функциональной централизации.

Николай Калашников и Федор Редриков. Произведения композиторов не добавляют ничего существенно к картине стиля. Они были «разработчиками чужих озарений», используют приемы, наработанные Дилецким и Титовым.

Николай Бавыкин. Композитор периода увядания партесного стиля, не проявивший особой творческой фантазии.

1.3.1. «Переход к итальянскому стилю. Галуппи». Вторая половина XVIII века ознаменовалась одновременным бытованием партеса, монодии и «итальянского» концерта. Приезд **Бальдассаре Галуппи** и его работа в Придворной Певческой Капелле привели к адаптации жанра Concerto spiritual к русским реалиям. В Капелле, кроме вокальной работы, он занимался с талантливыми певчими теорией музыки, вокалом и композицией, прежде всего с Д. Бортнянским. В 1765 году Галуппи пишет первый русский концерт классицистской традиции, который привнес в церковную музыку новые мелодические формулы, мелизмы, новое соотношение гармонии и мелодии, с активным применением имитаций.

1.3.2. «Максим Березовский. Дмитрий Бортнянский и вторая фаза «итальянского» стиля». Композиторское мышление Максима **Березовского**, основанное первоначально на эстетике партеса, постепенно вытесняется эстетикой классицизма. В его творчестве происходит синтез партесных и классических приемов изложения материала и

построения формы – арочность, фольклорные интонации и инструментальная фактура «галуппиевского» типа, наличие фуг и фугато, переход от рондальности к репризности.

Дмитрий Бортнянский учился в Петербурге и провел 10 лет в Италии. Почти 30-летнее управление Бортнянским Придворной Капеллой стало ее золотым веком. Основной корпус церковной музыки Бортнянского - его причастные концерты, написанные в XVIII веке. Развитие жанра шло от панегирических торжественных концертов к лирическим. В XIX веке композитор обратился к сочинению музыки для приходского клироса. Его привлекла идея правильной гармонизации знаменного распева.

1.3.3. «Третья фаза «итальянского» стиля. Сарти. Ученики и коллеги Бортнянского. Ученики Сарти». В 90-х годах XVIII столетия творят Дж. Сарти, А. Ведель, С. Дегтярев, С. Давыдов, Л. Гурилев и другие. Изменяется интонационная основа церковного пения – романсовая интонация пронизывает «новую» музыку. Во многом этот поворот связан с именем **Джузеппе Сарти** – композитора, прожившего в России 17 лет и поучаствовавшем во всех музыкальных проектах конца XVIII века. Смещение стилистики духовной и светской музыки, синтез русского и итальянского стали отличительной чертой его творчества. У Бортнянского не было учеников в общепринятом смысле этого слова. Все, кто, так или иначе, таковыми себя считали, были его последователями. Никто из них – Ф. Макаров, С. Грибович, А. Варламов, Г. Ломакин - не достиг уровня своего старшего коллеги. Исключением можно считать Петра Турчанинова, ученика Веделя и Сарти, испытавшего сильное влияние музыки позднего Бортнянского. Он развил идеи Бортнянского по гармонизации древних напевов.

Ученики Сарти – А. Ведель, С. Дегтярев, С. Давыдов, Л. Гурилев, Д. Кашин, оставили более заметный след в клиросной музыке. Их творчество оказалось более разнообразным в жанровом, интонационном, гармоническом аспекте. Практически все они создали заметные сочинения светских жанров.

Впервые в России появляется личностная школа композиции, в которой устанавливается связь Учитель — Ученик. Русские композиторы получили возможность учиться за рубежом и освоить новую композиторскую технику «изнутри».

