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

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель –

доктор искусствоведения, профессор

Гуревич Владимир Абрамович

Санкт-Петербург – 2016

Оглавление

Том I

Введение...........................................................................................................................4

Глава 1. История возникновения композиторских школ в русской церковной музыке…………………………………………………………………………………….18

1.1.1. Эпоха зарождения русского многоголосия, композиторские школы и их представители................................................................................................................19

1.2.1. Исторические события XVII века и церковная музыка Руси…….……….....27

1.2.2. Партесный концерт. Периодизация. Важнейшие представители...................33

1.3.1. Переходный период к «итальянскому» стилю. Галуппи ................................48

1.3.2. Максим Березовский. Дмитрий Бортнянский и вторая фаза «итальянского» стиля................................................................................................................................52

1.3.3. Третья фаза «итальянского» стиля. Сарти. Ученики и коллеги Бортнянского. Ученики Сарти. .............................................................................................................56

1.4.1. «Немецкий период» А.Ф. Львов и его реформы……………………………..65

Глава 2. Н. А. Римский-Корсаков и его школа. Новые тенденции развития отечественной церковно-певческой культуры

2.1.1. Придворная Певческая Капелла в последней четверти XIX века как генератор новых идей ............................................................................................76

2.1.2. Н. А. Римский-Корсаков. Обращения к церковной музыке………………....83

2.1.3. Ученики, коллеги и последователи Н. А. Римского-Корсакова.....................93

2.1.4.Композиторы первой величины..........................................................................97

2.1.5. Композиторы регенты.......................................................................................132

2.1.6. Композиторы-регенты, переставшие писать церковную музыку.................170

2.1.7. Сторонние ученики и последователи..............................................................196

Заключение...................................................................................................................209

Библиография...............................................................................................................214

**Том II**

**Оглавление**

Приложение 1.

Сравнительная таблица стилей Школы Н. А. Римского-Корсакова и Школы Синодального училища………….………………………………………………..3

Приложение 2.

Нотные примеры..…………………………………………………………………7

**Введение**

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. Первоначально, воспользовавшись привнесенным из Византии сводом богослужебных песнопений (Октоих), усилиями безвестных русских певцов, перенимавших первоначально изустно, а в дальнейшем книжно, греческую богослужебную певческую практику, русское церковное пение шло в русле названной традиции. В дальнейшем, постепенно приспосабливая Октоих к просодии славянского языка, русское церковное пение далеко отошло от изначальной византийской системы церковного пения, создав, по сути, самостоятельное Осмогласие.

Монодийный знаменный распев, ставший основой богослужебного пения, был таковым на протяжении почти шести веков. Певческая практика русского средневековья соответствовала духу времени и изменениям, происходящим на Руси и вокруг нее. В XVII веке произошла кардинальная смена певческого стиля, ознаменовавшаяся переходом к многоголосному пению. Первый вариант русского многоголосия — строчное пение — имело узкую временную и географическую локализацию. Первоначально оно бытовало на северо-западе Руси – в Новгороде Великом. В дальнейшем, старанием Ивана Грозного, распространилось в Москве.

Новгородская школа дала имена первых русских церковных композиторов: Феодора Христианина (Крестьянина), Маркелла Безбородого, Ивана Лукошко, братьев Роговых и других. Почти повсеместное распространение по Руси выходцев из Новгорода Великого дало сильнейший творческий импульс «на местах». Именно в это время возникают окраинно-периферийные центры певческого церковно-певческого искусства — Усолье, Супрасльская Лавра. С этого времени можно говорить о возникновении на Руси церковно-композиторской школы.

Следующую школу церковной композиции можно смело связать с именем пионера многоголосной музыки, имеющей в основе своей западноевропейскую традицию — Николаем Дилецким. Его европейское, по сути, музыкальное образование, позволило ему создать первый в Восточной Европе учебник композиции «Мусикийскую грамматику». Этот труд, описывающий композиторские приемы так называемой «партесной» музыки, стал настольной книгой для многих русских, украинских, польских и литовских авторов, определив стилистическую близость их сочинений заданным правилам первоисточника. Все это позволяет нам убежденно говорить о Дилецком, как о главе церковно-композиторской школы, доминирующей в конце XVII – начале XVIII веков. Его ученики и последователи на протяжении почти целого столетия писали музыку, следуя и развивая принципы им заложенные.

XVIII век ознаменовался мощнейшим итальянским влиянием во всех сферах русской художественной жизни, в том числе и церковно-музыкальной. Русское церковное многоголосие избавляется от примет «партесного» пения и приобретает ярко выраженный концертный оттенок, присущий итальянской духовной музыке. Два итальянских композитора, Б. Галуппи и Дж. Сарти подготовили отечественных композиторов, которые составили группу, исповедовавшую так называемый «итальянский стиль». Исторически сложилось мнение, позволяющее считать главой этой группы Д. С. Бортнянского — композитора-реформатора, добившегося наибольшего творческого успеха и оставившего после себя образцовую организацию в старейшем русском хоре — Придворной Певческой Капелле. С этим музыкальным коллективом неразрывно связана история русской церковной музыки на протяжении XVIII-XX веков.

На смену «итальянскому» стилю приходит время увлечения хоральным немецким влиянием. Проводником новых идей выступил директор Придворной Певческой Капеллы А. Ф. Львов. Его идеи, подкрепленные традиционным для России административным ресурсом, тем не менее, не стали всеобщим достоянием. Сопротивление определенной части духовенства и мирян, подкрепленное неприятием новаций высшими церковными чинами во главе со Святителем Московским Филаретом (Дроздовым), затруднило продвижение проектов унификации напевов и их новой гармонизации. Годы творческой стагнации, охватившей церковно-музыкальное дело после ухода А. Ф. Львова с поста директора Капеллы, связаны с именем Н. И. Бахметева.

Исключительно яркий период в развитии многоголосной церковной музыки наступает с приходом в 1882 году в Придворную Певческую Капеллу Н. А. Римского-Корсакова. Создатель композиторской школы стал реформатором в церковно-музыкальном деле. Новая организация педагогического процесса в Капелле соединилась с эпохальным трудом в области гармонизации церковных напевов - «Пение при Всенощном бдении древних напевов» 1888 г. Композиторские приемы, опробованные Н. А. Римским-Корсаковым и его сотрудниками в этом труде, стали базовыми для подобных гармонизаций его учеников и последователей. Естественно, в первую очередь Н. А. Римский-Корсаков использовал свои композиторские находки в собственных церковных сочинениях.

Многочисленность учеников, коллег и последователей, придерживающихся принципов церковной композиции Римского-Корсакова, позволяет говорить о существовании, помимо светской композиторской школы, ее своеобразного ответвления — школы церковной композиции, имевшей в своем составе многочисленных композиторов, писавших как светскую музыку, так и исключительно церковную.

***Актуальность исследования.***

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, русской музыкальной критики в последней трети XIX века, 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.).

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.

Труд охватывает пять периодов развития церковной многоголосной музыки. Каждый из этих периодов доныне представлен в разной степени и нуждается в научном осмыслении и переосмыслении на современном этапе развития музыковедения, в свете новейших изысканий. Базисное значение в изучении 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.

Злободневность диссертации в том, что она 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 сколь-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 церковной музыки вне личностных пристрастий. В диссертации намечена тема взаимопроникновения церковного и светского в творчестве разных авторов, корреляция этих начал.

***Степень разработанности темы.***

Постсоветский период российской истории, начавшийся с религиозного возрождения, стимулировал интерес к духовной музыке. Смена методологии, последовавшей вслед за крахом воинствующего атеизма, открыла публике, верующей и только приобщающейся, огромный пласт неизвестной музыки, написанной на протяжении столетий и семи десятков лет советской власти. Слушатель и молящийся приобщился к музыке Русского Зарубежья. Подобный вал информации неминуемо потребовал изучения и осмысления, что стимулировало появление исследований в области православной богослужебной и концертной музыки. В последние годы появились музыковедческие исследования, в которых авторы наряду с «открыванием» новых страниц в истории церковной музыки, занимаются систематизацией, ставя перед собой задачу создания стройной картины эволюции церковной музыки. Среди них необходимо назвать:

Г. А. Прибегина «Н. С. Голованов / Предисловие к нотному изд. «Н.С. Голованов. Духовные произведения для смешанного хора» (1990), М.П. Рахманова «Духовная музыка» (1994), М. П. Рахманова «Н. А. Римский-Корсаков (1995), М. П. Рахманова «А. Т. Гречанинов» (1997), Н. Ю. Плотникова «Духовная музыка Н. А. Римского-Корсакова» (2001), К. Ф. Никольская-Береговская «Русская вокально-хоровая школа: от древности до XXI столетия» (2003), Н.Н.Парфентьева «О творческих принципах Московской и Усольской школ в древнерусском певческом искусстве» (2004), М. Г. Рыцарева «Духовный концерт в России во второй половине XVIII века (2006), Н. Ю. Плотникова «Русская духовная музыка XIX – предисловие к нотному изд. «Н. С. Голованов начала XX века» (2007), П. И. Сикур «Церковное пение» (2012), М. Г. Рыцарева «Максим Березовский» (2013), С. Г. Зверева «Братское поминовение А. Д. Кастальского» - предисловие к нотному изданию (2014), н. А. Гуляницкая «Современное музыкально-сакральное пространство: события, факты, деятели» (2014), Н. Ю. Плотникова «Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория» (2015), Н. Ю. Плотникова «[Полифония Василия Титова: учебное пособие](http://www.mosconsv.ru/ru/publication.aspx?id=140996)», И. Е. Лозовая «[Столповой знаменный распев (вторая половина XV–XVII вв.). Формульная структура](http://www.mosconsv.ru/ru/publication.aspx?id=141979)» (2015), В. Моросан «О музыке Страстной седмицы» – аннотация к концерту М. О. Штейнберга (2016), Alexander Lingas «An Introduction to Passion Week» (2016).

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 филогенеза музыкального жанра» (Саратов 2016).

***Цель работы*** — 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.

***Задачи работы*** — рассмотреть проблематику темы в культурно-эстетическом ключе, привлекая музыковедческий анализ и исторические изыскания. Церковная музыка рассматривается не только в исключительном качестве раздела музыкальной культуры, но как объект взаимодействия с социальными и политическими процессами, идущими в обществе. Также перед работой стоит задача «вновь» открыть некоторые известные имена и назвать совсем неизвестных творцов церковной музыки. В работе предпринята попытка музыкального анализа произведений, не исполненных в силу различных причин за все время их существования.

***Объект исследования*** — русская церковно-певческая культура XVII-XX веков.

***Предмет исследования*** — церковные композиторские школы и индивидуальное творчество принадлежащих к ним композиторов. Отдельно — церковно-композиторская школа Н. А. Римского-Корсакова в контексте эволюции церковного искусства в России.

***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.

Исследовательская работа позволила найти имена тех учеников Римского-Корсакова, которые изменили свои фамилии, а также тех, чей вклад в церковную музыку до сих пор ускользал из поля зрения.

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 духовно-музыкальное творчество его учеников и последователей;
3. Проанализированы и определены специфические черты композиторских приемов Н. Н. Римского-Корсакова в работе над церковными произведениями, позволяющие проследить безусловную связь и преемственность творчества Учителя, 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 для Вузов. Из содержания диссертации следует вынести мнение о необходимости курса «История хорового исполнительства», отсутствующего в современном образовательном континууме. Материалы диссертации могут 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 СПбДА.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 – 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» Kultturikeskus Sofia Хельсинки 2015, 2016.
6. Общецерковный семинар по подготовке регентов церковных хоров. Учебный комитет РПЦ. С.-Петербург 02.08.2016.

**Глава 1. История возникновения композиторских школ в русской церковной музыке**

Глава охватывает временной период с середины XVI века до начала 1880-х годов. В ней освещается процесс зарождения авторских композиторских школ на Руси и становление начальных форм хорового многоголосия. Также будет рассмотрен исторический процесс смены церковно-певческих стилей, зарождение традиций церковно-композиторского творчества. Будут определены комплексы композиторских приемов, общих для групп авторов конкретного периода, которые позволяют говорить о наличии композиторских школ.

Описываемый период должно разделить на несколько этапов:

* Первый из них определен временными границами от коронации Ивана Грозного (1547) до воцарения Алексея Михайловича (1645) — это время выхода творцов церковной музыки из тени анонимности, которая до тех пор не позволяла говорить о каких-либо связях порядка «учитель-ученик». Именно этот период ознаменовался зарождением русского многоголосия и его одновременного сосуществования с монодийной традицией.
* Второй этап — время освоения европейских композиторских практик и появление партесного стиля. Изменение государственной доктрины. Появление идеологии «Третьего Рима», которая в музыкальной сфере привела к проникновению инонационального интонационного материала и новых форм организации музыкального материала.
* Третий период — так называемый «итальянский период» - время секуляризации, смены вектора культурного развития, повлекшего собой коренное изменение стиля церковной музыки (1750-е — 1825).
* Четвертый период - «немецкий», связанный с освоением средств романтической гармонии и попыткой модернизации композиторских подходов в церковной композиции (1825 — 1880-е).
	+ 1. **Эпоха зарождения русского многоголосия,**

**композиторские школы и их представители**

Восшествие на московский престол царя Ивана IV Грозного (1547) повлекло за собой многочисленные перемены в жизни русского государства и стимулировало изменения в религиозной и культурной жизни Руси.

После Стоглавого собора (1551) происходит «выход из тени» творцов церковного пения, они перестают быть анонимными, что позволяет изучать их творчество сообразно с нашими представлениями о композиторских школах. Большинство из них связано с Великим Новгородом, который сохранил традиции домонгольского церковного пения. Храм Святой Софии уже в 1416 году обладал великолепной церковно-певческой школой. В ней училось большинство известных нам распевщиков и мелодов.

XVI век открывает имена новгородцев Маркелла Безбородого, Ивана Шайдурова, Василия и Саввы Роговых, Феодора Крестьянина, Ивана Носа и их учеников более позднего времени: Стефана Голыша, Ивана Лукошко, Фаддея Никитина [270, с.139].

**Маркелл Безбородый** был игуменом Варлаамо-Хутынского монастыря. Отличие его от многих коллег в том, что он являлся не только певцом-распевщиком (т.е. композитором — в современном понимании), но и гимнографом, т.е. автором текста. Предполагается, что он принимал участие в становлении строчного демественного пения и закреплении его в рукописном виде.

Ему принадлежат каноны Св. Никите Новгородскому, Преподобным Иосафу Царевичу и Варлааму. Ф. Г. Спасский описывает Маркелла как автора необычных по форме церковно-певческих последовательностей, отмечая, что служба преподобным Иосафу Царевичу и Варлааму «принадлежит... затейливой руке» [240, с.44]. «Маркелл явился русским самородком, большим поэтом, сумевшим благодаря знанию церковного пения создать музыкальность и звучность своих писаний с определенным и выдержанным ритмом. При этом обнаружил он и умение затейливо и вычурно с внешней стороны изложить свои произведения, снабдив их мало кому из русских авторов присущим акростихом в стихах» [239, с.157]. Маркелл распел 1-ю, 2-ю, 3-ю и 17-ю кафизмы Псалтыри. Он использует в мелодических построениях своих произведений гласовые и внегласовые попевки знаменного и путевого распевов, перемежающиеся псалмодическими построениями.

В 1557 года Маркелл переезжает в Москву. Как считает И. А. Гарднер: «Вполне естественно, что такие знатоки богослужебного пения и певцы, как братья Роговы, игумен Маркелл были привлечены в корпорацию государевых певчих дьяков, быть может, даже для руководства» [54, с.401].

Современники Маркелла — братья Василий и Савва Роговы тоже были новгородцами карельского происхождения. Как их коллега, они перешли на московскую службу. Василий (после пострига Варлаам) стал в 1557 году архиепископом Ростовским. В. М. Ундольский говорит о нем как о мудром человеке «зело пети был горазд знаменному и троестрочному и демественному пению, был роспевщик и творец» [261, с.22].

Среди московских творцов нужно отметить Логгина Шишелова, Он распел Псалтырь. Можно сказать, что именно в творчестве Логгина субъективное начало распевщика стало выходить на первый план — в ущерб канону. Его распев Псалтыри отличается многообразием самостоятельных мелодий — их 48. В музыке Логгина впервые музыкальная составляющая песнопения начинает превалировать над вербальной сферой. В «Житие и подвигах архимандрита Дионисия» автор пеняет Логгину: «Добро ли то будет, что в братию сеяти не полезное учение, но твое мудрование, да Логгиново пение, яко знамя полагает как хощет;... И сие, отче Логгине, не тщеславие ли, не гордость ли, что твои где не сойдуться, тут же и браняться» [1, с.66]. Именно в это время нарастают распри между распевщиками, каждый из которых хвалит свое пение и не хочет договариваться с коллегами о каких-то общих правилах. Возникновение подобной коллизии утверждает нас во мнении о распространении на Руси идеи освобождения творческой фантазии творца, отхода его от следования канону. Унификация напевов рассматривается как сковывающий певческую практику момент. В рукописях появляются пометы об изменении перевода — «ин перевод», «ин распев», «ино знамя». Впервые указывается авторство: Шишелов, Христианин, Лукошков и т.д.

**Феодор Христианин (Крестьянин)** (после 1530-1607) стал одним из самых известных учеников Саввы Рогова московского периода. В 1555-1582 годами Феодор Христианин распел Евангельские Стихиры большим знаменным распевом, в разработке которого принял деятельное участие. М. В. Бражников отмечает: «Каждая их стихир Евангельских Федора Крестьянина представляет собой законченное, художественное произведение <...> полностью располагая всем богатством знаменного пения, <...> подчинял его своей богатой творческой фантазии, гибко применял сложившиеся певческие формы...» [42, с.209]. В своем исследовании М. В. Бражников пишет, что развитие напева осуществляется путем ритмического варьирования отдельных участков и добавления звуков в различных местах попевки. Большой знаменный распев - принципиально новая система, выросшая из простого знаменного распева. Новое строение напева, усложненная ритмика, скачки на широкие интервалы, изменение размеров связующих участков между попевками — все это было неординарными новациями для церковного пения конца XVI века. Изменение ладовых устоев напева постоянно соотносится с изменением лада попевок, которые сопровождаются сменой опеваемых звуков. Мелодические формы раскрываются в плавном, поступенном движении напева. Мелодическое развитие осуществляется посредством опевания опорных звуков ближайшими неустойчивыми тонами, что обычно для знаменного распева. Ритмический рисунок напевов свободен и лишен схематической жесткости. Появляется ощущение свободной импровизационности. По произведениям Феодора Крестьянина, ведущего представителя московской школы, можно судить о стиле большого знаменного распева.

**Иван Акимович Шайдуров** предпринял первую попытку теоретически осознать систему звукоряда. Он усовершенствовал знаменную нотацию, систематизировал киноварные пометы и ввел их в практику крюковой нотации.

Выдающимся теоретиком стал **Александр Мезенец** (начало XVII века — после 1677). Комиссия, которую он возглавил, занималась собирание древних певческих рукописей. Собранный материал стал основой единой мелодический системы и позволил ограничить на некоторое время творческий «произвол» авторов. Унификация была призвана исключить бытование местных распевов. Следование канону должно было обеспечить единообразие распева. Мезенец провел очередную реформу крюковой письменности. Она стала более точной и поддающейся переложению на пятилинейную нотацию. Плодом многолетней работы стал труд «Извещение по согласнейшим пометам» (1668).

**Царь Иван Грозный** (1533 — 1584) продолжил византийскую традицию императорского гимнотворчества. В своем духовно-певческом творчестве царь предстал незаурядным распевщиком. При нем прогрессировал Хор Государевых Певчих дьяков. По штатной росписи 1573 года в нем состояло 27 певцов.

Именно царь Иван IV «открыл» для центральной Руси первый вариант русского церковного многоголосия – строчное пение. Опыт новгородских головщиков, после переселения их в Москву, впрочем, не получил широкого распространения в богослужебной певческой практике.

Генезис строчного пения до сих пор не определен окончательно. Одним из факторов его возникновения в Новгороде Великом стоит признать качественное и количественное развитие клироса, происшедшее со строительством на Руси больших соборов. Как правило, они имели весьма сложную архитектуру с внутренним пространством, разделенным на множество объемов. Подобное строение позволило развиться такому способу литургического действа, как многогласие. Одновременное исполнение нескольких богослужебных текстов различного вербального и музыкального содержания, возникшее в начале XVI века, привело к новой церковно-певческой практике. Механическое смешение материала рано или поздно должно было потребовать структуризации и упорядочения. В Великом Новгороде, городе, где происходила встреча различных культур, различных певческих практик – католической, протестантской и православной, русскому клиросу могла придти в голову мысль о таком упорядочении по образцу католического многоголосного песнопения. Как всякая пародия, исполненная без знания композиционных законов новой для православных певчих музыки, строчное пение стало, поначалу, механическим соединением двух, трех и четырех голосов.

Предположение Н. Ф. Соловьева – автора статьи о строчном пении в Энциклопедии Брокгауза и Эфрона, о южнорусском происхождении строчного пения не выдерживает критики. В эпоху, к которой Н. Ф. Соловьев относит появление строчного пения (XVI), на Украине пели знаменный распев, а о зарождении партесного стиля, коренным образом отличающегося от строчного пения, можно рассуждать лишь как о феномене пока еще только польской культуры. Но именно в сороковых годах XVI века неоднократно упоминается пение «с верхом» в Софийском храме. Исходя из общепризнанного факта отставания летописной информации от происходящих событий приблизительно на 100 лет, мы можем отодвинуть нижнюю границу бытование многоголосного пения на Руси к началу-середине XV века. Когда в1551 году Иван IV предлагает ввести многоголосное пение новгородского образца во всем Московском государстве, то речь отнюдь не идет об освоении некоего нового и неизвестного способа клиросного пения. Новгородские певцы, приехавшие в Москву, смогли наладить новое клиросное пение в кратчайшие сроки, что говорит о подготовленной почве, особенно принимая в расчет довольно продолжительную систему клиросного обучения на Руси.

Одним из доказательств западного влияния на строчное пение можно представить способы изложения музыкального материала песнопений. Первый вариант связан с освоением «ленточного» голосоведения по типу средневекового органума школы Нотр-Дам. Так же как и органум, строчное песнопение имеет определенную звуковысотную вариабельность, за исключением точек унисонного совмещения голосов. Таким образом, оно свободнее своего западноевропейского собрата, и не производит впечатление монотонного повторения однотипных мелодических и ритмических формул. Второй вариант строчного песнопения апеллирует к русской народной протяжной песне с ее подголосочной полифонией и абсолютной равнозначностью каждого голоса. Многоголосие в этом случае возникает как сумма вариантов одновременного исполнения одной мелодии. Стоит отметить, что закат строчного пения начался после введения партеса и окончательного запрета многогласия.

Следует выделить тот факт, что В. Ф. Одоевский считал невозможным одновременное исполнение всех голосов строчной партитуры именно из-за отсутствия гармонического сопряжения. Ввиду определенной схожести композиторских принципов раннего европейского многоголосия и строчного пения можно оспорить его утверждение.

Самобытная церковно-певческая школа существовала в Сольвычегодске, руководил ею ученик Саввы Рогова – Стефан Голыш. Оригинальность его творческого метода заключалась в соединении интонаций народной песни с большим знаменным распевом. Его метод был синтезом московской и новгородской певческих традиций, обогащенных своеобразной мелодикой усольских распевов.

Многие усольские песнопения принадлежат Стефану Голышу. Его учеником стал священник Богоявленского собора Иван Лукошков (1540-1621). Иван Лукошков развил творческие принципы своего учителя, сочиняя новые попевки и интонационные формулы. Его новацией стало создание напева не для всей композиции, но лишь для определенных «тайнозамкненных» оборотов. Иван Лукошков сформировал интонационные формулы, отличающиеся от традиционных, и потребовавшие нового наполнения традиционного начертания знаков фиксации музыкального материала. Усольский распев стал популярным на рубеже XVI-XVII веков, оказавшись в одном ряду с традиционными распевами центральной Руси.

Впоследствии Иван Лукошков постригся и стал архимандритом Владимирского Рождественского монастыря (1602-1621).

Потомок основателей усольской певческой школы – Фаддей Субботин – участвовал в 1668 году в деятельности «Комиссии по исправлению певческих книг».

Еще одной певческой школой русского средневековья стала Супрасльская Лавра. Основной свод ее распевов сложился в конце XVI – начале XVII веков. Изначально ее певческий материал основывался на распевах Киево-Печерской Лавры. Со дня основания Лавры (1598) началась работа по составлению Ирмология. В 1601 году тысячестраничный труд был закончен. В 1638 году был создан еще один вариант Ирмология. Необходимость сохранения Киевской певческой традиции и определенная «певческая конкуренция» католического окружения Лавры породила постоянное творческое развитие. В певческую практику Супрасльской Лавры инкорпорировались греческие, сербские, болгарские распевы. Кроме того, успешно развивались местные распевы: супрасльский, мултанский, мирской. В Лавре началось освоение элементов новейшей европейской нотации, что опередило практику записи распевов Московской Руси на 100 лет. Восприятие греческих распевов привело к появлению исонного пения — отличительной черты супрасльского распева. Его отличает спокойное течение мелодии, лишенное драматических эффектов. В ограниченных диапазоном септимы песнопениях мы не встретим больших скачков, неожиданных мелодических оборотов. Периодически изменяется ладовое наклонение распева, сообразуясь с логикой развития вербального текста. Отметим также ритмическую изобретательность творцов. Еще одной отличительной чертой распева стала их продолжительность — иногда они длятся 10-20 минут.

Мы не знаем имен авторов супрасльского знаменного распева. Однако особенность его звучания заставляет нас думать о многих со-творцах, сотворивших его, как о талантливых композиторах. Супрасльская школа представляется нам характерной для Русского средневековья. Анонимность авторов, изустная передача знаний и навыков от учителя к ученику посредством совместной церковно-певческой практики, но не группового учебного процесса. Школу характеризует отсутствие теоретического осмысления и закрепления практических достижений.

Позднее Супрсальская школа приобретает черты более поздних «авторских» школ – прежде всего это выражается в закреплении авторства, необходимое с началом нотопечатания. Эта практика «несомненно пришла из Польши, где была закреплена прежде всего итальянскими композиторами времен Контрреформации» [39, с.7].

Итак, в XVI веке на Руси вырабатываются два творческих подхода в композиции:

1) Распевщик точно следует канону — он не сочиняет песнопения, а используя определенную известную мелодическую формулу, распространяет ее — «распевает» — на новый литургический текст. В этом случае вербальный текст довлеет над музыкальным воплощением. Подобный подход схож с принципами иконописного творчества, с регламентацией всего изобразительного арсенала, но не сковывающий иконописца в сущностном выражении своих чувств и идей.

Такому подходу следовал Федор Крестьянин. Он ощущал себя носителем соборного творчества, отрицая самовыражение как творческий импульс.

2) Ярким представителем второго подхода был Логгин Шишелов. Он стал одним из первых распевщиков, для которых творческая индивидуальность была приоритетом, а значение канона нивелировалось.

**1.2.1. Исторические события XVII века и церковная музыка Руси**

Реформы царя Алексея Михайловича не обошли сферу церковно-певческого дела. Доктрина Третьего Рима была попыткой идеологического подкрепления стремления России к главенству в славянском мире. Появляется другое ощущение действительности – от замкнутости и статики к ощущению жизни, как постоянно изменяющемуся процессу смены впечатлений. Музыкальным воплощением общественно-политических изменений стал новый стиль церковной музыки – многоголосный партес, пришедший в Россию из Речи Посполитой, где его появление было следствием ожесточенной борьбы католичества и протестантизма.

В 1580-1620 годах польское государство переживало период Контрреформации. В 1565 году епископ Гользиуш пригласил в страну иезуитов, начавших активную борьбу с «еретиками». Зримым признаком истинности католической веры должны были стать новые церковные архитектура и музыка. В стране появилось большое количество иностранных музыкантов, прежде всего итальянцев. Наиболее заметными из них стали композиторы А. Чили (ученик Маренцио) и А. Пачелли (ученик Палестрины). Традиционное православное литургическое пение — знаменное и строчное, господствующее в западных и юго-западных славянских землях, вытесняется «новомодной» католической певческой культурой. С середины XVI века начинается модернизация православного пения в Речи Посполитой. Одним из первых шагов стало заимствование и повсеместный переход к линейной нотации.

Столкновение преимущественно монодийной певческой культуры православной Руси с многоголосной хоровой католической музыкой являет собой концептуальный конфликт. Католизация и полонизация населения была неприемлема для большей части западных белорусских и украинских православных. Подобная ситуация стимулировала организацию православных певческих школ, получивших название «православных братств». Их задача стояла в подготовке кадров для богослужений с новой музыкой. Православные братства были призваны обучить мирян православной вере, церковному пению и, шире, организовать православных в условиях гонений. Львовское, Киевское, Могилевское братства содержали педагогов, занимавшихся обучением хоров для исполнения новой многоголосной музыки. Тем не менее, при всех изменениях в православной музыке, в ней сохраняется сопровождение службы *a cappella.*

Во времена митрополита Петра Могилы активизируются контакты между белорусами, украинцами и приехавшими греками и сербами. В это же время налаживаются контакты с греческим афонским монашеством, что приводит к созданию новых напевов [54, с.23].

Влияние католической клиросной музыки привело к обогащению православной музыки, в частности, к возникновению паралитургического жанра канта. В середине XVII века кант оказал большое влияние на развитие церковной музыки Московской Руси, и, «дожив» до нашего времени, бытует как колядка.

В царствование царя Алексея Михайловича начинают нарастать процессы обмирщения и секуляризации. Появляется «двойственность образного мира художественных произведений, соединивших старое и новое в стилистике воспринятого Русью европейского барокко» [206, с.112]. Следствием секуляризации становится изменение системы образования. В новых учебных заведениях, помимо чтения, письма и счета, преподают философию, историю, богословие, грамматику и риторику. Изучаются славянские, греческий и латинский языки. Симеон Полоцкий открывает в 1665 году свою школу в Спасском монастыре, а в 1687 году Москве начинает деятельность Славяно-греко-латинская академия — первое русское высшее учебное заведение.

В сфере клиросного пения происходит революционный поворот от монодийного пения к воспринятому от Украины и Белоруссии многоголосному гармоническому пению — партесному концерту. Симпатия патриарха Никона и царя Алексея Михайловича к партесу должна была с течением времени полностью исключить монодийное пение из практики. Различия между хорами, практикующими исполнение знаменного распева и хорами, исполняющими партес, были весьма значительными. Партесные хоры, в силу специфики музыки, являлись более многочисленными по составу, получали большее жалованье и пели в крупных соборах, в том числе в дворцовой церкви. Знаменный состав пел в Спасском соборе [179, с.7]. Знаменное пение уходит из Москвы, утрачивая способность к саморазвитию, теряя своих творцов.

Принципиальное отличие знаменного пения от партесного, выражается, прежде всего, в антиномии одноголосие — многоголосие. Но существует и мировоззренческое противоречие: на смену пению, создающему и поддерживающему молитвенное состояние, приходит яркая концертность, изобразительность, отражающая новое мироощущение.

Каноническое русское богослужебное пение неотрывно связано с вербальным текстом, не противоречит ему и не занимается музыкальным «расцвечиванием». Смысл знаменного пения в подражании ангельскому пению — неаффектированному и благостному, в нем отсутствует конфликт, оно лишено контрастных противопоставлений. Практика конструирования напева подчинена созданию этого ощущения: чередование гласовых попевок, постоянное возвращение распева к начальной формуле, использование повторяющихся гласовых попевок. Песнопение погружало молящегося в замкнутую звуковую атмосферу. Появлялось ощущение отрешенности от внешнего мира.

Партесное пение не способствует растворению человека в молитве, скорее оно описывает содержание молитвы средствами музыки. Проникновение западной музыкальной культуры в сферу православного богослужения принесло зерно рационального знания, которого не было в русской иррациональной традиции клиросного пения. Принципы конструирования формы, рассчитанные с математической точностью, вполне отвечали новому – линейному ощущению времени, пришедшему на смену традиционному статическому. Постоянное обновление материала, его формообразующая комбинаторика, утверждают иные критерии звучания.

От линеарной фактуры, достаточно непредсказуемо складывающейся в вертикали строчного пения, которые невозможно определить, пользуясь определениями функциональной гармонии, происходит переход к пониманию аккорда как гармонической вертикали.

Просодия подчиняется изначально заданной периодичности, вследствие которой возникает мономерность ритма. Наступает торжество ладотональной системы с ее определенным тоническим подчинением. В церковную музыку проникают мелодические и ритмические обороты светской, зачастую танцевальной, музыки. «Неопределенность длительности знаменного распева и его мелодическая и ритмическая раскрепощенность — две важнейшие особенности — по существу были парализованы» [40, с.163.].

Новая музыка, обращенная на «слушателя», но не на молящегося человека, требовала новых художественно-музыкальных приемов. Впервые в хорах появляются малолетние певчие. Расширение тембровых возможностей клироса, возможность заполнить диапазон неизмеримо более широкий, чем в мужском хоре, новые возможности тембровой комбинаторики, имитации, антифонные переклички, создают эффект драматического конфликта музыкального материала. Негативными сторонами стиля стали подчиненность вербального текста музыкальному, многократная повторяемость частей фразы, несогласованное произнесение текста в разных голосах.

Партесное пение требовало обучения линейной нотации, так как из свидетельства Павла Алепского мы узнаем, что: «У них же (московитов) пение идет без обучения, как случится, все равно: они этим не стесняются. Лучший голос у них - грубый, басистый, который не доставляют удовольствия слушающим. Как у нас он считается недостатком, так у них наш высокий напев считается неприличным...» [13]. Привычка русских к пению басов, не утратившая своей актуальности и сегодня, была оппозицией пению украинских певцов, которое, по словам того же Павла Алепского, напоминало ему напевы франков и ляхов.

Линейная нотация необходима для преодоления индивидуального исполнительского произвола, заложенного в крюковой нотации, где невозможно точно зафиксировать звуковысотность. В партесе импровизационность отходит на второй план. «Нелинейное письмо не требовало знания певческой традиции, вхождение в которую давалось непросто. Оно открыло дорогу в церковное пение всем, тогда как традиция бережно хранила вход к таинствам пения от невежд, самочинцев и иноверов...» [134, с.382].

Распространением партеса мы обязаны Патриарху Никону – большому любителю пения, собирателю певцов и нот. Он стремился к «...на славу прибрав клиросы предивными певчими и гласы преизбранными, пение одушевленное паче органа бездушнаго, и такового пения...» [59, с.36], что можно перевести на современный язык, как желание Патриарха наполнить клирос прекрасными голосами, красивой музыкой, и утвердить таковых в противовес «бездушному» органному звучанию. Патриарх перевел из Белоруссии в 1655 году Православное Оршанское Кутеинское братство. С его появлением в Москве появились не только квалифицированные певцы и учителя нового стиля. В 1657 году, по воле царя Алексея Михайловича, в Москву прибыл Иван Календа, вскоре ставший настоящим мастером партесного концерта.

Первые образцы партесной музыки, дошедшие до нас, датируются 1601 годом. В Супрасльском Ирмологионе находятся Херувимская песнь и Богородичен из службы Св. Николаю Мирликийскому «Никтоже притекаяй к Тебе». Возможно, первым сочинением, которое можно идентифицировать как партесный концерт, является «Плачуся и рыдаю». Его отличает высокий уровень полифонии. Вся пьеса построена на контрастном противопоставлении различных по составу ансамблей, в сопоставлении мажора и минора, полифонической и аккордовой фактуры. Еще одно сочинение «Златокованную трубу» содержит в себе звукоизобразительные приемы, подражающие игре на трубе – фанфары, «золотой ход», виртуозные юбиляции.

Жанр канта, попавший в конце XVII века Русь, претерпев эволюцию, оказал влияние на форму некоторых православных клиросных песнопений. Универсальность жанра канта позволила ему дожить до наших дней, постоянно изменяясь и приспосабливаясь к реалиям времени и авторской манере. Для музыкантов XVII века кант стал творческой лабораторией в сфере формирования гармонического мышления, в его каденциях оформляется функциональная гармония. Сочинения получают ладовое наклонение.

Партес быстро распространился по стране. Местом же бытования традиционной монодийной музыки остаются монастыри. Тем не менее, русское общество разделилось во взглядах. Часть его считает новации крахом традиционных устоев,для них всякое «западное» пение было неприемлемым. Другая часть понимала неотвратимость перемен, неизбежность смены культурной политики и богослужебной практики. Впрочем, споры о легитимности не утихают и ныне.

* + 1. **Партесный концерт. Периодизация.**

**Важнейшие представители**

Эпоху партесного стиля можно разделить на три периода:

1) 1670 – 1700-е годы. Николай, Дилецкий, Василий Титов, Стефан Беляев;

2) 1700 — 1750 Николай Калашников, Федор Редриков;

3) Середина XVIII века. Николай Бавыкин.

С. В. Смоленский отмечал достаточно низкий художественный уровень ранних партесных песнопений. Небольшие трех- и четырехголосные композиции несли на себе черты польского увлечения итальянской музыкой. В России они превратились в большие многочастные формы – партесные концерты.

Существует два противоположных мнения о единстве и цельности партесного концерта в понимании церковной практики XVIII века. Одно и то же сочинение могло исполняться как полным составом, так и частью хоровых голосов. В. В. Протопопов отмечает: «Примечательно, что тетради первого хора во многих сохранившихся образцах несут на себе печать частого использования — они сильно потрепаны, испачканы, залиты воском; тетради же второго и третьего хоров резко отличаются сохранностью, свидетельствующей о их редком использовании. Это говорит о том, что партесный концерт, сочиненный для трех хоров, т.е. для двенадцати самостоятельных певцов, мог исполняться и двумя хорами и одним – четырехголосно» [199, с.6]. Противоположное мнение принадлежит Ю. В. Келдышу, который считает, что «часто все 12 голосов носили облигатный характер и ни один из них не мог быть опущен без нарушения полноты и законченности гармонической фактуры» [113, с.66]. На такой же позиции стоит Н. Д. Успенский [265, с. 41-42].

**Первый период.**

**Николай (Павлович) Дилецкий** (1630-1690?) считается автором самого термина «концерт». Место его рождения до сих пор вызывает споры. Утверждение таковым Киева документально не подтверждено.

Неизвестна дата его кончины. Фантастическая версия О. С. Цалай-Якименко определяет годом смерти Дилецкого 1723-й [56]. Но в таком случае композитор дожил бы до 93 лет, во что с трудом верится.

Дилецкий учился в Виленской иезуитской академии, где получил звание академика. Его учителями были известные польские музыканты Я. Ружицкий и М. Мильчевский. В alma mater он с 1667 года преподавал на кафедре музыки и написал первый, польскоязычный вариант своей «Мусикийской Грамматики».

Интерпретация скудных фактов биографии Дилецкого зачастую весьма тенденциозна. Причисление его к различным национальным композиторским школам обедняет облик интернационального деятеля музыкальной культуры, одинаково комфортно чувствовавшего себя в предлагаемых обстоятельствах. Дилецкий нашел то соотношение между национальной и западноевропейской традицией, которое оказалось наиболее перспективным не только в отношении самого партесного концерта, но и послужило отправной точкой для подобных синтезов культурно-музыкальных традиций в будущем.

Он оставил после себя плеяду учеников, ставших заметными фигурами в истории русской музыки. Главным его трудом стало создание своеобразного учебника композиции «Мусикийской грамматики», который стал для нескольких поколений композиторов руководством в технике многоголосного хорового письма.

Существует версия, что в Москве он работал регентом в Ново-Иерусалимском монастыре. В 1677-1681 годах он пишет еще две русскоязычные редакции своего труда. Считается, что на последний вариант большое влияние оказало знакомство автора с трудом Иоаникия Коренева «О божественном пении».

И. В. Герасимова, исследуя особенности бытовавших в никоновскую эпоху реформ текстов киевской митрополии, пришла к выводу, что большинство произведений Дилецкого написаны еще в Польше [56]. Это утверждение опровергает мнение С. В. Смоленского об интенсивности творчества композитора в московский период.

Музыкальное искусство композитор считал средством вызывания эмоций: веселой, ужасной и умилительной. Это совершенно новый взгляд на функцию музыки в церкви — от традиционного ранее «сопровождения» литургического текста он приходит к его эмоциональному проявлению.

Главным творческим принципом для композитора становится ничем не ограниченная творческая фантазия. Партесный концерт в его творчестве стал плодом переосмысления западноевропейской культовой музыки с ее концертным стилем, с чередованием оркестровых, хоровых и сольных фрагментов. В русскую музыку входит новое средство драматургии — контраст. Чередование различных тесситур хоровых партий, каскадное вступление голосов, разновременное пропевание слов, противопоставление tutti и solo, сопоставление фактур, полифонические эпизоды, имитации, каноны — все это было внове.

В «Мусикийской грамматике» Дилецкий писал о «веселой» и «печальной» мусикии, подразумевая мажорное и минорное наклонение лада. Н. А. Герасимова-Персидская считает, что в творчестве Дилецкого «важную роль играет новый тип организации звуковой ткани — тональная система с ее дуализмом и семантикой мажора и минора, с тяготением к централизации, опорой на трехзвучный аккорд. В этом Дилецкий был близок к общему руслу музыкального барокко. Тональное мышление в его творчестве во многом регулирует музыкальное развертывание, определяя и музыкальную ткань и формообразование» [59, с.266].

Немалую трудность представляет собой терминология Дилецкого. Современные нам термины композитор наполняет другим содержанием. «Словом ''хоральный'' у Дилецкого обозначается не строго четырехголосный склад и не жанр хорала, а имитация двух басов, поддержанная верхними голосами (Дилецкий имел в виду, вероятно, двуххорность)» [83, с. 304-321]. Главным приемом хорового письма стало каноническое вступление в нижних голосах. «Хоральное правило сие есть когда басы в себе концертируют, паче реку борются» [84].

Дилецкий устанавливает правила сочинения музыки:

1) «Правило диспозиции», или разделения текста по фактурному признаку. Принцип соответствия слова определенному типу фактуры или типу движения автором не определяется. Критерием выбора становится авторское понимание текста и фантазия. Каждый раздел вербального текста должен получать новый музыкальный материал. Дилецкий призывает буквально следовать словам — в таком случае «восхождение на небеса» будет проиллюстрировано восходящим движением, на слове «земля» возникнет низкий регистр хора и т.д. Таким образом, в партесном концерте утверждается барочная музыкальная символика.

2) «Хоральное правило» означает поочередное вступление голосов, а «борение» — имитацию, противопоставление хоровых групп.

3) «Правило падежности» — принцип образования кадансов, полных и неполных. Автор настаивает на необходимости вводных тяготений. Здесь же рассматриваются консонансы и диссонансы.

4) «Правило противное» говорит о транспонировании (диатоническом), как средстве эмоционального раскрашивания материала.

5) Дилецкий утверждает необходимость приведения нерегулярной метрики распева к упорядоченному размеру. Один из способов — изменение длительности звуков песнопения для того, чтобы привести его к симметричному метру.

6) Дилецкий рекомендует использовать материал светской и народной музыки, пользоваться инструментальной и танцевальной интонациями. Такой метод сохранился в творческом арсенале композиторов последующих эпох. Достаточно вспомнить сочинения Артемия Веделя.

7) «Правило амплификации» — подразумевает собой точный повтор материала. Этот прием стал важным формообразующим фактором и получил развитие в композиторской практике В. Титова.