1.4.1. «Немецкий» период. А. Ф. Львов и его реформы». Назначение А. Ф. Львова директором Капеллы ознаменовало новый стилистический поворот в церковно-певческом деле. Названный «немецким», стиль этот скорее стоит назвать романтическим, понятым через призму музыки немецких современников Львова. В Придворной Капелле Львов продолжил начатую Турчаниновым работу по унификации церковных напевов. Также он считал необходимым сохранить мелодию древнего распева сообразно с просодией текста и гармонизовать ее средствами классической гармонии. Его

основополагающая идея о необходимости несимметричного ритма в гармонизациях была сформулирована в книге «О свободном, или несимметричном, ритме». В авторских сочинениях Львова, ради соблюдения гармонических правил, композитор изменяет распев. Его музыку отличает главенство гармонии, отсутствие полифонии в русском понимании этого термина (подголосочность).

Певческие книги, изданные Капеллой, стали основой петербургского стиля. В Москве новый Обиход саботировался значительной частью церковного руководства во главе с митрополитом Филаретом (Дроздовым). Более всего его не устраивал несимметричный ритм. Последователи Львова – П. Воротников, Н. Бахметев, М. Виноградов, Г. Львовский - скорее эпигоны, но не продолжатели направления. М. Глинка, как и В. Одоевский с Н. Потуловым, тоже оказались в лагере противников Львова.

А. Ф. Львов работал в эпоху возрождения европейского интереса к истокам национальных культур. Стремление оградить свою культуру от влияния итальянской музыки охватило Германию, Австрию, Францию. В том числе начался процесс очищения церковных песнопений от дурного вкуса и внешнего блеска нарастающей секуляризации. Франц Витт и Дом Гранже, сделали попытку вернуться к строгому стилю римской школы. «Школа религиозной музыки» (1853) Л. Нидермейера стимулировала интерес к григорианскому хоралу («Ассоциация певцов St.-Gervais», Schola Cantorum). Львов оказался в центре общеевропейского движения.

Глава 2. «Школа Н. А. Римского-Корсакова и новые тенденции развития отечественной церковно-певческой культуры» состоит из семи разделов

2.1.1. «Придворная Капелла конца XIX века как генератор новых идей».

Приход в 1883 году в Придворную Певческую Капеллу М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова ознаменовал новый виток развития церковной музыки в России. Желание создать новую традицию обнажило необходимость выработки новых принципов композиторской работы с древними распевами. Теоретическая и практическая составляющие музыкального образования, как певческого, так и инструментального, были подняты на высочайший уровень. Римским-Корсаковым были организованы регентский и оркестровый классы.

Обер-прокурор Синода К. П. Победоносцев так сформулировал задачи, поставленные перед Капеллой: восстановление традиционных распевов, многоголосная их обработка в духе предания, издание церковно-певческих руководств и переложений и публичное их исполнение. Однако стремление «приблизить» церковное пение к народу, сделать его более «понятным» натолкнулось на вокальную и творческую специфику Капеллы. Ее блестящий концертный стиль, особая техника гармонизации напева сделала

ее в большей степени коллективом светским – «простое», московское пение было вне творческих поисков Капеллы. Конфликт между Победоносцевым и Капеллой привел к воссозданию второго церковно-певческого центра — Синодального хора и Училища церковного пения. Различия этих коллективов в церковно-певческой эстетике были весьма значительны и были вызваны, в первую очередь личностями людей, стоявших во главе этих учреждений. В Капелле у руля находились выдающиеся композиторы М. А. Балакирев и Н. А. Римский-Корсаков, а идейным центром Синодалов были исследователь древнерусского пения С. В. Смоленский и композитор А. Д. Кастальский. Таким образом, петербуржцы стремились к созданию нового церковного стиля сквозь призму собственных композиторских установок, приспособив свой талант к интонационной и гармонической структурам напева, и в большей степени тяготели к созданию авторской церковной музыки. Москвичи же тяготели к реставрации «буквы» древнего стиля, сообразуясь с их представлениями о древности. Петербургские композиторы не стремились использовать певческую архаику ради достижения звуковой модели средневекового богослужения. Музыка их предназначена, прежде всего, для клироса. Московские композиторы тяготели к созданию крупных литургических форм, которые в большей степени являются произведениями концертного жанра. «Визитной» же карточкой школы Римского-Корсакова стали одножанровые циклы произведений.

2.1.2. «Н. А. Римский-Корсаков. Обращение к церковной музыке». Детские впечатления (жизнь в Тихвине) были катализатором интереса Римского-Корсакова к церковной музыке. Спустя много лет, став композитором, он помещал церковные напевы не только в свои клиросные произведения, но и в светские опусы. Споры вокруг его «атеизма» не дают однозначного ответа на вопрос о религиозности Римского-Корсакова. Представляется, что композитор все же был верующим человеком, не склонным к следованию обряду. Религиозное сознание Римского-Корсакова выражалось посредством музыки, а не общепринятых внешних форм.

Взгляды Римского-Корсакова на пути реорганизации церковного пения сформировались вопреки идеям известных теоретиков – Потулова, Разумовского и Одоевского. Лишь частично признав постулаты строгого стиля церковной гармонии в версии последнего, он применил их в «Пении при Всенощном бдении древних напевов» (1883) – труде, определившем пути развития церковной музыки. Корпус богослужебных песнопений композитора насчитывает 40 пьес и являет собой образец стилистического пуризма. Его открытием стали хоровые резервы одноголосия, гетерофония, утолщения унисона и подголосочная полифония. Еще одним признаком музыки Римского-Корсакова стало превалирование плагальных оборотов, отказ от альтерации и диссонансов,

использование неполных аккордов и унисонов, имитаций, поочередного вступления голосов и одновременного произнесения слов.

2.1.3. «Ученики, коллеги и последователи Н. А. Римского-Корсакова». Феномен общности церковных композиторов (стиль, направление, историческая эпоха, конфессиональная принадлежность) позволяет говорить о существовании школы церковной композиции Римского-Корсакова, о сознательном воспитании им учеников для специфической работы в храме. В работе рассматриваются четыре группы учеников и последователей мэтра.

2.1.4. «Композиторы первой величины». А. К. Лядов – ученик и коллега Римского-Корсакова, проработавший с ним больше 20-ти лет. Его «Десять переложений из Обихода» соч. №61 – образец претворенных идей школы Учителя. В них Лядов сумел совместить свой лирический талант со стилистикой знаменного распева. Сочинение – одно из первых и наиболее удачных переложений крюковых стихир, сочетающее в себе русскую подголосочность, вариационность и европейскую полифоническую технику.

А. С. Аренский написал шесть церковных опусов в свободной авторской манере, сочетающей романсовую интонацию и звуковую изобразительность.

А. К. Глазунов в своих весьма немногочисленных духовных сочинениях определенно следует традициям, заложенным Римским-Корсаковым.

В. А. Золотарев. Три его духовных опуса относятся к концертному стилю и носят подражательный характер. Автор широко использовал полифонию и диссонансирующие гармонические последовательности.

А. Т. Гречанинов – его церковное композиторское наследие наиболее обширно среди его современников. В клиросных жанрах он обрел свой неповторимый стиль, соединив признаки петербургской и московской школ. Композитор расширил возможности звучания хора за счет переосмысления способов организации музыкального материала: дифференциация хоровых партий, утолщение фактуры, хоровые педали, перерегистровка мелодического материала, аккомпанирование, фонизм, использование смешанных тембров, звукоизобразительность. Композитор стал первым в жанре русской духовной кантаты для хора с инструментальным сопровождением на литургические тексты. В эмиграции написал несколько произведений в духе католического богослужения и грандиозную Экуменическую мессу.

Н. Н. Черепнин. Гармоническая и тембровая красочность его симфонической музыки, принцип стилевой «мозаичности» был реализован композитором в церковных сочинениях. В его Литургии впервые использован эффект стереофонического звучания, решенный хоровыми средствами. В эмиграции написал духовную ораторию «Хождение Богородицы

по мукам», в которой осуществил синтез архаического мелоса и современных средств оркестровки.