8) Неприемлемым стало «правило атексталис» («без текста»). Сначала писалась музыка. Потом под нее «подкладывался» текст. В таком случае не приходится говорить о единстве вербального и музыкального текстов.

Нет никаких документальных подтверждений о систематической преподавательской деятельности Дилецкого в России. Посредством своего труда он был своеобразным «заочным учителем» нескольких поколений своих коллег. Лишь по косвенным свидетельствам можно говорить о возможном знакомстве его с Василием Титовым. Несомненно, что труд Дилецкого изучали С. Беляев, Н. Бавыкин, Ф. Редриков, возможно Симеон Пекалицкий и другие. Тем не менее, их творческие поиски достаточно быстро отдалили их от первоисточника и друг от друга.

**Стефан Беляев** был одним из любимейших уставщиков Петра Первого. Переезд государевых певчих дьяков, уже переименованных Петром I в придворных певчих в Петербург (1703) для церемонии закладки города, стал вехой в развитии церковной музыки. Отделение ведущего хорового коллектива России от московской традиции открыло для него новые перспективы. Репертуар расширился за счет произведений паралитургического и нелитургического характера. С 1712 года придворные певчие должны были участвовать в маскарадах и иных светских увеселениях. Постепенно богослужебная практика хора уступала место светской деятельности.

Основание Петербурга — уникальное событие для того времени, породило далеко идущие последствия. Менталитет жителя Петербурга, вступившего в контакт с носителями инонационального и инославного образа мыслей, изменился по сравнению с патриархальным московским. В области церковного пения наметилось художественное противостояние, существующее и в наше время. Соперничество двух художественных культур претворилось в существовании двух школ в различных видах искусства: композиции, музыкальном исполнительстве, архитектуре, поэзии и т.д.

Новизной культурной жизни Петербурга стало создание светской культуры.

Основным вектором культурного строительства в начале существования города стала архитектура — как наиболее действенный способ реализации замыслов Петра Первого. Наиболее же радикальным изменениям подверглась литература. Произошел отход от главного направления традиционной русской письменности — духовной литературы.

В церковной же музыке происходит подмена молитвенного состояния на музыку иллюстрирующую события Литургии. Во главу композиторского творчества ставится личная воля автора.

Творческий метод Стефана Беляева принципиально отличается от правил «Мусикийской грамматики». Сначала он сочиняет два нижних голоса — тенора и баса, причем распев помещается в теноровой партии, а затем дописываются партии дисканта и альта. Напев для своих сочинений Беляев сочиняет сам, используя технику лиц, фит и попевок. Его стиль представляет собой синтез традиции ранних форм русского многоголосия и техники партесного концерта. В сфере гармонии Беляев был первооткрывателем приема перегармонизации устойчивых ладово-гармонических комплексов.

Композиторская манера Стефана Беляева не нашла последователей. Возможно, это было связано с необходимостью владения не только техникой партеса, но и знания уходящей знаменной традиции.

Кроме многоголосных Литургии и Служб Божьих, перу композитора принадлежат партесные гармонизации знаменных распевов.

**Василий Титов (Коробов) (1650-1715?) –** наиболее талантливый композитор раннего периода партесного концерта**.** Предполагаемое знакомство с Н. Дилецким, С. Пекалицким и И. Кореневым заменило ему какое-либо системное образование. Анализ его партитур выявляет знакомство автора с музыкой польских и, возможно, итальянских мастеров.

Первое упоминание о Титове датируется 1678 годом. Предполагается, что он в течение 20 лет, вплоть до 1698 года, служил Государевым Певчим дьяком [185, с.184]. Наличие его произведений в нотных сборниках украинского и белорусского происхождения, соседство их с партитурами С. Пекалицкого, Ф. Шеверовского, заставляет признать, что Титов добился прижизненного признания.

Отдельные его произведения существовали в церковно-певческой практике в течении XVIII века и даже в XIX веке.

Титов автор первого русского светского сочинения — «Псалтыри рифмованной» Симеона Полоцкого (1685). Этот грандиозный опус, сочетающий в себе интонации Обихода и народной песни, был предназначен для любительского домашнего пения. Титов сочетал занятия композицией с педагогической деятельностью. В его ведении была певческая школа при московском соборе «Спас Новая Церковь». Современники считали Титова «царственным мастером... всех премудростию превосходящим» [197, с.92]. Последнее упоминание о Титове датируется 1711 годом.

Композитору принадлежат более 200 сочинений, большинство из которых не датировано и большая часть которых подписана инициалами — «ТВТ» — «Творения Василия Титова». Среди его произведений мы находим циклы Задостойников ко всем Двунадесятым и Великим праздникам, Богородничные Догматики, Катавасия на праздник Пятидесятницы, Вечерни, Всенощные, Службы Божьи и множество концертов.

В отличие от Дилецкого, Титов расширяет состав хора. В 28 концертах на Двунадесятые праздники мы видим устоявшийся 12-тиголосный стандарт хорового ансамбля. Возможно, это признак возросшего мастерства певчих, количественного их роста. Но так же возможно, что появление таких составов есть композиторская и регентская новация самого Титова. Композитор меняет партитурную запись своих сочинений: от многосоставных, «антифонных» по виду партитур Дилецкого, Титов приходит к партитуре, имеющей многочисленные «divisi». Этот прием доказывает невозможность практики избирательного исполнения отдельных хоровых групп.

Музыка Титова становится музыкальным отражением имперского возвышения России, торжественные песнопения приобретают черты монументальности. Композиторские приемы во многом опираются на рекомендации Дилецкого — антифонное пение («хоралное правило»), персонификация отдельных групп хора, противопоставление tutti и solo, имитационная полифония, уплотнение хоровой фактуры. Композитор использует маршеобразные и танцевальные ритмы, но отличительной чертой его становится опора на русский народный мелос. «Музыкальный язык сочинений Василия Титова пронизан ощущением жизненной полноты, возникающей от простоты мелодического содержания с широтой гармонического размаха и полифонической объемностью. Самые непритязательные музыкальные обороты, уходящие корнями в попевки кантов и старинных распевов, получают многоголосное выражение» [238, с.251]. Впервые в церковной музыке появляется звукоизобразительность — например, в концерте «Днесь Христос на Иордан прииде».

В сфере построения формы своих сочинений Титов гораздо разнообразнее своих предшественников. Он использует свободную строфическую, контрастно-составную, фугированную формы и форму рондо. Широко используется прием рефрена. Следуя правилам Дилецкого, каждый раздел концертов Титова имеет новый тематический материал, при этом контрастность и разножанровость музыкального материала частей произведения объединяется единством вербального текста. Единство формы достигается укрупнением разделов — посредством повторения материала (правило «амплификации») и взаимопроникновением материала между частями. В некоторых концертах форма «цементируется» постоянным повторением рефрена, другие композитор строит по принципу репризности.

«Его крупные произведения концертного плана отличаются не только разнообразием музыки <...>, но и умением связать все части формы в одно большое целое...» [186, с.29].

Усложнение музыкального языка привело к усложнению формы. Необходимость достижения баланса разнохарактерных материалов вызвало к жизни многосоставные конструкции, в которых единство формы достигалось повторностью материала. Н. Ю. Плотникова насчитывает три вида повторности:

«1) точная повторность

2) варьированная повторность (секвенции, имитационные и фактурные изменения)

3) повторность, реализующаяся в полифонических формах (бесконечный канон, канонические секвенции)» [186, с.31].

Форма произведения все в большей степени подчиняется музыкальному тексту и это приводит к небрежению правилами просодии. В этом случае Титов следует реалиям упомянутого выше правила «атексталис». Но у него эти несовпадения наступают в момент моделирования формы, тогда как у старшего коллеги – на стадии сочинения материала. У Титова музыкально-текстовые связи неизмеримо полнее и логичнее. Постоянно используемый им принцип репризности приводит к появлению трехчастной формы. Ее разделы не соизмеримы по продолжительности; средняя большая, а крайние — небольшие по объему. Подобная несоразмерность наводит на мысль, что трехчастность является для Титова частным случаем одночастной формы со вступлением и окончанием, придающими симметричность и устойчивость конструкции.

По мнению С. В. Смоленского, одночастные формы у Титова делятся на два типа: сквозные и рондообразные. Сквозные формы, тем не менее, обладают признаком контрастности, которые достигаются чередованием tutti, trio и solo. В них появляется тембровая глубина звучания — от общего к камерному, стереофония и акустические эффекты.

Титов использует новый для своего времени принцип объединения формы — сквозной тематизм. Например, в «Реквириальной службе» начальный интонационный комплекс первой части «имплантируется» в остальные части, подвергаясь интонационному и ритмическому варьированию. Тематизм «Реквириальной службы» имеет определенные параллели с темами-символами музыки И. С. Баха. Так же как и у них, у Титова происходит индивидуализация и абсолютизация тематизма, как носителя музыкальной идеи — в противовес нетематическим разделам формы.

Гармонические средства музыки Титова определяются ситуацией перехода от модальной гармонии эпохи барокко к гармонии будущего века классицизма. Мажоро-минорная система становится областью экспериментов и процесса приближения к «функциональной централизации» [186, с.19]. Традиционно для барочной музыки внутри музыкальных построений Титова не существует основного устоя, происходит постоянное движение. У композитора функциональный центр активно проявляется в начале и в конце построения — он использует своеобразную технику комбинирования кратких музыкальных групп и в каждой из них явственно слышен тональный устой. Принцип тонального центра распространяется от малых построений к более крупным, становящимся разделами формы. В межфазовой фазе развития формы происходит движение по ступеням лада, с отклонениями, легко переходящими от одного к другому. Возникает аллюзия барочной одночастной круговой формы, где гармоническая последовательность представляет собой движение от тоники к тонике.

Таким образом, процесс освоения гармонии классического типа с противопоставлениями и «игрой» мажора и минора и с опорой на трезвучие, как на центр тональности, не исключает связь гармонического языка композитора с принципами модального мышления.

В области полифонии «Хор начинает восприниматься не как полифоническое целое, а как пространственная единица» [149, с.61]. Вертикально-подвижной контрапункт становится «визитной карточкой» стиля композитора, причем, в отличие от Дилецкого, перестановки происходят и в «высоких» парах голосов — дисканты и альты, и в «низких» - тенора и басы. Нельзя пройти мимо многочисленных фугированных форм в его произведениях.

Музыка Василия Титова оказала большое влияние на русскую церковную практику. Кантовые интонации, принципы формообразования оказывают влияние и на современный клирос.

**Второй период.**

**Николай Калашников (Калачников) и Федор Редриков.** Достоверных биографических сведений об этих композиторах до сих пор не известно. Наличие их произведений в певческих сборниках времен Елизаветы Петровны (1741-1762) локализуют время их творчества. Выбор вербального текста концерта Калашникова Св. Пр. Елизавете укрепляет нас в этом мнении. Таким образом, можно утверждать, что оба мастера были следующим за Титовым поколением композиторов партесного стиля.

Произведения композиторов не добавляют ничего существенного в партесном стиле. Они были «разработчиками чужих озарений», используя приемы, наработанные Дилецким и Титовым. Царствование Елизаветы Петровны было периодом стабильности партесного концерта, временем, когда не возникает чего-то принципиально нового, но пора увядания еще не наступила. Развитие стиля шло по экстенсивному пути — увеличение численности коллектива исполнителей и количества партий в нем. В вышеупомянутом концерте Калашникова «Иже заповеди соблюдает» (Св. Елизавете) хор достигает циклопических размеров — 24-хголосная партитура требует не менее 100 исполнителей. Федор Редриков известен тем, что написал, по крайней мере, два 12-тиголосных концерта, 8 служб и 8-миголосные Стихиры праздников.

**Третий период.**

**Николай Бавыкин -** один из наиболее заметных представителей позднего партеса, жил, по мнению Н. Ю. Плотниковой, во второй половине XVIII века в Москве. Два его концерта датированы 1774 годом. Кроме того, его перу принадлежит 12-тиголосная Литургия Преждеосвященных Даров. В Литургии Бавыкина две части — «Ныне силы небесныя» и «Вкусите и видите», по форме являющиеся хоровыми концертами.

Сочинение несет в себе все признаки партесного стиля — противопоставление tutti и solo, многоладовость, переменный метр и определенная «мозаичность» формы. Несмотря на частую смену материала, приводящую к дроблению сквозной формы, нужно отметить попытку композитора к ее объединению при помощи инкорпорирования в разрозненные разделы общего тематического сегмента. Возможно, мы видим прототип техники лейтмотивов, присущей некоторой части музыки второй половины XIX века.

Сравнивая концерты Дилецкого и Титова с концертом Бавыкина, мы констатируем почти полное отсутствие полифонической работы с материалом. Присутствуют лишь эпизодические имитации в кантовых разделах. Композитор не использует каноны как средство развития материала. Наибольшее время звучания произведения занимает хоровое tutti. Ансамблевые разделы написаны в кантовой манере: функциональный бас поддерживает излагающих мелодию параллельными терциями дискантов и альтов. Трехголосный ансамбль может менять свое тембральное наполнение внутри партитуры: он может объединять то низкие мужские голоса, то детские, или создавать миксты.

Композитор переосмысливает правила Дилецкого — использует правило «золотого сечения», выделяя главные слова литургического действа музыкальными средствами: на словах «Се Жертва совершенна дориносится», пропеваемых при Великом входе, композитор меняет размер на 3/1 и делает значительное ritenuto. Таким образом, композитор подчеркивает смысл богослужебного текста.

Мысль В. Н. Холоповой о том, что музыкальные формы партесного концерта «отличаются полиструктурностью, идущей от несовпадения границ действия тематизма мелодико-мотивного, фактурного и метрического уровней» [274, с.307] иллюстрирует стиль концертов Бавыкина.

 Н. Ю. Плотникова считает, что автор «Службы Преждеосвященной» был регентом, написавшим это сочинение для своего хора и в соответствии с его возможностями. Определенная сложность партитуры показывает, что предполагаемый коллектив, способный осуществить divisi a3 каждой партии, a priori являлся достаточно профессиональным хором. Также Н. Ю. Плотникова отмечает, что «Крупные хоровые композиции Бавыкина отличает развитое концертное письмо партесного стиля. Оно основано на контрасте разделов по хоровой фактуре (tutti и 3-4-голосные эпизоды), по метру (четные — нечетные)» [185].

Тем не менее, недостатки композиторского мастерства, проявившиеся в скудной полифонической технике и отсутствие знаний в области гармонии, выразившееся в секундовых диссонансах нестандартных кадансовых оборотов в кантовых эпизодах, свидетельствуют о том, что композитор был талантливым самоучкой.

Концерты Бавыкина трудно поставить в один ряд с произведениями предшественников. Отсутствие фантазии делают его крепким ремесленником, не выходящим за рамки стиля и не имеющим ярких индивидуальных черт. Творчество композиторов третьего периода показывает несомненный «закат» стиля — оно не отличается яркой индивидуальностью, не выходит за рамки принятых норм. Тем не менее, они сумели создать монументальные хоровые композиции.

Почти столетний период бытования партесного стиля способствовал овладению русскими композиторами западноевропейскими композиторскими техниками. Партесный стиль открыл русскому слушателю новый музыкальный мир с его приматом мелодии, развитой гармонией, многоголосием, полифонией, развитой фактурой, многочастностью.

Подводя итоги эпохи партесного пения, нужно отметить следующие факты:

1) появление партеса не было обусловлено органическим развитием русской церковной музыки;

2) многоголосный стиль пения прошел долгий путь адаптации. Сначала, в XVI-XVII веках в Польше, затем в западноукраинских и белорусских землях и лишь потом – в России;

3) в первый этап своего бытования в России партесный стиль, представленный композиторами — выходцами из Литвы, Польши и Украины, имел стилевые признаки польской католической музыкальной культуры;

4) достигнув расцвета в творчестве Василия Титова, партес приобрел черты русского стиля, выразившиеся в опоре на фольклорный материал;

5) русский партесный стиль имел в творчестве композиторов общие черты, но также и значительные отличия (Стефан Беляев);

6) партесный стиль имел в России «проводника» — великолепного композитора, выдающегося теоретика и педагога Николая Дилецкого. Именно его имя может претендовать на роль главы русской композиторской школы на рубеже XVII – XVIII веков;

7) в процессе эволюции ранние одночастные трехголосные канты постепенно трансформировались в грандиозные сочинения для 8-12-16-24-х и даже для 48-миголосных коллективов, со сложной многочастной формой, развитой гармонией и полифонией;

8) в заключительный период своего бытования партес был вынужден «приспосабливаться» к изменившейся социокультурной обстановке, став более простым для восприятия;

9) многие черты партесного стиля угадываются в произведениях русских композиторов нарождающегося «итальянского» стиля;

10) типологические признаки партесного стиля узнаваемы в музыке различных церковных стилей вплоть до современности;

Секуляризация русского общества, начавшаяся при царе Алексее Михайловиче и продолжившаяся при его сыне, повернула интересы русского общества в сторону овладения научными знаниями. Но невозможно овладеть знанием в какой-то обособленной области, законсервировав другие сегменты общественной жизни. «В недрах целостной древнерусской духовности начинала оформляться система дифференцированного знания, представляющая собой различные мировоззренческие направления» [45, с.4].

Инерция композиторских достижений Василия Титова, Стефана Беляева продолжилась до середины века, когда начал развиваться новый стиль церковной музыки — итальянский. Как считает М. Г. Рыцарева: «... искусственная задержка обновления была вызвана неприятием обществом всего нового, «которое, по обыкновению, воспринималось в паралитургической музыке как неподобающее обмирщение жанра» [230, с.66]. Мы не склонны соглашаться с исключительным влиянием общественных взглядов на развитие церковной музыки. Проблема, как представляется, более широка. В середине XVIII века в России еще не было достаточного количества музыкантов, которые смогли бы связать новейшие достижения итальянской музыки с реалиями русского церковного пения. Призванные в Россию итальянские музыканты не замечали новых жанров, присущих русской церковной музыке. Русские же мастера существовали в ином стилевом поле. Императрица Елизавета Петровна, увлеченная итальянской оперой, ограничивала участие русских певцов в итальянских оперных постановках. Якоб фон Штелин сообщает: «В целях сохранения старейшей русской церковной музыки, она [Елизавета] не очень охотно разрешала во вновь сочиненных церковных мотетах смешение с итальянским стилем, столь любимым ею в другой музыке» [280, с.58]. Вторая половина XVIII века оказалась временем весьма противоречивым в русской церковной музыке. В ней одновременно существовали различные церковно-певческие традиции. Партес и зарождающийся итальянский стиль соседствовали с монодийным пением. Столичная певческая практика тяготела, с определенными оговорками, к стилистике классицизма. В провинции преобладало партесное пение. В отдаленных монастырях и сельских церквях бытовала монодия. Одним из подтверждений подобной стилевой «многослойности» укажем на наличие тетрадей партесных концертов петровской эпохи, датированных 1780-ми годами. Еще одним примером одновременного существования стилей признаем наличие переводов партесных концертов в итальянскую нотацию и наоборот — существуют концерты Галуппи и Бортнянского, записанные киевской квадратной нотой.

**1.3.1. Переход к «итальянскому стилю». Галуппи**

Приезд в Петербург **Бальдассаре Галуппи** (1765) следует признать началом так называемого «итальянского» периода в русской церковной музыке. Еще в 1762 году он был капельмейстером венецианского собора Сан-Марко, преподавал в консерватории и имел реноме композитора, одинаково удачно работавшего в светских и церковных жанрах.

Первой оперой, написанной им для императорского двора, стала «Покинутая Дидона» (1766), благосклонно принятая слушателями. Последним же оперным спектаклем Галуппи в Петербурге стала его «Ифигения в Тавриде» (1768), в которой он написал 10 оперных номеров. Небывалое количество хоровых номеров поставило Галуппи в ряд новаторов оперного жанра. Толчком к такому массовому использованию хора было осознание богатейших хоровых традиций в России. В его распоряжении оказался уникальный хоровой коллектив — Придворная Певческая Капелла, к этому времени уже достаточно преуспевший в освоении итальянского вокального стиля bel canto. Галуппи с блеском использовал возможность писать для лучшего хора того времени.

Новизна «русских» опер Галуппи состоит в усилении драматургической функции хора, который становится полноценным действующим лицом.

Преуспел Галуппи и в создании церковных композиций. В Италии он написал большое количество мотетов в неаполитанском стиле – Concerto spirituale (духовный концерт). Подобные сочинения писали Дж. Б. Бассани (1650 — 1716), Дж. Легренци (1626-1690), позднее — А. Вивальди и Г. Гендель, вплоть до И.-Х. Баха и В. Моцарта. Композиция состояла из двух арий, двух речитативов и финальной «Аллилуйя».

Чарльз Берни (1726-1814) в своей книге «The Present State of Music» пишет о Галуппи, как о мастере вокального письма, свободно обращающимся со всем диапазоном голосов исполнителей духовного концерта (Concerto spirituale), быстротой исполнения и элегантностью мелодических переходов. Музыка композитора «полна вдохновения и огня <...> новизны, утонченности и одухотворенности» [130].

Как и все прибывавшие в Россию музыканты, Галуппи, кроме своей профессиональной деятельности занимался педагогической работой. Одним из его малолетних учеников, впоследствии ставшим выдающимся русским композитором, был Дмитрий Степанович Бортнянский.

В 1765 году Галуппи пишет первое православное богослужебное сочинение. В нем он использует привычный жанр мотета a cappella и становится родоначальником русского церковного концерта классицистской традиции. На смену массивным, многоголосным и малоконтрастным многочастных партесным концертам приходит компактная форма с признаками сонатно-симфонического генезиса: строгое деление хора на четыре партии, контрастные части с заключительной фугой. Композитор привнес новые мелодические формулы, гармонические обороты, характеризующиеся отходом от модальной гармонии. Также он активно применял средства полифонии. Новации Галуппи не были приняты консерваторами, считавшими, что композитор нанес немалый вред церковной музыке, придав ей черты чуждого стиля.

Галуппи написал 14 духовных произведений на церковно-славянском языке. Ныне известны шесть: «Единородный сыне», «Благообразный Иосиф», «Плотию уснув», «Готово сердце мое», «Суди, Господи, обидящия мя», «Услышит тя Господь в день печали».

В духовных концертах, написанных Галуппи в России, можно увидеть черты партесного концерта — движение параллельными терциями в верхних голосах, которое он трансформирует в параллелизмы терций и секст в парах партий сопрано (дискант)-тенор или альт-бас.

В «раннем» концерте «Услышит его Господь» композитор «играет» имитационными перекличками сольных и изложенных параллельными терциями голосов - способ характерный для партесного концерта. «Концертная фактура как общий принцип не только не была чужда партесному концерту... однако соотношение гармонии и полифонии было старым, ренессансным, в котором полифония мелодических голосов (или ленточных пар) была первична, а вертикаль — вторична» [229, с.106]. В концерте появляется не свойственная партесу проработка нюансировки и совершенно не употребляемые прежде мелизмы. Поиски новой выразительности, открытой эмоциональности приводят к использованию новой музыкальной лексики. Но, в отличие от Березовского, он не склонен к работе с фольклором. Можно лишь констатировать попытку несколько «обрусить» свой стиль. Галуппи стремится нивелировать свой стиль — упростить полифонию, «сгладить» мелодику и контрасты и, таким образом, создать некий семантический «абсолют», становящийся языком исключительно сакральной музыки. Подобное стремление он проявлял и в Италии, стремясь к созданию, в рамках жанра Concerto spirituale, музыкального языка, отличного от оперы-буфф.

В творчестве Галуппи начинает выкристаллизовываться принцип инструментализации жанра хорового концерта.

«Итальянский» концерт, с его функциональной гармонией, полифонической свободой, стабилизацией и уменьшением количества партий, дал творческий импульс для русских композиторов и, в определенном смысле, демократизировал исполнительский корпус, став доступным большему количеству исполнителей. Если партесный концерт — музыка, исполнение которой требует высококвалифицированного коллектива, то новый стиль предполагает большую вариабельность в количественном и квалификационном плане.

Летом 1768 года Галуппи покидает Россию. Вместе с ним уезжает 17-тилетний певчий Придворной Певческой Капеллы Дмитрий Бортнянский. Начинается период освоения русскими композиторами музыкальной науки в центре европейской музыкальной культуры того времени — Италии.

**1.3.2. Максим Березовский. Дмитрий Бортнянский и вторая фаза «итальянского» стиля**

Биография Березовского после его смерти обросла значительным количеством мифов. М. Г. Рыцарева утверждает, что общепринятая дата его рождения — 1745 год — не верна, и считает, что композитор родился не позднее 1741 года [230, с.13]. Дата смерти — 25 марта 1777 года.

Есть основание полагать, что он пел в капелле гетмана К. Г. Разумовского. В 1758 году Березовский отправляется в Петербург. Его служба началась при дворе цесаревича, будущего императора Петра III. Березовский исполняет сольные партии в операх Ф. Арайя и В. Манфредини. Уроки композиции он берет у Ф. Цопписа. Во время краткого правления Петра III Березовский привлекался к выступлениям Придворной Певческой Капеллы. В это время появляются первые известные сочинения: «Бог ста в сонме Богов», «Слава в вышних Богу», «Тебе, Бога хвалим», «Господь воцарился», «Не отвержи мене во время старости».

В 1769 году Березовский уезжает в Италию. Можно сказать, что 29-тилетний композитор уехал в своеобразную творческую командировку, осуществляя «повышение квалификации». Стажировка в Болонье у падре Мартини позволило ему сдать экзамен на звание академика композиции (accademico compositore).

Как уже упоминалось, творчество Березовского пришлось на переходный период. Время бытования партеса заканчивалось, начиналась эпоха классицизма. Такое положение вещей открывало широкие творческие горизонты — каждый композитор был «законодателем» моды, отсутствие канона располагало к эксперименту. Гармоническое мышление Березовского, основанное первоначально на модальности партеса, постепенно вытесняется, по мере освоения, гармонией классицизма. Можно отметить такие признаки стиля Березовского:

1) интонационная сфера русского и украинского фольклора;

2) концертная фактура «галуппиевского» типа;

3) инструментальное происхождение фактуры и интонации;

4) наличие фуг и фугато, как продолжение идеи инструментальности;

5) наследием партесного концерта стоит признать арочность конструкций большинства произведений.

Отличает авторский стиль Березовского от партеса:

1) точное следование просодии;

2) развитый гармонический язык;

3) переход от партесной рондальности к классической репризности.

Творчество Галуппи и Березовского принадлежит одному времени, но имеет различные источники. Галуппи — предтеча классицизма, опирающийся на опыт сочинения инструментально-хоровых концертов и мотетов, в силу кратости пребывания в России, весьма поверхностно вник в национальную традицию хоровой музыки. Березовский же, освоивший принципы композиции партесного концерта «из первых рук», знающий «изнутри» народный мелос, традицию жанра, и изучивший принципы новой европейской композиции, сумел добиться синтеза противоположностей. Композитор суммировал достижения партеса, развив его на другом интонационном, гармоническом и формообразующем уровне.

Кульминация второй фазы «итальянского» концерта пришлась на 70-е — 80-е годы XVIII века и связана, прежде всего, с именем Дмитрия Степановича Бортнянского. Вне всякого сомнения, он был негласным главой русской церковной композиторской школы того времени.

Бортнянский родился в Глухове в 1751 году. В раннем возрасте попал в певческую школу, а в возрасте 8-и лет стал певчим Придворного хора в Петербурге. В 11 лет исполнял сольные партии в постановках итальянской труппы, в частности в опере Г. Раупаха «Альцеста». С приездом в Петербург Галуппи начались систематические занятия Бортнянского с итальянским маэстро, который, уезжая в 1768 году на родину, добился разрешения на продолжение Бортнянским обучения в Венеции. За 10 лет проведенных в Италии, композитор написал три оперы - «Алкид», «Креонт», «Квинт Фабий», получившие сценическое воплощение, также написана трехголосная Литургия. В 1779 году Бортнянский возвращается в Петербург. Директор над спектаклями и придворной музыкой Елагин так пишет ему в письме: «Ежели же вам надобно будет впредь для нового вкусе еще побывать в Италии, то можете надеяться, что отпущены будете» [192, стб.908].

По восшествии на престол императора Павла I в 1796 году, Бортнянский назначается «директором вокальной музыки», т.е. управляющим Придворной Певческой Капеллой. За 29 лет служения в этом качестве композитор выказал себя не только высочайшим профессионалом в работе с хором, но и талантливым администратором. В частности, его старанием был увеличен количественный состав хора — с 24-х до 60-ти человек. Еще одним из достижений Бортнянского стал императорский указ о запрещении привлечения сил Капеллы к театральным постановкам. Хор стал исключительно богослужебным.

В работе с хором Бортнянский провел основополагающую реорганизацию: совершенствовалась репертуарная политика: исключались сочинения графоманов, искоренялись дурновкусие и следование оперным итальянским манерам (запрещались ариозные украшения — ритурнели, трели и т.д.), запрещалось неоправданное «исправление» партитур, преследовались постоянные ошибки при исполнении.

Следствием борьбы за качество репертуара стал указ Александра I о назначении Бортнянского цензором в деле печати нот духовной музыки. Его деятельность не ограничивалась стенами Капеллы — для обучения петербургских дьячков и причетников была написана и издана двухголосная Литургия на основе Придворного напева.

С воцарением Павла I настал второй период в творчестве Бортнянского. Изменение творческого вектора было, во многом, обусловлено императорским запретом на исполнение на Литургии причастных концертов. Бортнянский и его коллеги были вынуждены сменить жанровые пристрастия. Вместо концертов, а их у него только опубликованных было 35, композитор обратился к сочинению музыки для приходских клиросов. Его перу принадлежат гармонизации знаменных и обиходных напевов. Эти композиторские опыты весьма противоречивы. Попытка «подровнять» нерегулярную ритмику напева строго ранжированным метром, модальную гармонию напева «поверить» правилами классической функциональной гармонии – все это не дает нам возможности утверждать, что в его творчестве происходит поворот к освоению нового стиля гармонизации древних напевов. Поиски иллюстрируют стремление Бортнянского найти новую мелодическую основу для своей музыки, взамен уже устаревающей интонации «итальянского» мелоса. Предпринятые интуитивно, без всякого теоретического осмысления, они вряд ли могли увенчаться успехом.

Говоря о стиле Бортнянского, мы должны обратиться к жанру, в котором он проявил себя наиболее ярко — к духовному концерту. Отличия его модели концерта от предшествующих весьма весомы: «появление кроме четырехчастного хорового цикла также трехчастного и многочастного, значительное упрощение фактуры, стремление в области выразительных средств перенести центр тяжести с полифонии на гармонию. Хоровые фуги практически исчезают. С другой стороны, именно в данный период заметно возрастает степень воздействия инструментальной и оперной музыки на хоровую, что выражается в использовании типичных ритмов менуэтов и сицилианы, характерных мелодических оборотов арий и дуэтов, в применении к хоровому письму оркестровых и органных приемов. Из последних особенно показательны тембровые сопоставления групп, длительно выдержанные звуки — педали, контрастирование хоровых унисонов с гомофонно-гармоническим изложением» [114, с.115]. Мелодическая одаренность Бортнянского, основанная на лирической песенной мелодике, соединилась с классицистским стилем эпохи. Гармонические обороты кантов, мелос украинской и русской песни придают сочинениям композитора ни с чем не сравнимое звучание. Как заметил Б. В. Асафьев: «... он суммировал и организовал опыты и завоевания в области хорового пения, совершенные на протяжении немногим более чем полувековой жизни столицы» [29, с.125]. Стоит отметить весьма вольное обращение Бортнянского с вербальным текстом. Он часто разрывает смысловые связи текста и создает компиляции из текстов различных псалмов. Таким образом, создается новый, отличный от первоисточника, смысл.

**1.3.3. Третья фаза «итальянского» стиля. Сарти. Ученики и коллеги Бортнянского. Ученики Сарти**

Наряду с Бортнянским в 90-х годах XVIII столетия творят Джузеппе Сарти, Артемий Ведель, Степан Дегтярев, Степан Давыдов, Лев Гурилев и многие другие. В их творчестве происходит «вымывание» панегирических текстов, аллегорически восхваляющих правящих особ, текстами лирико-драматического плана, проявляются приметы сентиментализма. Изменяется интонационная основа тематизма – появляются романсовые мелодические обороты. Увеличивается число минорных тональностей. Медленные части воплощают преимущественно трагические образы. Сквозное развитие музыкальной идеи, характерное для новой эпохи, ведет слушателя от отчаяния, через размышление к умиротворению.

Эти перемены во многом были инициированы творчеством прибывшего летом 1784 года в Петербург **Джузеппе Сарти (1729-1802).** Из всех композиторов итальянцев, работавших в России, он, возможно, оказал наиболее значительное влияние на русскую музыку. За 17 лет жизни в стране он написал, кроме произведений светских жанров, 13 духовных концертов, Литургию и около 19 отдельных богослужебных композиций, среди которых 3 Херувимские песни. Последние несут в себе признаки кантовых песнопений, обогащенных чертами итальянской инструментальной музыки. Смешение стилистик духовной и светской музыки стало отличительной чертой творчества Сарти. В отличие от большинства своих соотечественников, он всерьез увлекся русским фольклором и выучил русский язык.

Сарти был мастером построения музыкальной формы. В его творчестве лаконичные песнопения приобретали сложные конструкции. Возникшее между ним и Бортнянским творческое соревнование выразилось в переосмыслении ими музыки друг друга. Например, несомненной представляется схожесть тематического материала Херувимской №1 D-dur Cарти и Херувимской №7 (и тоже D-dur) Бортнянского.

Синтез русского и итальянского в творчестве композитора дал неожиданный результат — его музыка перестала восприниматься как нечто инонациональное и чуждое.

В истории Дж. Сарти остался не только как композитор и как педагог, воспитавший плеяду талантливых учеников, но и как талантливый ученый, почти на 100 лет установивший эталоном Петербургский камертон.

**Ученики и коллеги Бортнянского.**

Композиторы, которых можно считать учениками Бортнянского, в основном опирались на его опыт переложений и гармонизации. Стоит оговориться, что, не взирая на богослужебный и концертный (в XVIII веке) статусы Придворной Певческой Капеллы, она была также учебным заведением, готовящим певцов и инструменталистов, но в ней не было класса композиции. Учениками Бортнянского стоит считать его коллег по работе в Капелле и нескольких человек, с которыми он, возможно, занимался композицией в порядке личной инициативы, отдавая дань их талантам.

Ровесником Бортнянского был **Федор Федорович Макаров (1757-1821).** Первоначально малолетний капелльский певчий, он многие годы сотрудничал в ее стенах с Бортнянским в качестве учителя пения. В сохранившихся до наших дней сочинениях он показывает совершеннейшее «растворение» в творческой манере старшего коллеги. В настоящее время его популярнейшее «Ангел вопияше», написанное в кантовой традиции, и Херувимская песнь — в манере раннего итальянского концерта, являются частью репертуара клироса. Стиль произведений Макарова выдает в нем небесталанного эпигона.

Еще один последователь Бортнянского — **Степан Григорьевич Грибович (1779-1849)** прошел традиционный путь для церковных композиторов той эпохи — малолетний певчий Капеллы, в 1818 году становится в ней помощником учителя пения. В 1823-1839гг. работает учителем пения (регентом). Как композитор, он посвятил себя исключительно гармонизации обиходных песнопений в манере, схожей с переложениями Бортнянского. Наиболее известными пьесами его стали Светилен «Плотию уснув» греческого распева и гармонизации песнопений Придворного напева.

**Петр Иванович Турчанинов (1779-1856).** Мальчиком он оказался в киевском хоре генерала Леванидова. За красоту голоса был взят в Петербург, где некоторое время учился у Дж. Сарти вокалу и теории музыки. По возвращению в Киев знакомится с Артемием Веделем, с которым его связала крепкая дружба. Вполне вероятно, что именно Ведель был его учителем композиции. С 1809 года Турчанинов управляет Митрополичьим хором в Санкт-Петербурге. В 1827 году становится учителем пения в Капелле. Наиболее сильно на Турчанинова повлиял стиль позднего Бортнянского. Вслед за ним он дальше всех своих современников продвинулся в деле гармонизации древних напевов. У Турчанинова крайне мало «свободных» церковных композиций — композитор сосредоточился на обработке и адаптации строгих одноголосных напевов к реалиям хорового многоголосия. Явственно видна опора на традицию гармонизации Киево-Печерской Лавры, выразившаяся в использовании простейших аккордов основных ступеней. Особенностью переложений Турчанинова стали бережное отношение к интервалике напева (за исключением редких случаев альтерации); почти повсеместное использование широкого расположения аккордов и помещение напева внутрь хоровой партитуры, преимущественно в альтовую партию.

Широкое гармоническое расположение приводило к нерациональному использованию певческих ресурсов. Тем не менее, идеи Турчанинова в области переложения обиходных песнопений оказали пролонгированное влияние на творческие поиски русских композиторов.

**Александр Егорович Варламов (1801-1848).** Малолетний певчий Капеллы, с возрастом он стал популярным певцом и композитором романсов. Кроме успешной светской карьеры отметился на стезе сочинения духовной музыки. В предисловии к своему популярнейшему пособию «Школа пения» (1840) пишет: «...я руководствовался лучшими по той части сочинениями, и в особенности вдохновенными произведениями знаменитого моего учителя Д. С. Бортнянского» [48, с.15]. Анализ сочинений Варламова показывает нам композитора, сверяющего свою манеру с идеями второго «итальянского» периода. Гармонический язык его композиций свободно использует хроматизмы и диссонансы. Романсовыми интонациями проникнуты практически все его духовные сочинения. Ритм зачастую ассоциируется с ритмическими рисунками марша и менуэта.

Херувимская песнь №1 G-dur написана в свободной манере, без использования обиходных напевов, но, в отличие от уже устоявшейся схемы со стретной заключительной строфой, имеет «Яко да Царя...», написанное на материале первых строф. В Херувимской песне №2 c-moll появляются строфы, написанные в имитационной манере, но заключительный раздел также написан на материале первой строфы.

**Гавриил Якимович (Иоакимович) Ломакин (1812-1885) –** еще один представитель Придворной Певческой Капеллы, который испытал в своем творчестве влияние идей Бортнянского, хотя и не был его учеником. В его сочинениях подражание музыкальным средствам музыки Бортнянского выразилось в схожести интонационного и гармонического языка.

**Ученики Сарти.**

**Степан Иванович Давыдов (1777-1825)** учился в Придворной Певческой Капелле, затем брал частные уроки у Дж. Сарти. Зарекомендовал себя как талантливый композитор в области музыкального театра. Ему принадлежат несколько опер и балетов. Считается родоначальником «сказочной» оперы в России. Духовная музыка Давыдова сочинена до начала 1800-х годов — 16 концертов, 3 Литургии и несколько отдельных песнопений. Стиль его духовной музыки – несколько отстраненный, лишенный эмоциональной окраски и узнаваемых национальных черт. Как заметил Ю. В. Келдыш: «...духовные сочинения Давыдова свидетельствуют не только о достаточно свободном владении техникой хорового письма, но также и о не вполне определившейся творческой личности композитора» [115, с.147].

**Лев Степанович Гурилев (1770-1844) –** предположительно, ученик Дж. Сарти. Духовные сочинения композитора опубликованы в период с 1790 по 1804 гг. Работал управляющим крепостной капеллы В. Г. Орлова. После получения вольной (1831), преподавал в московских женских учебных заведениях. Сочинения: двуххорная Обедня (партитура не найдена), 7 концертов (из которых найдены «На Божественной стражи» и «Гласом моим ко Господу воззвах»), и еще несколько отдельных сочинений. В рукописном варианте известны «Милость мира» и две Херувимские песни. Лирическое дарование композитора в полной мере реализовалось в его концертах, стилистически близких минорным концертам Бортнянского.

**Степан Аникеевич Дегтярев (1766-1813)** учился у Дж. Сарти и А. Сапиенцы. Под руководством Сарти стажировался в Италии. Дегтярев работал в крепостной капелле Н. Г. Шереметева. Автор первой русской оратории «Минин и Пожарский», в которой соединил достижения русского духовного концерта с совершенно новым для отечественной музыки жанром.

Список его духовно-музыкальных сочинений насчитывает 120 духовных концертов, Литургии, Малой обедни, Задостойников на круглый год (18), Задостойников на Рождество Христово, Ирмосов Страстной недели и Пасхи. Кроме того, насчитывают более 50 отдельных песнопений, в том числе 5 Херувимских песен. Духовная музыка Дегтярева имеет отчетливые следы влияния Сарти и Бортнянского. С последним он, возможно, заочно соперничал — 18 концертов из 120-ти написаны «по следам» концертов Бортнянского и имеют такие же названия. Влияние сверстника можно усмотреть и в постоянном использовании Дегтяревым композиторских моделей Придворной Певческой Капеллы. Тем не менее, существуют сочинения, в которых атрибуты стиля Бортнянского приобретают индивидуальное интонационное и гармоническое содержание. Произвольность в выборе композиторских моделей становится отличительной чертой стиля Дегтярева. Необходимо отметить, что в музыке композитора не состоялся синтез итальянского и русского мелоса. В концертах, написанных «на случай», композитор использует модель партесного концерта. Со временем в концертах Дегтярева происходит поворот к обмирщению жанра — они насыщаются интонациями светской музыки, прежде всего оперной. Развитие жанра концерта в творчестве Дегтярева шло в русле общих поисков и во многом совпадало с новациями Бортнянского, Кашина и Веделя. При этом своеобразие творческой манеры композитора не позволяет нам усомниться в его яркой индивидуальности.

Даниил Никитич Кашин (1770 — 1841). Ученик Дж. Сарти в Кременчугской Музыкальной Академии (1787). Автор трех опер, камерно-инструментальной, вокальной и хоровой музыки. До 1799 года руководил крепостной капеллой графа Г. И. Бибикова. После получения вольной (1800) работал преподавателем Московского Университета. Предположительно, после 1800 года написал духовный концерт «На день Преподобного Сергия». Сочинение духовных композиций не стало для композитора магистральной линией творчества, обращение к церковным жанрам исключительно для него.

Артемий Лукьянович Ведель (1767/1771 — 1808) Его имя стоит особняком в плеяде русских церковных композиторов. Он учился в Киево-Могилянской Академии (1776 — 1788). В 1787 году занимался у Дж. Сарти в Кременчугской Музыкальной Академии. После прекращения деятельности Академии Ведель уезжает в Москву, где руководит капеллой П. Д. Еропкина. В 1791 году он вновь встречается с Дж. Сарти. Московский период жизни становится наиболее продуктивным временем для Веделя. Об этом свидетельствуют найденный В. Куком автограф — двенадцать концертов Веделя, написанных в 1794 -1798 годах. Нужно отметить, что композитор писал исключительно церковную музыку.

Перу Веделя принадлежит значительное композиторское наследие: Литургия, Всенощное бдение, более 40 концертов и около 60 отдельных сочинений. Они отличаются непосредственностью выражения чувств, которая компенсирует определенные пробелы в композиторской «школе». У Веделя мы не найдем торжественного парадного стиля раннего «итальянского» концерта. В своем творчестве он следует линии лирического концерта, тип которого утвердился в творчестве Бортнянского последнего десятилетия XVIII века.