М. М. Ипполитов-Иванов убедительно сочетал приемы петербургской и московской школ. В его творчестве мы не находим обращения к древнему распеву. Композиторские средства принадлежат к творческой практике позднего романтизма.

Н. В. Лысенко – его творчество несет в себе импульсы идей Римского-Корсакова, своеобразно претворенные на основе украинского народного мелоса и церковно-композиторской традиции преимущественно западных областей Украины.

К. А. К. Горский. Сочетал оркестровый стиль аранжировки с экспрессией интонационного материала. Музыка его единственного литургического произведения несет в себе приметы увлечения автором формами органной музыки и представляет собой неожиданный симбиоз православных и католических музыкальных импульсов.

И. Ф. Стравинский. В нарочито диссонантном стиле его трех духовных пьес слышатся отзвуки русского периода его творчества. Возможно, в них он попытался реконструировать стиль троестрочных композиций средневековой новгородской школы.

Б. В. Асафьев. Автор восьми пьес в духе исторической реконструкции, выполненных в стилистике близкой музыке его друга А. Д. Кастальского. Сочинения практически не известны публике и, соответственно, не являются фактом клиросной практики.

М. О. Штейнберг своей «Страстной седмицей», написанной в середине 1920-х годов, подытожил дореволюционное развитие русской церковной музыки. Сочинение представляет собой синтез традиции и современных автору стилевых новаций церковной музыки. Традиционные приемы работы с древним мелосом, использование его в неизменности, сочетаются с симфонизацией и фонизмом в духе новаций школы Синодального училища.

2.1.5. «Композиторы – регенты». Е. С. Азеев. На протяжении долгого творческого пути эволюционировал от простых гармонизаций киевского распева к высокохудожественным переложениям, являющимися «энциклопедией» композиторских приемов, применяемых последователями Н. А. Римского-Корсакова. Один из последовательных сторонников школы придворной Певческой Капеллы в конце XIX – начале XX веков. Его трудами было осуществлены редаKTура и издание всего корпуса духовных произведений Мэтра.

А. А. Копылов безуспешно синтезировал стили Львова и Римского-Корсакова. В его церковном творчестве, почти лишенном обработок старинных распевов, главенствует интонационный и гармонический строй городского романса, изысканно приспособленный к духовной музыке.

Н. Н. Кедров-отец: развил композиторские идеи Учителя, трансформируя их

соответственно реалиям церкви за рубежом. Его произведения, использующие старинный напев или тонко стилизованные под него, сочетают мастерство композитора и тонкое понимание хоровой специфики современного ему зарубежного клироса. Сотрудничество со старокатолическими группами стимулировало его к созданию своеобразного «франконизированного» типа русской церковной музыки.

П. А. Богданов – писал в русле традиции Римского-Корсакова, не избегая новаций Нового направления. Композитор не принадлежал к первому ряду композиторов школы Римского-Корсакова, тем не менее, оставил значительный след в репертуаре петербургско-ленинградского клироса. На протяжении всей своей жизни не порывал связи с Церковью и писал даже в годы гонений.

А. Г. Чесноков был знатоком древней музыки, сочетал архаику и современные композиторские достижения. Его Литургия, написанная приблизительно в то же время, что и Литургия С. В. Рахманинова, наметила иные пути в развитии жанра концертной литургии. Сочинение, в большей степени приспособленное к клиросной практике, сочетающее в себе достаточно простые для исполнения речитативные пьесы со сложными концертными номерами.

В. А. Фатеев – соединял композиторские идеи Капеллы со стилевыми поисками А. А. Архангельского. Автор многочисленных прикладных пьес, написанных «на случай». После революции написал около полутора десятков духовных концертов, в основном на библейские тексты. Концерты представляются своеобразным музыкальным дневником автора, в котором он откликается на современные ему события. Эти сочинения, написанные «в стол», не нашли своего воплощения при жизни автора и крайне редко исполняются в современное время.