Так же необходимо отметить у него синтез стилей «итальянского» и партесного концертов, что на наш взгляд обусловлено его многолетней работой в качестве регента в капеллах П. Д. Еропкина, А. А. Прозоровского, А. Я. Леванидова, А. Г. Теплова — коллективах провинциальных, в репертуаре которых еще долго находились концерты партесного стиля.

В отличие от произведений Бортнянского, веделевские концерты зачастую приобретают масштабы крупных, многочастных, неконтрастных композиций. Композитор не чужд партесной изобразительности. Использование крайне напряженных тесситур, звукоподражание — все это обусловлено влиянием партесного стиля, стремящегося музыкально «прокомментировать» вербальный текст.

Большинство концертов Веделя написаны в минорных тональностях, что можно отнести к влиянию украинского фольклора. Тематизм его концертов соединяет черты итальянской мелодики, знаменный распев, интонации псальмов, романсов-песен и кантов. Стремление к максимальному выявлению контура мелодии приводит к упрощению гармонического языка. Влияние партесного концерта проявляется в ленточном голосоведении, длительном нахождении в одной тональности, сопоставлении гармонических последовательностей T – D в параллельных тональностях, использовании секвенций. Наряду с этим отметим, что Ведель не был мастером полифонии и очень скупо применял фугато и имитации.

При жизни композитора его сочинения не издавались. Первые печатные партитуры, предназначенные для широкой публики, были изданы, стараниями М. Гольтинсона, только в начале XX века.

Подытоживая, почеркнем, что «итальянский» период отмечен появлением композиторской школы, которая не отвергала достижений предшествующего стиля, но ассимилировала его, соединив с извне привнесенной стилистикой, и приспособив его к национальным культурным реалиям. Уникальность этой школы в том, что создавалась она усилиями интернационального сообщества. Наряду с итальянцами, в него входили русские, украинцы и немцы. Русский «итальянский» концерт синтезировал стили партесного концерта и Concerto spirituale. Необходимо отметить весьма удивительный факт быстрого распространения «итальянского» концерта в России. В отличие от партеса, насаждаемого «сверху», новинка пришлась по вкусу широкому слою слушателей и любителей хорового пения. Этой быстроте способствовало общее изменение музыкальных пристрастий — общество все более увлекалось европейской светской музыкой.

Впервые в России появляется личностная школа композиции, в которой на персональном уровне устанавливается связь Учитель — Ученик. Впервые российские композиторы получили возможность обучения у всемирно известных педагогов за рубежом и освоить новую композиторскую технику «изнутри». Невзирая на различную степень личного таланта, уровень образования, своеобразие стилистических пристрастий, выработался единообразный стандарт основополагающего жанра — концерта.

Немаловажен тот факт, что наряду с первоначальными учителями иностранцами — падре Мартини, Б. Галуппи, Дж. Сарти и другими, вскоре начали преподавать и отечественные педагоги, в частности, Д. Бортнянский. В Петербурге сформировался многофункциональный музыкальный центр — Придворная Певческая Капелла. В ней учились пению, теории, инструментальному исполнительству. Здесь сформировалась своеобразная творческая лабораторией стиля, в которой работали талантливые русские композиторы. Но не стоит считать, что Капелла была единственным местом средоточения композиторских сил. В Москве, Киеве, Харькове, во многих провинциальных городах известные и безвестные композиторы писали музыку, которая немедленно исполнялась за богослужением.

«Итальянский» концерт, изменяясь, приобретал национальные черты, что способствовало, наряду с менее сложной, в сравнении с партесом, исполнительской составляющей, популяризации нового стиля. Знаменательная черта «итальянского» концерта еще и в том, что он оперативно откликался на веяния времени и пристрастия публики — с наступлением эпохи сентиментализма изменился и концерт, оставив помпезность дворцовых богослужений и приблизившись к приходским реалиям.

Впервые новая школа вышла из старой и не стала «формирующим изобретением» [266, с.82].

**1.4.1. «Немецкий» период. А. Ф. Львов и его реформы**

После смерти Д. С. Бортнянского (1825) в развитии церковной музыки наступила пауза, определяемая, прежде всего, личностными факторами. На пост директора Капеллы был назначен **Федор Петрович Львов** **(1766-1836).** В его директорство творческий вектор, заданный Бортнянским, был продолжен его коллегами-последователями. Одним из системообразующих шагов Львова-отца стало приглашение на должность учителя пения свящ. **Петра Ивановича Турчанинова** (1827), в обязанности которого входило, кроме педагогической деятельности, приведение капелльских песнопений к единому образцу — Обиходу. Предполагалось, что комиссия, созданная в помощь Турчанинову, рассмотрит нотный материал, хранящийся в Капелле и, отобрав «правильные» напевы, со временем оформит свод песнопений, обязательный для всех церквей. Одновременно начались работы по нотному закреплению певческой традиции Придворного напева.

Турчанинов должен был перевести синодальные певческие книги из киевской «квадратной» нотации в итальянскую «круглую» и переложить песнопения для четырехголосного состава хора. В своих переложениях Турчанинов пошел по наиболее простому пути. Он дописал гармонический педальный тон, как правило, в теноровой партии, тем самым мало изменив кантовый абрис песнопений.

В продолжение своего труда Турчанинов пишет еще несколько переложений — Великий Канон, каноны Великого Четвертка и Великой Субботы, 17-ую кафизму, Трипесец и создает авторскую Херувимскую песнь №6. Наконец, в 1831 году ему удается издать свои труды.

В 1837 году, после смерти Ф. П. Львова, директором Капеллы становится его сын — **Алексей Федорович Львов (1798-1870).** Назначение его руководителем Капеллы было дальновидным решением Николая I. Львов обладал достоинствами, импонирующими императору: несомненный композиторский дар, военный чин, понимание идей царя, внутренняя дисциплина, организованность, целеустремленность в достижении цели. Все эти качества были необходимы в деле реорганизации церковно-певческого дела. Кроме этого, А. Ф. Львов был великолепным скрипачом, концертировавшим в Европе и снискавшим уважение слушателей и музыкантов. Известен восторженный отклик Роберта Шумана на исполнение скрипичного концерта Львова автором и оркестром Гевандхауза под управлением Ф. Мендельсона. Львов музицировал с Ф. Листом, общался с Дж. Мейербером, Г. Спонтини, которые отдавали дань уважения своему русскому коллеге. Композитор стал организатором первых публичных симфонических концертов в России. Наконец, одним из знаковых его сочинений, оставивших по себе скорее исторический, чем, может быть, музыкальный след, стал, написанный в 1833 году на стихи Василия Жуковского, гимн России — «Боже, Царя храни». В 1851 году состоялась премьера его Stabat mater («Молитва у Креста») для сопрано, меццо-сопрано, женского хора и струнного оркестра. В 1853 году сочинение прозвучало в Вене и Штутгарте. После исполнения его во Флоренции Академией изящных художеств композитору было присвоено звание капельмейстера и профессора. Stabat mater Львова получил европейское признание и встал в один ряд с одноименным сочинением Дж. Россини. Но московское исполнение, уже с русским текстом Василия Жуковского, не состоялось после вмешательства митрополита Филарета (Дроздова). Русскоязычная премьера прошла лишь за два года до смерти композитора в 1868 году. Сочинение стало одной из первых попыток русского композитора в освоении католического богослужебного текста. В нем соединились интонации православной и католической литургической музыки. Львову принадлежит еще одно необычное сочинение, в котором он совместил два своих любимых инструмента. «Фантазия для скрипки и хора на русские темы» стала репертуарным сочинением европейских скрипачей середины XIX века.

В Придворной Капелле Львов продолжил начатую Турчаниновым работу по унификации церковных напевов. Для достижения поставленной задачи было необходимо:

1) переложить весь корпус одноголосных песнопений Синодальных певческих книг для четырехголосного хора;

 2) осуществить подготовку образованных регентов, деятельность которых была бы регламентирована Капеллой и контролировалась ею на протяжении всей их карьеры.

Церковное творчество Львова-сына пришлось на годы расцвета романтизма, который оказал на него большое влияние. Как писал о. Василий Металлов: «русское церковное пение начинало освобождаться от влияний, принесенных итальянскими композиторами, и стремилось не к внешним эффектам и искусственному блеску, а к раскрытию внутреннего содержания текста» [157, с.124-125]. Тем не менее, его время вошло в историю как «период немецкого влияния». Это название стало следствием представления публики о романтизме как о немецком стиле. Новые подходы к гармонизации традиционных напевов, предложенные им и его сотрудниками (Г. А. Ломакин и П. М. Воротников) в гармонизации певческого Обихода, были освоены и приняты последователями, к которым нужно отнести Н. И. Бахметева (1807-1891), Г. Ф. Львовского (1830-1894), А. А. Архангельского (1856-1924) и др.

А. Ф. Львов считал необходимостью сохранения мелодии древнего распева сообразно с просодией церковно-славянского языка, при этом гармонизация распева должно была соответствовать правилам классической гармонии. Его основополагающая идея о необходимости несимметричного ритма в гармонизациях была сформулирована в книге «О свободном, или несимметричном, ритме» (1858). В ней он утверждал примат литургического слова над музыкой, необходимость подчинения ее смыслу, ритму вербального текста. Отказ от метрической сетки был для того времени революционным шагом, максимально проявляющим своеобразие внутренней ритмической организации древних распевов, идеально соответствующей просодии прозаического текста.

В авторских сочинениях Львова, тем не менее, логика развития материала определялась музыкальной составляющей. Ради соблюдения гармонических правил он изменяет распев, сокращая его и изменяя ритмическую структуру. Главенствующая позиция гармонии в сочинениях композитора, отсутствие полифонии в русском понимании этого термина (подголосочность), не отвечала идеям гармонизации распева, сформулированными первыми теоретиками церковной музыки В. Ф. Одоевским и В. М. Ундольским.

В 1846-1849 гг. Львов в сотрудничестве с Ломакиным и Воротниковым издает Сокращенный Ирмологий знаменного распева, Октоих и Обиход. В песнопениях этих сборников авторы достигли естественности изложения материала, исполнительского удобства хоровой фактуры.

Певческие книги, изданные Придворной Певческой Капеллой, стали основой петербургского церковно-певческого стиля. Император Николай I издал указ, запрещавший пение на Литургии любых, не цензурированных директоратом Капеллы, песнопений. Таким образом, исключалась возможность исполнения сочинений, бытующих в рукописных списках. Преследуя эфемерную цель стандартизации, этот указ отвратил от сочинения духовной музыки поколение профессиональных композиторов. В недалеком будущем эти ограничения привели к стилевому отставанию церковной музыки от магистрального пути развития национального музыкального искусства.

 Повсеместное насаждение нового Обихода вызвало оппозицию Львову в лице московского митрополита Филарета (Дроздова), указания которого московским клирикам саботировали распространение труда Придворной Певческой Капеллы в Москве. В своем отзыве о петербургском Обиходе он пишет: «Теория музыкального искусства мне не известна <...> наученный петь по Октоиху, а потом по Обиходу... с тех пор постоянно знакомый с сим пением, думаю, могу себе позволить некоторое суждение о сем предмете» [174]. Следуя своему опыту, митрополит указывает на кажущиеся ему недостатки труда Капеллы, прежде всего, его не устраивает учение Львова о несимметричном ритме.

Судьба трудов Придворной Певческой Капеллы под редакцией Львова достаточно противоречива. Изначально не принятые ревнителями старины, распространяемые административным методом, они, в период капелльского директорства Н. И. Бахметева, были переработаны и стали основой обиходных песнопений Русской Православной Церкви.

Перу Львова принадлежат около 40 оригинальных сочинений. Их отличает связь музыкального текста с вербальным, соблюдение просодии, отсутствие нарочитости в выборе выразительных средств. В своих концертах «Возлюблю Тя, Господи», «Господи, во свете лица Твоего пойдем», «Глаголы мои внуши» (всего пять концертов) Львов развивает этот жанр, сообразуясь с достижениями позднего периода творчества Бортнянского. Из сочинений Львова закрепились в клиросном репертуаре: «Вечери Твоея», Херувимская песнь, «Достойно есть», «Отче наш», «Взбранной воеводе», «Ныне силы небесные».

Наиболее последовательным адептом творческого метода Львова был **Павел Максимович Воротников** (1804 — 1876). Плодовитый композитор, обладавший теоретическими и практическими знаниями для сочинения музыки в «немецком» стиле, он не был отмечен сколько-нибудь заметным композиторским даром. Композиторские пристрастия Воротникова лежали между следованием гармоническим и мелодическим завоеваниям его учителя Бортнянского, и идеей корреляции вербального и музыкального языка Львова.

**Николай Иванович Бахметев (1807 — 1891)** сменил на посту Директора Капеллы А. Ф. Львова в 1861 году и был его эпигоном. Его сочинения написаны в свободной гармонической манере, с использованием диссонансов, хроматизмов, внезапных модуляций и обилием модуляций, порой затрудняющих восприятие текста. Подвергся жесткой критике В. Ф. Одоевского.

Под сильным впечатлением от музыки Львова писал свои сочинения прт. **Михаил Александрович Виноградов (1809 — 1888) —** рязанский священник и композитор-самоучка. Его сочинения, что являлось редкостью в то время, были дозволены к печати цензорским комитетом Капеллы.

**Георгий Федорович Львовский (1830 — 1894)** - в раннем периоде творчества был последователем А. Ф. Львова, но в дальнейшем примкнул к композиторам, искавшим новый национальный стиль.

В оппозиции стилю А. Ф. Львова оказались не только московское духовенство и некоторые композиторы-дилетанты, но и М. И. Глинка и В. Ф. Одоевский.

**Михаил Иванович Глинка (1804 — 1857)** пришел в Капеллу одновременно с А. Ф. Львовым в 1837 году на волне успеха оперы «Жизнь за Царя». Проработал в ней всего два года и за это время сочинил шестиголосную Херувимскую песню. Эта пьеса не стала репертуарной в силу малой приспособленности к возможностям клироса и несоответствию русской церковной традиции. Следующее его обращение к сочинению церковной музыки состоялось 1855 году. Сочинение Литургии, Ектении и «Да исправится...», было попыткой по-новому подойти к проблеме гармонизации древних напевов. Сочинения написаны в строгой диатонике и несут в себе черты духа церковной традиции. Тем не менее, они не стали эталоном нового стиля. Глинка считал, что современная церковная музыка не должна оперировать средствами европейской гармонии, а опираться на модальную гармоническую систему старинных церковных ладов.

Полностью солидарен с взглядами Глинки князь В. Ф. Одоевский. Он указывал на природную консонантность гармонического инстинкта русского народа, подтверждающуюся стихийной гармонизацией русской народной песни и практикой «случайного» многоголосия, возникающего на клиросе при пении монодийных песнопений обихода. Одоевский отрицал возможность гармонической интерпретации напевов, не несущих в себе признаков мажора и минора, средствами европейской гармонии. Диссонансы и хроматизмы искажают, по его мнению, самобытность напева.

Единственной точкой соприкосновения позиции Глинки и Одоевского с позицией Львова стала идея верховенства вербального текста.

В идеях Глинки и Одоевского присутствует определенный диссонанс. На протяжении многих столетий мы видим равнозначное и взаимодополняющее состояние музыкального и вербального текстов в духовной музыке. Недопущение повтора музыкального материала и, соответственно — повторения вербального текста, зачастую становится препятствием в донесении смысла песнопения. Музыкальный материал перестает быть эмоциональной составляющей звуковой проповеди.

Доведшим до крайностей воплощение идей Глинки и Одоевского стал **Николай Михайлович Потулов (1810 — 1873).** Его гармонизации выполнены в технике «нота против ноты». Некорректируемая мелодия напева гармонизировалась только трезвучиями и их обращениями. Диссонансы, хроматизмы, подготовленные и неподготовленные модуляции, были невозможны в его опусах. Подобный аскетичный творческий подход привел к излишней однообразности и скучности сочинений Потулова. В дальнейшем эта техника в первоначальном своем состоянии не прижилась.

Алексей Федорович Львов работал в эпоху возрождающегося интереса к истокам национальной культуры. С последней четверти XVIII века поиски национального в искусстве охватили многие европейские страны. В области музыкального искусства эти поиски приняли вид оппозиции повсеместному засилью итальянской музыкальной моды. Эмансипация немецкой (в частности — австрийской) музыки, ее стремление стать независимой от итальянского влияния, обуславливалось появлением на протяжении XVIII века большого количества высокопрофессиональных музыкантов. Покровительство австрийского двора времен Марии Терезии немецким музыкантам «приготовило блестящий период немецкой музыки, который позднее с такой славой продолжали Глюк, Моцарт и Гайдн» [167, с.112]. Стремление оказать поддержку национальной музыке привело к несколько курьезному событию — закрытию, по повелению императора Иосифа, Итальянской оперы в Вене (1776). Это решение было продиктовано стремлением активизировать деятельность немецких оперных театров и лишить их неравной конкуренции с иностранцами. К счастью, Итальянская опера была закрыта не на долгое время.

Но не стоит проблему национального в церковной музыке сводить только к итальянскому или немецкому влиянию. Во многих странах начался процесс очищения церковных песнопений от дурного вкуса и внешнего блеска нарастающей секуляризации.

Начало XIX века ознаменовалось активной европейской дискуссией о допустимости признания использования стиля светских жанров в литургической музыке. Видные деятели церковного возрождения — французский аббат Дом Гранже и основатель «Общенемецкого союза Св. Цецилии» Франц Витт не сомневались в невозможности подобного проникновения светской музыки в церковную. Для последнего: «мессы Моцарта стали знаком “упадка церковной музыки“ [133, с.128].

Альтернативой концертному стилю в церковной музыке, для возрождения истинно церковного стиля пения, они предложили использовать в богослужении средневековые григорианские напевы и многоголосную музыку a cappella Палестрины и Орландо Лассо. Впрочем, чистоты эксперимента достичь не удалось по причине «оставления» в церкви органа.

Одним из итогов движения за возвращение к «корням», стало распространение идей «Союза Св. Цецилии» в Германии, Австрии и Швейцарии. Несколько ведущих католических хоровых коллективов полностью отказались от использования оркестра на богослужении. К сожалению, «Союз» не смог сформулировать критерии церковности в богослужебной музыке.

Подобный процесс начался во Франции с основанием Луи Нидермейером (1802-1861) «Школы религиозной музыки» (1853), поставившей себе целью возрождение григорианского хорала и старинной церковной многоголосной музыки. Кроме собственно реставрационной деятельности, «Школа» занималась обучением музыкантов «правилам просодии и акцентуации при хоральных обработках, а также против искажения ладовой системы... правилами классической гармонии» [132, с.77]. Совместно с Ж. Д`Ортигом, Нидермейер написал «Трактат по истории и практике аккомпанемента григорианского plain-chant» (1856). Этот труд оказал неоспоримое влияние на возрождение традиции григорианского пения. Следующей французской школой, ставшей на путь реставрации традиционного пения, стала, основанная Ш. Бродом, «Ассоциация певцов St.-Gervais» (1892). Она отличалась от школы Нидермайера менее насыщенной учебной программой. Основной акцент делался на изучение литургической вокальной музыки a cappella эпохи Возрождения и музыки современных авторов. В 1894 году «Ассоциация» становится всемирно известной и ныне действующей Schola Cantorum. Ее многолетний директор Венсан Д`Энди определял роль Григорианики, как хранилище мелодических, ритмических оборотов, кадансов, гармонических приемов, которые необходимо приспособить к современному творчеству.

На рубеже XIX-XX во Франции сложилась практика «стилизации» церковных песнопений в духе полифонии Возрождения, которая позволила избегнуть стилистики «оперной мессы», столь распространенной в творчестве Моцарта, Гайдна и Бетховена. Шарль Видор, органист и композитор, один из лидеров нового направления во французской церковной музыке, стремился объединить в своем творчестве модальность григорианики с тональным мышлением классической гармонии, нерегламентированную метрическую систему напевов с жестким метрическим ранжированием.

Несколько иной взгляд на сущность григорианского напева сформировался много позже и обычно связывается с именем О. Мессиана. Он настаивал на монодийной природе григорианского напева и невозможности его адекватной гармонизации.

В России вопрос «национального» в церковной музыке стоял в несколько ином ракурсе. Изначальный отказ от инструментального сопровождения богослужения сводил поиски к сфере интонации и гармонии. Осознание неадекватности гармонизации модального знаменного распева средствами классической гармонии инспирировало многолетние поиски своего, национального гармонического стиля. Этот поиск совершался в активной борьбе сначала с «итальянским», а затем с «немецким» стилями. Стоит отметить, что нещадно критикуемый современниками А. Ф. Львов — идеолог отказа от композиторских моделей, исповедуемых «итальянцем» Бортнянским – сделал существенный шаг к эмансипации роли знаменного распева в современной ему музыке. Его идея о несимметричном метре церковных композиций стала плодотворной для последующих поколений композиторов и определила на несколько десятков лет схожие принципы организации музыкального материала Шарлем Видором.

А. Ф. Львов и его сотрудники были вовлечены в европейский процесс поисков новой церковной музыки. С одной стороны, она должна была быть свободной от иностранных эстетических и стилевых установок, а с другой — избегать процессов секуляризации. Деятельность композитора происходила на фоне небывалого сопротивления значительной части духовенства, прежде всего московских ревнителей старины, и вызвала несколько альтернативных течений в деле гармонизации древних распевов и церковной композиции в целом. Деятельность Львова послужила основой для появления первой русской авторской композиторской школы в области церковной музыки — Школы Николая Андреевича Римского-Корсакова.

**Глава 2 Школа Н. А. Римского-Корсакова и новые тенденции развития отечественной церковно-певческой культуры**

**2.1.1. Придворная Певческая Капелла в последней**

**четверти XIX века как генератор новых идей**

Традиция пристального внимания со стороны Императорского двора к проблемам церковного пения была продолжена в царствование Александра III. В 1883 году, при непосредственном участии обер-прокурора Священного Синода К. П. Победоносцева, был издан указ о назначении на должность управляющего Придворной Певческой Капеллой М. А. Балакирева и в качестве его помощника — Н. А. Римского-Корсакова. Назначение этого тандема было признано необходимым для придания нового вектора развитию церковной музыки. Из докладной записки Балакирева императору Александру III «О мерах к улучшению церковного пения в России» (1885) следует, что: «Церковное пение в России в расстройстве, которое, лишая величавое и благолепное богослужение Православной церкви его лучшего украшения, лишает в тоже время и благочестивый народ высоких духовных утешений, разрушая его молитвенное настроение» [212, с.132]. В свете новых задач предшествующие стили церковной музыки были признаны не удовлетворяющими потребностей современного клироса. Перед Балакиревым и Римским-Корсаковым встала необходимость выработки новых принципов композиторской работы с древними распевами. Кроме того требовалось стимулировать учебный процесс в Регентских классах Капеллы.

Старанием новых и старых преподавателей Капеллы теоретическая и практическая составляющие музыкального образования, как певческого, так и инструментального, были подняты на высочайший уровень. Римским-Корсаковым был организован регентский класс и налажено обучение малолетних певцов Капеллы игре на инструментах симфонического оркестра. Стоит отметить, что первоначально в инструментальных классах велось обучение на струнных инструментах, но после отчетного концерта 13 февраля 1886 года Александр III пожелал, чтобы организовали обучение и на духовых инструментах, что и было исполнено в следующем 1887 году.

Говоря о роли Балакирева и Римского-Корсакова, исследователи совершенно замалчивают роль начальника Капеллы — графа С. Д. Шереметева. Всесторонне образованный человек, он принадлежал к дворянскому роду, представители которого традиционно были меценатами, покровительствующими искусствам. Его дед Н. П. Шереметев — основатель нескольких театров, в том числе Останкинского. Его отец — Д. Н. Шереметев содержал на протяжении полувека знаменитую хоровую капеллу в Петербурге, был почетным членом петербургского Филармонического общества.

Сергей Дмитриевич восстановил деятельность отцовской капеллы, сам писал музыку, в том числе церковную. На личные средства Шереметева было издано первое собрание церковных песнопений Г. Я. Ломакина — многолетнего регента Шереметевской капеллы и некоторые сочинения Н. М. Потулова.

Административной энергии С. Д. Шереметева мы обязаны перестройке Концертного зала Капеллы. В своем прошении императору Александру III он ратует за скорейшее предоставление обществу возможности слышать знаменитый хор, считая, что Капелла теряет свое художественное значение и уподобляется обыкновенным церковным хорам. Как известно, в 1890-е гг. под руководством Леонтия Бенуа Капелла была перестроена и получила великолепный концертный зал.

Даже после ухода с поста начальника Капеллы Шереметев не оставил ее своим вниманием: его старанием на работу в нее был принят уволенный из Синодального училища С. В. Смоленский. После смерти последнего Шереметев издал подготовленную им к печати «Мусикийскую грамматику» Н. Дилецкого.

Деятельность Шереметева носила в большей степени административный характер, он использовал свое влияние при Дворе для ускорения как процесса реформ Римского-Корсакова, так и для улучшения материального состояния певчих, которых при нем стало 105 человек, а число воспитанников достигло 150 человек (1890). В 1884-1885 годах благодаря деятельности Шереметева было принято «Положение о Регентских Классах при Капелле».

Немаловажным была и его роль своеобразного «модератора» в непростых отношениях Балакирева и Римского-Корсакова. Также он сглаживал приобретавшую иногда весьма жесткий характер полемику между Капеллой и К. П. Победоносцевым.

 Задачи, поставленные перед Капеллой, сформулировал Победоносцев:

«1) Восстановление в изданиях Капеллы традиционных распевов в их точном виде;

2) Многоголосная обработка распевов в духе церковных преданий и освобождение гармонизаций от «итальянского» стиля;

3) Привлечение в церковно-певческую область знатоков музыкальной древности;

4) Издание полезных руководств по церковному пению;

5) Распространение в дешевых изданиях переложений древнецерковных мелодий;

6) Образцовое исполнение церковных песнопений публично для развития в народе вкуса к художественному исполнению строгого стиля» [95, с.261].

Коллизия взаимоотношений Победоносцева и петербургского триумвирата заключалась в различных взглядах на существующие проблемы и способы их решения. Обер-прокурор Синода хотел обращения Капеллы к истокам русского церковного пения — знаменному распеву и созданию определенных, неизменных, правил его гармонизации. Стремление Победоносцева «приблизить» церковное пение к народу, сделать его более «понятным», вступило в противоречие с вокальной и творческой спецификой Капеллы.

Следует отметить, что со второй трети XVIII века в Капелле работали итальянские мастера композиции и вокала, привившие ее хору итальянскую вокальную школу, особый, блестящий концертный стиль исполнительства. В начале XIX века богослужебной практикой Капеллы был создан, закреплен и повсеместно культивировался Придворный напев, в достаточной степени отличающийся от Синодального. Усилия А. Ф. Львова, Н. И. Бахметева, Н.М. Потулова и их сотрудников, привели к созданию особой композиторской техники гармонизации напева. Капелла была коллективом, предназначенным для обслуживания потребностей Двора и, таким образом, являлась в большей степени коллективом светским, подчиненным Придворному министерству. В своих художественных пристрастиях она была ориентирована на достижение синтеза западноевропейской и традиционной русской музыкальных культур. В Москве, хранительнице «седой старины», подобных устремлений не существовало. Москвичам было мило свое «простое» пение, безо всяких европейских новаций.

Попытка изменить традицию Придворной Певческой Капеллы, сблизить ее с синодальной, была неприемлема для петербургских композиторов и регентов. Различия в подходах были весьма значительны (Приложение А).

В 1885 году Победоносцев обвинил Капеллу в неисполнении задач, поставленных перед ней, и решил воссоздать второй центр русского церковного пения — Синодальный хор и Училище церковного пения при нем, которые имели бы подчинение Св. Синоду.

В первый состав Наблюдательного совета училища вошли Д. В. Разумовский, Н. А. Губерт и П. И. Чайковский. В 1889 году, после смерти первых двух и ухода Чайковского, в Совет вошли В. И. Сафонов, С. И. Танеев и А. С. Аренский. Победоносцев считал, что «Капелла не только отошла от истинных церковных мелодий в исполнительской практике, но и создала целую школу церковных композиций, от них удалившихся» [95, с.261-262]. Таким образом, была создана предпосылка для создания в России двух церковно-композиторских школ, одна из которых в скором времени стала ассоциироваться с именем Н. А. Римского-Корсакова.

Сравнение Петербургской и Московской школ церковной композиции конца XIX века выявляет системное их отличие. Во многом оно обусловлено личностями руководителей двух центров хорового пения — Капеллы и Синодального училища. Если во главе Капеллы стояли выдающиеся композиторы М. А. Балакирев и Н. А. Римский-Корсаков, уже в то время признанные классиками отечественной музыки, то идейным центром Синодального училища был глубокий исследователь древнего церковного пения С. В. Смоленский и композитор А. Д. Кастальский. Петербургские композиторы стремились к созданию нового церковного стиля сквозь призму собственных композиторских установок, через приспособление собственного таланта к древней интонационной и гармонической структурам напева, и, в большей степени, тяготели к созданию авторской церковной музыки. Московские музыканты стремились к определенной реставрации «буквы» древнего стиля, стремясь средствами, предложенными Смоленским, создать, как им казалось, стиль более близкий их представлениям о древности.

В определенном смысле, на область церковной композиции распространились различия светских музыкальных школ обеих столиц. Драматический — московский тип мышления, и эпический — петербургский, нашли свое претворение и в церковной музыке.

Московские композиторы тяготели к созданию крупных литургических форм с контрастными разделами, внутренними тематическими и гармоническими связями — циклов Литургии и Всенощного бдения, пытаясь средствами архаики отразить свой внутренний мир, отразить эмоциональное переживание временного контекста.

Масштабные литургические циклы Чайковского, Гречанинова, Ипполитова-Иванова и других в большей степени являются произведениями концертно-ораториального жанра. Вершиной такого подхода стали Литургия и Всенощное бдение С. В. Рахманинова.

Стремление композиторов московского «Нового направления» (термин, который ввел в обиход пр. М. А. Лисицын в начале XX века), к созданию концертных литургических циклов, привело к размыванию типологических признаков стиля (стоит вспомнить, например, замечание А. Т. Гречанинова о том, что «Новое направление» не имеет общих признаков). Если А. Д. Кастальский оставался адептом идей С. В. Смоленского до конца своих дней, то большинство композиторов «Нового направления» все больше тяготело к свободному композиторскому творчеству, не скованному предварительными установками. Своеобразие церковной музыки П. Г. Чеснокова, А. Т. Гречанинова, М. М. Ипполитова-Иванова и многих других не позволяет говорить о каком-то единстве стиля. Изначального импульса к складыванию композиторской школы, как единство композиторских приемов — у московской школы, в отличие от петербургской, не наблюдается.

Петербургские композиторы не стремились в своем творчестве использовать церковно-певческую архаику ради достижения некоей звуковой модели, отсылающей слушателя к средневековой чистоте богослужения. Они, посредством обращения к древнему материалу, пытались достичь бесстрастного, внеличного молитвенного состояния слушателя (паствы) без погружения в историческую канву. Петербургская музыка была предназначена, прежде всего, для клироса, и только потом, далеко не во всех случаях, для концертного исполнения. Общим для школ было пунктуальное отношение к литургическому тексту. Для петербуржцев вербальный текст имеет главенствующее значение — музыка существовала для проявления красоты и смысла слова. Для ряда композиторов Нового направления, исповедующих свободный концертный стиль, вербальный текст был некоей фонетической основой, позволяющей даже увлечься идеями хорового фонизма. Многочисленные «вольности» с литургическим текстом, такие, как многократные повторения отдельных слов и фраз, изменение священных текстов и свободная их перекомпоновка, присущи некоторым персоналиям «Нового направления».

«Визитной карточкой» школы Римского-Корсакова стали одножанровые циклы произведений. К таким циклам относятся написанные Римским-Корсаковым «Семь тропарей на все дни недели», «Пять Воскресных причастных стихов», Лядовым — «Десять переложений из Обихода», Кюи — «Три псалма», Туренковым — «Шестнадцать стихир на Литии», Варгиным — «Догматики восьми гласов обычного распева» и многие другие сочинения различных авторов. Тем не менее, петербуржцу Н. Н. Черепнину принадлежат две Литургии, написанные в манере, имеющей приметы как школы Римского-Корсакова, так и Нового направления.

Настойчивость Победоносцева в достижении своей цели — создании «нового» стиля церковной музыки не только в Синодальном училище, но и в Придворной Певческой Капелле – привела к назначению директором последней уволенного из Синодального училища С. В. Смоленского.

Это решение имело далеко идущие и весьма неприятные последствия для петербургского коллектива. Попытка привить Придворной Капелле чуждую ей вокальную и интерпретационную манеру, кардинально изменить репертуарную политику, предпринятая Смоленским и призванными им выпускниками Синодального училища (А. Г. Чесноковым, П. Н. Толстяковым, М. Г. Климовым) вылилась в увольнение, «по профнепригодности виднейших хоровых деятелей России Е. С. Азеева, В. И. Попкова, К. К. Варгина» [38]. Еще одним ударом стал уход из жизни выдающегося капелльского регента С. А. Смирнова.

Нежелание признавать специфику Капеллы с ее «по-итальянски» звучащим хором, навязывание московской манеры пения и работа дирижеров, «годных для работы в школах, гимназиях и семинариях» [38] – все это привело к конфронтации московских ставленников-дирижеров и певческого коллектива Капеллы. Результатом неудавшегося эксперимента стало увольнение С. В. Смоленского.

Оставшиеся в Петербурге М. Г. Климов и А. Г. Чесноков, стали консерваторскими учениками Римского-Корсакова. П. Н. Толстяков долгое время работал в Мариинском театре. Они во многом приняли петербургскую композиторскую и дирижерскую традицию. Тем не менее, эксперименты не прошли даром: стройная система Придворной Певческой Капеллы была во многом разрушена и в последние годы перед Революцией Капелла постепенно сдавала свои позиции лучшего русского хора.

**2.1.2. Н. А. Римский-Корсаков. Обращение**

**к церковной музыке**

**Николай Андреевич Римский-Корсаков** (1844-1908) родился и вырос в религиозной семье. Его родители были практикующими православными христианами, регулярно посещали церковные службы. Одним из сильнейших впечатлений детства для Николая Андреевича стало посещение Тихвинского Богородичного Успенского монастыря, который находится напротив их загородного дома на берегу реки Тихвинки. Приобщение юного Римского-Корсакова к церковной жизни шло через восхищение церковным пением, звучанием колокольного звона, яркостью религиозного обряда. Подобный путь воцерковления, при котором зрительные и звуковые образы первичны, прошли многие русские деятели культуры. В «Летописи моей музыкальной жизни» композитор описывет свои детские впечатления от пения в монастырях, замечая приличное качество мужского хора. Интонациями церковного мелоса была пронизана вся жизнь провинциального Тихвина. Нараспев разговаривали послушники, призывающие к помощи монастырю в сельскохозяйственной деятельности, паломники пели псалмы, проходя по улицам, повсюду раздавался колокольный звон. Все эти звуки «погружали» обывателей в непрерывный звуковой континуум.

Утверждение некоторых исследователей об отсутствии у Римского-Корсакова религиозного чувства представляются несколько надуманными. Фраза Николая Андреевича о том, что он разочаровался в церковной вере еще в годы обучения в Морском Корпусе, о которой свидетельствует Я. Я. Ястребцев [282, с.387], говорит лишь о том, что он был индифферентен к внешней, обрядовой стороне культа. Возможно, что подобные настроения были инспирированы «атеизмом» его окружения. Например, известно, что М. А. Балакирев до начала 1870-х годов считал себя неверующим человеком (впрочем, не порывая официально с Церковью). Духовные поиски, идеи богоискательства были весьма распространены в среде русской интеллигенции второй половины XIX века. Можно вспомнить Л. Н. Толстого, А. Н. Скрябина, говорить же об атеизме Римского-Корсакова не приходится. Никаких лично зафиксированных высказываний мы не найдем. Воспоминаний, подобных сабанеевским о С. И. Танееве: «Любил ”богохульствовать” и поиздеваться над религией, особенно если видел перед собой человека религиозного» [231, с.96], мы не найдем о Римском-Корсакове. Для него уважение к собственным личным убеждениям распространялись и на уважение к чужому мировоззрению.

По мысли философа М. С. Уварова: «... художнику не всегда можно верить ”на слово” <...> самый изысканный философский анализ (заметим — и музыковедческий – Д. С.) не может раскрыть полноты замысла художника по той причине, что замысел этот художнику никогда до конца не известен» [259, с.118]. В развитие сказанного скажем, что религиозное сознание Римского-Корсакова могло быть не вполне осознано самим композитором, но явственно проявилось в его творчестве. Постановка этических проблем, прежде всего в оперном творчестве композитора, и их разрешение в духе христианской этики свидетельствуют о его искренней вере. Стоит признать, что Православие за годы своего существования в России создало культуру, за границу которой не вышли ни Римский-Корсаков, ни Лядов, ни даже Танеев. Православие уже к началу XVIII века стало фактором антропологическим, создавшим некий «код культуры» – символический язык – употребляемый автоматически и прослеживающийся в своем влиянии на уровне поведения, но, даже не сознания. Русская культура и, в частности, музыка – генетически обязана Православию. Римский-Корсаков был генетическим носителем Веры.

Честность и принципиальность композитора не позволяет нам представить себе, что, будучи неверующим человеком, он согласился бы работать над церковными проектами в Капелле и, более того, писать авторскую церковную музыку, которая никоим образом не была «заказной», а, скорее, следствием личного порыва. Таким образом, стоит вспомнить о необходимости судить не по словам, но по делам.

Насыщенность музыки композитора церковно-музыкальными мотивами говорит о том, что музыкальная сфера богослужения была прочно укоренена в его звуковом мироощущении. Детские слуховые впечатления реализовывались композитором на протяжении всего творческого пути. Из монашеского пения в Тихвине вышла тема Ивана Грозного из «Псковитянки» [218, с.470]. Несколько произведений написаны с использованием музыкального материала Обихода: увертюра «Светлый праздник», «Над могилой» памяти Митрофана Беляева.

Римского-Корсакова интересовало уставное пение, и он с усердием и пунктуальностью изучал Устав, Обиход и Осмогласие. Для него этот материал был структурирован и осмыслен, в отличие от П. И. Чайковского, для которого традиционные напевы были совершенно не интересны и обременительны в композиторском творчестве.

Доскональное знание Уставных напевов позволило Римскому-Корсакову свободно ориентироваться в хитросплетениях стилевых поисков его предшественников — Д. С. Бортнянского, П. И. Турчанинова, А. Ф. Львова. Для него Бортнянский — заграничный композитор, а Потулов, Разумовский и Одоевский — книжно-исторические «полумузыканты», пытающиеся гармонизовать монодию по принципу «нота против ноты» и забывающие об унисонной природе древнего православного пения.

Приняв лишь общие постулаты строгого стиля церковной гармонии, сформулированные А. Ф. Одоевским, Римский-Корсаков частично применил их в эпохальном труде Придворной Певческой Капеллы — «Пении при Всенощном бдении древних напевов» (1883). Его участие в этом коллективном сочинении было первым камнем в создание церковной композиторской школы: «Издав нашу Всенощную, мы открыли всем глаза на правильную и естественную гармонизацию напевов Синодального Обихода, и есть множество случаев, где всякий порядочный музыкант будет гармонизовать одинаково с нами, если он только понял в чем суть» [217, с.176].

В своем церковно-композиторском творчестве Римский-Корсаков не является образцом пуризма. В переложениях он достаточно свободно обращается с древними напевами, изменяя попевки, добавляя хроматизмы и допуская имитации. Переложения более разнообразны в выборе гармонических средств (по сравнению с работами последовательных адептов строгого гармонического стиля — например Н. М. Потулова), свободны в выборе фактуры и голосоведении. В переложениях композитора церковный стиль обретает своеобразие, которое позволяет отличать его музыку даже от тех, кто «понял, в чем суть».

Можно поспорить с М. П. Рахмановой, которая, вслед за С. Н. Кругликовым и Н. И. Компанейским пишет, что «Духовные пьесы Римского-Корсакова не несут отпечатка личного стиля, в отличие от Чайковского, который узнается даже в строгом «Всенощном бдении», не говоря уже о «Литургии» и других сочинениях. Быть может, это свидетельство более глубокого интуитивного ощущения церковности, обрядности, которым, несомненно, обладал Римский-Корсаков» [208, с.51-63]. Нам представляется, что эволюция композиторского стиля Римского-Корсакова имеет большую интенсивность, нежели эволюция П. И. Чайковского. Можно говорить о нескольких ее этапах, соответствующих определенным периодам и, в случае Римского-Корсакова, определенному жанровому выбору. Одним из таких локальных стилей должно считать стиль его церковных песнопений, который экстраполируется и на его светскую музыку.

Духовные сочинения Н. А Римского-Корсакова, созданные в 1883-1885 годах, оказали огромное влияние на его современников. Пятнадцать из них (op. 22, 22-bis) были опубликованы при жизни автора в 1884 — 1886 годах. В посмертном издании под редакцией Е. С. Азеева (1914) были опубликованы оставшиеся 25 произведений. Прижизненная судьба духовных сочинений композитора весьма неоднозначна: с одной стороны его сочинение «Кто есть сей Царь славы» звучит на освящении Храма Христа Спасителя (1883), с другой — нежелание Балакирева исполнять произведения Римского-Корсакова силами Капеллы. Возможно, это была ревность к музыке ученика.

Среди его 40 духовных опусов – 18 авторских композиций, написанных в свободной манере без использования обиходных напевов. Тем не менее, интонационная сфера этих сочинений базируется на использовании типических интонационных групп древних напевов. Это одна из своеобразных граней его таланта — умение создавать мелодии, подобные первоисточнику, но не цитировать его. Он полностью погружается в интонационную сферу древнего напева и становится своеобразным мелургом.

Церковное творчество Римского-Корсакова отличает бережное отношение к вербальному тексту. Главенство слова над музыкой определено отсутствием излишних гармонических «красот», диссонансов, излишней аффектации и агогики. Складывается впечатление, что одной из задач, которые ставил перед собой композитор, была «очистка» древнего напева от инонациональных средств композиторской обработки материала. Пристальное внимание Римского-Корсакова к раскрытию хоровых резервов одноголосия, приводят его к интереснейшим музыкально-акустическим открытиям. Гетерофония, утолщение унисона за счет тембральных дублировок, подголосочная полифония придают его произведениям ни с чем не сравнимый колорит. Новизна гармонического языка композитора заключается в превалировании плагальных оборотов и отказе от альтераций и диссонирующих аккордов. Постоянное использование неполных аккордов и унисонов отсылают нас к исполнительской практике народного многоголосия и к древней, до-партесной форме многоголосной церковной музыки. Движение мелодических голосов, как правило, плавное, без скачков, с опеванием тонов. Композитор тщательно заботится об архитектонике не только произведения в целом, но и о частных проявлениям равновесия мелодических построений. Восходящие движения мелодии сменяются нисходящими, вследствие чего не возникает драматического конфликта в музыке. В некоторых сочинениях первого изданного сборника прослеживается преемственность с музыкой А. Ф. Львова, но, в отличие от своего предшественника, Римский-Корсаков более аскетичен в выборе мелодического материала и его гармоническом оформлении.