П. И. Иванов-Радкевич прошел путь от аскетичности стиля Римского-Корсакова до стиля Синодального училища. Музыка его проста для восприятия, имеет ярко выраженный клиросный характер и не предназначена для концертного исполнения.

К. К. Варгин – своеобразие его творчества состоит в том, что, используя в своих переложениях исключительно московский распев, он следует принципам гармонизации Римского-Корсакова. Композитор не писал свободных церковных композиций.

И. И. Тульчиев. Основное направление его деятельности – регентирование и педагогика. Один из руководителей Хоровых праздников в дореволюционном Пскове. Композитор писал музыку для небольших приходских хоров в основном прикладного характера.

В. А. Бирюков – автор многотомного переложения песнопений Обихода. Его произведения стали наиболее распространенными в церкви и перешли в ранг «народного творчества», совершенно потеряв в памяти клироса имя своего автора.

А. И. Красностовский. Первый профессиональный православный церковный композитор в Финляндии. Его духовные сочинения отличаются богатым интонационным и гармоническим языком, развитой подголосочной и имитационной полифонией, что выгодно отличает их от произведений современников. Не использовал в творчестве древних распевов. Его наследие – исключительно свободные композиции.

2.1.6. «Композиторы-регенты, переставшие писать церковную музыку».

А. А. Александров – сочетал регентскую и композиторскую практики, обучался в Придворной капелле, Петербургской и Московской консерваториях. Стиль духовных сочинений композитора восходит к музыке кучкистов, обнаруживая сходство с Новым направлением. Кроме этих влияний композитор испытал влияние музыки М. П. Мусоргского. Особенно удались Александрову духовные концерты для солирующих голосов и хора. Композитор писал клиросную и концертную духовную музыку.

А. В. Касторский. В своих произведениях дал клиросу полный набор переложений, написанных в манере Капеллы времени «Пения при всеошном...». За редким исключением переложения написаны в простой манере, не требующей от коллективов какой-либо серьезной выучки. Творчество композитора породило огромное количество сочинений «подобных», «в духе Касторского». В творчестве Касторского есть пьесы, дающие убедительное представление о таланте и композиторской образованности автора.

А. А. Егоров. Стиль его церковных композиций позволяет говорить о последовательном применении композиторских приемов Н. А. Римского-Корсакова. Не обладая ярким талантом, Егоров сумел доказать свою состоятельность как автор церковной музыки. После 1917 года порвал с церковью и сделал выдающуюся педагогическую карьеру в Ленинградской консерватории.

И. В. Ельцов. Автор переложений знаменного, греческого и сербского распевов. Обладатель несколько архаичного стиля. М. М. Попов-Платонов. Неизвестный ученик Римского-Корсакова, сосредоточившийся на сочинения музыки для малого клироса. П. Н. Рукин. Использовал композиторские приемы Учителя. Творчество его малочисленно.

После 1917 года перестал писать для клироса. Г. И. Рютов. Стиль его духовных сочинений можно назвать «синтетическим» - в нем соединились композиторские приемы «итальянского» и «немецкого» периода, новации Н. А. Римского-Корсакова и Синодалов.

А. Е. Туренков. М. В. Анцев. Музыка авторов не выходит за рамки прикладных клиросных композиций и традиционна для стиля Придворной капеллы.

Г. М. Давидовский. В музыке композитора очевиден синтез Петербургской школы времен А. Ф. Львова и Н. А. Римского-Корсакова.

2.1.7. «Сторонние ученики и последователи». Н. Д. Леонтович. Ученик Лысенко.

Активно сотрудничал с русскими композиторами, принимая новые идеи в стенах Придворной Капеллы и Синодального училища.

К. Г. Стеценко. Ученик Лысенко. Переложения его просты и опираются на опыт Лысенко. В основном использует местные напевы запада Украины. С композиторской точки зрения его музыка не представляет интереса.