Не обращая внимания на то, что для поборников «русского» стиля имитация, разновременное произнесение слов, поочередное вступление голосов, их самостоятельность, были признаками иностранного влияния, Римский-Корсаков широко их применял и, в конце концов, доказал абсолютную совместимость этих приемов с национальным мелосом. Использование приемов обработки народно-песенного материала в области церковной музыки была одной из самых радикальных идей композитора. Например, форма песнопения «Да молчит всякая плоть» представляет собой совмещение традиционной модели пения с канонархом, когда хор повторяет за солистом материал запева, и схожую манеру исполнения народных песен. Отличие состоит лишь в вербальной сфере: в русской народной песне происходит диалог между солистом и хором, а в церковной музыке хор повторяет текст солиста. В упомянутом сочинении Римский-Корсаков переосмысливает роль запевалы-канонарха. Он передает канонаршие эпизоды различным голосам. Вариационность становится одним из основных способов развития мелодического материала и построения формы. Она проявляется как на микроуровне работы с мотивом, так и на макроуровне, когда традиционные церковные формы приобретают совершенно иное звучание под воздействием новых европейских идей.

Одно из немногочисленных произведений крупной формы – «Тебе Бога хвалим». В нем ярко проявляются методы работы Римского-Корсакова с интонационным материалом, принципы построения формы. Также можно определить черты, связанные с церковно-певческой исполнительской практикой. Сочинение, написанное для двух хоров, с первого взгляда представляется антифонарием. Но особенности строения позволяют предположить, что его исполнение возможно и одним составом. Практически нет обычного для антифонного пения наложения «внахлест» звучания одного хора на другой. Перемежающиеся эпизоды сменяются общим звучанием обоих клиросов. Произведение построено на материале трех попевок, извлеченных композитором из греческого распева 3-го гласа. Как уже говорилось выше, Римский-Корсаков не стремился к цитированию первоисточника, выбирая из него наиболее интересные, на его взгляд, фрагменты. Из них он конструировал мелодическую линию своих произведений, добавляя свои авторские построения и перемежая, в силу необходимости, хоровыми речитациями.

«Тебе Бога хвалим» (Прил. 2. Прим. 1.) – концерт, в котором соблюдены все законы жанра, определенные еще в екатерининскую эпоху и развитые в творчестве композиторов Придворной Певческой Капеллы конца XVIII – начала XIX века. В нем чередуются соло, ансамбли, антифонное и совместное звучание хоров. В произведении перемежаются эпизоды аккордового и полифонического склада. Полифония — имитационного и особенно подголосочного характера напоминает исонное пение. Как и в русской светской музыке, выдержанный тон может находиться не только ниже мелодического голоса, но и выше его.

Представляется, что концерт «Тебе Бога хвалим» стал для Римского-Корсакова своеобразным моментом соревнования с одноименным сочинением Бортнянского. Их различие в том, что концерт Бортнянского политематичен, разделы его формы имеют различный музыкальный материал и различную эмоциональную окраску. Сочинение Римского-Корсакова, напротив, обладает интонационной и эмоциональной цельностью, которая обусловлена единством музыкального материала.

В двуххорном 148-ом псалме «Хвалите Господа с Небес» D-dur композитор также использует антифонный способ изложения материала. Имитационные эпизоды перемежаются эпизодами аккордового склада. Автор использует оппозицию *soli* – *tutti* для создания сильного контраста.

Еще одно переложение — «На реках Вавилонских» (Прил. 2. Прим. 2) знаменного распева. В нем композитор отказывается от вариационности, как способа развития материала. Однообразие припева «Аллилуйя» представляется отголоском традиционного монастырского пения. В монастырях припев зачастую становится своеобразным ответом канонарху. Сочинение открывается запевом тенора, излагающего собственно распев. Все остальные строфы исполняются уже полным хором. В них музыкальный материал изменяется лишь ради просодии.

Имитационная работа в произведениях Римского-Корсакова весьма разнообразна. Композитор свободно соединяет имитации с подголосками, каскадные вступления голосов зачастую становятся элементами разработки материала. В Догматике 1-го гласа композитор использует перестановки голосов в духе вертикально-подвижного контрапункта.

Стоит отметить, что с точки зрения композиторской техники, переложения Римского-Корсакова намного разнообразнее, чем его авторские пьесы. В последних превалирует аккордовое изложение, почти отсутствует имитации и подголосочность. Исключением стоит признать его Херувимские песни.

Херувимская №4 G-dur. В ней, наряду с традиционной строфической повторной формой первого раздела, в «Яко да Царя» появляется имитационный эпизод, в котором используется трансформированный материал первого раздела. «Аллилуйя» – повтор материала первой строфы. Впервые у Римского-Корсакова возникает репризность в Херувимской.

Херувимская №5 A-dur (Прил. 2. Прим. 3). Имитационная работа начинается с первого такта. Интересна музыкальная форма первого раздела Херувимской. Впервые музыкальная форма определяется не вербальным текстом. Каждая строфа делится на две части. Таким образом, первый раздел получает такую структуру: A-B – AI-BI – AII-BII. «Яко да Царя» начинается с хорального эпизода, затем следует небольшой имитационный эпизод и в заключении – снова хоральный.

Подобная форма первого раздела присутствует и в Херувимской №6 h-moll (Прил. 2. Прим. 4). «Яко да Царя» – повторного строения, композитор использует материал первого раздела. В пьесе нет имитаций и подголосочной полифонии. Подобные конструкции свидетельствуют о том, что новации в формообразовании в церковной музыке были заложены Римским-Корсаковым еще в 80-е годы XIX века. С использованием подобных приемов написаны «Тебе поем» №№ 2, 3 и 4.

 В своих сочинениях Римский-Корсаков абсолютно свободен в выборе голосоведения, способов изложения материала. Никто до него так свободно не переходил от одного способа изложения к другому: от гармонического к полифоническому, и наоборот, в пространстве хоровой миниатюры. Необходимо отметить, что полифонические эпизоды не становятся самоцелью для композитора. Они гармонично существуют, подчеркивая ту или иную мысль вербального текста. В части претворения древнего распева Римский-Корсаков не придерживается точного, раз и навсегда установленного правила. Он свободно использует распев, вычленяя из него наиболее интересные фрагменты и работая с ними, как с фрагментами темы в вариациях, изменяя их интонационно, дополняя авторским материалом. Подобный метод был усвоен многими его учениками и последователями, например Е. С. Азеевым в «Милости мира» из Литургии Св. Василия Великого. Свободное обращение с материалом, его вольное изложение, отличное от подходов предшественников, становится отличительной чертой стиля церковных композиций Римского-Корсакова. В творчестве композитора происходит взаимообогащение светских и церковных жанров. В определенном смысле, он единственный автор, который осуществляет равноправное «встречное» движение:— композиторские приемы светской музыки прослеживаются в духовной, а интонациями клироса насыщены его камерная, оперная и симфоническая музыка. Но, в отличие от богослужебной музыки первой половины XIX века, у Римского-Корсакова нет апелляции к бытовому мелосу, к использованию «оперных» интонаций и приемов. Складывается впечатление, что подобное отстранение становится знаковым моментом стиля церковной музыки Римского-Корсакова. Воистину — «Он сказал новое слово и указал новое направление, и на авторитетное слово художника откликнулось творчество его учеников и последователей» [123, стб.841].

* + 1. **Ученики, коллеги и последователи Н. А. Римского-Корсакова**

Принимая за определение композиторской школы феномен общности творцов по нескольким позициям (стиль, направление, историческая эпоха, национальная принадлежность), мы констатируем, что заявленная в данной работе идея рассмотрения школы церковных композиторов Н. А. Римского-Корсакова, как некоей специфической общности, имеет под собой практически все объявленные признаки. Применительно к школе церковной композиции есть еще одно из условий признания школы состоявшейся. Мы говорим о столь ярко проявившейся преемственности композиторского цеха выпускников Санкт-Петербургской Консерватории и Придворной Певческой Капеллы. В этом же ряду нужно отметить его частных учеников, многих из которых еще предстоит установить. Доказательством правомерности существования школы церковных композиторов Римского-Корсакова, стоит признать факт сознательного воспитания композиторов для работы в Церкви. Воспитание церковного композитора нужно рассматривать как особое, специфическое направление. В нем изначальный, свободный и ничем не ограниченный творческий импульс, присущий преподавательской манере Римского-Корсакова в консерватории, изначально ограничен определенными стилевыми рамками. Работа над переложением древних напевов сродни следованию канону в иконописи. Римский-Корсаков утверждал, что композиторские приемы, примененные им в капитальном труде Придворной Певческой Капеллы, универсальны для всех композиторов. Более того, он настаивал на том, что возможная «похожесть» результатов работ не является ущербом для их репутации, так как свидетельствует лишь о правильном усвоении метода.

Цепочка Мастер — Ученики — Последователи протянулась на многие десятилетия и дала многочисленные поколения, претворяющие идеи Мастера. Применительно к современной музыке нужно отметить тот факт, что влияние Римского-Корсакова в жанрах светской музыки достаточно сильно нивелировалось под влиянием взрывного развития музыки XX века. Сейчас мы не найдем неакцентированных аллюзий на его стиль в музыке современных композиторов. Даже у тех, место которых в родословной композиторского мастерства, идущей от Римского-Корсакова, не подлежит сомнению. Наоборот, преемственность идей, заложенных композитором в области клиросной музыки, в творчестве современных церковных композиторов прослеживаются весьма убедительно. Стиль, выпестованный Римским-Корсаковым и его последователями, выдержал испытание временем и укрепился в современной клиросной практике. Его композиторские новации, сопряженные с определенным объективным рационализмом, выжили вопреки жестоким обстоятельствам существования Церкви. Музыка петербургской школы могла быть исполнена не только большим хором, но и малым, и, даже, хоровым ансамблем. Эта особенность композиций позволяла композиторам слышать свою музыку на службе и совершенствоваться в постоянном творческом процессе. Благодаря курсу на исполнительскую демократичность, произведения петербургской школы достаточно широко представлены в репертуаре современного клироса произведениями основоположников и современных последователей.

Еще недавно композиторская школа Римского-Корсакова описывалась как исключительно петербургское консерваторское сообщество студентов, учившихся в разные годы. За основу принимается «Список учеников Н. А Римского-Корсакова в Петербургской консерватории», составленный Т. А. Хопровой по материалам экзаменационных ведомостей и опубликованный в 1959 году [275, с.258]. Данный реестр представляется нам неполным, так как в нем не учитываются ученики, пользовавшиеся советами Мастера вне официальной принадлежности к его классу, также в него не входят сторонние ученики — капелльские и частные. Список необходимо расширить именами коллег, испытавших на себе влияние творчества Римского-Корсакова, и теми последователями, которые в силу обстоятельств не могли учиться у Мастера, но чьи творческие успехи во многом были обусловлены движением по пути, предложенному Римским-Корсаковым.

Нам удалось выяснить, что некоторые его ученики остались в истории церковной музыки под измененными фамилиями, а о некоторых нет достоверной информации. Существуют композиторы, считающие себя учениками Римского-Корсакова, но не имеющие тому документального подтверждения. Тем не менее, опираясь на анализ их произведений, можно заключить о влиянии на них его идей. Все это позволяет отнести их к его церковной композиторской школе.

Можно выделить несколько групп в Школе:

1) Композиторы, для которых церковная музыка была лишь частью их творческого наследия. Для А. К. Лядова, А. С. Аренского, А. К. Глазунова, Н. В. Лысенко, К. К. Горского, В. А. Золотарева, М. О. Штейнберга обращение к церковным жанрам носило эпизодический характер, было локализовано по времени и скромно по объему. Напротив — религиозная составляющая творчества А. Т. Гречанинова, Н. Н. Черепнина и М. М. Ипполитова-Иванова весьма значительна по объему.

2) Композиторы-регенты — эта категория наиболее многочисленна. В нее входят сослуживцы Римского-Корсакова по Придворной Певческой Капелле, обнаружившие общность композиторских подходов: А. А. Копылов (стоит оговориться, что он писал и инструментальную музыку), К. К. Варгин, Е. С. Азеев и ученики (капелльские и консерваторские): Н. Н. Кедров-старший, А. Г. Чесноков, П. А. Богданов, А. И. Красностовский, В. А. Фатеев, П. И. Иванов-Радкевич, И. И. Тульчиев, В. А. Бирюков.

3) Композиторы-регенты, волею судьбы переставшие писать церковную музыку, но оставившие заметный след в ее истории: А. В. Александров, П. В. Рукин, М. В. Анцев, Г. М. Давидовский, М. М. Попов (Платонов), А. Е. Туренков, А. А. Егоров (ученик Лядова), Г. И. Рютов (ученик Ипполитова-Иванова и выпускник Регентских классов Капеллы), А. В. Касторский.

4) Можно выделить в отдельную группу сторонних учеников, не связанных с каким-либо учебным заведением. Самый знаменитый из них — И. Ф. Стравинский. Не менее интересен единичный, но весьма оригинальный опыт сочинения церковного песнопения А. С. Танеева. К последовательным продолжателям творческих принципов Школы нужно отнести выпускников Капеллы, ставших заметными церковными композиторами: И. Г. Ельцова, М. В. Карпова (регента Храма Христа Спасителя в 1901-1918 гг.), Н. А. Добровольского, С. В. Зайцева, и вновь открытых – К. М. Федорова и А. В. Абуткова.

Вне границ настоящего исследования лежит литургическое творчество армянского ученика Римского-Корсакова — И. Г. Екмаляна, изыскания в области преемственности иудейской синагогиальной музыки и византийской певческой традиции Лазаря Саминского и церковные опыты Язепа Витола в области органной музыки.

Римский-Корсаков оказал влияние на церковное творчество нескольких иностранных студентов, ставших заметными композиторами. Наиболее знаменитым стал П. К. Динев — выдающийся болгарский церковный композитор. Несмотря на то, что он учился у А. К. Лядова, влияние именно старшего коллеги наиболее ощутимо в его сочинениях. Родоначальниками новой белорусской музыки стали М. В. Анцев и В. А. Золотарев, приспособившие композиторскую манеру Римским-Корсаковым к реалиям белорусского фольклора. Ярко проявил себя молдавский ученик Капеллы М. А. Березовский. Достойным продолжателем петербургской традиции стал сын Н. Н. Кедрова-старшего – Н. Н. Кедров-младший.

В определенном смысле открытия Римского-Корсакова стали тем основанием, на котором выросла плеяда церковных композиторов обеих столиц конца XIX – начала XX веков. Нам представляется, что отличие петербургской и московской школ лежит в области перспектив жанра. В Петербурге, за малыми исключениями, писалась музыка клиросная, предназначенная, прежде всего, для богослужения. Все замыслы, выходящие за рамки философии клироса, «уходили» в область светских жанров. Римский-Корсаков написал пасхальную увертюру для симфонического оркестра, но никогда не стремился к созданию Литургических циклов, тем более выходящих за рамки хорового исполнения *a cappella.* Подавляющее число его учеников остались верными этой идее. Определенным «диссонансом» можно считать церковно-музыкальное творчество А. Т. Гречанинова, которое соединило в себе черты петербургского и московского стиля, и Н. Н. Черепнина, ставшего наиболее заметным русским композитором импрессионистом, применившем в своей Первой Литургии некоторые импрессионистские композиторские находки. Оба они в процессе своих творческих поисков пришли к созданию шедевров, далеко выходящих за рамки собственно церковной музыки. Московская Синодальная школа, наряду с созданием духовных кантат, развивала жанр концертной Литургии. Это движение, поддержанное исполнителями и организаторами так называемых «Концертов духовной музыки», привело к созданию на рубеже XIX -XX веков нового жанра — церковной музыки для концертного исполнения.

**2.1.4. Композиторы первой величины**

К первой группе учеников Н. А. Римского-Корсакова мы относим известных русских композиторов, для которых работа в церковных жанрах была лишь частью творческого процесса. В нее входят А. К. Лядов, А. С. Аренский, А. К. Глазунов, А. Т. Гречанинов, Н. Н. Черепнин, М. М. Ипполитов-Иванов, И. Ф. Стравинский, Б. В. Асафьев, Н. В. Лысенко, К. К. Горский и В. А. Золотарев, М. О. Штейнберг.

Творческое наследие в области церковной музыки первых трех композиторов локализовано по времени и весьма скромно по объему. Три следующих писали церковную музыку на протяжении всего своего творческого пути или в течение значительного временного периода. Заключающие список фамилии принадлежат композиторам, оставившим заметный след в музыке, но не ставшими сколько-нибудь заметными церковными композиторами.

Виднейшим учеником и коллегой Н. А. Римского-Корсакова, совместная работа с которым длилась больше 30 лет, был **Анатолий Константинович Лядов** (1855-1914), завязавший с юных лет дружеские и профессиональные связи со своим учителем и В. В. Стасовым. Постоянное общение его с Мусоргским, Кюи, Бородиным и Балакиревым оказало на становление молодого музыканта огромное влияние. Первый опыт создания церковных песнопений, предпринятый по инициативе М. А. Балакирева, не принес желаемых результатов, оставив нам лишь Херувимскую песнь. Еще один проект — гармонизация Обихода — закончился, так и не успев начаться. Приход Балакирева и Римского-Корсакова к руководству Придворной Певческой Капеллы, ознаменовался реорганизацией педагогического процесса Регентских классов. Одним из наиболее удачных шагов, предпринятых дуумвиратом, стало приглашение Лядова в качестве преподавателя гармонии и контрапункта. Композитор участвует в эпохальном труде Придворной Певческой Капеллы – создании «Всенощного бдения древних напевов». Это сочинение знаменовало собой поворот к новым принципам работы с древними монодиями. Коллективный принцип работы над «Всенощным бдением», однако, не позволяет достаточно аргументированно говорить о конкретном вкладе каждого из членов творческого коллектива.

Взгляды Лядова на проблемы создания нового стиля церковной музыки претерпевают определенную эволюцию в течение его жизни. Первоначально, увлекшись идеями Г. А. Лароша, он пытался сочинить шестиголосную Херувимскую песнь, соединяя в ней западноевропейскую полифонию строгого письма со знаменным распевом. Однако этот эксперимент не увенчался успехом. Интересны параллели с подобными опытами С. И. Танеева, который также ратовал за соединение «несоединимого». Заключенное в таком методе композиции системное противоречие не позволило композиторам достичь успешных результатов.

В работе над своим единственным церковным опусом — «Десятью переложениями из Обихода» соч. №61, композитор использовал найденные Н. А. Римским-Корсаковым приемы. Лядов сумел совместить свой лирический талант со стилистикой знаменного распева. Естественность и чистота, присущие его церковной музыке, не имеют себе равных. Возможно, лишь сочинения А. К. Глазунова могут с ними в этом сравниться. «Неимоверно трудную задачу бережного сохранения стилистики знаменного пения при его совмещении с имитационной полифонией впервые вполне успешно решил лишь Лядов. Его гениальные Переложения <...> тонко передали закономерности интонационного развертывания напевов крюковых стихир и органично соединили в себе типичную русскую хоровую подголосочность, фольклорную свободную вариационность, <…> и многовековую отточенность европейской полифонической техники» [141,с.2-14]. Следует отметить, что музыкальный язык своих церковных сочинений Лядов создает на основе классической гармонии, с его плавным голосоведением. В этом отличие его композиторского метода от метода композиторов Синодального училища и, в частности, от Кастальского, тяготеющего к традиции реального народного многоголосия, где горизонталь имеет превалирующее над гармонией значение. Несмотря на видимый гомофонно-гармонический склад фактуры большинства «Переложений», в ней можно усмотреть персонификацию каждого голоса, которая придает необычайную выразительность и гибкость мелодическим линиям произведений.

В своих «Переложениях» Лядов использует несколько моделей реализации литургических песнопений. Девять пьес написаны для смешанного хора: от строгого четырехголосия по типу хоральной гармонизации «нота против ноты», до пяти- и шестиголосных композиций. Стоит заметить, что в формально шестиголосной Стихире на Рождество Христово №1, мы обнаруживаем divisi партии альтов, которое превращает партитуру в семиголосную.

В пяти- и шестиголосных композициях Лядов использует постепенное вступление голосов, имитации, подголосочную полифонию, а в №9 «Хвалите Господа с небес» (Прил. 2. Прим. 5) реализуется модель песнопения с запевом канонарха.

Тропари «Благообразный Иосиф» и «Мироносицам женам» единственные номера сборника для однородного мужского хора. Песнопения «Переложений» рассчитаны на возможность исполнения их на богослужении, они не требуют большого состава хора и не ставят перед коллективами каких-либо неразрешимых интонационных, тесситурных и ансамблевых задач.

Тяготея к использованию классической гармонии, Лядов, тем не менее, свободно использует ладовую переменность мелодии распева. Церковная музыка Лядова подчеркнуто диатоническая. Сфера натуральных ладов и размывание контуров классического мажора и минора, с присущей им централизацией, подталкивает Лядова к опоре на модальность лада. Модуляции ограничиваются сферой близлежащих тональностей первой степени родства. В «Переложениях» композитор ближе своих коллег подходит к воплощению своеобразия знаменного распева, пытаясь средствами классической гармонии реализовать модальную природу древнего распева. Эта попытка интересна еще и тем, что он создает весьма оригинальную модель модальности, сопряженную именно с многоголосием, но не с монодийной основой древнего распева. В этом можно усмотреть связь его композиторского языка с гармонией партесного концерта, прежде всего с музыкой Василия Титова.

К церковным произведениям композитора примыкают сочинение, связанное с религиозной тематикой — «12 духовных стихов». Среди них только два написаны для хора, одно для оркестра – остальные для фортепиано. В них композитор продолжил свои поиски нового гармонического языка, начатые в «Переложениях».

В свете сказанного представляется, что Лядов не только воспользовался находками Римского-Корсакова в области церковной музыки, но и продолжил творческие поиски, распространив их на другие жанры.

**Антон Степанович Аренский** (1861-1906) - весьма противоречивая фигура русской музыки. Диаметрально противоположные мнения современников вызваны как его несомненным композиторским талантом, так и неприемлемым, зачастую, общественным поведением. В 1877-1882 годах композитор учился в Петербургской консерватории в классе практического сочинения Н. А. Римского-Корсакова. В 1882 году был приглашен на работу в Московскую консерваторию (профессор в 1889 году), где преподавал музыкально-теоретические предметы и вел класс свободного сочинения. Среди его учеников — С. В. Рахманинов, Г. Э., Л. Э. и Ю. Э. Конюсы, А. Н. Корещенко, А. Б. Гольденвейзер, А. Т. Гречанинов и А. Н. Скрябин.

Римский-Корсаков считал, что талантом и вкусом его ученик более всего был похож на А. Г. Рубинштейна. Учитель отмечал свое и Чайковского стилевое влияние на Аренского. П. И. Чайковский же считал Антона Степановича наиболее интересным композитором поколения: «Аренский удивительно умен в музыке — как-то все верно и умно обдумывает! Это очень интересная музыкальная личность!» [276, с.169-170].

Вскоре после ухода М. А. Балакирева из Капеллы, Н. А. Римский-Корсаков рекомендовал А. С. Аренского на пост управляющего. Время его директорства (1895-1901) не стало, по словам П. А. Богданова, временем творческого роста коллектива. Аренский поддержал все «приобретенное Капеллою, достигнутое благодаря деятельности этих <Балакирева и Римского-Корсакова> великих работников. Еще счастье не переставало сопутствовать хору, так как оставались еще квалифицированные мастера хорового пения [38]. Период его управления Придворной Певческой Капеллой был достаточно противоречивым. При очевидных успехах хора, неумолимо падал уровень оркестрового класса, организации и работе которого пристальное внимание оказывал Римский-Корсаков. Причиной начала общего кризиса П. А. Богданов считал нарастающую неприязнь между А. С. Аренским и его помощником С. М. Ляпуновым. Кроме коллизии личных отношений, нужно отметить нежелание Аренского заниматься педагогическим процессом в Регентском Отделении. Не будучи выпускником Капеллы, он не смог проникнуться ее творческими идеями и не приложил сколько-нибудь заметных усилий в преодолении вызовов времени, стоящих перед ней.

В 1901году Аренский был смещен с поста управляющего Придворной Певческой Капеллы. Это событие положило начало негативным процессам, связанным с попытками изменить творческое лицо Капеллы, привить ей чуждую вокальную и эстетическую манеру. Последующие события на некоторое время выбили Капеллу из привычного положения вещей.

Для хора и солистов Капеллы Аренский написал несколько сочинений, среди которых знаменитый Ноктюрн к поэме «Бахчисарайский фонтан» (1899), «Два квартета a cappella» ор. 55, «Три вокальных квартета в сопровождении солирующей виолончели» на стихи А. Фета ор. 57 и Шесть духовных песнопений op. 40. В их число вошли три Херувимские песни, «Отче наш», «Хвалите Господа с небес» и «Христос воскресе» для детского хора. Пять из них написаны в 1897 году, а «Херувимская» №3 в 1903 году.

Стиль церковных песнопений традиционен для музыки Аренского всех жанров: элегические романсовые интонации, композиторские приемы западноевропейского романтизма — приметы свободной авторской манеры. Композитор не следовал какой-либо сложившейся церковно-музыкальной традиции при написании своих сочинений. Музыка его не несет в себе религиозного переживания, в сущности, являясь светской концертной музыкой на литургический текст. В «Хвалите Господа с небес» прослеживается влияние композиторского стиля П. И. Чайковского — сочетание инструментального тематического материала с речитативными эпизодами, обилие имитаций и канонов, звукоподражательность в изображении колокольного перезвона. Форма произведения трехчастная со средней частью - квартетом солистов.

Стилевые ориентиры «Отче наш» (Прил. 2. Прим. 6) также не вызывают сомнений в «причастности» Чайковского. Сочинение решено в манере торжественного гимна. Для него характерны гармонические удвоения-утолщения фактуры в женской и мужской группе хора. Три «Херувимские песни» не несут в себе каких-либо творческих озарений. «Христос воскресе» для детского хора написан специально для ежегодного Пасхального представления детской группы хора Капеллы в Зимнем дворце. Сочинение представляет собой свободную авторскую композицию и не использует обиходный напев.

Церковное творчество А. С. Аренского являет собой пример свободного авторского подхода к воплощению литургического текста. Внешние красоты музыки, порой никаким образом не совмещающиеся с вербальным текстом, не работают на создание религиозного состояния молящегося и, шире, не создают необходимого эффекта при концертном исполнении. В современной клиросной практике духовные сочинения Аренского не нашли применения. Причины, на наш взгляд, заключены в определенной легковесности музыкального материала и в трудностях исполнительского характера. Произведения написаны для большого хора, с массой divisi и сложной полифонией. Все это не было доступно для малых церковных хоров.

**Александр Константинович Глазунов** (1865-1935). Дважды обращался к религиозной теме. Первый опыт не имел отношения к культовой музыке, но второй напрямую был инспирирован интересом к богослужебной практике.

Первым сочинением стала написанная в 1913 году музыка к драме Великого Князя К. К. Романова «Царь Иудейский» ор. 95. (первому русскому литературному воплощению Страстей Господних).

Вне всякого сомнения, Глазунов создал новый для России, никем еще не освоенный, жанр «страстей». Написание стройной по форме и цельной по музыкальному материалу духовной оратории для хора и оркестра поставило Глазунова в ряд композиторов, создававших на рубеже XIX-XX веков жанр духовной кантаты. Сочинения С. И. Танеева, С. Н. Василенко, Н. А. Римского-Корсакова, А. Т. Гречанинова, Н. Н. Черепнина и др., написанные на литургические, апокрифические и авторские тексты явились продолжением композиторских поисков, выходящих за рамки собственно литургической музыки.

По мнению современников, музыка к драме «Царь Иудейский» стала одной из вершин композиторского творчества А. К. Глазунова. Неожиданными гранями таланта засверкали в произведении совершенно нетрадиционные для творчества композитора ораториальные фрагменты. Произведение являет собой пример мастерского сочетание строгой церковной диатоники с современными композиторскими приемами.

Сценическая судьба совместного произведения оказалась крайне неудачной. Невзгоды, обрушившиеся на нее, были обусловлены не качеством вербального или музыкального текста, а соображениями Святейшего Синода, запретившего исполнение, в связи с невозможностью лицедейства при воспроизведении сакральной евангельской притчи. Единственное исполнение в виде музыкально-драматического спектакля состоялось 9 января 1914 г. в Эрмитажном театре. Затем, в сезоне 1914-1915 гг., исполнялась исключительно музыкальная составляющая спектакля. Концерты под управление Глазунова прошли в Петербурге, Москве, Киеве и Гельсингфорсе. После 1917 года «Царь Иудейский» не исполнялся, прежде всего, в связи с личностью автора поэтического текста и, не в последнюю очередь, самим сюжетом.

После отъезда в 1928 году за рубеж творческая активность композитора заметно снизилась. Последними его сочинением стали церковные песнопения.

В 1935 году Глазунов, по просьбе регента хора парижского Свято-Сергиевского Православного Богословского института М. М. Осоргина, написал два церковных сочинения для мужского хора Института: Эксапостиларий (Светилен) Пасхи «Плотию уснув» греческого распева (Прил. 2. Прим. 7) и Ирмосы Святыя Пасхи знаменного распева.

Возможно, стилевым ориентиром для обработок Глазунова стали отличающиеся безупречным полифоническим стилем и бережным отношением к ритмической и интонационной структуре распева. Они абсолютно диатоничны, в них часты аккорды без терцового тона, придающие композициям несколько «архаическое» своеобразие.

Стиль церковных сочинений Глазунова следует традициям, заложенным Римским-Корсаковым, и оказавшийся жизнеспособным в практике эмигрантского клироса. Основа певческо-литургической концепции уставщика и регента хора Свято-Сергиевского Института М. М. Осоргина помимо эстетической и богословской составляющих имела и сугубо практическую направленность, которая во многом базировалась на принципах Придворной Капеллы.

Русская церковная эмиграция столкнулась с невозможностью использовать в богослужении большое количество произведений, написанных авторами Нового направления в дореволюционный период. Небольшое число православных культовых сооружений в странах Европы, изначально построенных для богослужебных целей, заставило неимоверно возросшую паству искать возможности переустройства снимаемых помещений для церковных служб. Но малые объемы Храмов и отсутствие достаточного количества профессиональных кадров для клироса не позволили использовать значительную часть репертуара дореволюционной поры.

Таким образом, вопреки декларируемому пристрастию М. М. Осоргина к музыке композиторов школы Синодального училища, в своих трудах по переложению церковных распевов, композиторы круга Института Св. Сергия оказываются приверженцами стиля школы Римского-Корсакова, с ее минимализацией художественных средств и отказом от концертности, присущей композиторам-синодалам. В певческом искусстве эмиграции было сознательным заметное движение к «чистому литургическому стилю», к «образцовой литургии», выдвинутой проректором института епископом Вениамином (Федченковым). Как писал крупный церковный и общественный деятель М. Е. Ковалевский, музыкальный стиль Подворья «характеризуется сознательным возвращением к некоторому примитивизму. Оставляя в стороне фактурные приемы и гармоническую изысканность двух великих русских школ, школа Св. Сергия стремится реставрировать канонические роспевы разных типов, сохраняя, прежде всего их свободное, сильное ритмическое движение...» [211, с.400]. Эту фразу стоит принять с определенной оговоркой, ясно понимая, что одна из этих школ Синодальная. Следовательно, говоря о другой — Петербургской, Епископ Вениамин, как нам представляется, имеет в виду ее более ранний период. А именно – время А. Ф. Львова.

Невозможно говорить о «примитивизме» музыки Глазунова. Его сочинения обладают той высокой простотой, которая отличает искусство, создаваемое гениями. Строгая полифония Эксапостилария является вершиной стиля Петербургской школы и, в определенном смысле, заканчивает развитие стиля в рамках творчества современников ее главы.

**Золотарев Василий Андреевич** (1872-1964). Преподаватель пения Придворной Певческой Капеллы Е. С. Азеев заметил его во время своей традиционной поездки по Югу России и привез его в Петербург.

Золотарев обладал прекрасным дискантом и был назначен солистом хора, а после мутации стал учеником Регентских Классов. Его учителями были М. А. Балакирев и А. К. Лядов. В 1897-м году он поступил в Петербургскую консерваторию в класс композиции Н. А. Римского-Корсакова. В 1900-м году закончил ее и в дальнейшем брал консультации по композиции у С. И. Танеева.

Преподавательскую деятельность композитор начал в Капелле, где преподавал в классе скрипки. В дальнейшем руководил самодеятельными хорами и учил регентов на различных регентских курсах.

На протяжении всей жизни активно занимался преподавательской деятельностью: в Ростове-на-Дону, Москве, Одессе, Киеве, Свердловске и Минске.

Церковная музыка в списке произведений занимает ничтожное место — всего три сочинения. Это довольно неожиданно для композитора, детство которого прошло в стенах лучшего на то время учебного заведения, готовящего церковных регентов. Три его хора: Херувимская песнь, «Милость мира» и «Отче наш» принадлежат к концертному стилю церковной музыки. В них широко используются полифонические приемы (подголоски, имитации, стретты). Гармония усложнена обилием альтерированных и диссонирующих аккордов. Сочинения имеют явный подражательный характер. Представляется, что это была «проба пера», не удовлетворившая самого автора и не имевшая никакого продолжения.

**Александр Тихонович Гречанинов** (1864 — 1956). Композитор занимает уникальное место в истории Петербургской и Московской композиторских школ. Москвич по духу и происхождению, занимавшийся в Московской консерватории и тесно связанный с Синодальным хором, он отправился учиться в Петербургскую консерваторию в класс композиции Н. А. Римского-Корсакова. Соединение принципов Петербургской и Московской композиторских школ в различных жанрах его музыки дало исключительные результаты. В его музыке светских жанров превалирует лирико-эпическое начало школы Римского-Корсакова. В церковной же музыке Гречанинов, которого считают одним из основоположников Нового направления в церковной музыке, в большинстве своих сочинений тяготеет к стилю П. И. Чайковского, переосмысливая его в духе композиторских идей, приобретенных в Петербурге.

Несомненно, на протяжении беспрецедентного по продолжительности и интенсивности творческого пути, творчество композитора прошло весьма противоречивую эволюцию, испытывая различные стилевые влияния: от Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова, до импрессионистских опытов оперы «Сестра Беатриса» по Меттерлинку и некоторых романсов. Его увлечения модными композиторскими течениями не повлияли на собственный стиль. Наиболее цельной представляется его церковная музыка.

При всей схожести его духовной музыки для церкви с произведениями московских коллег, мы найдем немало принципиальных отличий, сближающих его со школой Н. А. Римского-Корсакова. Гречанинов не следует правилу неизменности распева, которой мы видим в творчестве А. Д. Кастальского. Наоборот, он свободно изменяет его, сокращая, изменяя ритмические структуры и препарируя мелодику. Подобный подход присущ стилю церковной музыки Римского-Корсакова. Нередко Гречанинов использует только начальный мотив распева, развивая его в зависимости от художественного замысла.

 В Литургии Св. Иоанна Златоуста (I) op.13 мы видим признаки обеих школ. Параллельное движение голосов терциями, секстами и октавами, имитации в Херувимской песне, плавное голосоведение, характерное для петербургской школы, совмещается с экспрессивностью причастного концерта, напоминающую стиль духовной музыки П. И. Чайковского. Уже в этом концерте видимо стремление Гречанинова к симфонизации своего хорового письма. Это не случайно: ведь расширение возможностей звучания хора посредством композиторских приемов, присущих оркестровой музыке, началось еще в экспериментах Синодального хора и Московской Симфонической капеллы под управлением друга и коллеги Гречанинова – В. А. Булычева. Суть этих экспериментов состояла в развитии тембральной красочности хора, в духе звучания инструментов симфонического оркестра.

Первая Литургия Гречанинова – сочинение, во многом еще ученическое, своеобразное освоение жанра под впечатлением Литургии П. И. Чайковского. В авторе Литургии (II) op.29 мы видим вполне самостоятельного композитора, смело экспериментирующего в попытке музыкального переосмысления литургической драмы. Самым знаменитым номером этого сочинения стал Символ веры, где впервые в русской музыкально-литургической практике появляется солист. Мальчик - альт псалмодирует текст молитвы на фоне выдержанных аккордов хора.

Всенощное бдение op. 59. Яркое сочинение концертного стиля церковной музыки, в котором идеи симфонизации приобрели законченный вид. К ним относятся:

1. дифференциация хоровых партий;

2. утолщение фактуры посредством дублирования мелодического материала в терцию, сексту и октаву;

3. подголоски, подражающие протяжным педалям духовых инструментов в симфонических партитурах;

4. перерегистровка мелодического материала;

5. аккомпанемент в гомофонно-гармоническом изложении;

6. постоянная смена фактуры, дробящая форму;

7. элементы «фонизма» — звукоподражания колокольному перезвону и фанфарам;

8. повсеместное использование смешанных тембров, появляющихся вследствие удвоений;

9. звукоизобразительность в интонациях «сигнальных рожков» на словах «убити ищет Ирод» в «Волною морскою».

Во Всенощном бдении, как и во Второй Литургии, усложняется интонационная сфера музыки Гречанинова, появляются, например, скачки на септиму (на словах «и хвально и прославлено имя Твое» в Великом Славословии), ненормативные разрешения аккордов.

Постоянное стремление Гречанинова к расширению исполнительских возможностей хора a cappella привело его к мысли об исчерпанности средств музыкальной выразительности вокального инструмента. Следующим шагом стало сочинение произведений на литургические тексты для хора и оркестра. Таким образом, Гречанинов создал свое направление в жанре русской духовной кантаты. Если С. И. Танеев с кантатами «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма», А. К. Глазунов в «Царе Иудейском», Н. Н. Черепнин в «Хождение Богородицы по мукам» использовали поэтический или апокрифический текст, то Гречанинов написал «Демественную Литургию» на канонические тексты.

В эмиграции Гречанинов переключился на сочинение музыки для католического обряда. Наиболее известны их них Мотеты, Праздничная Месса для хора и органа и одно из самых грандиозных сочинений культового характера XX века — Экуменическая Месса.

Как уже было замечено, состояние православных клиросных хоров в эмиграции не предполагало исполнения на службе основного корпуса дореволюционных сочинений композитора. Большинство коллективов было любительскими и малочисленными. Известен случай, когда в 1934 году хор под управлением Н. П. Афонского исполнил Вторую Литургию в честь семидесятилетия композитора. В хоре было семь певцов, что не помешало им прекрасно исполнить сочинение. В этих условиях, откликаясь на вызовы времени, композитор написал свою Четвертую Литургию op.177 «Новый обиход» (1946). В предисловии к единственному изданию (1950) автор указывает: «В самом конце прошлого и в начале настоящего века особенно горячие споры вызывали <…> произведения <…> композиторов, поборников нашей церковной старины. Воспитанные на музыке Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова и других, они положили начало подлинно русскому стилю в нашей церковной музыке. Стиль этот вытек из понятого, наконец, характера ладовых построений старинных знаменных распевов и духовных стихов. <…> Намерение автора состояло в том, чтобы дать легко исполнимую музыку, доступную для всякого ансамбля, даже составленному из неумудренных мусикийской грамотой любителей» [76, с.3]. Символичен ряд композиторов, на который ссылается Гречанинов. Он считает, что последующие поколения композиторов должны искать опору своего творчества в музыке петербургской школы.

Последняя Литургия Гречанинова действительно написана очень просто. Композитор во многом следует принципам так называемых «народных» литургий, которые писались композиторами школы Римского-Корсакова в начале XX века. Сочинение максимально приближено к потребностям храмовой службы. В ней есть варианты песнопений в разных тональностях для удобства диаконского служения. Великая, Сугубая и «перед Херувимской» Ектении в C-dur и в F-dur, Заупокойная Ектения в d-mol и g-mol и т.д. Два Символа веры (второй более трудный — с перекрещиванием голосов, несколько неудобной тесситурой, с октавным удвоением басов). Два «Тебе поем» — во втором используется материал Херувимской песни, что создает ощущение стройности формы. Стоит отметить, что даже в «простом» сочинении, композитор рассматривает Литургический цикл с точки зрения единства многосоставной формы, присущей симфоническому циклу.

Название Литургии — «Новый обиход» — указывает стремление композитора написать произведение, имеющее связь с каноническими напевами и доступное малым хорам. Композитор использует в Антифоне первый тропарный глас, в «Святый Боже» — вариант первого гласа. Вся музыка до Херувимской песни пронизана этой интонацией. Херувимская песнь (Прил. 2. Прим. 8) и «Милость мира» также создают тематическую арку. Варианты «Тебе поем» (Прил. 2. Прим. 9) используют один и тот же, лишь по-другому аранжированный, материал. Тематические связи произведения, создающие ощущение цельности формы, присущи литургическим циклам Анцева и Динева – учеников Римского-Корсакова.

На примере Четвертой Литургии Гречанинова отчетливо видна перспектива стиля церковной музыки школы Римского-Корсакова в условиях невозможности существования больших профессиональных церковных хоров.

**Николай Николаевич Черепнин** (1873-1945). Русский композитор, дирижер и пианист. Один из самых заметных учеников Н. А Римского-Корсакова, у которого он учился в Петербургской консерватории 1895-1898 гг. Римский-Корсаков тепло отзывался о прилежном студенте и пророчил ему блестящее будущее. Учитель ввел Черепнина в состав Беляевского кружка, что открыло молодому композитору широкие возможности в области концертного исполнения и издания своих сочинений. Именно Римский-Корсаков обратил внимание на несомненные дирижерские задатки Черепнина, чем положил начало его многолетней успешной дирижерской карьере. В качестве дирижера Черепнин осуществил несколько оркестровых премьер сочинений своего учителя, а в 1908 году Римский-Корсаков поручил ему наблюдение за постановкой «Снегурочки» в Париже.

В 1899 году А. С. Аренский пригласил молодого дирижера к руководству оркестровым классом Придворной Певческой капеллы. Таким образом, началась дирижерская преподавательская деятельность Черепнина, которая в скором времени приведет его к созданию класса симфонического дирижирования в Петербургской консерватории.

Композиторский стиль Черепнина вобрал в себя множество стилевых влияний. А. В. Оссовский писал, что в музыке Черепнина «имелись мозаичные соотношения различных элементов (в частности, романтических — идущих от П. Чайковского и Й. Брамса, русских сказочных — от ''кучкистов'', и колористических, использующих опыт современных французов), которые и своим составом, и своей, так сказать, дозировкой отвечали личным вкусам самого композитора» [172, с.10]. По мнению Михаила Глинского, музыкального обозревателя Русской музыкальной газеты, Черепнин был «единственным в русской музыке парадоксальным примером органического слияния различных музыкальных элементов [68, стб.268-276].

Леонид Сабанеев считал Черепнина «наиболее выдающейся личностью Ленинградской (sic!) группы композиторов, следящей за европейскими новациями нового времени. При виртуозном владении оркестровкой он не обладал стилем, который можно было бы назвать «всеобъемлющим» [299, с.223-224].

Игорь Глебов (Б. В. Асафьев) писал, что Черепнин «далеко несамостоятелен, он только остроумно приноравливает и приспосабливает для себя тот материал, что в изобилии имеется у Римского-Корсакова и французов, но делает это с большим тактом и вкусом, сохраняя каким-то чудом собственную физиономию» [65, с.87].

Возможно, во всех этих словах присутствует доля истины, но спустя много лет мы видим в Черепнине первого и, возможно, единственного русского композитора-импрессиониста. Во многом правильное утверждение о пестроте его музыки, о постоянной перемене стилистики, органично вписывается в картину как музыкального, так и всего искусства начала XX века. Полистилистика, смешение традиции кучкизма с импрессионистическими изысками и музыкой венского модерна, дало своеобразный, «ускользающий» композиторский стиль Черепнина.

О Черепнине много писалось до революции, он был признан, уважаем и почитаем публикой и музыкантами. В конце 1990-х годов, усилиями Л. З. Корабельниковой, написавшей книгу «Александр Черепнин: долгое странствие», где описывая жизнь А. Н. Черепнина-сына, и его отца, и О. М. Томпаковой, которая осуществила издание мемуаров Н. Н. Черепнина «Воспоминания музыканта», мы познакомились с обликом одного из ведущих композиторов России начала XX века. Интереснейшей представляется книга О. Ф. Биккенина «Творчество Николая Черепнина в контексте русской художественной культуры конца XIX – начала XX века» (2007), в которой проанализированы стиль музыки композитора, его художественные ориентиры.

К сожалению, практически не исследовано духовно-музыкальное творчества Н. Н. Черепнина. Композитор был искренно верующим человеком, сочинение церковной музыки было для него абсолютно искренним творческим актом. Как говорил его сын — композитор А. Н. Черепнин: «Отец верил в Бога, любил церковь, Митрополит Евлогий (Георгиевский) был его близким другом [127, с.239]. Культовая музыка Черепнина редко исполняется по причине грандиозных исполнительских задач, стоящих перед исполнителями, хотя композитор предполагал именно клиросную судьбу своих сочинений.

Более счастливой судьбой обладает знаменитое произведение конца жизни композитора — оратория для трех солистов, хора и оркестра «Хождение Богородицы по мукам» (1938). Сочинение нашло дорогу на сцену и стало одним из откровений «потаенной музыки» в репертуаре Санкт-Петербургской Государственной Капеллы имени М. И. Глинки.

Перу Н. Н. Черепнина принадлежат три Литургии Св. Иоанна Златоуста (1906, 1907 и 1914), Песнопения Вечерни (1918) и написанные в эмиграции 13 духовных хоров, из которых семь изданы в Нью-Йорке. Последние написаны для мужского хора Сергиевского Подворья в Париже.

Наиболее показательным сочинением для иллюстрации стиля церковной музыки композитора стоит признать Литургию №2 op. 32. Сочинение представляет собой, в отличие Литургии №1 op. 28, так называемую «большую литургию», в которой выписаны все прошения и изменяемые песнопения. Литургия № 3 мало известна, так как осталась в рукописи. Песнопения Утренней представляют собой всего лишь шесть избранных текстов из вступительной части Всенощного Бдения. Иногда, ошибочно, это сочинение называют Всенощной, но в силу описанных особенностей, это неправильно.

Ошибочно представлять церковную музыку Черепнина как образец стиля Нового направления, к которому он, без сомнения, тяготел. Композитор мастерски соединил находки своего учителя с новациями Нового направления. Гармоническая и тембровая красочность симфонической музыки, принцип стилевой «мозаичности», которые были отличительной чертой его композиторского стиля, реализуются композитором и в церковной музыке, причем на двух уровнях — музыкального материала и формы, как отдельной части, так и всего цикла в целом.

Под «мозаичностью» цикла подразумевается стилистическое различие между отдельными частями цикла. Например, «Благослови, душе моя, Господа» (Прил. 2. Прим. 10) из Литургии №2 — типичное сочинение «Петербургского стиля» периода директорства А. Ф. Львова, с характерной гармонизацией напева при помощи диатонических трезвучий и секстаккордов. Следующий номер — «Единородный Сыне» представляет собой гармонизацию напева в стиле обработок Римского-Корсакова. Ленточное изложение распева терциями и с октавными утроениями в партиях сопрано, первых теноров и баритонов, дополненное октавным удвоением подголоска в партиях альта и второго тенора в первом разделе формы. Второй раздел части являет нам признаки Нового направления, с повторяющимися мелодическими ходами в альтовой и теноровой партиях, изменяющейся фактурой, в которой преобладает контрастная смена аккордового и контрапунктического изложения.

«Во Царствии Твоем I» (Прил. 2. Прим. 11) — пьеса с *divisi a 7* и двумя облигатными солистами тенорами представляет собой своеобразный антифон солирующих теноров-канонархов и хора *tutti.* Стиль этого номера характерен для стиля Нового направления.

Следующий номер — «Во Царствии Твоем II» обычного распева. Песнопение решено в манере традиционных гармонизаций песнопений Обихода в манере Придворной Певческой капеллы.

«Приидите, поклонимся» — свободная авторская композиция, музыкальными средствами комментирующая текст, в своеобразной «раскачивающейся» интонации хора угадываются поклоны молящихся. Каждый фрагмент текста части имеет индивидуальное композиторское решение, но интонация поклона проходит через все произведение.

Херувимская песнь (Прил. 2. Прим. 12) — новый шаг в интерпретации канонической формы. Каждая строфа песнопения имеет свой материал: первая — гомофонно-гармонического склада с элементами подголосочной полифонии. Вторая строфа начинается с шестиголосного канона и продолжается синкопированным эпизодом. Третья строфа суммирует первый раздел «Иже херувимы» и завершение второй строфы. «Яко да Царя» имеет трехчастную форму (A-B-AI), где первый раздел написан в виде канона с удвоением женского хора мужским. «Ангельскими...» написана на материале Ектении после Евангелия. В «Аллилуйя» появляется восходящий мотив, который, подобно лейтмотиву, проходит через всю Литургию. Воплощение «Верую» часто становится трудной задачей для композиторов. Размер молитвы подвигает их в большинстве случаев к речитативной реализации текста.

Черепнин выбирает противоположный способ воплощения текста. Грандиозная составная форма семиголосного хора, в каждом разделе имеет свое фактурное решение и свой композиторский прием. Среди них мы видим параллельное движение терциями пар голосов сопрано — тенор, канонические имитации, чередование речитативного и вокально-мелодического изложения.

Каждый раздел формы имеет свою тональность. В целом форму можно определить как сложную трехчастную с элементами репризности, где каждая часть, в свою очередь, состоит из нескольких разделов.

В «Верую» много изобразительных моментов, музыкальными средствами комментирующих текст. Впервые в этом сочинении тематизм приобретает инструментальный характер с неудобными для вокализации последовательностями скачков. На словах «Распятого...» в партии сопрано появляются скачки As2 -C2. В тексте «и возшедшего на небеса...» партии сопрано и теноров, изображая восхождение, достигают, соответственно As2  и As1. Глубокие октавные удвоения басов на словах «и во Едину Соборную...» звучат как непреклонное утверждение Веры. «Видехом свет Истины...» — восьмиголосный хор достигает вершины тесситуры с A2  у партии сопрано. Черепнин в этой части изображает многопластовый хоровой «перезвон» с «трезвоном» малых колоколов в женском хоре и глубокими одиночными ударами больших — в басах. В «Отче наш» появляются педальные выдержанные тоны в духе валторновых оркестровых педалей.

В целом Литургия №2 — своеобразная «энциклопедия» композиторских приемов, относящихся к различным стилистическим направлениям, и мастерски соединенных в устойчивую форму. Система своеобразных лейтмотивов, впервые примененная композитором в этом цикле — совершенно новый прием для русской церковной музыки. Перенесение оперно-симфонических принципов формообразования делает Литургию №2 исключительным сочинением, своеобразной хоровой симфонией с логикой внутреннего развития и цикличностью. Внутреннее стремление формы к ключевой части цикла «Верую» реализовано при помощи постоянного изменения материала, его изложения, мастерского распределения внутри формы внутреннего напряжения материала.

Гармонический язык произведения отличается большой вариативностью, все части гармонизированы в различной манере: импрессионисткий стиль сменяется русской архаикой, фонизм и сложные тональные схемы сочетаются с классическими прозрачными построениями.

Силами хора Черепнин создает эффект храмовой стереофонии богослужения. Звуковое воссоздание пространственной гармонии храма — это, вне всякого сомнения, новизна черепнинского композиторского подхода к реализации грандиозной многосоставной формы. Композитор сумел своеобразно перенести принципы симфонической оркестровки в хор.

Песнопения Вечерни ор. 51 (1918) до сих пор не напечатаны. Все шесть песнопений этого цикла — переложения различных напевов, в том числе Валаамского и Болгарского. В них сочетаются приемы Петербургской школы и Нового направления. Прозрачность фактуры этих песнопений определяется фонизмом плагальных оборотов гармонии, характерных для школы Римского-Корсакова. Линеарная фактура, продолжительные педальные звуки в разных голосах, органные пункты, создающие стилистическое единство этого цикла — признак Нового направления.

Композиторские находки Черепнина ставят его в один ряд с С. В. Рахманиновым, А. Т. Гречаниновым, А. А. Чесноковым, создавшими знаменитые литургические циклы.

Церковная музыка, созданная композитором в годы эмиграции, уже не столь сложна с точки зрения композиторской техники. За рубежом не было коллективов, способных исполнять произведения, написанные из расчета на возможности Придворной Певческой Капеллы или Синодального хора. Упрощение стиля прослеживается у всех композиторов-эмигрантов, писавших после 1917 года церковную музыку. Многие из них, такие как А. Т. Гречанинов, К. Н. Шведов, писали заказную музыку католического и протестантского обряда. Н. Н. Черепнин написал Грузинские погребальные песнопения (1944). Вершиной творчества его послереволюционного периода, как уже говорилось, стала оратория «Хождение Богородицы по мукам».

Стоит отметить преемственность интересов композиторов семьи Черепниных в области церковной композиции. Сын Н. Н. Черепнина — Александр Черепнин написал в 1967 году Шесть литургических песнопений (6 Liturgical Chants) op. 103. Произведение синтезировало в себе стили Петербургской и Синодальной школ в духе интонационных и гармонических средств музыки середины XX века. Именно это своеобразие не позволило им стать не только частью клиросного репертуара, но и пробиться на концертную эстраду.

**Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов** (1859-1935). Композитор оставил обширное творческое наследие практически во всех жанрах — от оперы до киномузыки. С детства участвовал в богослужениях в качестве малолетнего певчего в гатчинской церкви. В 1872-1875 гг. будущий композитор занимался в музыкальных классах при Исаакиевском соборе, в которой традиционно работали педагоги Придворной Певческой Капеллы. Близким другом семьи был Г. Я. Ломакин — знаменитый учитель пения в Капелле и даровитый церковный композитор. В 1882 году Ипполитов-Иванов закончил Петербургскую консерваторию по классу свободной композиции Н. А. Римского-Корсакова. Композитор принадлежал к ближнему кругу своего учителя, в котором познакомился с членами «Могучей кучки» (а также с Лядовым, Глазуновым). В эти же годы произошло знакомство с П. И. Чайковским. С 1893 года и до конца жизни преподавал композицию в Московской консерватории.

Принято считать, что Ипполитов-Иванов – композитор церковных песнопений, всецело принадлежит к Новому направлению. Такое мнение высказывает Н. С. Гуляницкая в предисловии к юбилейному сборнику духовных произведений для хора композитора [78, с.5]. Но мы усматриваем в его творчестве черты, присущие как школе Римского-Корсакова, так и Новому направлению. Отметим, что композитор создал не только крупные формы — Литургию и «Избранные песнопения Всенощного бдения», но и циклы одножанровых произведений: Пять херувимских песен оp. 38 и Два запричастных стиха оp 29. Тяготение к цикличности не ограничилось только церковной музыкой. Композитор написал «Семь псалмов царя Давида» op.41 для голоса с инструментальным сопровождением — сочинение неожиданное для своего времени, ставшее своеобразным продолжением его «Трех библейских стихотворений» на стихи К. Р. для голоса и фортепиано. Еще одним отличием Ипполитова-Иванова от композиторов Нового направление стало абсолютное игнорирование древних распевов как основы музыкальных композиций. Его творческим кредо стало создание произведений на основе авторского материала.

Литургия и «Избранные песнопения из Всенощного бдения» схожи по композиторскому замыслу. Композитор выбирает только тексты неизменяемых песнопений и реализует их в свободной авторской манере. Нежелание использовать древние напевы подвигает автора на сочинение песнопения «Господи воззвах», которое поется на ежедневно изменяемый глас, в неканонической свободной манере. Вопреки стремлению композитора к выработке авторской манеры церковных песнопений, он не смог добиться стилевого единства в своих крупных литургических формах. В циклах сочетаются пьесы в обиходном стиле (без использования подлинных мелодий), с простой мелодикой, часто речитативного характера, лапидарными гармоническими последовательностями, и пьесы концертного плана — с ярким мелодизмом, более сложной гармонией, *divisi* хоровых партий и элементами полифонии. Произведение становится симбиозом клиросного и концертного стиля — часть номеров недостаточно ярка для концертного исполнения, другая — чересчур трудна для богослужебного. В качестве примера приведем популярнейшее сочинение автора «Единородный Сыне» (Прил. 2. Прим. 13).

Ипполитов-Иванов не увлекался присущей синодалам идеей реконструкции средневекового русского пения. Композитор достигает русской интонационной адекватности другими, сугубо авторскими средствами.

Церковная музыка Ипополитова-Иванова представляет собой редкий вариант воплощения концертного стиля, культивировавшегося композиторами Синодального училища, с музыкально-художественными средствами, присущими школе Римского-Корсакова.

Еще одним учеником Н. Н. Римского-Корсакова, который оказал огромное влияние на развитие церковной музыки на Украине, был **Николай Витальевич Лысенко** (1842-1912). Композитора можно считать основоположником украинской композиторской школы Нового времени. Также неоценим его вклад в музыкальную этнографию. Он стал «первооткрывателем» прежде всего западноукраинского фольклора. Среди его учеников Л. Н. Ревуцкий, К. Г. Стеценко, П. Д. Демуцкий, Н. Д. Леонтович, А. А. Кошиц. Лысенко получил образование в университетах Киева и Харькова. По окончании в 1865 году университетского курса Лысенко работал учителем музыки. В 1867-1869 гг. композитор учился в Лейпцигской консерватории у К. Рейнеке, И. Мошелеса (фортепиано) и у Э. Ф. Рихтера (композиция). По окончании курса возвращается в Киев, где начинает разнообразную профессиональную деятельность: концертирующего пианиста, хорового дирижера, педагога и организатора.

Испытывая сомнения в качестве своего академического образования и желая придать своему творчеству современный импульс, Лысенко в 1874-1875гг. частным образом стажировался в Петербурге у Н. А. Римского-Корсакова.

В немногочисленных церковных произведениях лишь однажды, в концерте «Камо пойду» композитор использовал церковно-славянский язык. В клиросной музыке его учеников и последователей укрепился, как богослужебный, украинский язык, что ограничило ее бытование.

Наиболее значительными из его церковных произведений принято считать Херувимскую песнь G-dur, «Кант Распятию Христову» a-moll и духовный концерт «Камо пойду».

Херувимская песнь интересна своей формой. В ней нет распространенной в то время репризности первого раздела (A-B-A). Композитор использует схему A-AI-B, где третья строфа в тональности g-moll изложена полифонически (канон трех голосов в октаву с подголоском в альтовой партии). Четвертая строфа «Яко да Царя» (в церковнославянском варианте) имитационного строения с отклонениями в тональности первой и второй степени родства.

Не менее интересен «Кант Распятию Христову» (Прил. 2. Прим. 14), написанный в куплетной форме (A-B-AI-AII-BI), где разделы A-B и AII-BI несут в себе функцию запева и припева. В разделах A, АI и АII тематический материал экспонируется в разных голосах.

Концерт «Камо пойду» (Прил. 2. Прим. 15) представляет собой композицию в свободной авторской манере. Частая смена тональности (d-moll — A-dur – D-dur), размера (4/4 — 12/8 — 4/4), ритма — беспрецедентны для произведений этого жанра. Концерт начинается с запева трио женских голосов и тенора, далее вступает басовая партия и создается впечатление своеобразного хорового «ответа» на вопрос трио «Камо пойду лица Твоего Господи?». Своеобразный изобразительный момент на словах «Аще возьму крылы...» решен с помощью восходящих ходов по тонам трезвучия. Присутствует характерный для народной песни «вздох» — восьмая пауза на сильной доле на словах «В последних моря».

Мелодический материал произведений Лысенко обнаруживает тесную связь с украинским фольклором и формами народного музицирования.

В эти же годы на Украине творит **Константин Антоний Киприан Горский** (1859-1924). Этот забытый композитор, скрипач, дирижер и педагог родился в Лиде (ныне Белоруссия). Он учился в варшавском Музыкальном институте у скрипача Аполлинария Контского (ученика Паганини). В 1873 году Горский осуществил концертное турне по Кавказу, выступал в Пензе, Саратове и Астрахани, где снискал славу скрипача-вундеркинда. В дальнейшем музыкант поступил в Петербургскую консерваторию, которую закончил в 1881 году по классам скрипки (класс Л. Ауэра) и в 1882 году — по классу композиции и инструментовки у Н. А. Римского-Корсакова. В 1882-1890 гг. Горский работал в Тифлисе, а в 1890 году переехал в Харьков. Почти тридцатилетнее пребывание в этом городе оказалось весьма продуктивным для него периодом: преподавательская деятельность в Харьковском музыкального училища РМО сочеталась с дирижерской и композиторской практиками. Он создал несколько хоровых коллективов и симфонический оркестр. П. И. Чайковский считал его, после харьковской премьеры своего скрипичного концерта, выдающимся скрипачом. В творческом портфеле Горского многочисленные произведения различных жанров: оперы «Маргер» и «За хлебом», поэмы для симфонического оркестра «Зачарованный круг», «На Олимпе», Органная фантазия f-moll, две Мессы (a-moll и Missa Solemnis Es-dur), большое количество камерной музыки, около 100 романсов. Для хора Харьковского костела Успения Пресвятой Девы Марии были написаны многочисленные духовные сочинения.

Тем удивительнее видеть среди католической богослужебной музыки Концерт «Зряще мя безгласна» (Прил. 2. Прим. 16), текст которого представляет собой Стихиру на прощание с усопшим из православной Панихиды. Концерт написан в 1892 г. и издан за счет автора в 1911 году.

Сочинение представляет собой свободную авторскую композицию. В нем не использована интонационная основа Обихода или знаменного распева. Подобный подход контрастирует с тогдашним увлечением украинских церковных композиторов работой с местными напевами. Концерт представляет собой одночастную композицию с двумя четко определяемыми разделами формы, которые можно определить как своеобразные прелюдию и фугу. Возможно, выбор подобной формы для своего произведения был определен большой практикой в сочинении органной музыки.

Первый раздел концерта – «прелюдия» написана в двух тональностях: изначальный c-moll сменяется g-moll. Основной способ презентации материала – сопоставление *solo* и *tutti.* Каскадные вступления голосов, имитации, секвенции соседствуют с хоральной фактурой, (в том числе и речитативного характера). В целом в прелюдии преобладает импровизационная стихия.

Второй раздел концерта – четырехголосная фуга с наложением ответов, неудержанным противосложением и без дополнительных проведений темы. Вступления голосов происходит по классической схеме – ответ в смежном голосе (T – A – S – B). Развивающая часть фуги построена на полифонической игре вычленяемых мотивов темы. В ней нет одиночных, групповых и стреттных проведений. В определенный момент в развивающей части появляются мотивы первого раздела концерта – «прелюдии». Неожиданным в фуге можно считать весьма необычный для времени написания концерта прием хоровой оркестровки с октавными удвоениями облигатных голосов. Подобный композиторский прием мы видим у А. Т. Гречанинова, С. В. Рахманинова и других композиторов круга Синодального училища. В сочинении же композитора, не принадлежавшего к главным течениям русских церковных композиторских школ, написанном еще в 1892 году, представляется нам достижением, заслуживающим пристального внимания. В завершающей части фуги происходит свертывание движения на фоне обновлением приемов развития, отсылающих нас к первому разделу концерта – «прелюдии». Видоизменные интонации басового *solo* вплетаются в секвенции, идущие на фоне басового органного пункта. Финальный аккорд, написанный в одноименной основной тональности Концерта C-dur, вызывает аллюзию на окончания многочисленных органных произведений И. С. Баха.

Единственное произведение К. А. Горского православного богослужебного характера вызывает больше вопросов, нежели имеет ответов. Какова предыстория его создания? Для какого коллектива оно было написано? Исполнялось ли он за богослужением или изначально рассматривалось как произведение концертного жанра? На последний вопрос можно было бы ответить положительно, опираясь на анализ сочинения. Произведение имеет не совсем церковный характер, в нем использованы некоторые композиторские приемы, не принятые в православной церковной композиторской практике. Стоит отметить связь формы и способов развития материала с инструментальной музыкой католического богослужения, и сходство интонационной сферы с экспрессией тематического материала поздних концертов А. А. Архангельского. Остается надеяться, что оригинальное произведение найдет свой путь на отечественную эстраду.

Было бы неправильным считать исчерпанной тему преемственности и оригинальности украинской церковной композиторской школы только названными именами, но о других композиторах мы скажем позже.

**Игорь Федорович Стравинский** (1882-1971) один из последних частных учеников Н. А. Римского-Корсакова (1904-1906). Стравинский родился в глубоко религиозной семье. От своего отца — солиста Императорской оперы Ф. И. Стравинского, композитор унаследовал «черту характера, столь не вяжущуюся со скепсисом и иронией, но таящуюся в духовном складе артиста и выступающую на первый план в последнем периоде творчества, это религиозность и притом в рамках сурового архаического церковного традиционализма» [166, с.391]. Стоит прокомментировать данную цитату. Статья написана Иваном Лапшиным в 1947 году и для автора последним периодом творчества Стравинского был, на тот момент, период предвоенного времени. Отметим, что Лапшин знал Стравинского с начала 1900-х годов, был вхож в его семью и, таким образом, его мнение весьма достоверно.

Религиозная тема широко представлена на протяжении всего творческого пути композитора. Уже в Симфонии псалмов тематический материал приобретает серьезный, религиозный оттенок. Опера-оратория «Царь Эдип», формально не являясь произведением духовного жанра, несет в своем тематизме признаки русского знаменного распева, используя его типические попевки распева. Именно во время написания вышеупомянутых произведений Стравинского «начинает занимать идея реформы русского церковного пения в древнерусском суровом архаическом духе, когда все верующие, а не только клир, исполняли немногословные, но преисполненные истового аскетического благочестия песнопения» [251, с.395].

Как и многие русские композиторы, оказавшиеся волею судьбы в эмиграции, Стравинский писал духовную музыку разной конфессиональной принадлежности, используя латинский и церковнославянский языки. Существуют варианты песнопений на двух языках. Изначально православные песнопения: «Отче наш» (1926), «Верую» (1932), «Богородице, Дево радуйся» (1932) (латинский вариант – 1949).

В написанных под впечатлением пения клироса собора Св. Николая Чудотворца в Ницце произведениях, отразились детские, во многом наивные, впечатления от церковного пения в Полтаве и Киеве. Пьесы написаны в нарочито диссонантной манере, напоминающей раннее русское многоголосие. Достаточно сложный музыкальный язык пьес, не ассоциирующийся у большинства верующих с традиционными представлениями о том, какой должна быть церковная музыка, не дал духовным хорам Стравинского шанса стать частью клиросного репертуара. Известен факт неприятия их отборочной комиссией Лондонского Сборника (Издание нот православных песнопений в трех томах, предпринятое в Великобритании в 1962-1972 годах). Сочинения были отвергнуты, по словам И. Г. Дробота, с пометкой «богохульство» и «издевательство над церковным пением». Песнопения показывают представление композитора о церковной музыке сквозь призму своих идей о ее реорганизации. В настоящее время три духовные пьесы Стравинского имеют счастливую концертную жизнь и совершенно не имеют богослужебной практики.

Наиболее значимыми сочинениями религиозной тематики в творчестве Стравинского стали произведения кантатно-ораториального жанра. Интонационная сфера русской духовной музыки успешно претворена в Симфонии псалмов (1930), сочинении, предварительно задумывавшемся с использованием церковнославянского языка.

Кроме того, используют библейские сюжеты и написаны на латинский текст: Mass (1948), Canticum sacrum (1955), Threni (1958) Плачь пророка Иеремии, Проповедь, притча и молитва (1961), Requiem canticles (1966). Опера «Потоп» (1962) написана на двух языках — английском и латинском.

Совершенно неожиданной в нашем списке может показаться фигура выдающегося советского музыковеда, композитора, музыкального критика и педагога **Бориса Владимировича Асафьева** (1884-1949) Будущий Народный артист СССР учился в Петербургской Консерватории у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова (1904-1910). Одной из основополагающих музыковедческих идей Асафьева было признание значительного места церковной музыки в генезисе русской музыки. В юности он жил поблизости от Александро-Невской Лавры, и будучи ее прихожанином, был знаком со многими певчими лаврского хора. Любитель и знаток древнерусского пения, его музыковедческими интересами стали, в том числе, проблемы русской церковной музыки. Первые статьи на данную тематику (1915) были посвящены творчеству А. Д. Кастальского. Их знакомство переросло в многолетнюю дружбу. После смерти друга Асафьев немало сделал для популяризации музыки композитора.

Блокадной зимой 1941-1942 года Асафьев написал восемь церковных сочинений, посвященных памяти А. Д. Кастальского: «Свете тихий», «Трисвятое», «Богородице Дево», «Рождество твое, Христе Боже наш», «Дева днесь», «Христос воскресе» и «Ангел вопияше». Произведения написаны в свойственной всему творчеству Асафьева манере исторической реконструкции. Стилистическим ориентиром для этих произведений была музыка композиторов Синодального училища и, в частности, Кастальского. Музыка Асафьева, написанная «в стол», в трагическое для страны и автора время и ставшая неожиданным для композитора откликом на события войны, на данный момент не известна клиросу и концертной публике. Будем надеяться, что эти произведения все же будут опубликованы для всеобщего обозрения и станут еще одной страницей церковного и концертного репертуара.

Открытием последних лет стала церковная музыка **Максимилиана Осеевича Штейнберга** (1883-1946). Ученик Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова и А. К. Лядова он, после окончания Петербургской Консерватории (1908), стал ее преподавателем. На протяжении своей работы Штейнберг был деканом композиторского факультета, заместителем директора консерватории. Среди его учеников – Д. Д. Шостакович, В. В. Щербачев. Музыка Штейнберга на протяжении всего творческого пути несет на себе черты эстетики импрессионизма, увлечения эстетикой Серебряного века.

Обращение Штейнберга к жанру церковной музыки неожиданно для современного слушателя. Автор 5 симфоний, двух балетов, скрипичного концерта, поэмы для солистов и оркестра, он не создал ни одного сочинения для хора a cappella. В 1923 композитор написал «Страстную седмицу» – весьма редкий для русской православной музыки цикл песнопений последней недели Великого поста. До Штейнберга подобный, хотя и отличающийся выбором песнопений цикл, написал А. Т. Гречанинов. Оба сочинения не предполагали богослужебного исполнения по причине того, что песнопения, входящие в них, исполнялись в разные дни Страстной недели. Таким образом, произведения представляют собой хоровые сюиты и не обладают сколько-нибудь ярко выраженными внутрициклическими связями. В 10-ти из 11-ти пьес цикла Штейнберг использует мелодический материал знаменного, киевского и болгарского распевов. Композитор испытал влияние: Рахманинова, Гречанинова, Лядова, Римского-Корсакова, но в смелости гармонического языка Штейнберг их определенно превосходит. Не умаляя композиторского своеобразия сочинения можно сказать, что «Страстная седмица» является своеобразной «энциклопедией» композиторских приемов работы с распевами. Отличие ее от творчества большинства гармонизаторов состоит в высочайшей индивидуальности автора, позволившей ему создать произведение, продолжившее, а возможно, и подытожившее развитие жанра концертной духовной музыки в России.

Сочинение не могло быть исполнено Государственной капеллой по причине полного запрета на исполнение культовой музыки. Вероятно, что во время европейских гастролей 1925 или 1927 годов, автор передал партитуру парижскому издательству W. Bessel & Cie., Paris. Сочинение было опубликовано в 1927 году во Франции. Следующая публикация состоялась в США в 2014 году.

Своеобразие «Страстной седмицы» Штейнберга во многом обусловлено специфическими чертами композиторского подхода автора, временем написания и тем фактом, что он не был выпускником Придворной Певческой Капеллы и не принадлежал к корпусу композиторов, изначально воспринявших церковную традицию. К тому же, он не воспитывался в православной среде и не имел присущей ей ментальности. Крестился в православие в возрасте 25 лет. Он не был скован определенной догматикой жанра и стиля. «Седмица» интересна сочетанием различных подходов в работе с древним распевом и современными композиторскими приемами, присущими, в большей степени, оркестровому письму.

№ 1. «Аллилуйя». Пьеса сочетает в себе присущее Римскому-Корсакову октавное изложение распева с продолжительными хоровыми педалями. Первоначальное экспонирование распева сменяется антифоном женской и мужской групп хора, которые в заключении сливаются в мощное хоровое tutti. В пьесе ощущается влияние Римского-Корсакова, с его двуххорным «Тебе Бога хвалим» и Рахманинова с «оркестровыми» divisi Всенощного бдения.

№ 2. «Се Жених грядет». Об этом песнопении можно говорить как о своеобразном ответе на красоту переложений Лядова. Так же, как и старший коллега, Штейнберг использует каскадные вступления голосов, но он белее свободен в выборе количества голосов divisi в реализации своего замысла. Нарочитые параллелизмы, возможно, отражающие, по замыслу автора, суть древнего распева и его средневековой певческой реализации, становятся одним из примет данного номера.

№ 3. «Чертог Твой». Изложение распева в басовой партии, оттеняемое продолжительными педалями и контрапунктом в ленточном изложении. Многослойность хоровой партитуры создает эффект непрекращающегося ни на минуту движения.

№ 4. «Егда славнии ученицы». Так же как и в «Аллилуйя» материал экспонируется октавными унисонами — запевами мужского хора. Возникает ощущение респонсория, переосмысленного от соревнования солиста и хора к соревнованию хоровых групп

№ 5. «Странствия Владычня». В пьесе используются все выше перечисленные композиторские приемы. Впервые в цикле появляются канонические имитации в духе Лядова. Количество divisi достигает восьми голосов, что иногда приводит к созданию своеобразных «кластеров». В пьесе превалирует вариационный прием развития материала – вариации ostinato. В финале появляется узнаваемый рахманиновский мотив колыбельной («Ныне отпущаеши»).

№ 6. «Вечери Твоея». В запеве мужского хора явственно прослеживается интерес автора к модели гармонизаций Обихода в духе Придворной Певческой Капеллы.

№ 7. «Благообразный Иосиф». Полиморфная фактура пьесы с многочисленными включениями и выключениями голосов, постоянно изменяющимся движением партий становится ярким воплощением «разговора толпы, комментирующей событие». Пьесу отличает прозрачность звуковой фактуры.

№ 8. «Разбойника благоразумного». Композиторская трактовка песнопения весьма необычна для реализации данного текста. Пьеса представляет собой два варианта обработки знаменного распева. Первое проведение – трио женских солирующих голосов (два сопрано и альт), написано в стиле, синтезирующем признаки канта и авторскую манеру Кастальского с его плавным, «обтекающим» голосоведением. Второе проведение – для полного хора с обилием divisi во всех партиях. Распев, исполняемый солирующим тенором, быстро растворяется в массе хорового звучания.

№ 9. «Не рыдай мене Мати». Пьеса, в которой солирующий тенор инкорпорирован в материю плотной хоровой ткани. Тем не менее, удачная «разрядка» тесситуры альтовой и теноровой партии сохраняет прозрачность звучания. Песнопение своим композиторским решением напоминает «Ныне отпущаеши» Рахманинова.

№ 10. «Воскресни, Боже» – своеобразное отдание памяти П. И. Турчанинову, автору позднейшей текстовой вставки в данное песнопение. Интереснейшая находка композитора – использование групп хоровых солистов внутри общей хоровой фактуры, их одновременное звучание.

№ 11. «Да молчит всякая плоть». Песнопение, исполняющееся единственный раз в годичном круге церковных песнопений в Великую Субботу вместо Херувимской песни. В ней композитор средствами хорового пения изображает всю полноту Создания, Таинство присутствия Христа во время Евхаристии. Хор достигает предельных тесситур и десятиголосного divisi. Традиционное удвоение женского хора мужским создает эффект небывалой звуковой мощи.

Делая первые выводы о «Страстной седмице» М. О. Штейнберга нужно сказать, что это сочинение невольно стало подытоживающим развитие концертного стиля церковной музыки. Столь грандиозных опусов в России уже не писалось. Развитие церковно-певческого дела вынужденно пошло другим путем. В эмиграции Гречаниновым и Черепниным были созданы духовные оратории, но это были сочинения для солистов, хора и оркестра, тогда как Штейнберг, в своем единственном хоровом сочинении остался верен церковной традиции пения без сопровождения.

**2.1.5. Композиторы – регенты**

Композиторы-регенты — наиболее многочисленная ветвь композиторов, писавших церковную музыку. Среди них сослуживцы Римского-Корсакова по Придворной Певческой Капелле и ученики: капелльские, консерваторские и частные. Среди них есть композиторы, посвятившие всю свою жизнь исключительно церковно-музыкальному творчеству, но есть и те, кто были вынуждены завершить свою церковно-композиторскую карьеру.

Одним из столпов капелльской педагогической корпорации в конце XIX – начале XX был **Евстафий Степанович Азеев**. Его творчество практически не известно современным музыкантам и слушателям. Это объясняется, с одной стороны, его исключительным творческим интересом к жанрам клиросной церковной музыки и, с другой – отсутствием концертной духовной музыки. Послереволюционная эпоха с развернувшейся антирелигиозной борьбой и полным забвением церковного композиторского творчества также способствовала замалчиванию фигуры Азеева. Тем не менее, имя одного из интереснейших музыкантов, связавших значительную часть своей жизни с Придворной Певческой Капеллой, достойно профессионального и слушательского внимания.

Е. С. Азеев родился в Киеве 23 февраля 1851 года в семье певчего Киево-Печерской Лавры. Десятилетним мальчиком он был привезен в Петербург и стал певцом Капеллы. После окончания певческого периода карьеры (1875), Азеев остается в ее стенах и становится учителем церковного пения. Этот факт подтверждает его выдающиеся успехи в учебе, ведь в Капелле на преподавательскую работу оставляли только наиболее успешных учеников. В 1883 году Азеев становится старшим учителем пения Капеллы. В 1901-1907 годах композитор работает преподавателем в Регентских классах. Под руководством Н. А. Римского-Корсакова он участвует в коллективной работе над «Всенощным бдением древних напевов» (1888). Именно в период работы над этим сборником Азеев проникся идеями Римского-Корсакова в области гармонизации церковных напевов. С 1870-х гг. Азеев совмещает работу в Придворной Певческой Капелле с хормейстерской работой в Мариинском театре. Его выдающаяся деятельность на посту главного хормейстера театра заслужила всеобщее признание. Он участвовал в первых постановках «Псковитянки» (1873) и «Майской ночи» (1880). После ухода из Придворной Певческой Капеллы (1907) и до самой своей смерти, последовавшей 14 декабря 1918 года, композитор учительствовал в Институте Св. Елены и в Институте Императора Николая, а также на курсах Рапгофа. В 1915 году подготовил петербургскую премьеру «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова, но в силу обстоятельств был вынужден отказаться от ее проведения.

Еще одной гранью его музыкально-просветительской деятельности стало сотрудничество с издателем П. М. Киреевым в деле редактирования и издания современной церковной музыки. Благодаря их совместной деятельности увидели свет произведения многих молодых авторов, в том числе впервые были напечатаны произведения И. Тульчиева, А. Егорова, А. Туренкова, С. Панченко, Г. Извекова и многих других.

Предположительно в 1914 году Е. Азеев осуществил редактуру и издание «Собрание духовнно-музыкальных сочинений и переложений Н. А. Римского-Корсакова», чем Евстафий Степанович завершил публикацию церковных произведений своего учителя. Отметим труды Азеева по посмертным публикациям церковных сочинений М. А. Балакирева. Основополагающим принципом редакторской работы Азеева стал бережный подход к первоисточнику. В редактуре произведений своих коллег он сосредотачивается на исправлении неточностей автографа и некоторой корректировке динамических оттенков, никоим образом не вторгаясь в авторский замысел.

Принято считать, что стилистика церковных композиций Азеева примыкает к Новому направлению. Действительность намного более разнообразна: композитор не имел каких-либо пристрастий в выборе модели для своих сочинений. Изначально являясь приверженцем школы Придворной Певческой Капеллы периода т. н. «немецкой» манеры, с течением времени, творчество Азеева приобретает все большую приверженность стилю, определяемому С. Г. Зверевой как «неорусский», и сближающему его с представителями «Нового направления» [93, с.146].

Яркий концертный стиль немногих ранних сочинений Азеева, с контрастностью разделов, разнообразием фактуры, использованием антифонного изложения материала, со временем приобретает черты стиля Римского-Корсакова, с внедряемыми им приемами русского народного многоголосия и имитационной полифонии. В дальнейшем, синтез идей Римского-Корсакова и Смоленского затронул часть композиторской техники Азеева, которая отвечала за работу с материалом, но не с принципами формообразования, характерными для композиторов, связанных с Синодальным училищем. Мнение И. А. Гарднера о том, что композитор относится к характерным представителям петербургской школы, видится несколько односторонним.

Представляется достоверной догадка о «заказной» природе многих его сочинений. Автор «приноравливается» к певческой манере, количественному составу, профессиональному качеству коллективов, для которых пишет произведение. Анализ его сочинений позволяет говорить о высоком профессионализме, позволяющем соответствовать различным запросам заказчиков. Богатство композиторской фантазии и техники проявляется и в сочинениях для больших профессиональных хоров, и в пьесах для малых клиросных коллективов.

Еще одним доводом в пользу «заказной» работы Азеева нужно считать многократное воплощение некоторых богослужебных текстов. Речь не идет о традиционной для школы Римского-Корсакова «серии» одноименных сочинений. Его одножанровые пьесы написаны на протяжении продолжительного времени. Список сочинений композитора насчитывает более 100 названий. Среди них пятнадцать Херувимских песен, восемь «Милость мира», неоднократно воплощенные «Свете тихий», «Отче наш» и «Ныне силы...». За малым исключением, композиции Азеева представляют собой гармонизации и обработки различных распевов. При этом стиль гармонизаций сильно различается.

Среди опусов Азеева существует определенное количество композиций с псалмодирующей мелодикой, что является характерным признаком клиросной музыки для любительских хоров. К ним, получившим наибольшую популярность, можно причислить «Великое славословие» Валаамского напева, «Верую» C-dur, «Во царствии Твоем» на напев из Обихода и некоторые другие. Композитор с предельной корректностью относится к вербальному тексту, его музыка полностью подчинена молитве. В названном выше «Верую» композитор выявляет эмоциональную составляющую слова, но не «гиперболизирует» ее, а лишь высветляет выразительными средствами музыки.

Кроме описанного стиля изложения материала есть партитуры, написанные в несколько иной манере, и некоторые из них являются определенным прорывом для своего времени. Среди них нужно назвать Херувимскую песнь E-dur (Прил. 2. Прим. 17). Тематический материал произведения — сочиненный композитором стилизованный напев, соединяющий в себе интонационную сферу киевского распева и русского народного мелоса. Сочинение, синтезирующее в себе признаки стилей Капеллы и «Нового направления». Впервые в практике церковного сочинительства «Песнь» начинается не с экспонирования основного тематического материала, а своеобразной хоровой фанфарой - октавным удвоением партий сопрано и альта «Иже херувимы». Возможно, это аллюзия оперно-театральной дирижерской практики Азеева. Основным приемом изложения материала в этом сочинении становится постоянная оппозиция *soli* и *tutti*, изложение тематического материала параллельными терциями и секстами в различных комбинациях голосов. Отсутствуют кантовые трио-эпизоды, характерные для церковной музыки XIX – начала XX веков. В сочинении нет сопоставлений хоровых групп, столь любимых композиторами «Нового направления». Но главная примета этого сочинения состоит в том, что оно написано на один «тон» — (H) — квинта в E-dur постоянно звучит на протяжении всей Херувимской песни в разных голосах и становится своеобразными исоном, проявляющемся как на границах хорового диапазона, так и спрятанного в толщу фактуры. Единственным исключением становится «Аминь». В отличие от формального подхода к этому, часто несущему лишь функцию модуляции между разделами эпизоду, автор развивает его до размеров самостоятельного раздела. Шесть тактов отмечены «неправильным»» голосоведением в партии басов — параллельные квинты — первый случай в практике церковной музыки, который можно трактовать как колористический момент. Характерной чертой стиля композитора было внимание к исполнительскому плану произведения. Рассматриваемая Херувимская не исключение. В ней тщательно проработаны исполнительские указания: изменения темпа, нюансы, акценты. Подобное отношение к агогике — примета нового времени в церковной композиции. Размах сочинения, многочисленные *divisi,* необходимость «широкого дыхания», позволяют отнести это сочинение к репертуару большого, «продвинутого», как в то время указывали на партитурах, хора.

В качестве наглядного примера для иллюстрации применения композиторских находок Римского-Корсакова, нужно рассмотреть Концерт «Св. Апостолам». Традиционное изложение параллельными терциями, зеркальная имитация мужского хора, столь любимые параллельные октавы женских голосов, поступенное мелодическое движение, избегающее скачков. Уже в первом периоде начинается активная имитационная работа с материалом. Все эти приемы пришли в музыку Азеева из свободных авторских композиций Римского-Корсакова. Концерт, исходя из задач, которые он ставит перед исполнителями, можно определить, как сочинение для «среднего» хора (используя терминологию П. Г. Чеснокова).

Одним из шедевров композиторской техники стоит признать «Милость мира» греческого распева из Литургии Св. Василия Великого (Прил. 2. Прим. 18). Композиторская реализация этого песнопения для многих авторов стала своеобразным камнем преткновения. Вербальный текст дробится на несколько эпизодов, что зачастую нарушает музыкальную архитектонику произведения. Отличие Литургии Св. Василия Великого от Литургии Св. Иоанна Златоуста в том, что в первой у священника несравненно больше молитвенного текста. Это заставляет композитора расширять объем музыкального текста, не прибегая к привлечению нового вербального текста. Следствием такого положения вещей становятся многочисленные вокализации, распевание на слоги и повторы фраз. Азеев в своей «Милости мира» в полной мере демонстрирует композиторское мастерство. Композитор берет из киевского распева лишь небольшой начальный отрывок и многократно излагает его в различных комбинациях, используя и контрастные сопоставления *solo* и *tutti*, ансамблевое пение, подголосочную и имитационную полифонию, различные удвоения, изложение параллельными терциями, секстами и октавами. Это сочинение один из наиболее ярких приемов работы аранжировщика в деле гармонизации древнего распева.

 Композитор творчески развил корсаковский стиль переложений древних напевов Римского-Корсакова, обогатив его находками школы Синодального училища. Формально, Азеев не писал композиций в «свободном» стиле, но в ряде своих переложений поднялся до подлинного композиторского мастерства, достиг уровня индивидуального высказывания.

Одним из ярких композиторов выпускников Придворной Певческой Капеллы был **Александр Александрович Копылов**. Он родился в 1854 году в Петербурге, и в восьмилетнем возрасте был принят в хор Капеллы. В период десятилетнего обучения (1862-1872) Копылов заложил основательную профессиональную базу для своей дальнейшей музыкальной деятельности. Проявив недюжинные способности в игре на скрипке и фортепиано, он был оставлен преподавателем в Капелле. Начал с должности учителя пения и одновременно работал преподавателем музыкально-теоретических дисциплин. Копылов участвовал в работе над «Всенощной древних напевов» (1888).