А. А. Кошиц. В способах обработки исходного материала использует приемы школы Римского-Корсакова, опираясь на национальный фольклор западной Украины и буковинское «простопение».

М. А. Березовский. Молдавский композитор. Воплотил идеи Римского-Корсакова на национальном материале.

А. Бадев. Развил идеи А. Ф. Львова и Н. А. Римского-Корсакова на национальном болгарском материале. Его перу принадлежат первые теоретические работы в области болгарской фольклористики и теории церковного пения.

П. К. Динев. Продолжил идеи Римского-Корсакова на болгарском материале. Один из самых ярких национальных композиторов. Автор блестящих теоретических церковно-певческих и литургических работ.

Л. А. Башмаков. Один из ведущих современных финских композиторов, работающий в области церковной музыки. Изначально тяготеющий к свободным композициям, со временем стал близок стилю школы Римского-Корсакова. Испытал влияние А. И. Красностовского, которого считает своим идейным вдохновителем.

Н. Н. Кедров-младший. Его музыка – образец «чистого» петербургского стиля близка принципам школы Римского-Корсакова. В отличие от стиля своего отца не испытывал тяготения к французскому мелосу.

А. С. Танеев. Частный ученик Римского-Корсакова. Вполне подражателен в своем единственном сохранившемся церковном сочинении.

С. В. Зайцев писал музыку для малых клиросов. Один из тех композиторов, что сосредоточились на работе в жанре «народной литургии». Использовал идеи Римского-Корсакова.

Заключение подытоживает результаты исследования. За десять столетий русская церковная музыка претерпела множество трансформаций, приобретая новые черты и обновляясь, порой совершенно радикально. Ее творцами были безвестные распевщики, и лишь последние пять столетий до нас стали доходить имена первых русских музыкантов. Обретя имена, мы стали свидетелями персонифицированной работы авторов церковных распевов. Различные тенденции и стили церковной музыки стали наполниться историческими подробностями времени возникновения определенных стилей, распевов и

школ. Именно авторская персонификация позволила нам заговорить о наличии определенных школ распевщиков, своеобразии каждой из них в целом и генерировании личных стилей русских мелургов.

Смены политических концепций русского государства неминуемо вели к изменению культурной политики, что не могло не отражаться на церковной музыке. Идея главенства России в славянском мире привела русскую церковную музыку к появлению хорового многоголосия, основанного на принципах во многом заимствованных у южных и западных славян, которые, в свою очередь подверглись сильному влиянию европейской (преимущественно итальянской) хоровой культуры. Переход на многоголосный (партесный) стиль, вызвал дискуссию, отголоски которой мы ощущаем и сейчас. Именно в период освоения партесного стиля появился первый учебник по композиции, написанный Николаем Дилецким. Это сочинение стало настольной книгой для нескольких поколений русских церковных композиторов. Но уже с самого начала освоения партесного стиля отечественные творцы не были последовательными копиистами — они привнесли множество новаций, выразившиеся в усложнении гармонии, привнесении иного интонационного материала и, наконец, в попытках соединить знаменый распев с партесным многоголосием.

Еще один поворот — приобщение к итальянской концертной церковной музыке. Влияние приглашенных в XVIII веке итальянских композиторов, трудно переоценить. Кроме развития совершенно нового для православной литургии жанра запричастного концерта, итальянцы добавили в практику старейшего хорового коллектива России — Придворной Певческой Капеллы новые принципы вокальной работы, методики образования. Синтез традиционной русской вокальной манеры с принципами пения *bel canto* придал необычайно своеобразный облик русскому хоровому пению. Необходимо особо подчеркнуть роль итальянских маэстро в обучении русских и украинских композиторов — Д. С. Бортнянского, М. С. Березовского, А. Л. Веделя, С. А. Дегтярева. По сути, мы видим формирование нового стиля русской церковной музыки, соединяющего достижения европейской композиторской техники с традиционным русским и украинским мелосом. Несмотря на все видимые различия в творческой манере названных композиторов, должно признать, что они были представителями одной композиторской школы. Деятельность Бортнянского на посту директора Придворной Певческой Капеллы определила существование блестящего дворцового церковного пения на несколько десятилетий. Вслед за тем явился новый, т.н. «петербургский стиль», связанный прежде всего с именем А. Ф. Львова, иногда именуемый «немецким», «хоральным» стилем. Новаторский подход Львова к гармонизации обиходных напевов, его теория