За годы работы в Капелле Копылов показал себя педагогом, способным на высоком уровне преподавать несколько предметов: Церковное пение, Церковный Устав, вести классы скрипки и фортепиано.

После выхода на пенсию по выслуге лет (1897), Копылов трудился концертмейстером группы скрипок оркестра Александринского театра. Кроме того, он работал с военными оркестрами, был учителем церковного пения в Смольном институте. С 1907 года руководил хоровым классом Петербургского Регентского училища Смоленского. Являлся членом кружка М. П. Беляева, получал премии Беляевского фонда за свои струнные квартеты. Исполнительская судьба камерной музыки Копылова была весьма успешной и перешагнула границы России, его сочинения исполнялись в Европе и Америке. В качестве дирижера Копылов участвовал в концертах хора «500» петербургского Церковно-певческого благотворительного общества.

А. А. Копылов, как и Е. С. Азеев, не получил консерваторского образования. В эпоху становления высшего музыкального образования в России они уже были высокопрофессиональными музыкантами. Композиторские интересы Копылова, в отличие от других преподавателей Капеллы, не ограничивались только сферой церковной музыки — он преодолел распространенный комплекс композиторов-регентов, заключающийся в неспособности выйти за рамки исключительно хоровой композиции.

Стремление повысить уровень своего композиторского образования, наличие определенных пробелов в нем, заставили его искать уроков Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова. Совместная работа с ними принесла плоды: он преуспел в жанрах симфонической (Симфония c-moll), камерной (4 струнных квартета, 2 фортепианных трио), вокальной и детской музыки (многочисленные романсы, «14 картинок из детской жизни» для фортепиано).

 Церковная музыка Копылова обладает определенной стилевой цельностью, которая не отвергает, при этом, эволюцию его композиторской манеры: от ранних сочинений, написанных в традиции Капеллы середины XIX века, к произведениям в свободной авторской манере.

Своеобразие романтического композиторского стиля композитора заключается, на наш взгляд, в постоянном поиске нового в традиционно консервативном церковном искусстве. Лирическая красота его музыки характерна для всего объема сочинений композитора. Усложнение интонационного и гармонического языка, поиски в области музыкальной формы были сквозной «темой» творчества композитора. Его музыка стала своеобразным «мостом» между несколько аскетичной манерой композиторов Придворной Певческой Капеллы и композиторами Синодальной школы. В ней произошел синтез клиросной и концертной церковной музыки. Дополнительное своеобразие его произведениям привнесли выразительные средства инструментальной и оркестровой музыки современной эпохи.

В его хоровых сочинениях прослеживается приверженность к философии «квартетного» подхода в организации материала, присущей многим петербургским композиторам того времени. Композитор избегает симфонизации хора: фонизма, индивидуализации хоровых *divisi*, тембровых комбинаций и тематизма, несущего в себе инструментальное начало.

В этом, как нам кажется, есть своеобразное претворение стиля Капеллы времен А. Ф. Львова, сквозь призму идей Н. А. Римского-Корсакова. Мы совершенно отвергаем обвинения в эклектичности его музыки, указания на влияние П. И. Чайковского и А. П. Бородина, сложившиеся у части регентов-практиков. Говоря о влияниях, стоит обратить внимание на определенную стилистическую связь церковной музыки Копылова со стилем духовных песнопений М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова.

Церковно-музыкальное наследие А. А. Копылова достаточно обширно — основной корпус публикации его церковных сочинений приходится на период с 1894 по 1916 годы. В творческом портфеле автора около 50 партитур отдельных произведений и Литургия Св. Иоанна Златоуста. Удивительно, что композитор, участвовавший в эпохальном труде Придворной Певческой Капеллы по гармонизации древних напевов, почти не писал собственных обработок знаменного распева. Мы знаем «Покаяния отверзи ми двери...» знаменного распева, Непорочны на Великую Субботу греческого распева, «Сам един еси безсмертный» и некоторые другие.

Важнейшее место в ряду его сочинений занимает жанр Херувимской песни. Известны, по крайней мере, семь сочинений на этот литургический текст. На их примере можно проследить композиторскую эволюцию Копылова. Они написаны для коллективов, различающихся по своим профессиональным и количественным параметрам. Композитор тонко обходит проблемные места хоров, не поступаясь своим замыслом.

Херувимская №1 e-moll (1894) для малого хора, сочинение традиционное по форме, простое по гармоническому языку, но уже несущее в себе приметы композиторских новаций Римского-Корсакова. В частности — вторые фразы каждой строфы песнопения, написанные в имитационной манере.

Херувимская №2 As-dur. Произведение, в котором каких либо новаций мы не обнаруживаем.

Херувимская №3 D-dur (Прил. 2. Прим. 19) для большого хора. Начальный мотив сопрановой партии, который развивается секвенционно, станет вскоре «визитной карточкой» композитора. Интонационная сфера церковной музыки Копылова довольно аскетична, он избегает ярких мелодических построений. Впервые композитор использует секвенции, сопоставление псалмодирующего *solo* и *tutti*, использует певцов-октавистов, что было для петербургской церковной музыки рубежа веков большой редкостью. Чрезвычайно медленный метроном (четверть равна 56 и 62 ударам в минуту) говорит о том, что сочинение написано для большого хора.

Херувимская №4 G-dur. Достаточно оригинальное по замыслу сочинение, написано на тот же мотив, что и Херувимская №3. Отличием становится расположение ведущего голоса, на этот раз тема проводится секвенционно в басовой партии. Новым по отношению к моделям Римского-Корсакова, становится наличие имитации уже во второй фразе первой строфы. В музыке Мастера имитационная работа начиналась, как правило, во втором предложении. Еще одной новинкой становится заключительная часть песнопения «Яко да Царя...». Интересна ее трехчастная форма, где крайние разделы тематически окаймляют раздел «Ангельскими невидимо...». Такое дробление формы впервые появляется в церковной музыке.

Херувимская №5 F-dur. В первой строфе происходит модуляция F-dur – B-dur – g-moll – C-dur. Такой интенсивности гармонических изменений мы не находим в музыке предшественников и современников композитора. Вторая строфа в музыкальном отношении — повтор первой, третья («Всякое ныне...») — вариация с элементами имитаций. «Яко да Царя...» повторяет материал первой строфы.

Херувимская №6 d-moll. Сочинение для малого хора. Коллизия этого песнопения состоит в контрастном противопоставлении партии *tenora-solo* и *tutti*. Присутствие солиста в Херувимской песне весьма редкий пример в русской музыке, напротив, в украинских литургических песнопениях это частый момент. Форма традиционна для Копылова: первые три строфы повторного строения, четвертая — «Яко да Царя» — трехчастная.

Херувимская №7 C-dur. Тематический материал поочередно помещен в разных хоровых партиях: в первой строфе – в теноровой партии, во второй — в сопрановой, в третьей — в басах. В заключительном разделе фактура «утолщается» от четырехголосного фрагмента женского хора до заключительного восьмиголосного «Аллилуйя» смешанного хора.

Вторым по количеству (пять сочинений) у Копылова стал текст «Милости Мира».

«Милость Мира» №1 d-moll для большого хора. Количество голосов варьируется от четырех до восьми, нередки теноровые *divisi a*3, что недвусмысленно определяет «адресата» этого сочинения — Придворную Певческую Капеллу, коллектива, всегда славившегося своими тенорами. Все перечисленные выше композиторские приемы Копылова находят применение и в этом сочинении.

«Милость Мира» №2 a-moll. Сочинение для малого хора с небольшим количеством *divisi.*

«Милость Мира» №3 C-dur. Оригинальность этой партитуры в тональном плане произведения. Составные формы литургических жанров традиционно писались в одной тональности. Делалось это для удобства взаимодействия с диаконами и священниками. В этой Милости Мира части формы написаны в разных тональностях.

«Милость Мира» №4 C-dur (1901). «Достойно есть...» начинается каноном в квинту. Использование этого приема мы не находим в музыке предшественников Копылова. Имитационные разделы сменяются хоральными эпизодами. «Тебе поем...» открывается подобным «Достойно...» квинтовым каноном.

«Милость Мира» №5 d-moll. Пьеса — своеобразное собрание композиторских приемов типичных для церковной музыки А. А. Копылова, использованных в вышеописанных сочинениях.

Кроме сочинений евхаристического канона Копылов написал некоторое количество Причастных стихов, Ектений и других сочинений малой формы.

Смерть настигла композитора в 1911 году. К сожалению, посмертная судьба его музыки, как церковной, так и светской, пока не сложилась.

**Николай Николаевич Кедров-отец** (1871-1940) Родился в семье священника. Окончил Регентские классы Придворной Певческой Капеллы. Работал дирижером в Бесплатной музыкальной школе. В 1894-1897 годах учился в Петербургской консерватории по классу вокала у С. И. Габеля. В 1898 году он организовал мужской вокальный квартет, с которым приобрел большую гастрольную практику. В 1915 году стал профессором Петербургской консерватории. В эмиграции (с 1923 года) воссоздал свой певческий коллектив, который стал называться «Кедров-квартет». За рубежом изменился репертуар ансамбля: если в дореволюционный период основу его составляли народные песни, то во Франции квартет стал уделять больше времени русской духовной музыке. Коллектив отличали чистота и ясность голосоведения, почтительное отношение к слову, великолепная артикуляция и естественность исполнительской трактовки.

По сообщению о. Александра Кедрова — внука Н. Н. Кедрова-отца, в годы обучения его деда на вокальном факультете Петербургской Консерватории, тот брал частные уроки композиции у Н. А. Римского-Корсакова. Плоды этих занятий проявились не скоро. Только в годы эмиграции Кедров начал писать музыку, при этом исключительно литургическую. В лондонском издании русской церковной музыки, одним из редакторов которого был Кедров-младший, были опубликованы «Благослови, душе моя, Господи» (1939), «Во Царствии Твоем» (Прил. 2. Прим. 20), «Господь, просвещение мое» и самое знаменитое его «Отче наш» (1922). Во многих произведениях Кедрова-отца слышится влияние окружающей французской музыкальной действительности. В них появляются нехарактерные для русской церковной музыки интонационные обороты и гармонические последовательности («Хвали, Душе моя, Господи», «Отче наш»). Но в большинстве случаев композитор все же остается верен русской традиции и использует в качестве основы для своих композиций киевский и знаменные распевы. «Ныне отпущаеши», к примеру — киевский распев, использованный Рахманиновым в одноименном сочинении. Во «Взбранной воеводе» использован обиходный напев.

Кедров-отец развивает композиторские идеи Римского-Корсакова, приспосабливая их к реалиям существования православной церкви за рубежом. Не будучи полностью самостоятельным композитором, он, тем не менее, создал запоминающиеся произведения, сказав свое слово в церковной музыке. Определенные «франкофонные» настроения композитора отчасти объясняются, с одной стороны, его творческими контактами со Schola cantorum и Венсаном дʼЭнди, а с другой — тесным общением с братьями Ковалевскими: Максимом Евграфовичем (известным деятелем Русского Зарубежья, церковным композитором), и епископом Иоанном-Нектарием Сен-Денийским. Братья Ковалевские положили немало сил на привлечение в Православие этнических французов и организацию православных общин западного «галликанского» обряда. Для новых прихожан была необходима не только служба на родном языке, но и понятная, близкая интонационно, музыка. Этим, как представляется, обусловлен несколько иной интонационный и гармонический строй некоторых произведений Кедрова-отца и Максима Ковалевского. Возможно, именно об этом свойстве музыки Кедрова-отца говорит известный мемуарист Русского Зарубежья Роман Гуль в книге «Я унес с собой Россию». Он описывает ее как музыку экуменическую, всемирную по звучанию и употребляет по отношению к его сочинениям термин «Вселенская литургия», возможно перепутав их с действительно существующей Экуменической мессой Гречанинова. Всего Кедров-отец написал более 30 церковных песнопений.

**Палладий Андреевич Богданов** (1881-1971).Выдающийся русский дирижер-хормейстер и еще один педагог Капеллы, писавший церковную музыку. Родился на рабочей окраине Петербурге — Большой Охте. Первоначальное певческое образование получил на хоровых уроках в начальной школе. Уже тогда он проявлял особое рвение к учебе, а попав в десятилетнем возрасте на репетицию хора Капеллы, захотел стать музыкантом. В 1892 году, несмотря на сопротивление М. А. Балакирева, считавшего невозможным принять «переростка», поступает, по протекции сестры Глинки Л. И. Шестаковой, в Придворную Певческую Капеллу. Начало обучения Богданова совпало с заключительным этапом работы в ней Н. А. Римского-Корсакова — одним из самых плодотворных периодов Капеллы и Регентских классов. Богданов в полной мере был продуктом педагогических идей Римского-Корсакова. Образование, которое давала Капелла в то время, было вполне сравнимо с консерваторским. Учителями П. А. Богданова помимо М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова были [М. Р. Щиглёв](http://kapellanin.ru/names/?id=870), [П. А. Краснокутский](http://kapellanin.ru/names/?id=73), М. Ф. Кременецкий. В 1903 году Богданов закончил Капеллу по классам скрипки, теории музыки и хорового дирижирования. Как один из лучших выпускников был приглашен в 1904 году на работу в Капеллу в качестве учителя пения, повторив путь Е. С. Азеева и некоторых других талантливых выпускников. В 1906 году Богданов был назначен старшим учителем пения. Эти годы были для Капеллы очень трудными, — инерция достижений Балакирева и Римского-Корсакова иссякла. При А. С. Аренском Капелла начала терять свой исполнительский уровень. Деятельность С. В. Смоленского, пытавшегося привить чуждую певческую манеру петербуржцам, вызвала стойкое неприятие ими идей нового управляющего и не принесла ожидаемых результатов. Привлечение к работе выпускников Синодального училища нарушило многолетнюю традицию Капеллы: «Регентов (хороших дирижеров) “со стороны”, как правило, не приглашали; таким образом, старинная традиция хорового исполнения сохранялась и не “загрязнялась” посторонними влияниями. <...> Регенты сами был питомцами Капеллы. В чем заключалась особенность пения в ней? Помимо образцовой чистоты интонации, предельной выразительности, как в выполнении оттенков, так и в дикции руководители добивались идеально уравновешенного звучания, при котором ни в forte, ни в piano, ни один из голосов не выделялся из общей хоровой массы. Таким образом, создавалось своеобразно “органное” звучание, но без его мертвенно-механического тембра. Именно этот чудесный эффект поразил Берлиоза, когда он в свой приезд в Россию слышал хор Певческой Капеллы. Он сравнивал капелльский хор со знаменитым в Европе папским хором и должен был признать преимущество за Капеллою» [96, с.30-38].

Напротив — выпускники Синодального училища пытались привить хору Капеллы эстетические принципы Синодального хора, с его «ансамблем солистов», чрезмерной «яркостью» тембров и некоторой исполнительской аффектацией. Также не был принят Капеллой пересмотр репертуара в пользу произведений Кастальского.

«Чувствуя некоторое давление и ущемление начальников в различных и тонких формах» [38]. Богданов переходит на должность рядового учителя пения Капеллы.

В 1913 году П. А. Богданов экстерном заканчивает Петербургскую консерваторию по классу композиции. В 1910-х годах в издательстве Юргенсона выходят его первые церковные произведения. В 1918 году Богданов возвращается в Капеллу и становится помощником главного дирижера.

Главным смыслом жизни Богданова, со времени возвращения в Alma mater, стала работа с капелльскими детьми. Его усердием были сохранены дух Капеллы, традиции обучения и жизнь многих мальчиков во время эвакуации.

До 1955 года П. А. Богданов был директором Хорового училища. В конце 1940-х — начале 1950-х годов написал воспоминания, проливающие свет на некоторые аспекты истории и быта Капеллы.

После революции Палладий Андреевич сочинял хоровые обработки народных песен, произведения для детского хора и некоторое количество прикладной музыки, которая стала необходимым атрибутом творчества многих композиторов того времени.

Церковная музыка П. А. Богданова мало известна современному слушателю. Композитор принадлежит к тому довольно многочисленному поколению, которое начало печататься незадолго до революции и малыми тиражами. Поэтому его музыка не успела укрепиться в репертуаре церковных хоров.

П. А. Богданов не регентировал в приходских церквях. События 1928-го года, когда выдающихся регентов, работавших в государственных учреждениях, заставили покинуть клирос, его не затронули. Не известны факты каких-либо гонений в отношении него в эпоху репрессий. Не обращая внимания на обстоятельства того времени и работу в государственном учебном заведении, Богданов не порывал связи с Церковью. В библиотеке Петербургского Николо-Богоявленского Морского Собора находятся рукописи нескольких его произведений, написанных в 1940-1950-х годах. В послевоенное время он был членом совета мирян Ленинградской епархии, активно участвовал в подготовке концерта духовной музыки в 1948 году, консультировал по вопросам богослужебного пения Митрополита Ленинградского и Новгородского Григория (Чукова).

П. А. Богданову присуще блестящее знание хора, сочинения его удобны для исполнения коллективом любого состава и не ставят перед дирижерами сколько-нибудь неразрешимых задач. Композитор в разные периоды своего творчества ориентируется на коллективы различного профессионального уровня. Произведения дореволюционного периода ориентированы на исполнительские возможности Придворной Певческой Капеллы и петербургского Архиерейского хора, с которым он активно сотрудничал. В них Богданов не ограничивает себя в выборе композиторских средств: многочисленные *divisi* во всех партиях, имитации, антифонное противопоставление групп хора, использование солистов в качестве дополнительной хоровой краски. Одним из «пристрастий» композитора дореволюционного периода было частое использование басовых запевов и использование певцов-октавистов. Гармонический язык его сочинений не отличается своеобразием. Интонационная сфера Богданова корнями своими находится в сфере городской бытовой музыки: романса, песни, изредка встречаются танцевальные мотивы. Напротив, немногочисленные сочинения 1930-х — 1940-х годов указывают нам другого адресата — скромные по своим возможностям клиросные хоры. В них мы видим почти исключительное четырехголосие смешанного хора, отсутствие имитаций, октавистов, общая просодия для всех хоровых партий.

Наиболее интересными для анализа стоит признать Херувимские песни №№1 и 2. Сочинения опубликованы до революции и несут на себе все признаки стиля Капеллы.

Херувимская песнь №1 G-dur. Традиционное трехчастное строение первого раздела, где первая и третья строфы строятся на одном тематическом материале хорального склада, а вторая строфа написана с использованием имитаций в духе Римского-Корсакова. Четвертая строфа «Яко да Царя...» тоже трехчастная: крайние разделы имеют идентичный тематический материал, а средняя представляет собой трио женского хора — прием, характерный для композиторской традиции Придворной Певческой Капеллы периода первой половины XIX века.

Херувимская №2 D-dur. Сочинение представляет собой развитие модели, уже реализованной в Херувимской №1. Такая же трехчастная конструкция первого раздела с контрастным средним разделом имитационного характера, поочередное вступление женского и мужского хора. Фраза «Трисвятую песнь...» по своему композиторскому исполнению напоминает Херувимскую песнь из Литургии А. Г. Чеснокова, изданную приблизительно в то же время. Поочередные октавные вступления (tenori II – alti II и tenori I – alti I), поддержанные октавным удвоением bassi и, наконец, вступление soprani II и I, создают эффект широчайшего звукового поля, заполняющего весь объем собора. Развернутое имитационное «Яко да Царя...» экспонирует новый материал, подготавливая заключительное полиритмичное «Аллилуйя».

Херувимская песнь (без номера), опубликованная в 1916 году, написана для двухголосного детского (женского) хора. Сочинение имеет дидактический характер и своим стилем отсылает нас к двухголосной Литургии Д. С. Бортнянского.

Херувимская песнь из коллекции Николо-Богоявленского Собора в Петербурге. Опираясь на время попадания партитуры в соборную библиотеку, можно определить время ее написания серединой 1940-х годов. Сочинение характерно использованием гомофонно-гармонической фактуры, без имитаций и подголосочной полифонии, традиционной для церковных композиций того времени и отвечает возможностям клироса. Форма произведения повторно-строфического строения с измененной строфой «Яко да Царя...»

«Хвалите имя Господне...» g-moll – еще один опус, написанный для большого хора. В нем композитор возвращается к каноническому соединению вербального и музыкального текста, но с середины произведения происходит ансамблирование солирующего тенора, а в дальнейшем, дуэта тенора и баса с туттийными хоровыми возгласами «Аллилуйя».

К музыке исключительно клиросного звучания нужно отнести «Ныне отпущаеши» f-moll для хора и солирующего тенора (Прил. 2. Прим. 21), «Душе моя» f-moll, «Достойно есть» F-dur, «Блажен муж» D-dur.

П. А. Богданов использует композиторские находки Н. А. Римского-Корсакова практически в неизменном виде, ничего не добавляя к стилю Придворной Певческой Капеллы.

**Чесноков Александр Григорьевич** (1880-1941). Композитор, имя которого пришло к современному слушателю спустя многие десятилетия после его смерти. В сознании современных музыкантов его личность и музыка заслонены фигурой его старшего брата — Павла Григорьевича Чеснокова.

Творческие интересы А. Г. Чеснокова лежали не только в области церковной композиции и регентирования. Он оставил весьма обширное и разноплановое светское наследие. В своем творческом разнообразии он разительно отличался от старшего брата, который за исключением немногочисленных светских опусов, был исключительно церковным композитором.

А. Г. Чесноков, так же как и все его братья, учился в Синодальном училище, которое закончил в 1899 году одним из первых по списку. В 1901 году по настоянию назначенного на пост управляющего Придворной Певческой Капеллой С. В. Смоленского он приехал в Петербург и поступил на службу в Капеллу. Нужно отметить, что вместе с ним на работу в Капеллу поступил еще один будущий ученик Н. А. Римского-Корсакова и тоже выпускник Синодального училища – М. Г. Климов, в будущем – знаменитый регент и хормейстер.

А. Г. Чесноков был величайшим знатоком древнерусской музыки, по мысли С. В. Смоленского, мог стать своеобразным петербургским «Кастальским». Его церковные сочинения начала карьеры вполне оправдывают это предположение. Музыка, написанная в русле идей С. В. Смоленского, имеет стилевую связь с сочинениями А. Д. Кастальского. Со временем у композитора сформировывается свой стиль, проявляются черты индивидуального подхода к работе с русским народным мелосом. А. Г. Чесноков более изобретателен в области гармонии, полифонии, более внимателен к просодии, чем Кастальский.

В Придворной Певческой Капелле А. Г. Чесноков проработал 20 лет, вплоть до 1921 года. Одновременно он занимал должности учителя пения и преподавателя теоретических дисциплин. Для нужд Регентских классов при Капелле им был написан учебник «Элементарная теория музыки», опирающийся на традицию Петербургской консерватории, в значительной части сформированной теоретическими взглядами Римского-Корсакова.

Желание совершенствовать свой композиторский талант подвигает А. Г. Чеснокова, зарекомендовавшего себя на этом поприще еще в синодальные годы, к поступлению в 1901 году в Петербургскую консерваторию, которую он с блеском заканчивает в 1906 году, удостоившись Золотой медали и занесения своего имени на почетную мраморную доску. В консерватории А. Г. Чесноков учится в классе композиции Н. А. Римского - Корсакова и в классе оркестровки у А. К. Глазунова. С 1911 года он преподает теорию музыки в Петербургской консерватории. В 1919 году становится профессором, а в 1924 году в жизни композитора наступает трагическая перемена. Его изгоняют из Консерватории и Капеллы. Увольнение стояло следствием усиления борьбы с «чуждыми элементами» в профессорской среде высших учебных заведений. Выходец из религиозной священнической семьи, А. Г. Чесноков, как никто другой, попадал в этот разряд.

В 1924 году начинается эмигрантская жизнь Чеснокова. Первоначально оказавшись в Праге, он руководит Общестуденческим русским хором имени А. А. Архангельского. Этот коллектив был создан А. Т. Гречаниновым и с 1922 года управлялся Архангельским. В 1925 году А. Г. Чесноков переезжает в Париж. В 1925-1940 годах он преподавал в Свято-Сергиевском Богословском институте теорию церковного пения. Руководил «Русским хором» и выступал с ним в концертах общества «Музыкальная культура». Исполнительская и педагогическая деятельности А. Г. Чеснокова не ограничивалась сферой церковной музыки. С 1927 года он преподает в музыкальной школе при Русском народном университете, а в 1931 становится профессором Русской консерватории (в дальнейшем, Русской консерватории им. С. В. Рахманинова). Композитор активно участвовал в музыкально-просветительских проектах русской эмиграции. Столь многообразная деятельность не приносила сколько-нибудь значимых доходов, и ему приходилось заниматься прикладной работой. Чесноков зарекомендовал себя в качестве редактора музыкального издательства Salabert. Приходилось ему писать и эстрадные аранжировки для мюзик-холла (псевдоним Ал. Далью).

Жизнь в эмиграции не располагала к постоянному композиторскому творчеству. Наиболее значимое сочинение тех лет, написанное в 1929 году — крупное ораториальное произведение для солистов, чтеца, хора декламаторов, хора, органа и симфонического оркестра — русский реквием «Таинство смерти» на слова Иоанна Дамаскина. Необходимость сравнительного анализа композиторских концепций этого сочинения и написанной приблизительно в то же время духовной оратории Н. Н. Черепнина «Хождение Богородицы по мукам» не вызывает сомнений. Схожа исполнительская судьба этих сочинений. Оба они были отредактированы и исполнены спустя многие десятилетия.

В конце 1930-х годов А. Г. Чесноков безуспешно пытался вернуться в СССР. Скончался композитор в 1941 году. В 1951 году его прах был перенесен на русское кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. По словам знатока истории русской эмиграции Ивана Дробота, дьякона парижского Собора во имя Александра Невского на рю Дарю, могила его не посещается, что косвенно указывает на то, что прямых потомков у него не осталось.

Русский период творчества А. Г. Чеснокова вмещает в себя не только церковно-музыкальное творчество. Он продуктивно работает в жанрах светской музыки. Детские оперы «Апрелечка» и «Лесные чары» исполнялись коллективом студентов оперного класса Петербургской консерватории. Опера «Сафо» была принята к постановке Мариинским театром в 1916 году, но премьера не состоялась. Для большого симфонического оркестра были написаны «Драматическая увертюра» (1914), сюита «Эскизы дня». Камерная музыка представлена романсами, песнями и несколькими сонатами для фортепиано. В петербургский период А. Г. Чесноковым создано произведение, ставящее его в один ряд с выдающимися русскими композиторами церковной музыки.

Литургия Св. Иоанна Златоуста соч. №8 написана в 1911 году, в период, когда были созданы литургические шедевры С. В. Рахманинова, А. Т. Гречанинова, Н. Н. Черепнина, во время творческого расцвета брата композитора — П. Г. Чеснокова. Она являет неожиданный подход к реализации литургического цикла. Именно поэтому стоит заострить внимание на том новом, что появилось в Литургии А. Г. Чеснокова.

Сочинение написано для большого смешанного хора с многочисленными *divisi* во всех партиях, числом достигающих десяти. Выбор подобного исполнительского состава утверждает нас во мнении, что перед нами сочинение, ориентированное, прежде всего, на концертное исполнение. Наличие в Литургии всех малых песнопений служебного ряда, Прокимнов Воскресных 8-ми гласов, вариантов Ектении об оглашенных, песнопения «Со Святыми упокой» (как правило, не выписываемое в концертных литургиях) доказывает, что композитор надеялся на богослужебную судьбу своего творения.

Несмотря на определенную целостность материала, можно предположить, что в цикле есть номера, написанные ранее. В издании Литургии 1911 года указано, что Херувимская песнь, входящая в цикл, имеет третий порядковый номер. Подобный подход к составлению своих Литургических циклов мы видим и у брата композитора — Павла Григорьевича, который зачастую составлял свои Литургии из ранее написанных композиций.

Повсеместно используемые способы изложения материала в Литургии соседствуют с необычными, присущими только А. Г. Чеснокову. К первым можно отнести:

1) октавное удвоение материала женского хора мужским;

2) частые педали, зачастую в верхних голосах, как своеобразное преломление исонного пения;

3) частое использование басов-октавистов. В отличие от С. В. Рахманинова и Н. Н. Черепнина, А. Г. Чесноков пользуется октавистами исключительно в качестве тембровой краски, без мелодической индивидуализации;

4) традиционно для церковной и, шире – хоровой музыки того времени, переменное использование фактуры различной плотности: от 4-х голосной до 10-ти голосной;

5) антифонные переклички отдельных голосов и хоровых партий;

6) А. Г. Чесноков так же, как и Н. А. Римский-Корсаков, первым использовавший в композиторской практике подобный прием, излагает мелодическую линию в октавных удвоениях и даже утроениях;

7) следуя традиции, композитор пишет Антифоны на один мотив, искусно стилизованный под обиходный напев;

8) так же как и Н. А. Римский-Корсаков, композитор не стремится точно следовать знаменному или обиходному первоисточнику.

Кроме этих приемов, впервые появившихся в церковной музыке Римского-Корсакова, и во многом типичных для музыки зрелого периода Нового стиля, мы видим поистине небывалое сочинение — «Во Царствии Твоем» (Прил. 2. Прим. 22). Поочередное вступление голосов: сначала басы в октаву, затем октавные вступления tenori I и baritoni, alti I и tenori II и, наконец, soprani I. Подобных «ступеней», звуково изображающих «приближение молящихся к Царствию Небесному», мы не услышим нигде более в русской музыке. В этом же номере композитор, вслед за гречаниновским «Верую» из Второй Литургии, пишет партию тенора-соло. Псалмодия солиста оттеняет октавный (soprani и tenori *altri*) подголосок в низком регистре. В развитии материала происходит утолщение фактуры за счет *divisi* a3 tenori и *divisi* a2 остальных партий, повышение тесситуры до As третьей октавы у soprani. Crescendo всего хора приводит нас к кульминационной вершине части на словах «Радуйтеся и веселитеся...».

Мелодика Литургии насыщена интонациями русской протяжной народной песни. Композитор повсеместно использует подголосочную полифонию, тонко соединяя ее с имитационной (Прим. 2. Прим. 23). Нужно сказать и о своеобразной «колокольности» некоторых эпизодов Литургии. Например, умиротворяющая концовка Херувимской песни на словах «Аллилуйя»: квинты в басовой партии, дополненные «раскачивающейся» интонацией партий soprani и tenori II, сопровождают мотив tenori I, напоминающий колокольный «перебор». Сочинению присущи особая просветленность гармонии, полное слияние вербального и музыкального текстов. Последнее отличает его от некоторых композиторов Нового направления, весьма вольно обращавшихся с текстом песнопений.

К сожалению, Литургия А. Г. Чеснокова не стала репертуарной ни на клиросе, ни на концертной эстраде. И если невозможность ее исполнения на богослужении понятна в силу описанных вокальных, ансамблевых и других профессиональных и организационных трудностей, то отсутствие ее на концертной эстраде ничем не объяснимо.

Кроме описанной Литургии Св. Иоанна Златоуста, мы знаем еще несколько отдельных церковных песнопений композитора: «Единородный сыне», «Достойно есть», Херувимские песни №№1 и 2, Задостойник Великой Субботы «Не рыдай мене Мати».

**Василий Александрович Фатеев** — церковный композитор и регент. При жизни стал признанным музыкантом Петербурга и всей России, а после своей смерти стал частью петербургского мифа. Его музыка была забыта на несколько десятилетий, подробности его жизни канули, казалось, в небытие. Но счастливый случай вернул нам его музыку. Многие сочинения, о существовании которых мы не имели ни малейшего представления, были найдены Митрополитом Ионафаном (Елецких) в библиотеке Петербургской Духовной Академии 1970-х годах.

Существуют серьезные разногласия о дате рождения композитора. Архиепископ Ионафан (Елецких) в своей статье утверждает, что композитор родился 1873 году [21]. Напротив, в статье о сыне композитора А. В. Фатееве указывается другая дата – 1868 год [268], которая представляется более реалистичной. Дело в том, что ученики духовных училищ (а будущий композитор 1889 году окончил курс Киево-Софийского духовного училища), выпускались из этих учебных заведений в возрасте 19-21 лет. Окончить училище в 16 лет вряд ли было возможно.

Итак, будущий регент и композитор родился в 1868 году в Киеве в семье регента Киево-Печерской Лавры А. С. Фатеева. После окончания Киево-Софийского училища он решил не продолжать духовного обучения и в том же году (1889) поступил в Петербургскую консерваторию в класс композиции Н. А. Римского-Корсакова.

Принято считать, что в 1894 года В. А. Фатеев после окончания Петербургской Консерватории по классам композиции и дирижирования, становится главным регентом Собора Казанской иконы Божьей Матери в Петербурге [47]. Это утверждение оспаривается воспоминаниями П. И. Иванова-Радкевича, певшего в хоре собора и жившего там же в пансионе для малолетних певчих. Он утверждает, что еще в 1897 году Александр Семенович Фатеев (старший) был главным регентом Казанского собора, а сын его помощником [98]. Можно утверждать, что Фатеев (младший) стал главным регентом лишь на рубеже веков и оставался им до закрытия Собора. После закрытия собора Фатеев непродолжительное время регентировал в Соборе Спаса-на-Крови.

Годы его регентирования были наиболее яркими в клиросной истории собора. Регентский и организаторский таланты Фатеева-младшего поставили коллектив на уровень лучших церковных хоров Петербурга и страны. Кроме регентирования, Фатеев организовал в доме причта Казанского собора (ул. Казанская улица №4) пансионат для малолетних церковных певчих. В этом заведении дети получали кров, духовное и музыкальное образование, необходимое для пения в храме. Сам Василий Александрович преподавал теорию музыки и сольфеджио. В разные годы пансионерами были заметные в будущем регенты и композиторы, в том числе П. И. Иванов-Радкевич и А. В. Александров. Свидетельством высокого профессионального уровня школы малолетних певчих может быть тот факт, что некоторые ее ученики безболезненно переходили в хор Капеллы. Фатеев сотрудничал со многими русскими певцами: Ф. И. Шаляпиным, И. В. Ершовым, П. З. Андреевым, П. К. Левандо. В расчете на их голоса он написал некоторые свои сочинения для хора и солистов.

В 1911 году, в год празднования 100-летия Казанского собора, хор под управлением Фатеева исполнил на праздничной Литургии написанные им к юбилею «Отче наш» и «Милость Мира».

После революции хор Казанского собора, как и Собор, как и вся Русская Православная церковь, претерпел неисчислимые гонения. Кроме общих невзгод, кардинально изменился состав хора: из церкви навсегда ушли мальчиковые голоса. Хор постепенно приходил в упадок. Фатееву пришлось искать новые места для применения своих знаний. Он стал преподавать пение в школе рабочей молодежи Балтийского завода. В 1924 году его выслали из Ленинграда в Новокузнецк, и только в 1930-м он вернулся в Ленинград. Композитор умер от голода в первую блокадную зиму.

Свой композиторский талант В. А. Фатеев реализовал исключительно в жанрах церковной музыки. Его перу принадлежат, по разным подсчетам, от 200 до 300 духовно-музыкальных сочинений. Лишь незначительная часть его произведений была напечатана в издательстве Юргенсона до 1917 года. Большая часть музыки до сих пор не опубликована, а партитуры хранятся, главным образом, в Библиотеке Петербургской Духовной Академии и Семинарии. Ноты эти оказались там по воле счастливого случая: их, в конце 1940-х годов, принесла в библиотеку дочь композитора.

Как любой регент-композитор, Фатеев написал огромное количество сочинений «на случай». Примером может послужить «Единородный Сыне» №1 (Прил. 2. Прим. 24). Специфика церковно-композиторского творчества во многом определяется постоянно изменяющимися обстоятельствами работы. Несмотря на богатство церковного репертуара, всегда возникает необходимость его обновления. К таким произведениям можно отнести Ектении, Прокимны, Величания, Седальны, Ирмосы, Догматики. Как правило, все они представляют собой гармонизации Обихода и не позволяют в полной мере «раскрыться» композиторской индивидуальности. Они просты для исполнения, не несут в себе черт авторского стиля, и являются, по сути, прикладной богослужебной музыкой. Подобные сочинения составляют основу дореволюционного творчества Фатеева. Как правило, в них композитор следует какой-либо апробированной модели. Ярким примером для комментирования стиля этого периода может служить сочинение: «Тебе Бога хвалим...» As-dur.

Возможно, произведение навеяно одноименным сочинением Д. С. Бортнянского: такой же размер 3/4, характерная затактная восьмая, схожие ритмические решения. Текст «Тебе вси ангели», как и у Бортнянского представляет собой трио-эпизод женского хора. Переклички женского и мужского хора, канонические имитации, дифференцированная просодия хоровых голосов, позволили композитору создать ощущение хорового диалога в духе музыки Учителя. Произведение имеет сложносоставную форму, определяемую смысловым делением вербального текста. Прямые аллюзии на одноименное сочинение Бортнянского заставляют нас считать, что Фатеев ориентировался на произведение предшественника, как на образец.

После 1917 года основным жанром церковных композиций Фатеева становится духовный концерт. Именно в этом жанре Фатеев заявляет о себе как о даровитом, не лишенном вдохновения композиторе. Большинство концертов имеют точную авторскую датировку. Выбор литургических текстов отражает душевное состояние композитора, его переживания за судьбу России. Концерты становятся своеобразным музыкальным дневником — свидетельством эпохи. «Война 1914 года, большевистский переворот в Петрограде, ленинские и сталинские репрессии, вторая мировая война, блокада осажденного фашистами Ленинграда, — все это испытал мастер музыкально-хорового письма, <...> избранными стихами библейских псалмов и пассионарной музыкой выразил всю боль современников за свою поруганную Родину» [21]. Последние опусы Фатеева датированы началом 1940-х годов. Послереволюционные концерты были написаны без какой-либо надежды на исполнение. Для церковных хоров, в том числе и хора Казанского собора, принимая во внимание обстоятельства того времени, они уже были чересчур трудны, а для концертной эстрады, на которой еще до 1928 года можно было услышать духовные сочинения, были неприемлемы из-за своего явного отклика на события, происходящие в России.

Перечислим некоторые из концертов:

«Суди, Господи, обидящих мя» (13.09.1918.) e-moll. Сочинение написано в годы композиторской зрелости Фатеева. Не в пример клиросным сочинениям, тематизм произведения много богаче. Имитации становятся основным способом изложения материала. Переклички хоровых групп, запевы басовой партии в духе Киево-Печерской Лавры, внезапные «утолщения» хоровой фактуры за счет аккордовых *divisi.* Достаточно новым для композитора становится использование облигатного солирующего тенора в «Да постыдятся...». Заключительный раздел концерта — полифонические вариации, начинающиеся с двойного канона сначала в мужском хоре, а затем в женском. Произведение сочетает в себе признаки школы Придворной Певческой Капеллы разных периодов — времени А. Ф. Львова и Н. А. Римского-Корсакова. Подобный симбиоз представляется признаком стилистического эклектизма композитора.

«Глаголы мои внуши, Господи» (1923) G-dur. Концерт, в котором используется привычный набор приемов, характерных для послереволюционного творчества В. А. Фатеева. Сочинение развивает композиторские идеи предыдущих композиций, в том числе концерта «Суди, Господи, обидящих мя», являясь его своеобразным продолжением.

«Изми мя, Господи...» e-moll, для мужского хора. Стихи 1,2,3,4,5,6 из Псалма №139. Традиционное для быстрых разделов концертов Фатеева изменение тональности (h-moll). В концерте высок уровень «комментирования» вербального текста средствами музыки. На тексте «яд аспидов под устнами их...» звучит зловещий октавный унисон хора, до той поры у композитора не встречавшийся. Частое использование уменьшенных трезвучий, увеличенных секунд, как средство изобразительности, сближает музыкальный язык Фатеева со средствами выразительности поздних концертов А. А. Архангельского.

Другие концерты, в том числе:

«Блажени яже избрал» (памяти погибших в войну 1914 года) Июнь 1915;

«Бог нам прибежище и сила» 9 октября 1918;

«Суди, Господи, обидящия мя...» 13 сентября 1918;

«Боже, приидоша языцы» 29 октября 1918;

«Внуши, Господи, молитву мою...» 1919 (картина гражданской войны);

«Вскую шаташася языцы» g-moll.

Композитор с известным постоянством использует неоднократно апробированные композиторские приемы, следует известным моделям.

Музыка В. А. Фатеева свидетельствует о великолепной профессиональной выучке, но не убеждает в ярком композиторском таланте автора. В определенном смысле Фатеев — эклектик, синтезирующий в своем творчестве стили церковной музыки разных эпох от Бортнянского до Римского-Корсакова.

Его гармонизации Обихода, знаменных распевов достаточно однообразны, а иногда, как в Величаниях различным Святым, откровенно повторяют друг друга. Но, как говорилось ранее — это отражение специфики работы регента-композитора, который стоит перед лицом необходимости адаптировать свою музыку к постоянно изменяющимся запросам клироса.

**Павел Иосифович Иванов-Радкевич** (1878-1942). С семи лет он пел в церковных хорах Петербурга, постепенно переходя в коллективы все более высокой профессионализации. Так, в 10 лет он становится певчим петербургского Смольного собора, а в 1890 году, в возрасте 12-ти лет, попадает в хор Казанского собора, где живет и учится в знаменитом пансионате Фатеевых. Обучение заключалось в овладении знаниями по теории музыки, сольфеджио и игре на фортепиано и скрипке. В 1894-м Иванов-Радкевич поступает в Регентские классы Придворной Певческой Капеллы, которые заканчивает с отличием в 1897 году. Три года обучения у Е. С. Азеева, С. А. Смирнова и Н. А. Соколова позволили ему стать помощником регента в Казанском соборе. Стоит заметить, что первым помощником был В. А. Фатеев. Предполагалось, что Иванов-Радкевич продолжит свое образование в Петербургской консерватории, но предпринятые им попытки остаться в Петербурге не увенчались успехом. Желание обеспечить семью вынуждает его принять предложение Красноярской учительской семинарии и приступить к работе в Сибири (1898). В Красноярске раскрылся его талант педагога. Он был преподавателем пения в Духовных Академии и Семинарии, епархиальном училище, женской гимназии. Кроме этого, активно концертировал в качестве дирижера и камерного музыканта. В 1920-1922 годах руководил Красноярской народной консерваторией.

В 1922 году композитор переезжает в Москву. С этого времени он сосредоточился на преподавательской работе в школах. Наиболее полно композиторский талант Иванова-Радкевича в эти годы раскрылся в жанрах детской музыки. Его перу принадлежат пьесы для детского хора, детская опера «Царевна земляничка», многочисленные детские песни дидактического характера.

Духовную музыку П. И. Иванов-Радкевич писал на протяжении 30 лет: с 1896 по конец 1920-х годов. В 1930-е годы духовно-композиторское творчество не имело исполнительской реализации и было откровенно небезопасным для жизни. Именно 1930-е — 1940-е годы стали наиболее катастрофическим периодом для русской духовной музыки. Закрытие храмов, преследование священников и мирян прервали естественное течение вещей в области духовного сочинительства. Церковная музыка композитора имеет ярко выраженный богослужебный характер. Несмотря на определенную яркость музыки, автор не задумывался о возможной концертной судьбе своих сочинений.

Нужно отдельно отметить, что часть произведений композитора была напечатана под псевдонимом «Павел Иванов», т. к. Павел Иосифович не видел возможности печатать православные духовные сочинения под своей подлинной польской фамилией, считая, что исполнители будут сомневаться в их православном духе. В дальнейшем, псевдоним стал частью фамилии.

При жизни Иванова-Радкевича вышли три его авторских сборника церковных песнопений (1906, 1912, 1916 издательство Юргенсона).

Отдельным изданием стала написанная в 1902 году Литургия Св. Иоанна Златоуста (для сельских школ). «Свете тихий» был опубликован в Лондонском сборнике. Следующие публикации относятся к 1990-м годам.

Церковное композиторское наследие Иванова-Радкевича делится на две части: свободные авторские композиции и обработки знаменного, киевского и болгарского распевов. Композиторская эволюция Иванова-Радкевича проходит путь от стиля Капеллы эпохи Н. А. Римского-Корсакова, с ее достаточно аскетичным набором композиторских средств и ориентиром на клирос, к стилю Синодального училища. Этому способствовало знакомство в секции духовных композиторов московского Драмсоюза (1925-1929) с А. Д. Кастальским, прот. Дмитрием Аллемановым, А. В. Никольским и выдающимися московскими регентами Н. М. Данилиным и И. И. Юховым.

Музыка Иванова-Радкевича еще не стала неотъемлемой частью богослужения. Тому много причин и все они одинаковы для композиторов, которые до революции печатались малыми тиражами и, таким образом, не смогли набрать должной популярности в церковно-певческих кругах.

Рассмотрим в качестве примеров несколько его произведений.

Одно из относительно ранних сочинений «Душе моя» d-moll. 1902. Характерное для школы Римского-Корсакова произведение с имитацией во второй фразе и ее распетым окончанием, с ритмическим и акцентуарным подчеркиванием текста на словах «воспряни...» и финальной модуляцией в параллельный мажор. Сочинение предназначено для клиросного исполнения.

«Хвалите имя Господне» G-dur. Пьеса написана в свободном авторском стиле, изобилует характерными романсовыми интонациями. Строгое четырехголосие, использование одного – варьированного музыкального материала во всех строфах текста. Произведение являет образцом стилистики Капеллы конца XIX – начала XX века.

Одним из наиболее известных сочинений П. И. Иванова-Радкевича стала «Милость мира» №1 As-dur. Произведение написано в манере переложений Римского-Корсакова. Интонационный материал насыщен мелодическими попевками знаменного распева, но не цитирует его целиком. Основным способом ведения мелодической линии становится движение параллельными секстами и октавами. Характерны для петербургского стиля удвоения пар высоких (soprano-tenor) и низких (alto-basso) голосов. *Divisi* хоровых партий, возникающие в результате дублирования, имеют функции гармонического заполнения аккордов. В сочинении не используются имитации, нет эпизодов с неполным составом хора. В эпизоде «Тебе поем» традиционно используется постепенное вступление хоровых партий. Произведение с ярким тематическим материалом не представляет тесситурных трудностей, голосоведение максимально удобно для исполнителей.

«Милость мира» №2 G-dur. Четырехголосная партитура с редкими октавными удвоениями басов. Раздел «Свят, свят, свят» написан в полифонической манере с использованием канона и имитации («и молим Ти ся»).

Весьма оригинальны по замыслу и воплощению Ирмосы Канона на Рождество Христово B-dur. Этот раздел Всенощного бдения редко получает композиторское прочтение. Большой объем вербального текста, как правило, подвигает авторов к сочинению речитативных, не имеющих какой-либо оригинальности, построений. Ирмосы Иванова-Радкевича — это традиционная вариационная строфическая форма, в которой вариативность, определяемая вербальным текстом, дополнена вариационностью музыкального материала. Как правило, Ирмосы — произведения, где все голоса поют один текст синхронно. Иванов-Радкевич сохраняет данный принцип, но на протяжении всего произведения использует и только хоровое *tutti*, и ансамбли различных партий в различных комбинациях. Еще одним отличием сочинения композитора от общепринятой модели стоит признать большое количество *divisi* с функцией гармонического дублирования. Постоянно перемещающийся из одного голоса в другой распев не создает ощущение повторения музыкального материала в каждой песне. Сочинение написано для большого хора, и, как нам представляется, не имеет концертного предназначения.

«Благослови, душе моя, Господа» D-dur демонстрирует преемственность с церковной музыкой Н. А. Римского - Корсакова: преобладающее четырехголосие с редкими *divisi*, выполняющими функцию гармонического заполнения аккорда. Во вторую строфу вкраплен небольшой имитационный фрагмент.

«Свете тихий» Es-dur (Прил. 2. Прим. 25) получил «вторую» жизнь, благодаря Лондонскому сборнику. Партитура написана для 6-7-голосного хора, с обилием *divisi*, движений параллельными интервалами, имитациями, использованием органного пункта. Стремление к особенно плотному звучанию приводит композитора к буквальному дублированию женского хора мужским. Возможно, именно это произведение было выбрано редакционной комиссией сборника из-за явственного сходства с музыкой А. Д. Кастальского, который был в глазах редакторов идеальным воплощением композиторского стиля Нового направления.

«Взбранной воеводе» C-dur. Опус в манере А. Д. Кастальского. Постоянное дублирование женского хора мужским представляется примером русского церковного многоголосия, где достигнуто единство слова и напева.

Сочинения П. И. Иванова-Радкевича превосходят своими качествами многие образцы церковной музыки периода 20-х годов XX столетия, но представляются, в большой степени, произведениями прикладного характера.

**Константин Константинович Варгин** (1876-1912) — сын потомственного певчего Придворной Певческой капеллы. После окончания Регентских классов (1894), в которых учился у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова, был оставлен в Капелле на административной работе в качестве делопроизводителя канцелярии и преподавателя фортепиано и скрипки. Кроме того, он руководил выездной группой хора на богослужениях в Исаакиевском и других придворных соборах. После прихода С. В. Смоленского, в 1902 г., Варгин в числе других многолетних педагогов Капеллы, был уволен с присвоением регентского аттестата. В этом же году переехал в Москву, где продолжил педагогическую и регентскую деятельность. Счастливым случаем его жизни стала встреча с Б. В. Решке — музыкальным издателем и владельцем частных Регентских классов, в которых Варгин стал преподавать. Именно в издательстве Решке были изданы почти все духовно-музыкальные сочинения композитора. Кроме того, Варгин преподавал в Филаретовской епархиальном училище и управлял хором Чудова монастыря.

Творческое наследие насчитывает более 30 сочинений. Они были написаны в московский период жизни. Издал их Б. В. Решке в период 1910-1914. Наиболее значительные из них: «Литургия Иоанна Златоуста» для смешанного хора (1908), «Свете тихий» (1910), «Песнопения Страстной седмицы Великого поста» обычного распева (1911), «От юности моея» (1912), «Постимся постом приятным» (1912), «Святейшая херувим» (1912). Кроме полной Литургии, Варгин написал несколько отдельных песнопений: две «Милости мира», две Херувимские, «Ныне отпущаеши» (для сопрано solo и женского хора), «Благослови, душе...» (для альта solo и женского хора).

Церковные песнопения К. К. Варгина в основной массе представляют собой переложения, но в отдельных из них, таких, как «Милость мира», Херувимские, «Ныне отпущаеши» (Прил. 2. Прим. 26) композитор более свободен в выборе средств, прежде всего в гармонии (например, в Стихире на стиховне «Постимся постом приятным» h-moll). В переложениях композитор неукоснительно следует принципам гармонизации древних распевов Римского-Корсакова, иногда он даже более аскетичен и не использует имитаций. Стиль композитора вбирает в себя черты манеры композиторов Придворной Певческой Капеллы разных периодов: от А. Ф. Львова до Н. А. Римского-Корсакова. Строгое четырехголосие, гармонизация «нота против ноты», но при этом частые отклонения и обильно инкрустированная альтерациями гармония. Большая часть произведений Варгина предназначена для клироса, но некоторые из них исполнялись и на концертной эстраде. В репертуаре современных церковных хоров музыка Варгина практически не представлена.

**Иосиф Иванович Тульчиев** (1860-1938) родился на Украине в городе Воскресенск Херсонской губернии. Как и многие украинские мальчики, с раннего возраста пел в церкви. Способности его были замечены, и 19-ти лет отроду он становится регентом архиерейского хора архиепископа Архангельского и Холмогорского Нафанаила (Соборова). В 1882 году Тульчиев становится регентом архиерейского хора в Пскове.

В 1886-1891 гг. учился в Петербургской консерватории в классе композиции Н. А. Римского-Корсакова.

После окончания обучение вернулся в Псков. Его деятельность на берегах реки Великой не ограничивалась лишь регентированием. Он стал одним из основателей псковских любительских оркестра и хора, созданных при Вспомогательном обществе приказчиков. В репертуаре оркестра была, например, «Ночь на лысой горе» Модеста Мусоргского, исполненная 20 мая 1893 года в программе музыкального вечера Летнего привокзального театра. Тульчиев преподавал также в кадетском корпусе, где он вел хоровой класс с 1892 по 1917 год. С 1910 года возглавлял Псковское хоровое общество.

Побывав в 1910 году в Ревеле (ныне Таллин) на эстонском празднике народной песни, композитор решил организовать такой же праздник во Пскове. Праздник состоялся в 1911 году, в честь полувекового юбилея освобождения крестьян. В нем участвовал сводный хор числом более 1500 человек. В качестве дирижеров были приглашены А. А. Архангельский, И. Я Тернов и М. А. Гольтинсон.

В 1917-1919 годах Тульчиев продолжал, несмотря на революцию и гражданскую войну, жить во Пскове. Но в 1919 году ему пришлось эмигрировать в Эстонию. До конца своей жизни он жил в Нарве, где регентировал и занимался преподавательской деятельностью в русской гимназии. В 1923 году основал нарвский любительский оркестр, в репертуаре которого наряду с русской музыкой была представлена также и новая эстонская музыка. Последние годы его жизни ознаменовались возвращением композитора к сочинению духовной музыки.

В дореволюционный период композитор тесно сотрудничал с петербургским митрополичьим хором под управлением И. Я. Тернова. Коллектив этот достиг известных высот и стал в один ряд с лучшими церковными хорами России того времени. С 1911 по 1917 год в сборниках П. М. Киреева были опубликованы сочинения Тульчиева «Величит душа моя Господа», «Ныне отпущаеши», «Хвалите имя Господне», Богородице Дево», «От юности моея». К 1935 году относят его Херувимскую песнь.

Стиль духовных композиций Тульчиева следует композиторским приемам Римского-Корсакова. Произведения тщательно отделаны, в них нет ничего лишнего, можно сказать, что композитор приблизился к некоему образу мелодии, не вызывающему каких-либо фольклорных или иных ассоциаций. Музыка композитора предназначена к исполнению небольшим приходским хором.

**Василий Антонович Бирюков** — еще один забытый церковный композитор. О его жизни сохранилось крайне мало сведений вплоть до того, что мы не знаем точных дат его жизни. Он был одним из первых консерваторских учеников Н. А. Римского-Корсакова (1870-1874). С 1880 года работал учителем пения в Мариинской женской гимназии города Витебска. Творческие интересы Бирюкова были сосредоточены исключительно в области прикладной хоровой музыки. Среди его немногочисленных светских опусов выделяется сборник «45 русских народных песен (из сборника Римского-Корсакова), положенных на 3 однородных голоса» (1882). Это сочинение обладает определенными дидактическими достоинствами. В 1896-1900 годах в издательстве П. Юргенсона вышло его пятитомное собрание духовно – музыкальных переложений древних напевов для смешанного хора, в основе которых лежат преимущественно знаменный и греческий распевы. В них прослеживается преемственная связь с эпохальным трудом Придворной Певческой Капеллы времен Римского-Корсакова. Переложения отличают бережное использование распева и определенная лаконичность стиля. В современной церковной практике музыка Бирюкова во многих случаях стала анонимной, влившейся в повседневный обиходный круг. Этот факт можно объяснить ее малой художественной значимостью и отсутствием переизданий на протяжении более 100 лет.

**Алексей Иванович Красностовский** (1880-1965). Родился в Петербурге в семье отставного солдата. Учился в полковой школе Московского пехотного полка (1889), в котором когда-то служил его отец. По рекомендации полкового регента Н. Найдича поступил в Регентские классы Капеллы (1892). Учителями Красностовского были Е. С. Азеев, А. К. Лядов, А. А. Копылов. В 1894 году он перешел во второй класс, но полковое начальство решило, что ученик уже состоялся как регент и должен продолжить работу в полковой церкви. Это решение стало сильным разочарованием для Красностовского. В 1897 году он покинул полковую церковь и начал самостоятельную работу в петербургских церквях. Среди них была церковь при Женской Покровской общине, где он организовал великолепный женский хор. В 1908 году Красностовский становится главным регентом Выборгского кафедрального собора. В 1915 году Алексей Иванович поступил в Петроградскую консерваторию в класс композиции А. К. Глазунова. Стоит отметить тот факт, что студенческая жизнь сталкивала Красностовского исключительно с учениками Римского-Корсакова. Их влияние в большой степени определило музыкальный вкус композитора и определило его творческий стиль. События 1917 года в очередной раз прервали учебный процесс Красностовского т.к. закрылось сообщение между отошедшим к Финляндии Выборгом и Петроградом. После нескольких лет неопределенности Красностовский становится регентом Ильинской церкви в Выборге, в которой регентировал до 1939 года. Во время Зимней войны 1939-1940 гг. Красностовский эвакуировался вглубь Финляндии. Послевоенные годы композитор служил регентом церкви Св. Николая Мирликийского в Хельсинки.

К сожалению, музыка Красностовского – церковная и светская (он автор оперы, камерной и вокальной музыки, фортепианных пьес) была вне круга внимания русских музыкальных издательств. Даже такой «открыватель талантов», как П. Киреев не «увидел» его в предреволюционную пору. Красностовский был регентом городских окраин, практически самоучкой, не закончившим Регентских классов. В его хорах не было профессиональных певчих, он вдумчиво и настойчиво работал с любителями церковного пения, зачастую не знавшими нотной грамоты. По словам Леонида Башмакова, в юные годы наблюдавшего Красностовского за работой в Выборге, регент был строгим человеком, железной рукой державшим хор и не допускавшим исполнительских вольностей, но при этом его отличали доброта и отзывчивость.

В Россию 1960-х годов его музыка попала посредством Лондонского сборника. В композиции Красностовский представляется отнюдь не самодеятельным композитором-регентом, которых на рубеже XIX – XX веков оказалось множество среди церковно-музыкальных сочинителей, но зрелым, самостоятельным композитором. Владение композиторским ремеслом выдает в нем человека учившегося композиции у хороших педагогов и многое сумевшим у них приобрести. Свободное авторское воплощение Антифонов, Великого славословия — традиционно трудных для построения сквозных форм, показывает нам композитора недюжинного композиторского дара. Владение полифоническими приемами позволило ему написать фугато в Херувимской песне d-moll (Прил. 2. Прим. 27).

На всем протяжении его церковного творчества он остается приверженцем свободных композиций, избегая гармонизаций древних напевов и Обихода. Более того — он никогда их не использует в качестве композиторского материала.

Творческое наследие композитора до сих пор не получило однозначной оценки. Существует два взгляда: первый — Красностовский эпигон Н. А. Римского-Корсакова, второй — он последователь творческой манеры А. А. Архангельского. Представляется, что Красностовский, восприняв от Корсакова и его учеников композиторское ремесло, определенную композиторскую философию и разделив их взгляды на церковную музыку, сумел воплотить их в предлагаемых ему условиях существования любительского церковного хора. Способность адаптировать свой композиторский замысел к клиросу объединяет Красностовского с А. А. Архангельским, но не приближает его стиль к стилю последнего. Нужно отметить, что Красностовский испытал влияние не только вышеперечисленных композиторов, но и П. И. Чайковского. С ним его роднит экспрессия лирического высказывания — характерный интонационный «вздох» Чайковского (скачок на малую сексту вверх), часто встречается в музыке Красностовского, например, в «Святый Боже», «Достойно есть». При всех видимых источниках творчества композитора его нельзя назвать эклектиком, так как все названные приемы он претворяет вполне оригинально.

**2.1.6. Композиторы-регенты, переставшие писать церковную музыку**

К следующей группе учеников Римского-Корсакова и последователей его церковно-композиторской школы мы относим А. В. Александрова, А. В. Касторского, А. А. Егорова, И. Г. Ельцова, М. М. Попова-Платонова, П. А. Рукина, Г. И. Рютова, А. Е. Туренкова, М. В. Анцева и Г. М. Давидовского — композиторов и регентов, которые прекратили, вскоре после 1917 года, писать церковную музыку.

**Александр Васильевич Александров** (1884-1946) — его имя ассоциируется, со знаменитыми песнями времен Великой отечественной войны и Государственным гимном России. До недавнего времени была его деятельность в качестве церковного регента и композитора по понятным причинам замалчивалась, ибо никак не укладывалась в образ советского песенного классика и автора гимна «страны победившего социализма».

Александров с раннего возраста проявил склонность к пению. Отличный слух и красивый голос позволил ему с четырехлетнего возраста петь в различных детских хорах. В 1892 году мальчика определили в хор Казанского собора. Жил и учился он в пансионе для малолетних певчих. В 1897 году Александров поступает в Регентские классы Придворной певческой капеллы, которые с успехом заканчивает через три года. Там его учителями были А. К. Лядов и Е. С. Азеев.

В 1900 году Александров поступил в Санкт-Петербургскую консерваторию и продолжил обучение у Лядова в классе гармонии и у Глазунова по композиции и анализу музыкальных форм.

Не сумев закончить консерваторию в силу личных проблем, он переехал в 1902 году в Бологое, где стал регентом одного из соборов. В 1906 году он перебирается в Тверь и занимает место регента архиерейского хора. Это приглашение говорит об очень многом. Александрова пригласили принять участие в конкурсе на замещение вакантной должности. В Тверь приехали маститые хормейстеры из Курска, Пензы, Саратова, других городов, всего — 10 человек. Александров подтвердил свой высокий профессионализм и получил должность. Деятельность Александрова не ограничивалась только регентированием — он сотрудничает с хоровыми коллективами многих учебных заведений.Годы, прошедшие со времени оставления Петербургской консерватории не прервали контактов Александрова со своими консерваторскими преподавателями — он регулярно приезжал в Петербург для консультаций с Глазуновым**.**

Не прерывая свою работу в Твери, он поступает в Московскую консерваторию (1908), где обучается в классе композиции у С. Н. Василенко и вокала у У. А. Мазетти. В 1913 году с блеском ее заканчивает. В Москве его связь со школой Римского-Корсакова не прерывается, С. Н. Василенко был учеником М. М. Иполитова-Иванова. Общение с Н. С. Головановым, испытавшим влияние Римского-Корсакова, позволило Александрову синтезировать лучшие черты петербургской и московской школ.

В период 1918-1922 годов он работает регентом храма Христа Спасителя. Существует версия, что его приглашение на клирос главного собора Москвы было инициативой Патриарха Тихона. Как пишет об Александрове Д. С. Семенов: «До 1928 года - ''соперник'' П. Г. Чеснокова по регентированию в Москве» [32]. Одновременно с работой в храме Христа Спасителя композитор преподает в Московской консерватории. В 1928 году прекращает церковное служение и сосредотачивается на работе в Краснознаменном ансамбле песни и пляски Советской армии, в то время еще скромном красноармейском ансамбле.

Судьба духовной музыки Александрова не была удачной. Произведения, о которых сообщают тверские газеты, утеряны. В дореволюционный период издатели почти не обращали внимания на его музыку, а в советское время не только публиковать, но даже упоминать о ее существовании было достаточно опасно. До сих пор не существует собрания нот духовных песнопений Александрова.

Стиль духовных сочинений композитора восходит к музыке Кучкистов, обнаруживая при этом определенное сходство подходов с Новым направлением. Как и многие композиторы рубежа веков, Александров пишет как клиросную, предназначенную для богослужебного пения, так и концертную духовную музыку. Мастерство хорового письма проявляется в яркой индивидуальности материала, богатом мелодизме, многочисленных *divisi,* а также использовании в большинстве сочинений облигатных соло, которые способствуют полифонической насыщенности, многоплановости фактуры. Изредка он использует древнерусские распевы и, как прием, многоголосие русской крестьянской песни.

Рассмотрим несколько произведений в качестве иллюстрации. «Отче наш» A-dur для смешанного хора и сопрано соло (Прил. 2. Прим. 28). Партитура датирована 9 августа 1926. Пьеса написана в строфической форме с репризой и кодой. Гомофонно-гармоническая фактура первой строфы, «Отче наш…» сменяется имитационным разделом «да святится…». В нем последовательно, от басов к тенорам-альтам и, далее, к сольному сопрано, вступают голоса. Хоровые партии интонационно индивидуализированы, эпизодически создавая своеобразный контрапункт с солисткой. Три звена секвенции по терциям вверх приводят к эмоциональной кульминации пьесы на словах «Да будет воля Твоя…». После этих слов происходит эмоциональный спад. Через цепь модуляционных отклонений устанавливается тональность Es-dur. На словах «Хлеб наш…» появляется тональность gis-moll и возвращается гомофонно-гармоническая фактура, в которой функция хора перестает быть своеобразной «оппозицией» соло и сводится к гармонической поддержке солирующего сопрано. Реприза почти полностью повторяет материал первой строфы. Кода решена композитором традиционно: повторяющиеся возгласы сопрано-соло оттеняются репликами хора.

«Тебе поем» для смешанного хора и солирующего сопрано h-mol (Прил. 2. Прим. 29). Партитура датирована 11.08.1926. Как и в «Отче наш», мы наблюдаем схожие композиторские подходы к построению формы и сменам фактур. Сквозная строфическая форма с кодой, в которой гомофонно-гармонический склад первой строфы сменяется имитационным разделом на словах «и молим ти ся…». Кода решена так же, как и в предыдущем произведении.

«Отче наш» и «Тебе поем» принадлежат к произведениям, которые могут исполняться как на концертной эстраде, так и за богослужением. Они написаны в расчете на большой профессиональный хор и солистку, обладающей хорошей вокальной выучкой. Сложный гармонический язык произведений, частые модуляции, отклонения в тональности второй степени родства, терцовые соотношения тональностей – отличительный знак авторской музыки Александрова. Яркий мелодизм, характерный для музыки кучкистов, сложная гармония, плагальные обороты указывают на связь его творчества со школой Римского-Корсакова.

Менее сложно его «Благослови, душе моя, Господа» d-moll (Прил. 2. Прим. 30). Сочинение стало частью клиросного репертуара. Традиционная строфическая форма с репризой. Первая и вторая строфы построены на одном интонационном материале, который поочередно проходит в разных голосах, становясь объединяющим элементом формы. Тональное соотношение между строфами терцовое – d-moll – F-dur. Третья строфа – своеобразный интонационный «ответ» на «вопрошающую» интонацию начала произведения. Строфа «очищающаго вся…» представляет собой облигатное соло басовой партии, оттененное репликами хора, которые повторяют ритмический рисунок басов с отставанием в один такт. Поступенное восхождение партии басов приводит к кульминации на словах «яко орля юность твоя…». Реприза – точное повторение первой строфы. «Благослови, душе моя, Господа» отличается от ранее описанных сочинений менее сложной гармонией, отсутствии *divisi* (исключая гармоническое утолщение фактуры в кульминации). Тематизм произведения сочетает в себе традиционные мелодические формулы знаменного распева с романсовой мелодикой.

Еще более приспособленным к условиям малого клироса стоит признать «От юности моея» G-dur. Сочинение представляет собой гармонизацию 4-го гласа знаменного распева из Обихода 1900 года. Форму можно обозначить как строфическую с элементами куплетности. Так же, как Римский-Корсаков, Александров использует только начальную часть попевки гласа. Она представляется неким запевом, за которым следует припев, в котором зерно распевки трансформируется при помощи имитаций.

В подобной манере написаны многие Величания: Вознесению, Св. Николаю Мирликийскому, св. Александру Невскому, Рождеству Св. Иоанну Предтече и другие.

При жизни Александрова его духовная музыка издавалась лишь на излете старого времени: в 1916 году П. М. Киреев напечатал «От юности моея» № 1 // Сборник духовно-музыкальных сочинений разных авторов. Пг.: 1916. № 15 и «Разбойника благоразумнаго» № 1 (альт соло); «Разбойника благоразумнаго» № 2 (там же).

Среди значительных удач композитора стоит назвать следующие сочинения: «Отче наш», «Хвалите имя Господне», «Благослови душе моя, Господа», «Блажен муж», «Благослови, душе моя, Господа», «Тебе поем», «Во царствии Твоем», «Милость мира», «Помилуй мя, Боже».

**Касторский Алексей Васильевич** (1869-1944) – церковный композитор, регент и педагог и теоретик. Он принадлежит к старинному священницкому роду Костромской губернии. Начальное образование А. В. Касторский получил в Костромском духовном училище. В этом учебном заведении учились многие представители рода Касторских, в том числе его двоюродный брат - В. И. Касторский (в будущем, выдающийся оперный бас, солист Мариинского театра). В 1881 году его родители переехали в Пензу, в которой он прожил последующие 38 лет. В 1886-1888 годах композитор учился в Регентских классах Придворной Певческой Капеллы. В годы учебы познакомился с Н. А. Римским-Корсаковым. Желание продолжить образование в Консерватории натолкнулось на затруднения материального характера, но в 1893 году, после личного обращения к Римскому-Корсакову, молодой руководитель архиерейского хора поступает в Консерваторию в класс Римского-Корсакова. По возвращении в Пензу Касторский руководит многочисленными хоровыми коллективами. Преподает в Пензенской семинарии и женском училище. В 1908 году он создает показательный хор численностью в 60 человек. Коллектив ведет напряженную концертную жизнь, пропагандируя новинки хоровой музыки, в том числе сочинения земляка и давнего друга – А. А. Архангельского. В 1914 году Касторский участвовал в создании Народной консерватории, где вел не только хоровой класс, но и руководил отделением народных инструментов. В 1920 году становится ее директором. Его учениками считали себя известные певцы: В. И. Касторский, А. А. Яхонтов, А. И. Мозжухин, композиторы Г. Г. Крейтнер, Н. Г Минх, П. П. Лондонов, хормейстеры Ф.П. Вазерский, М. И. Феокритов (многолетний регент Кафедрального собора в Лондоне) и выдающийся оперный дирижер Б. Э. Хайкин. В 1927 году композитор переехал в Абхазию, где продолжил свою педагогическую деятельность. Наконец, в 1936 году переезжает вместе с семьей в Москву, где преподает до последних дней в училище имени Октябрьской революции.

 В течение 1919-1922 гг. он опубликовал в Пензе несколько учебных пособий, посвященных проблемам хорового пения: «Нотная азбука», «Курс изучения музыкального счета», «Начальное пение», «Хрестоматия нотного пения», «Учебный сборник». После переезда на Кавказ он написал теоретический труд «Абхазская песня» (1932). Подобный интерес к написанию дидактических работ присутствует у многих вышеупомянутых учеников и последователей Римского-Корсакова.

Две дочери Касторского – Валентина, в замужестве Катуар (1993 – 1987) и Августа, в замужестве Каменская (1896-1994) стали оперными певицами, сделавшими заметные карьеры в оперных театрах Парижа и Москвы.

Рассматривая церковное композиторское наследие А. В. Касторского, мы сталкиваемся с несколько претенциозным взглядом на него. Небывалый успех его фундаментального труда – Всенощного бдения и Литургии – сочинений, вызванных к жизни насущной необходимостью дать клиросу простую для исполнения и понятную для прихожан музыку, совершенно не дает нам взглянуть на композитора, как сочинителя весьма оригинальных авторских композиций. Тем не менее, нужно отметить тот факт, что упомянутые сборники, не всегда имеющие прямое указания на авторство Касторского, но только на его редактуру-составление, представляют собой цельное, с точки зрения стиля, собрание песнопений. Все они написаны в строгом четырехголосном изложении, не имеют полифонических разделов, материал почти повсеместно диатоничен. Переложения Касторского написаны в манере Придворной Певческой Капеллы периода работы над «Пением при всенощном бдении древних роспевов». Именно стилистическое единообразие свидетельствует об авторстве Касторского. Сборники Всенощной и Литургии издавались за счет автора (как и большинство сочинений композиторов-регентов) и выдержали с начала XX века пять и три переиздания соответственно. Для дореволюционного нотопечатания это безусловный рекорд.

К сожалению, до нас не дошли в полном объеме свободные авторские композиции Касторского. Как пример такой музыки, можно назвать «Ныне отпущаеши» F-dur (Прил. 2. Прим. 31). Сочинение довольно необычное с точки зрения традиционного композиторского решения этого текста. Первые две строфы представляют собой два варианта одного материала, во второй строфе происходит тембральное перераспределение материала первой строфы. Мелодическая линия, первоначально проходящая в партии альта, в дальнейшем переходит в теноровую партию. Третья строфа «яко видеста…» написана в тональности доминанты с модуляцией в A-dur четвертой строфы «еже еси…», которая, в свою очередь, написана в манере вторых, имитационных, строф сочинений Римского-Корсакова. Пятая строфа «Свет…» возвращает основную тональность. Необычность пьесы, на наш взгляд, представляется в том, что текст «и славу людей…», представляющий, как правило, каденционный раздел формы, в сочинении Касторского становится развернутым эпизодом, по объему превосходящим первые три строфы. Развернутая вокализация хоровых партий, напоминающая каденции духовных концертов его друга А. А. Архангельского, убыстрение движения, секвенции, синкопированные ритмы и предельные тесситуры партий сопрано А2 и теноров А1 стремительно приближают финал пьесы. Заключительное проведение приводит к первоначальному материалу и основной тональности F-dur.

Более «простая» по исполнению пьеса «Молитву пролию ко Господу» e-moll являет собой образец весьма распространенного сентиментального стиля начала XX века. Романсовая интонация, лежащая в основе пьесы, воплощена в манере канта с превалирующим движением параллельными терциями в верхних голосах и развитым басовым голосом. Тенор играет «вспомогательную» роль гармонического заполнения.

В современной клиросной практике сборники Касторского не потеряли своего значения. Частое их использование позволяет говорить, что композитор создал своеобразный Обиход. Песнопения рассчитаны на исполнение малыми и не очень квалифицированными хорами. Они доступны для переложения и адаптации для любого коллектива, что породило огромное количество вариантов песнопений. В целом нужно отметить неоспоримую удачу композитора в создании репертуара церковного клироса.

**Александр Александрович Егоров** (1887-1959) — один из плеяды выдающихся русских (советских) хоровых дирижеров первой половины XX века. Егоров родился в семье певчего Придворной Певческой капеллы. В силу корпоративных причин и наличия необходимых музыкальных способностей он продолжил дело своего отца и поступил (1896) сначала в хор Капеллы, а затем, проявив рвение к учебе, продолжил обучение в Регентских классах при ней, которые закончил в 1907 году. Капелльскими педагогами по дирижированию у А. А. Егорова были Н. С. Кленовский и Е. С. Азеев. В свою очередь, учеба и общение с А. К. Лядовым,С. М. Ляпуновым и Н. А. Соколовым вне учебной программы неимоверно расширило творческие горизонты пытливого ученика. В 1912 году Егоров заканчивает Петербургскую консерваторию по композиторскому отделению со званием свободного художника. Как писал в незаконченных воспоминаниях сам А. А. Егоров: «Я вышел из стен Капеллы всесторонне образованным музыкантом, свободно владеющим знаниями теории композиции, навыками игры на различных музыкальных инструментах, практикой дирижирования хором и оркестром, а также профессиональной техникой в области композиции» [257]. В капелльско-консерваторском образовании Егорова прослеживается преемственность педагогов, которые учили его в обоих учебных заведениях. Немаловажным фактором в становлении художественных взглядов и композиторской манеры композитора стал тот факт, что почти все его педагоги были или коллегами или учениками Н. А. Римского-Корсакова.

После окончания Капеллы композитор работал в петербургских учебных заведениях руководителем хоров и преподавал элементарную теорию музыки. В 1912-1914 годах Егоров дирижировал студенческим хором Консерватории. Перед началом Первой мировой войны, по рекомендации Е. С. Азеева, Егоров отправился учителем пения в одну из гимназий Могилева. В 1917 году он основал Народную консерваторию в Гомеле, а в 1920 году вернулся в Петроград и стал преподавать музыкально-теоретические дисциплины в Петроградской консерватории. С этого времени судьба неразрывно связала его с alma mater. А. А. Егоров последовательно становится педагогом (1933) инструкторско-хорового отделения (первоначальное название дирижерско-хорового отделения), профессором (1935), заведующим кафедрой хорового дирижирования (1938-1952). В послевоенные время, до 1951 года — декан ДХО Ленинградской консерватории.

А. А. Егоров принадлежит к тем композиторам церковной музыки, которые не успели раскрыться, начав писать музыку в преддверии Первой мировой войны. Некоторое количество его литургических песнопений дошло до нас благодаря петербургскому церковно-музыкальному издателю П. М. Кирееву. После революции Егоров оставил регентирование и сочинение церковной музыки, что было обусловлено его работой в государственном учебном заведении. Он не попал, как А. Г. Чесноков, под тотальные сокращения в Петроградской консерватории, и его не принуждали к отказу от церковной службы в 1928 году, как П. Г. Чеснокова, А. В. Никольского и многих других. Он не писал церковные сочинения «в стол», как П. А. Богданов и В. А. Фатеев.

А. А. Егоров считал себя учеником и последователем А. К. Глазунова, восхищался его композиторской мощью, гармоничностью его произведений. Тем не менее, изучение его церковных композиций позволяет говорить о последовательном применении композиторских приемов предложенных Н. А. Римским-Корсаковым.

Корпус церковных композиций А. А. Егорова можно разделит на две разновеликие части. Наиболее значительная из них — «концертные» песнопения, написанные для большого хора, возможно в расчете на исполнение хором Капеллы. Не стоит думать, что они предназначались только лишь для эстрады, достаточно сдержанный стиль позволяет их исполнять и на службе, лишь бы коллектив был хорошо укомплектован и профессионально подготовлен. К ним нужно отнести три «Милость мира». Они имеют практически одинаковый набор композиторских средств. Представляется, что имитационная работа является весьма любимым композиторским приемом Егорова. Характерными для всех трех песнопений становятся начальные скачки темы на сексту и, реже, на септиму или октаву вверх. Композитор использует своеобразную технику лейтмотивов, для организации весьма непростой формы этого фрагмента Литургии. Одним из излюбленных приемов, часто используемых автором, становится антифонное противопоставление женской и мужской групп хора. В использовании этого приема, так же как и в описываемых выше способах развития материала, мы усматриваем влияние композиторской школы Римского-Корсакова.

В приведенных сочинениях многократно используются divisi, порой достигающие числом до восьми, но, в отличие от музыки современников, Егоров использует их лишь как гармонические дублировки безо всяких тембральных комбинаций.

К сочинениям этого ряда стоит отнести Чин Венчания, «Хвалите имя Господне...», «Ныне отпущаеши» №2 a-moll – произведения, в которых композитор, наряду с традиционной имитационной техникой в одном из разделов пишет фугетту.

Напротив, в сочинении «Отче наш» F-dur, также написанном для большого хора, совершенно нет имитационной работы. Хор написан в гомофонно-гармоническом складе, с тематическим материалом, проявляющемся в разных партиях.

Вторая часть церковных песнопений Егорова должна быть отнесена к исключительно церковной сфере звучания. Это небольшие песнопения для клироса. К ним можно отнести: «Ныне отпущаеши» №1 c-moll для солирующего тенора и смешанного хора, «Господи, спаси благочестивыя...» для баса соло с мужским хором (Прил. 2. Прим. 32), «Душе моя...» d-moll, Херувимская песнь №1 a-moll, Часы Святыя Пасхи для смешанного хора и «Христос воскресе» для четырехголосного женского хора.

Сочинения А. А. Егорова зачастую носят характер заказных сочинений. Среди них нет ни одного литургического цикла, они написаны для разных по профессиональному уровню составов, не ставят серьезных технических проблем перед исполнителями.

Испытав в своем церковном творчестве влияние композиторской манеры ранних опусов Н. А. Римского-Корсакова, усвоив европейский стиль гармонизации, Егоров не привнес ощутимой личной композиторской интонации. Нейтральные мелодический и гармонический языки, эмоциональная ровность его музыки, нежелание обогатить свой музыкальный язык достижениями современного ему времени, не позволили его имени стать значимым в сознании слушателей. В каком-то смысле он осуществил реванш в своих светских сочинениях.

До недавнего времени церковно-музыкальное творчество Егорова было недоступно широкой публике. Только сейчас происходит знакомство регентов и певчих с его музыкой, возможно, не столь яркой, как у его современников, но обладающей неоспоримыми достоинствами.

**Ельцов Иван Григорьевич** (1880? - 1929). Регент и композитор, о жизни которого имеется крайне мало информации. Свою музыкальную карьеру он начал, как и большинство церковных музыкантов, выходцев из низших слоев общества. Мальчик был замечен Е. С. Азеевым в астраханском церковном хоре. В Регентских классах он учится у Н. А. Соколова и А. К. Лядова. Его ученичество пришлось на трудные годы директорства С. В. Смоленского. В 1902 году Ельцов заканчивает Регентские классы Капеллы и начинает свою профессиональную регентскую жизнь. В 1903-1910 годах он руководит Тамбовским Архиерейским хором, затем его назначают регентом Экзаршего хора в Тифлисе. Он сотрудничал с издателем П. М. Киреевым в качестве редактора-составителя. В этих же сборниках состоялись его первые авторские публикации.

Церковное творчество композитора представлено в основном переложением знаменного, греческого и сербского распевов. Их отличает несколько архаичный стиль. Подобно Турчанинову он пишет музыку для мужского хора в широком расположении и, таким образом допускает большие разрывы между голосами. Подголосочная полифония, натуральные лады — признаки школы Римского-Корсакова.

В Херувимской песне f-moll (Прил. 2. Прим. 33), написанной для малого хора, присутствуют типичные атрибуты стиля переложений сборников Киреева. Изложение распева параллельными терциями, имитационные фрагменты, повторное строение строфической формы. В Херувимской Ельцов отходит от повсеместно принятых моделей формы: повторяются не только три первые строфы, но и «Яко да Царя», что в XX веке уже казалось анахронизмом.

Практически все произведения написаны в одной манере и не представляют большого интереса для исполнителей. Это типичная прикладная музыка, написанная с определенным мастерством, но без особого таланта.

**Попов(-Платонов) Михаил Михайлович** (1879 — 1942) родился в Тобольске в многодетной (7 детей) семье священника, учился в Тобольской духовной семинарии. Несомненные музыкальные способности, интерес к композиции, предопределили его уход с последнего курса семинарии и поступление в Петербургскую консерваторию (1900). Обучение несколько раз прерывалось в связи с финансовыми проблемами, но абсолютно точно известно, что в 1912 году Попов-Платонов заканчивает консерваторию по классу композиции И. И. Витоля. Известно также, что в 1907-1908 гг. композитор занимался в классе инструментовки Н. А. Римского-Корсакова.

В 1908 году студент Консерватории становится сотрудником синодального журнала «Народное образование», а с 1910 года преподает пение на «Высших женских курсах» им. П. Ф. Лесгафта. В музыкальном приложении к журналу были изданы практически все музыкальные сочинения М. М. Попова-Платонова, именно в это время появляется вторая часть его фамилии. Сочинение музыки для детей, педагогическая работа были основной его деятельностью вплоть до 1917 года. В эти годы были изданы детская опера «Зима» и шесть сборников детских хоров и песен, имеющих несомненные художественные достоинства. Сочинения для младшего детского хора отличаются доступностью музыкального материала и выдержаны в «кучкистском» стиле. Всего известно около 30 произведений Попова-Платонова. Среди них два литургических цикла.

Жизнь Попова-Платонова изобилует резкими поворотами. В 1917 году он поступает в Петроградский политехнический институт. Начинается карьера электротехника. Изобретения композитора получили более 70 авторских свидетельств. Одновременно с занятием изобретательством он много лет, начиная с 1921 года, проработал учителем хорового пения и физики в ленинградских школах. Послереволюционная жизнь Попова-Платонова тесно связана с Гатчиной, где он в 1936 году был назначен директором музыкальной школы (ныне школа имени М. М. Ипполитова-Иванова).

В 1941 году, не успев эвакуироваться, композитор оказался на оккупированной территории в поселке Карташевская и был назначен немцами старостой. Его активная деятельность по оказанию помощи местным жителям и оказавшимся отрезанным от Ленинграда дачникам, вызывала серьезные подозрения у оккупационных властей. Зимой 1942 года за связь с партизанами он был казнен в поселке Сиверский Ленинградской области.

Литургия Св. Иоанна Златоуста op. 2 для смешанного хора (1910-1912). Сочинение необычно для своего времени — оно написано в расчете на исполнение непрофессиональным клиросным хором. Весь тематический материал основан на вариантном использовании мелодии 8-го гласа. Исключением является запричастный концерт «Всех скорбящих радосте», в нем используется первый глас болгарского распева. Композитор не идет по пути «простой» гармонизации гласа. Пользуясь приемами петербургской и московской школ, он достигает эффекта, несмотря на ограниченные возможности хора. В таком же стиле написано десятичастное Всенощное бдение. op. 4. (1913).

Музыка Попова-Платонова была мало известна его современникам. Причин тому много. Он не нашел способа печататься у кого-либо из известных издателей, а тиражи журнала «Народное образование» были недостаточно большими. События 1917 года перечеркнули планы Попова-Платонова так же, как и планы многих его современников. Определенную роль в неизвестности его музыки сыграла и достаточно узкая направленность его творчества. Его детская музыка и духовные сочинения прошли мимо внимания серьезных музыкантов и критиков.

Представление о стиле церковных песнопений Попова-Платонова складывается из краткого обзора достаточно часто исполняемых произведений автора.

Херувимская песнь F-dur (Прил. 2. Прим. 34). Основной прием изложения музыкального материала — параллельное движение терциями в однородных голосах и секстами в тембровых микстах: сопрано-тенор, альт-бас. Традиционно для музыки 1910-х годов повторно-вариационное строение первых трех строф, но, в отличие от композиторов, выстраивающих трехчастную форму в этом разделе A-B-A (Гречанинов), Попов-Платонов варьирует третью строфу, проводя тему в мужских голосах. Заключительная строфа «Яко да Царя» начинается с имитационного эпизода. Постепенное вступление голосов в октаву (бас, тенор и сопрано) и вступление альта в терцию.

«Милость мира» G-dur. Сочинение, характерное для музыки, написанной для любительских коллективов. Аккордовая фактура в тесном расположении, невысокая тесситура женского хора, движение параллельными интервалами, как и в рассмотренной Херувимской.

«Ныне отпущаеши» C-moll. Наиболее часто исполняемое сочинение композитора. В первой фразе композиции мелодический материал отдан партии басов, вторая фраза «Яко видеста очи мои» - имитационный раздел с элементами подголосочной полифонии.

Тропарь Св. Николаю Мирликийскому Чудотворцу G-dur. Для мужского хора. Представляет собой гармонизацию 4 -го гласа. Традиционный для школы Придворной Певческой Капеллы подход к авторской гармонизации напева: первоначальное изложение в партии первого тенора, затем басовой партией, оттеняется аккордовыми педалями хора. Эта пьеса по стилю и приемам обработки гласовых напевов схожа с запричастным концертом из Литургии Св. Иоанна Златоуста «Всех скорбящих Радосте». Изучая музыку Попова-Платонова можно придти к выводу о существовании двух авторских стилей в его церковной музыке: один «упрощенный» для музыки непрофессиональных хоров, другой — более яркий, находящийся в «русле» московской школы — для более искусных коллективов. Тем не менее, композитор писал только клиросную музыку, и концертных литургических сочинений у него нет.