несимметричного ритма, подчинения музыкального текста вербальному, были совершенно новыми для русской церковной музыки.

На смену строго регламентированному порядку А. Ф. Львова и Н. И. Бахметева пришло новое время — период обновления Придворной Певческой Капеллы в лице М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова и сочувствующих им коллег. Новизна композиторских приемов, предложенных Римским-Корсаковым и его сподвижниками, на долгие годы определила вектор развития церковной музыки и стала основанием для последующей эволюции клиросной музыки. Универсальность стиля Придворной Певческой Капеллы позволила ему развиваться в стиль Нового направления и приспособиться к новым обстоятельствам, которые стали реальностью клиросной музыки в XX веке в России и в Зарубежье. Многие подходы в работе с древними напевами оказались востребованы не только в православной музыке различных стран, но и в творчестве иноконфессиональных композиторов — например, в творчестве классика армянской музыки, ученика Римского-Корсакова М. Г. Екмаляна. В его гармонизациях армянских духовных песнопений, в знаменитейшем «Патараге», усматривается опора на принципы гармонизации древних песнопений, предложенных его Учителем, и приобретших в творчестве Екмаляна специфический армянский колорит. Весьма интересно в этом аспекте и творчество Язеп Витолса с его обработками народных латышских песен, в которых он предстает верным учеником своего учителя, перенеся композиторские приемы из русской церковной музыки в свои хоровые партитуры. Та же тенденция прослеживается в духовных и светских хоровых опусах учеников Римского-Корсакова, вошедших в организованное ими в 1908 году «Общество еврейской народной музыки»: Л. С. Саминского, М. Ф. Гнесина и др. Рассмотрение комплекса этих вопросов — дело ближайшего будущего.

Одна из основных задач, стоявших перед автором настоящего труда, — показать, сколь сильным, могущественным может стать влияние мощной композиторской индивидуальности, если оно совпадает с вектором эволюции музыкальной культуры в ее разных стилистико-жанровых ипостасях. Бесспорно, церковно-певческие жанры не были для Н. А. Римского-Корсакова главными в его творчестве. Но ему — прежде всего, в силу необыкновенного новаторского дара и композиторского чутья — удалось предугадать и направить развитие русской духовной музыки по пути серьезной трансформации, обновления, выхода на новые стилистические рубежи. Предпринятая Римским-Корсаковым чуть ли не первая попытка создать настоящий русско-церковный стиль оказалось не просто удачной. Она открыла дорогу неведомым ранее стилевым откровениям, прочно связавшим корневую систему отечественного богослужебного пения

с лексикой нового времени. В том числе, и в направлении, вызвавшем столь серьезные разногласия в музыкальном сообществе и творческую полемику между приверженцами петербургской (идущей от традиций Придворной капеллы) и московской (вослед Синодальному хору) школ. Признаем, однако, что при всех стилистических различиях между Москвой и Петербургом (см. Приложение 1), мастера обеих школ действовали в «параллельно-пересекающихся» мирах. И нельзя не согласиться с мнением Е. Г. Артемовой о том, что к 1917 году взаимопроникновение петербургской и московской школ достигло уровня почти полного их слияния, нивелировавшего изначальные установки и сконцентрировавшего наше внимание исключительно на различиях авторских стилей. В данный процесс «птенцы корсаковского гнезда» – каждый из сорока композиторов, вошедших в число персонажей нашего исследования – внесли свой неповторимый вклад. В широчайшем стилистическом диапазоне каждый из них – от выдающихся мастеров до скромных регентов – нашел свою художественную «нишу», продемонстрировав множественность подходов к жанровой, структурной природе духовного многоголосия, его интонационным возможностям. В этом многообразии и заключена та жизнеспособная сила, которая позволила школе Н. А. Римского-Корсакова, опираясь на незыблемые принципы высокого профессионализма, стать выдающимся явлением русской церковно-певческой культуры.

Прошедший век дал нам картину невероятно расширившегося спектра стилей не только в области светской, но и церковной музыки. На смену строго регламентированному порядку XIX века, с его унификацией и стандартизацией в области церковно-певческого дела, пришел век XX, в котором расцвели плюрализм стилей и региональных музыкально-культурных традиций. Сейчас, в XXI столетии, русская церковная музыка стоит перед выбором, по какому пути пойти — репродукции ли известных образцов, стилизации архаики или, опираясь на знание путей развития церковной композиции, основополагающих принципов композиторских школ, прийти к осознанию необходимости создания нового стиля, который определялся бы, с одной стороны, духом времени, а с другой — был бы наследником лучших традиций прошлого. Подобное знание является острой необходимостью в современном мультикультурном, глобализирующемся мире, который в принципе ставит под сомнение существование какой-либо национальной культуры.

Публикации по теме диссертации

По теме диссертации опубликовано девять статей, в том числе три в изданиях рекомендованных ВАК. Общий объем публикаций составляет 5,06 авторских листа.

1. Стефанович, Д. В. Н. А. Римский-Корсаков и русская церковная музыка / Д. В. Стефанович // Научное мнение. — 2014. — № 8. — С. 103–107.
2. Стефанович, Д. В. Поиски «Новой духовности» в церковной музыке XIX века / Д. В. Стефанович // Научное мнение. — 2014. — № 7. — С. 105–109.
3. Стефанович, Д. В. Алексей Красностовский — русский композитор в изгнании / Д. В. Стефанович // Научное мнение. — 2014 — № 9. — С. 53–56.

В прочих изданиях:

4. Стефанович, Д. В. Церковная музыка Александра Гречанинова / Д. В. Стефанович // Музыкальная культура и образование : межвузовский сб. науч. трудов. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. — С. 158–167.
5. Стефанович, Д. В. Неизвестные церковные композиторы — воспитанники придворной певческой капеллы / Д. В. Стефанович // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2011. — Т. 2. — С. 173–179.
6. Стефанович, Д. В. Константин Федоров : портрет на фоне века / Д. В. Стефанович // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012 (2013). — Т. 2. — С. 105–111.
7. Стефанович, Д. В. Духовная музыка для детского (женского) хора : к истории вопроса / Д. В. Стефанович // Научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования : сборник статей по материалам I всероссийской конференции / ред.-сост. М. А. Рычкова. — СПб. : Астерион, 2015. — С. 94–99.
8. Стефанович, Д. В. Методика обучения хоровому пению о. Василия Зиновьева в контексте народного образования в России / Д. В. Стефанович // Завещание Ивана Ивановича Бецкого. Эпоха Русского Просвещения и актуальные проблемы современного образования и воспитания : материалы II Всероссийской научно-практической конференции, 28 октября 2015 г. / Российская акад. образования, Северо-Западное отделение, АНО ВПО «Смольный ин-т Российской акад. Образования»; под общ. ред. С. Ю. Приваловой. — СПб. : Президентская б-ка, 2015. — С. 104–114.
9. Стефанович Д. В. Последняя литургия Русского Зарубежья / Д. В. Стефанович // Вокально-хоровая педагогика : теория и практика : сборник научных и научно-методических трудов / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; [ред. : У Ген-Ир, Э. И. Седова]. — СПб. : Астерион, Вып. 6. — 2016. — С. 52–56.