**Павел Николаевич Рукин** (1873-1942). Выпускник Петербургской Консерватории. Поступил в класс специальной инструментовки Н. А. Римского-Корсакова в 1906 году и закончил его в 1908 году. Вероятнее всего получил в Консерватории второе образование. Был членом Драмсоюза в 1924-1929 гг. В дореволюционные годы сотрудничал с Петроградским Митрополичьим хором под управлением И. Я. Тернова.

П. Н. Рукин — композитор, о котором имеется немного информации. Мы знаем, что он был членом Союза Композиторов СССР (Ленинградское отделение) и умер в июне 1942 года в блокадном Ленинграде. Похоронен композитор на Пискаревском кладбище. Из светской хоровой музыки популярны два сочинения: «Ворон к ворону летит» и «Сосна» для хора и симфонического оркестра.

Из церковной музыки до нас дошли произведения, напечатанные П. М. Киреевым в предреволюционное время и входившие в «Десять духовно-музыкальных сочинений».

«Достойно есть» F-dur (Прил. 2. Прим. 35) представляет собой обработку Обиходного напева. Двухчастная повторная форма с неизменным запевом сопрано в терцию и утолщением фактуры после вступления альтов и теноров. Октавное удвоение мелодии в сопрановой и теноровой партии, а затем дуэт альтов и басов на фоне педали сопрано и теноров. Материал изложен без тактовых черт и подразумевает свободную исполнительскую манеру. Плавное голосоведение, без скачков и альтераций точно отражают характер напева. В определенной мере композиция следует модели переложений Обихода А. К. Лядова.

«Ныне отпущаеши» a-moll. Второй раздел пьесы имитационный, как и во многих авторских композициях Римского-Корсакова. Для увеличения глубины звучания хора Рукин использует октавные удвоения басов, краску, которой пользуется очень экономно. В произведении много отклонений в тональности первой степени родства, посему часты проходящие альтерированные ступени лада. Излюбленное композитором мелодическое движение параллельными секстами между сопрано и тенорами. Можно говорить об определенной изобразительности музыкального материала: на словах «Спасение» и «Свет во откровение» тесситура хоровых голосов достигает вершины своих диапазонов.

«Хвалите имя Господне» №1 и №2 различаются тем, что во втором варианте мелодический материал более яркий и экспрессивный и, в отличие от первого, изложен как в гомофонно-гармонической фактуре, так и в имитационно-подголосочной.

«Достойно есть» для хора и солирующего баритона. Яркое произведение концертного характера, выигрышное для солиста, которому достаточно скупо аккомпанирует хор.

**Георгий Иванович Рютов (**1873-1938) родился в многодетной крестьянской семье. В 1882 году Георгия отдали певчим в частный московский хор С. М. Знаменского. Природная любознательность, настойчивость в овладении знаниями и крепость характера позволили ему к шестнадцати годам самостоятельно овладеть игрой на скрипке и усвоить музыкальную грамоту. С 1890 года он уже сам занимается преподавательской деятельностью с малолетними певчими. В 1893-1896 годах Рютов учился на музыкальных курсах Русского хорового общества. После их окончания он работал дирижером в частном хоре Воротникова и в хоровой капелле мальчиков Ламендорфа. Благодаря протекции последнего, будущий регент в 1900 году попадает в число вольнослушателей Регентских классов Придворной Певческой капеллы. Для того, чтобы платить за обучение, он вынужден был заниматься частными уроками. В 1903 году Рютов принимает место учителя пения в народной школе города Беловежска Гродненской губернии. Его успех на этом поприще инициировал приглашение на дирижерский пост в местный любительский хор. Под руководством молодого дирижера коллектив получил большую концертную практику. Концерты светской и духовной музыки проходили не только в Беловежске, но и в других городах губернии.

В 1904 году ему было предложено место преподавателя теории музыки, сольфеджио и хорового пения в Придворной Певческой Капелле, но сотрудничество не состоялось.

Несмотря на определенную популярность и востребованность его в качестве музыканта, в Белоруссии Рютову приходилось совмещать творческую деятельность с работой в канцелярии управляющего Беловежска.

В Белоруссии дирижер прожил 12 лет, но в 1915 году был вынужден эвакуироваться со своей семьей в Москву, где становится регентом в хоровой капелле Захарченко. В 1918 году Рютов создает свой хоровой коллектив, который часто приглашается в различные московские храмы. В репертуаре хора, в основном, были сочинения композиторов Нового направления. В этот период Рютов все больше сосредотачивается на композиции. В его композиторском портфеле кроме произведений литургических жанров появляются песни, отражающие дух современного ему времени.

После печально известного постановления (1928) советского правительства о запрете работы совслужащих в церкви, Рютов навсегда оставляет регентирование.

Стиль его духовных сочинений можно назвать «синтетическим». В нем соединились композиторские приемы нескольких эпох, от времени итальянского и немецкого влияния, через новации Римского-Корсакова, до Нового направления. Как и большинство петербуржцев он не написал литургических циклов, а создал цикл Задостойников на Господские, Богородичные и двунадесятые праздники.

 Наибольший интерес для исполнителей представляют сочинения для солистов с хором. Эти пьесы написаны с профессиональным знанием вокала, ведь Рютов обладал прекрасным баритоном и часто исполнял свою музыку в качестве солиста. Он сотрудничал со многими певцами — солистами Большого театра: А. П. Чаплыгиным, С. Н. Стрельцовым, Е. А. Степановой, С. Н. Степановым, архидиаконами Константином Розовым и Максимом Михайловым.

Среди тридцати шести сочинений Рютова для церковного хора мы находим как переложения обиходных песнопений, так и свободные авторские композиции. Некоторые сочинения написаны исключительно для богослужебной практики, но есть и более яркие, отдающие дань «концертному» стилю. К первым нужно отнести «Ныне отпущаеши...», «Да исправится молитва моя...» №1, «Хвалите имя Господне» №1 и другие. Ко вторым — концерты «Зрящи ми безгласна», «Господь воцарися в лепоту» (Прил. 2. Прим. 36) и практически все произведения для солирующих голосов с хором. Рютов «рекордсмен» среди церковных композиторов своего времени по количеству музыки с солирующими голосами. У композитора не было пристрастия к определенным литургическим текстам. Можно лишь отметить трижды воплощенный Псалом №134 «Хвалите имя Господне...», два варианта «Да исправится молитва моя...» и две Великие ектении. Творчество Рютова, без сомнения, ставит его в один ряд с выдающимися композиторами-регентами начала XX века — П. Г. Чесноковым, Г. Я. Извековым, А. А. Третьяковым, В. А. Фатеевым, А. И. Красностовским.

**Алексей Евлампиевич Туренков** (1886-1958) родился в Петербурге. Рано потерял родителей и был отдан в школу для сирот одного из расквартированных в Петербурге пехотных полков. В такой же школе учился солдатский сын Алексей Красностовский. Туренков с восьми лет пел в церковном хоре. Проявив интерес к регентскому делу, мальчик стал помогать на службе. В 1901-1903 гг. он учился в Регентских классах Капеллы. Теоретические предметы у него преподавали А. К. Лядов и Н. А. Соколов. Годы его обучения пришлись на время капелльских нестроений, вызванных политикой С. В. Смоленского. После окончания Регентских Классов работал регентом в петербургских церквях и преподавал пение в школах. В 1911-1914 гг. Туренков учился в Петербургской консерватории в классе композиции А. К. Лядова. В 1912 году начинается его сотрудничество с П. М. Киреевым — последним церковно-музыкальным издателем в России. Первоначально композитор публикует свои отдельные произведения в сборниках под редакцией Е. С. Азеева, Н. Д. Лебедева и о. Георгия Извекова. Со временем он начал публиковать свои гармонизации Обихода. В годы революции и гражданской войны композитор оказался в Гомеле. Послереволюционный период творчества отмечен изменением творческого вектора. Композитор сосредотачивается на сочинении светской музыки и преподавательской работе. Связав свою жизнь с Белоруссией, он заслужил своей многоплановой деятельностью всеобщее признание, в том числе как автор первой национальной белорусской оперы «Цветок счастья».

Церковное наследие Туренкова весьма велико, только авторских композиций насчитывают около семидесяти. Многие из них не опубликованы до сих пор и существуют лишь в регентских списках. Достаточно велико количество его переложений музыки других авторов.

В основной своей массе авторская церковная музыка Туренкова не выходит за рамки прикладных клиросных композиций. Она написана для малых хоров и не ставит перед ними каких-либо трудновыполнимых задач. Значительная часть таких произведений, написанных в кантовой манере, аранжирована для мужского трехголосного хора. С одной стороны, такие сочинения были издательским заказом П. М. Киреева, одной из задач которого было ознакомить максимальное количество церковных коллективов с музыкой недоступной им в оригинале, с другой — Туренков создал достаточное количество сочинений вне контракта, но написанные в той же манере. Возможно, это признак творческих принципов, ведь и многие его четырехголосные сочинения написаны в той же аскетичной композиторской манере. Перу Туренкова принадлежат целые серии композиций на один текст, как, например, серия Тропарей Пасхи, или сборники стихир на церковные праздники. Композиторские приемы, используемые композитором в гармонизациях знаменного распева, традиционны для музыки композиторов Придворной Певческой Капеллы времени Н. А. Римского-Корсакова.

Среди прикладной музыки мы находим несколько композиций, позволяющих оценить собственно авторское творчество композитора, не обремененного условиями заказа. «Днесь Христос рождается в Вифлееме» G-dur. Рождественский концерт, который вызывает воспоминания о музыке эпохи Бортнянского. Хоровые tutti сменяющиеся трио-эпизодами женского хора, канонические имитации, пронизывающие все произведение, антифонные переклички групп хора передают светлую радость праздника. В подобной манере написаны «Хвалите имя Господне» №2 e-moll и «Суди ми Господи» из 25-го Псалма и «Елицы» (Прил. 2. Прим. 35). Музыкальный материал эмоционален и экспрессивен. Канонические имитации в этих сочинениях являются основным способом развития материала.

Церковная музыка А. Е. Туренкова не стала заметным художественным явлением. Оставаясь клиросной, она, вне всякого сомнения, обновила репертуар небольших церковных хоров. Остается вопрос без ответа: почему при такой творческой продуктивности Туренков не написал крупной литургической формы.

**Михаил Васильевич** **Анцев** (1865-1945). С детских лет пел в церковных хорах. Учился с 1891 по 1896 год в Петербургской консерватории в классе композиции Н. А. Римского-Корсакова. С 1896 года жил в Витебске, где преподавал пение в учебных заведениях, редактировал газету и занимался архивными розысками. Композитор, совместно с Н. А. Малько, основал Народную консерваторию в Витебске (1918) — учебной заведение, ставящее перед собой музыкально-просветительские цели.

Сочинение, которое позволяет нам говорить об Анцеве, как о церковном композиторе, было издано в 1903 году. Литургия Св. Иоанна Златоуста (op.15) написана в манере композиторов Придворной Певческой Капеллы конца XIX века.

Наиболее часто звучащее на клиросе песнопение — Херувимская песнь G-dur из упомянутой Литургии. Удобная тесситура, поступенное мелодическое движение, отсутствие каких либо интонационных трудностей, ведение мелодии параллельными секстами между партиями сопрано и теноров – все это признаки клиросного предназначения пьесы. Еще одним подтверждением этого статуса стоит признать приближенность Херувимской (Прил. 2. Прим. 36) к реалиям богослужения. Многократное повторение текста «отложим попечение» представляется попыткой адаптировать сочинение к любому темпу богослужения. Гомофонно-гармоническое изложение преобладает во всей Литургии, исключение составляет немногочисленные имитационные эпизоды.

Оригинальность этого сочинения представляется в желании композитора создать литургический цикл, имеющий внутренние тональные и тематические связи. Он трактует цикл не как собрание отдельных песнопений, а как большую многосоставную форму, объединяя части по тематическому (ектении) и тональному признаку (Евхаристический канон).

Кроме Литургии, Анцев написал некоторое количество отдельных сочинений, в основном песнопения Евхаристического канона. Наиболее любимым его литургическим жанром была Херувимская песнь. По самым скромным подсчетам их у него не менее девяти.

Церковные песнопения Анцева еще ждут своей публикации — при жизни они печатали эпизодически, и только с 1990-х годов музыка композитора стала выходить из небытия.

**Григорий Митрофанович** **Давидовский** (1866-1952) родился в семье священника. В 1887 году заканчивает Черниговскую Духовную семинарию. Отказался от поступления в Духовную Академию ради дальнейшего музыкального образования, но натолкнулся на стойкое сопротивление родителей. В 1887 году собрал самодеятельный хор, с которым служил в церкви. За короткое время «превратил хор в очень слаженный и стройно звучащий ансамбль, отмеченный местной прессой как лучший хор на всей Черниговщине» [281, с.362]. В 1891 году (в возрасте 25 лет) Давидовский поступил в Петербургскую консерваторию. В 1902 году будущий дирижер закончил Консерваторию по классам дирижирования и вокала с дипломом свободного художника. Музыкально-теоретические дисциплины Давидовскому преподавали Н. А. Римский-Корсаков (гармония) и А. К. Лядов. По воспоминаниям Григория Митрофановича, общение со знаменитыми композиторами очень много дало ему помимо знаний официального курса. Его интересовали проблемы сочинения музыки, и в разговорах с педагогами он получал интересующие его знания. Уровень его дирижерско-хорового мастерства был настолько высок (заметим при этом, что именно хоровое дирижирование Давидовский осваивал самостоятельно), что еще в годы обучения его пригласили руководить студенческим хоровым классом (1896-1900), в котором пели студенты, не занятые оркестровой практикой. Основным видом деятельности этого хора было богослужебное пение в домовой церкви Петербургской консерватории и концерты духовной музыки. Репертуар концертных выступлений хора под управлением Давидовского свидетельствует о его музыкальных вкусах. Они определяются заметным преобладанием церковной музыки петербургских композиторов. В годы учебы он также руководил несколькими петербургскими рабочими хорами. В 1902 году Давидовский подписал контракт на создание хора в Ницце, в котором французскими и итальянскими певцами исполнялся бы русский репертуар. На первом концерте хор очень понравился слушателям. Особенное впечатление произвели русские и украинские песни. Этот концерт должен быть назван высокохудожественным.

За 60 лет своей творческой деятельности Давидовский создал и руководил 35-ю хорами. География его дирижерской и преподавательской деятельности охватывает города европейской части России, Украину, Азербайджан (С.-Петербург, Москву, Ростов-на-Дону, Киев, Харьков, Полтаву, Житомир, Винницу, Баку). Возможно, что постоянные переезды и организационная работа по созданию новых коллективов полностью отвечали его темпераменту, не позволяющему долго засиживаться на одном месте.

Активная педагогическая деятельность Давидовского длилась круглый год. С 1906 по 1914 годы, живя в Ростове-на-Дону, он работал в Женской Гимназии, а летом выезжал в Петербург, где преподавал на Всероссийских учительских курсах. Организованная им Ростовская капелла осуществила в 1914-1916 годах грандиозное турне по России, дав около 90 концертов. В годы советской власти Давидовский продолжил трудиться с прежней интенсивностью. Во главе Ростовской капеллы он за четыре года дал около 1000 концертов по всей России и Западной Европе. В 1932 году, после создания Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), для композитора настали трудные времена. Огульная критика, запрет издания произведений, попытки навязать образ религиозного композитора и реакционера. После ликвидации одиозной организации Г. М. Давидовский становится членом Союза Композиторов Украины. На пенсию Давидовский вышел в 80 лет, хотя чувствовал в себе силы работать и дальше.

Жизнь и творчество Г. М. Давидовского не вызвало до сих пор сколько-нибудь постоянного и системного внимания музыковедов. Существуют две известные статьи по тематике: 1) Н. Н. Михайлова «Композитор i хоровий диригент Г. М. Давидовский» Киев. 1962. На украинском языке. Эта статья обходит молчанием церковную деятельность композитора и дирижера; 2) А. В. Щербитко «Выдающийся хормейстер и композитор Г. М. Давидовский 1866-1952». Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002-2003. М. 2005. Фонд Г. М. Давидовского находится в ГЦММК. Фонд 207.

Церковные сочинения составляют малую часть весьма обширного творческого наследия Г. М. Давидовского. Это Литургия Св. Иоанна Златоуста (1920-1921) и Всенощное бдение (1909-1910). Духовные концерты: «О, Всепетая Мати»; «В молитвах не усыпающую...» g-moll. Есть и отдельные песнопения: три «Христос воскресе...», «Милость Мира» c-moll, «Аллилуйя» c-moll, Малое славословие B-dur, «Вечная память» f-moll, «Святый Боже» g-moll.

Весьма интересным с точки зрения характеристики композиторского мастерства Давидовского стоит признать его концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу». Концерт написан в манере Придворной Певческой Капеллы конца XIX века. Следуя композиторским приемам Римского-Корсакова, Давидовский предлагает неожиданное решение: концерт начинается с продолжительного сольного фрагмента трех женских голосов. На словах «Гроб и умервщление...» трио солисток превращается в четырехголосный женский хор, который вырастает в полновесное могучее звучание смешанного хора. Раздел «Якоже бо живота...» насыщен имитациями и антифонными возгласами женского и мужского хора. Разделы «Гроб и умервщление...» и «Якоже бо живота...» объединены общим облигатным соло басовой партии (прием довольно редкий для церковной музыки). В финале концерта на словах «Престави...» возвращается лирический характер первого раздела, воплощенный в кратких нисходящих фразах solo сопрано и альта.

Херувимская песнь c-moll – образец претворения украинского фольклора в церковной музыке. Ее мелодика, подголосочная полифония соединяется с аккордовой фактурой.

Первая и третья строфы произведения, написанные в основной тональности, начинаются певучими запевами женского хора, дополненными заключительными аккордовыми кадансами. Вторая (Es-dur) строфа написана в контрастной аккордовой фактуре. «Яко да Царя...», неожиданно для слушателя написанная в B-dur, представляет собой трехчастное построение, где каждая строка вербального текста имеет своеобразное музыкальное воплощение. Начало части написано в аккордовой фактуре, затем «Ангельскими невидимо...» — трио женского хора и, наконец, развернутое «Аллилуйя...» с перекличкой женского и мужского хора. Подобное строение заключительного раздела Песни напрямую отсылает нас к Херувимским Гречанинова.

Излюбленными композиторскими приемами для Давидовского становятся изложение тематического материала параллельными терциями и секстами, имитации и антифонное противопоставление групп хора, использование облигатных сольных голосов и групп солистов. Отличительной чертой его композиторского стиля становится отступление от канона в церковной музыке: многочисленные повторы вербального текста, неожиданные solo, использование своеобразных лейтмотивов на разных стадиях вербального текста. Стоит признать, что церковно-музыкальное творчество композитора стало развитием приемов школы Римского-Корсакова, вместив в себя черты стиля Петербургской школы времен А. Ф. Львова и сложившейся к тому времени украинской церковно-музыкальной традиции.

**2.1.7. Сторонние ученики и последователи**

К четвертой группе мы относим круг композиторов, занимавшихся у Н. А. Римского-Корсакова в частном порядке, и не учившихся, но являющихся его последователями в области церковной композиции. Также мы рассмотрим церковное творчество некоторых иностранных учеников и последователей Римского–Корсакова. Весьма интересным представляется преломление ими композиторских идей Придворной Певческой Капеллы на материале своей национальной музыки.

Наиболее продуктивно работали в области клиросной музыки ученики Н. В. Лысенко. Вокруг него сформировался круг талантливых молодых композиторов, регентов и этнографов. Многие из них не имели консерваторского образования, ограничившись уроками своего старшего коллеги. Их объединяло родство композиторских подходов в сочинении авторской музыки и единство принципов работы с фольклором. Украинские композиторы крайне редко обращались к материалам Обихода. Предметом их обработок становились украинские распевы устной традиции. Композиторы круга Лысенко писали как Литургические циклы (Литургии, Всенощные бдения, Панихиды и Венчания), так и циклы одноименных песнопений (Херувимских, Задостойников, Причастных стихов). Музыка этих сочинений проста, ее может петь полупрофессиональный или даже любительский хор. Среди них мы не найдем произведений, которые можно было бы квалифицировать как концертную духовную музыку.

**Николай Дмитриевич Леонтович** (1877-1921) был единственным среди учеников Лысенко, кто обладал дипломом регента, полученным после обучения в 1903-1904 гг. на летних Регентских курсах Придворной Певческой Капеллы. Приезд в 1908 году в Москву ознаменовался сотрудничеством с Болеславом Яворским в области создания теории ладового ритма и интонации. В московский период жизни (1908-1918) у Леонтовича возник интерес к творчеству композиторов Нового направления, чьи идеи, по возвращению в Киев, он попытался претворить на украинском народно-певческом материале. Талантливый мелодист, он осуществил синтез народного мелоса с местными церковными распевами — подольским, киевским. Украинская народная песня была неисчерпаемым источником вдохновения Леонтовича. Кроме церковных произведений ему принадлежат более 100 обработок народных песен, в которых он сполна проявил себя как тонкий лирик.

Церковное творчество Леонтовича имеет своей опорой Подольский церковно-певческий стиль с добавлением источников из других региональных традиций. Еще несколькими факторами формирования стиля его церковной музыки стали духовное образование, знание службы «изнутри», всех тонкостей взаимодействия музыки и литургического текста. Отметим, что Леонтович единственный композитор круга Лысенко, который активно сотрудничал с русскими церковными композиторами, приняв новые идеи в работе с древними распевами, возникшими в стенах Придворной Певческой Капеллы и Синодального училища. Вершиной его творчества считают Литургию Св. Иоанна Златоуста и Молебен (1919). «Найденные формы синтеза культовой и народной стилистики, особенности композиторской и драматургической архитектоники ''Литургии'' показывают, что цикл Леонтовича вполне оригинальное явление в украинской духовной музыке начала XX века. Интонационная однородность ее тематического материал, несмотря на использование различных региональных традиций распева и яркую их авторскую интерпретацию, представляет собой единство национального стиля...» [131].

Цикл содержит в себе 24 разноплановые части: от традиционно простых Ектений и «Во царствии твоем», до разнообразных по изложению материала «Херувимской», «Милости мира». В последних Леонтович демонстрирует полифоническое мастерство, контрастное изложение материала, использование трио-кантов, сочетание речитативных отрезков с развернутыми мелодическими построениями. Общее для русской и украинской музыки изложение мелодии параллельными терциями и секстами, использование тесного расположения аккордов отсутствие *divisi* — все это признаки исключительно клиросной музыки.

Кроме упомянутых литургических циклов нужно отметить наличие в творческом портфеле композитора семи отдельных «Херувимских песен». Все они представляют собой обработки песнопений из Обихода и Подобных.

**Кирилл Григорьевич Стеценко** (1882-1922) — композитор, не выработавший самостоятельного стиля. На протяжении своего творческого пути он обращался к песнопениям Буковины, Волыни, Черниговщины. Композитор не использует в своей музыке имитации, его пьесы имеют гомофонно-гармоническую фактуру, редки сольные запевы партий. Соло в музыке Стеценко возможно лишь как партия канонарха. Гармония его произведений довольно проста, отклонения и модуляции крайне редки.

 **Александр Антонович Кошиц** (1875-1944), обретший мировую славу как композитор и дирижер, один из самых талантливых учеников Лысенко. Он родился в семье священника, учился в Киевских Духовных Семинарии и Академии, где возглавлял студенчески хор. С 1904 года руководит хоровым классом Музыкально-драматического института Николая Лысенко. С 1909 года руководит хором Киевского университета. С 1911 года преподает в Консерватории, а в 1916 году работает хормейстером в Киевском оперном театре.

В 1919 году Кошиц уезжает в европейское турне с Украинской Республиканской Капеллой в качестве дирижера. Гражданская война помешала ему вернуться на родину. Последний период карьеры Кошица пришелся на работу с украинскими коллективами в США. А. А. Кошиц является автором более ста обработок народных песен и приблизительно такого же количества церковных песнопений.

В 1920-х годах Кошиц создал свое наиболее значимое духовное сочинение — Литургию Св. Иоанна Златоуста. Произведение отличает красочный колорит и необычайно тщательное отношение к мелодическим линиям. Богатейший опыт хорового исполнительства, знание хора и его возможностей, умение добиваться желаемого звучания ставит Кошица в ряд выдающихся композиторов-регентов.

Мелодическая основа 15 Херувимских песен Кошица апеллирует к различным источникам: песнопениям Львовского Ирмология, церковнославянского Обихода, Закарпатского простопения, а также Софрониевскому, Галицкому и Харьковскому напевам. Постоянное изменение фактуры делает его сочинения несколько «пестрым», т.к. многочисленными повторами вербального текста дробится музыкальная форма. Представляется, что для композитора более важен музыкальный материал, нежели связь вербального и музыкального текстов.

Несмотря на то, что все Херувимские песни Кошица являются обработками Обихода и региональных распевов, мелодический материал пьес имеет тесную связь с фольклором и принципами его обработки, характерными для композиторского круга Лысенко. Имитационная полифония, опора на традиционные жанры (прежде всего трехголосный кант) – все это общие места и для школы Н. А. Римского-Корсакова.

Творчество Лысенко и его учеников является ярким образец «народной» литургической музыки, основанном на местных распевах, вобравшем в себя богатство национального фольклора и обработанной в традиции обработки народных песен. Эти композиторы стирают грань между музыкой духовной и собственно народной. Это принципиальное отличие украинских композиторов от школ Придворной Певческой капеллы и Синодального училища, ориентированных на работу с зафиксированным церковным мелосом и избегающих прямых фольклорных аллюзий. Несмотря на это отличие, нужно отметить преемственность этих школ в области приемов обработки музыкального материала, гармонии, общей опорой на древние формы изложения материала.

Никогда не попадал в поле зрения отечественных музыковедов молдавский церковный композитор, регент, педагог и священник **Михаил Андреевич Березовский** (1868 – 1940). Он родился неподалеку от города Аккермана Одесской губернии в семье священника. С раннего возраста пел в церкви. В 1878-1888 годах учился в семинарии, по окончанию которой получил звание регента первого разряда. В 1893-1895 годах продолжил музыкальные занятия в частной музыкальной школе В. Гутора. Одновременно он регентировал в Кафедральном соборе Кишинева. В 1898-1901 годах учился в Регентских Классах Придворной Певческой Капеллы, где одним из его педагогов (контрапункт) был А. К. Лядов. По мнению С. Пожара, занятия с Лядовым не ограничивались только курсом контрапункта, но вмещали в себя и уроки композиции [187]. После учебы в Петербурге Березовский возвращается на родину и продолжает свою церковную службу. В Кишиневе композитор организовывает любительский хор численностью более 300 певцов. Не оставляет он и преподавательскую деятельность: преподает в епархиальной певческой школе вокал, хор и теорию музыки. Среди его учеников большое число известных молдавских певцов. В том числе А. Фрунзе, И. Мадан, И. Валуце, Г. Борщ и др.

После присоединения Бессарабии к Румынии русский репертуар его хора вынужденно сократился. После 1917 года Березовский вступает в Ассоциацию румынских композиторов. Основной частью его творческого наследия является духовная музыка, в которой он показал себя реформатором молдавского клироса. Наиболее известны в Молдавии его сборники «Вечерние и утренние духовные гимны» в 2 тетрадях. Шестьдесят и сто девятнадцать песнопений годичного круга Кишиневского и Хотинского канонов и поныне являются основой репертуара молдавских церковных хоров. Его Литургия – менее цельное сочинение, в котором наряду с авторской музыкой присутствуют адаптации композиций преимущественно петербургских композиторов XIX века. Неоценим вклад Березовского в музыкальную этнографию. Он был неутомимым собирателем и аранжировщиком молдавского фольклора и церковных напевов.

Херувимская песнь (молдавского распева), «Тебе, Бога, хвалим», Праздничные ирмосы по мнению Р. В. Арабаджиу, представляют собой сочинения, в которых автор отказывается от законов европейской гармонии и контрапункта и следует направлению, заданному в церковной композиции школой Придворной Певческой Капеллы [8]. Вслед за Римским-Корсаковым он своеобразно использует в своей музыке молдавский фольклор и древние напевы. Так же как и в русской церковной музыке, Березовский свободно меняет тип фактуры, легко переходя от гомофонии к подголосочной полифонии. Нередки изменения численного состава хора: от четырехголосия к двухголосию, трехголосию и, даже, хоровому унисону. Данный прием роднит музыку молдавского композитора с русской хоровой музыкой.

В творчестве М. А. Березовского мы видим воплощение идей школы Римского-Корсакова на молдавском национальном материале. Можно говорить о схожести его творчества в области работы с фольклором с украинскими композиторами круга Лысенко.

Еще одной группой национальных церковных музыкантов были болгарские ученики Капеллы.

Освобождение Болгарии в 1878 году от турецкого владычества повлекло за собой развитие ее культурных и церковных связей с Россией. В том числе были налажены музыкальные контакты с Придворной Певческой Капеллой и Синодальным училищем. В Капелле училось, по воспоминаниям П. И. Иванова-Радкевича, довольно большое число болгарских учеников. В эти годы начали меняться образовательные приоритеты болгарских студентов.

Одним из таких болгарских студентов был **Атанас Бадев** (1860-1908). Духовное образование он получил в Духовных семинариях в Греции (Фессалоники) и Софии. После завершения обучения (1884) он приезжает в Россию. В период с 1886-го по 1890-й Бадев последовательно учился в Синодальном училище и Регентских Классах Придворной Певческой Капеллы. В Петербурге одним из его преподавателей был Н. А. Римский-Корсаков. После возвращения в Болгарию Бадев занимался педагогической и регентской работой в Русе, Битоле, Самокове и Фессалониках. В 1904 году он написал теоретическую работу «Ритмика и метрика на българските народовни песни». Этот труд стал продолжением и развитием на болгарской почве идей А. Ф. Львова о необходимости отказа от регламентированного метроритма в обработках церковных напевов.

Бадев – создатель первой болгарской авторской Литургии Св. Иоанна Златоуста (1898). В этом сочинении он добился гармоничного сплава своего авторского стиля и традиционных болгарских напевов. Наличие причастного концерта в Литургии является признаком осмысления композитором русской церковной традиции. Концерт интересен тем, что написан для солирующего баса и, в отличие от других номеров Литургии, содержит в себе развитые имитационные разделы и финальное фугато.

**Петр Константинович Динев** (1889-1980). Болгарский церковный композитор, музыка которого стала достоянием не только Болгарской Православной церкви, но и русского клироса. Закончил в 1910 году Стамбульскую Православную Духовную семинарию. А в 1911 поступил в Петербургскую консерваторию, где учился в классе композиции у А. К. Глазунова. Теоретические предметы Динев изучал у Н. А. Соколова, а историю музыки у Л. А. Сакетти. В 1915 году Динев закончил консерваторию и поступил на юридический факультет Петроградского университета. В 1919-1922 гг. композитор вел в Казанской консерватории курс музыки восточных церквей.

Неблагоприятная обстановка, сложившаяся в России, заставила Динева отказаться от мысли остаться в Казани. В 1922 году он возвращается в Болгарию. С 1926 года, после непродолжительной работы в одной из Софийских гимназий, Динев получает педагогическую практику в Музыкальной Академии Софии, Духовной Академии и Семинарии, где читает курс по церковной музыке. С 1944 года он работал в Священном Синоде Болгарской Православной Церкви в качестве музыкального инспектора. В 1955 году Динев был произведен в протопсалта Болгарской Церкви.

Роль П. К. Динева в исследовании болгарской церковной музыки сопоставима с ролью Н. Д. Успенского и М. В. Бражникова в исследовании русской церковной музыки. Долгое время он был единственным болгарским исследователем, кто занимался проблемами церковного музыковедения. Его интересы были сосредоточены в области изучения болгарских церковных песнопений XVII-XVIII веков. Научные исследования Динева имеют два направления: биографические изыскания, и работы, посвященные особенностям определенных песнопений.

На протяжении всей жизни композитора его музыка была востребована клиросом. Постоянным исполнителем духовных сочинений был Софийский хор священнослужителей — коллектив, сыгравший важную роль в сохранении и развитии традиции болгарского церковного пения.

Перу П. К. Динева принадлежит более 80-ти духовно-музыкальных произведений, среди которых особое место занимает Общедоступная Народная Литургия Св. Иоанна Златоуста древних напевов. Сочинение написано для приходских хоров и имеет в себе варианты (два) одноименных песнопений: Сугубые Ектении, Херувимские (Прил. 2. Прим. 37), «Милости мира», «Достойно есть». Простейшее двух- и трехголосное изложение, параллельное движение терциями в верхних голосах, простая гармония, отсутствие полифонии делают это сочинение доступным даже для хоров деревенских церквей. Характерным приемом для Литургии и почти всех сочинений композитора стал запев канонарха, трансформирующийся в хоровые унисоны вступлений или в диалог солиста с хором, как в «Разбойника благоразумного» для баса соло и хора. Объясняется это традицией православного пения с канонархом.

Музыкальный материал Литургии, как уже говорилось выше, основан на древнем болгарском церковном мелосе, с его ориенталистикой и мелизматикой. Постоянно изменяющийся состав хора — от одноголосного к двух- , трех- и, иногда, четырехголосному является характерным приемом для болгарской и русской народной музыки.

Трехголосный однородный хор — любимый исполнительский состав композитора. В этом пристрастии мы видим связь с направлением, заданным петербургским духовно-музыкальным издателем П. М. Киреевым, многие сборники которого культивировали церковное хоровое трехголосие, как наиболее приемлемый состав любительских церковных хоров. Наиболее известные в России сочинения, такие, как «Благослови, душе моя, Господи...», «Достойно есть...», «Разбойника благоразумного» ярко демонстрируют композиторскую преемственность автора с церковным творчеством Римского-Корсакова и общими для русской и болгарской музыки подходами к работе с древними церковными напевами.

Стоит упомянуть фундаментальный труд Динева — «Полный Осмогласник» — эталонное собрание монодийных песнопений на каждый день. В нем зафиксированы многие старинные песнопения болгарской церкви, иногда в нескольких вариантах.

Финляндская православная музыка – феномен почти не исследованный отечественными музыковедами. В послереволюционный период одним из главных церковных композиторов Финляндии, непосредственно связанный с русской церковной традицией, был А. И. Красностовский. Оставили по себе интереснейшее наследие П. Ф. Миролюбов (1918-2002) и выпускник Петербургской консерватории, ученик Глазунова Пекка Аттинен (Петр Васильевич Акимов) (1885-1956). Современное состояние финляндского православного клироса определяется творчеством как относительно молодых Микко Сидороффа, Ивана Муди, Тимо Руоттинена, так и патриарха церковной музыки Л. А. Башмакова.

**Леонида Александровича Башмакова (1927)** можно назвать духовным учеником Красностовского в области церковной композиции современного финского композитора**.** Он родился в Териоки в православной семье, тесно связанной с причтом церкви во имя Казанской Божьей Матери. Его детство прошло в общении немногочисленной русской диаспоры Териоки, многие представители которой были активными прихожанами и пели в церковном хоре, с которым в то время часто занимался Красностовский. Родители будущего композитора регулярно брали мальчика на хоровые спевки, где он получил первый опыт клиросного пения. Знакомство с Красностовским и начальные уроки музыки начались после переезда в Выборг, где Красностовский был главным регентом хора Кафедрального Спасо-Преображенского собора.

В 1948-1954 гг. Башмаков учился в Академии Сибелиуса в классе Оскара Мериканто. Творческий путь композитора насыщен стилевыми изменениями. От неоклассических опытов в духе Белы Бартока, Артюра Оннегера и Андрэ Жоливе он переходит к додекафонии. Не избежал Башмаков увлечения электронной музыкой. Композитор написал 7 симфоний, реквием «Молитва неизвестного» для солистов, хора и оркестра на текст Ласси Нумми, балет, несколько инструментальных концертов и значительное количество камерной музыки. С наступлением XXI века композиторские интересы Башмакова сосредоточились в области церковной православной музыки. Его перу принадлежат более 80 сочинений, среди которых Песнопения Великого поста (Покаяние и Страсти) и Светлой седмицы, Панихида, Венчание и песнопения Всенощной и Литургии. Изначально тяготеющий в своем церковном творчестве к свободным композициям, композитор не использовал музыкального материала Обихода. Со временем ситуация переменилась, и в более поздних сочинениях мы видим использование традиционной интонационной сферы, как основы песнопения. Его композиции во многом близки стилю школы Римского-Корсакова: логика голосоведения, тщательность обработки материала, особенности гармонии и стремление к определенной «чистоте» композиторского замысла, исключающего столь модные в современной православной финляндской музыке апелляции к интонациям другого культурного среза (прежде всего джаза и бытовой популярной музыки). Схожи и композиторские приемы: подголосочная полифония, каноны и имитации. Традиционны способы изложения материала — респонсорий и антифон (Прил. 2. Прим. 38). Весьма популярно изложение параллельными интервалами в смежных голосах, а также удвоение женского хора мужским хором.

Вся литургическая музыка Башмакова написана на финском языке, что затрудняет знакомство с ней русских клиросов. Предпринятые автором данного исследования попытки адаптации песнопений к церковнославянскому языку были одобрены композитором, и его сочинения утвердились в репертуаре Концертного Архиерейского хора Александро-Невской Лавры.

В 2009 году Митрополит Гельсингфорсский Амвросий присвоил Леониду Башмакову почетное звание «Директор музыки» в знак признания его заслуг в области церковной композиции.

Продолжателем школы Римского-Корсакова стал сын Кедрова-старшего — **Николай Николаевич Кедров-младший** (1906 - 1981). Композитор начал свое обучение в Петербургской консерватории как пианист, продолжил его в Берлинской консерватории как дирижер-симфонист, и завершил образование в Парижской Русской консерватории.

В исключительно церковном творчестве Кедрова-сына нет примеров свободной авторской композиции. В отличие от отца, Николай Николаевич младший занимается только обработками знаменного, киевского распевов и мелодий Обихода. Зачастую он «соревнуется» в этих обработках с Рахманиновым, выбирая напевы, использованные последним. К таковым произведениям относятся «Ныне отпущаеши», «Днесь спасение миру», «Благослови, душе...», Великое славословие. Соревнуется Кедров-младший и с Лядовым, следуя его манере работы с напевом в Величаниях: Св. Николаю Чудотворцу и Пресвятой Богородице. Определенный соревновательный момент присутствует в его «Отче наш» (Прил. 2. Прим. 39). Композитор попытался создать свое музыкальное прочтение молитвы с «оглядкой» на отцовский шедевр. Наиболее интересны, на наш взгляд, более самостоятельные по письму «Богородице Дево» и «Буди имя Господне». В них композитор отходит от лапидарного изложения «нота против ноты». В партитурах появляются дуэты хоровых партий: S-T, двойных дуэтов в октаву S-T – A-B и исонное изложение материала. «Буди имя Господне» (1966) отличается развитой подголосочной полифонией.

Музыка Кедрова-младшего в большей степени близка творческим принципам школы Римского-Корсакова, нежели творчество его отца. Он, не создав яркого индивидуального стиля, оказался в тени композиторов первого ряда. В тоже время, его музыка является образцом «чистого» петербургского стиля, просуществовавшего до 1970-х годов двадцатого века.

В заключение рассмотрим творчество еще двух частных учеников Н. А. Римского-Корсакова. О И. Ф. Стравинском мы уже упоминали, а о малоизвестных — А. В. Абуткове и К. М. Федорове говорить пока не пришло время.

**Александр Сергеевич Танеев** (1850-1918) — обергофмейстер императорского двора и композитор-дилетант. Родился в семье, где на протяжении нескольких поколений мужчины были композиторами-любителями. Таким был и его отец — управляющий императорский канцелярией. Мать А. С. Танеева профессионально занималась игрой на фортепиано.

А. С. Танеев закончил юридический факультет Петербургского университета. Композицией и теорией музыки занимался в Дрезденской консерватории у Ф. Рейхеля. В дальнейшем он брал уроки у Н. А. Римского-Корсакова. Был Директором Русского Музыкального общества.

Музыка композитора имела успех в России и за рубежом. А. С. Танеев автор оперы «Месть Амура», двух симфоний, двух струнных квартетов, камерной музыки, романсов. К сожалению, до нас дошло не так уж много сочинений композитора — рукописи партитур были уничтожены после его смерти.

Единственное изданное духовно-музыкальное сочинение композитора — «Разбойника благоразумного» (Прил. 2. Прим. 40). Сочинение написано для ненормативного хорового состава: альта, двух теноров и баса. Подобный состав предполагает заказной характер музыки. Мелодический материал произведения насыщен романсовыми интонациями. В нем тщательно обозначены агогические указания: «выдержанно», «усиливая», «еще усиливая», «довольно громко», «ослабляя», «тихо», «усиливая» и т.д. Гомофонно-гармоническая фактура, отсутствие полифонии, достаточно яркая гармония, отсутствие неудобных скачков в партиях позволяет отнести это сочинение к произведениям для домашнего музицирования. Существуют многочисленные переложения этого сочинения на стандартные хоровые составы (однородные и смешанные), что свидетельствует об определенной популярности сочинения.

Еще одним частным учеником Римского-Корсакова был **Сергей Васильевич** **Зайцев** (1824 — 1896). Имеются все основания полагать, что в годы своей службы и обучения в Придворной Певческой Капелле он учился у Г. Я. Ломакина. По окончанию ее получил свидетельство о «праве обучения церковному пению и пению новейших духовных сочинений» и, обосновавшись в 1859 году в Гатчине, получил место учителя музыки и пения в Гатчинском Николаевском сиротском институте. В период с 1880 по 1896 гг. в его доме существовал музыкальный кружок, гостями которого были в разное время К. Ф. и К. К. Альбрехты, М. А. Балакирев, Г. Я. Ломакин, М. М. Ипполитов-Иванов, А. К. Глазунов, Н. А. Римский-Корсаков. Общение Зайцева с передовыми современными композиторами в определенной степени повлияло на его композиторский стиль. В ранних его Херувимских определенно (№№ 1-4) ощущается стиль Придворной Капеллы времени А. Ф. Львова, в дальнейшем, в концертах и фрагментах Литургии проявляется влияние идей Н. А. Римского-Корсакова (Прил. 2. Прим. 41). Музыка С. В. Зайцева в основном была распространена среди провинциальных церковных хоров. Современная судьба церковного наследия С. В. Зайцева неопределенна, прежде всего, из-за недостатка информации и отсутствия современных публикаций.

**Заключение**

Русская церковная музыка существует более тысячи лет. За это время она, как и культурная жизнь страны, претерпела множество трансформаций, приобретая новые черты и обновляясь, порой совершенно радикально.

 Ее творцами на протяжении столетий были безвестные распевщики, и лишь последние пять столетий из глубины веков 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 наполняться историческими подробностями времени возникновения определенных стилей, распевов и школ в церковной музыке. 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 знаменный 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 привнесли 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 особенно подчеркнуть роль итальянских маэстро в обучении русских композиторов итальянской манеры — 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 вперед, но не затормозили нового, т.н. «петербургского стиля», связанного с именем А. Ф. Львова. Иногда этот стиль именуют «немецким» или «хоральным». 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 времен 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 разделяющих их взгляды 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 развиться 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 иноконфессиальных 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, но приобретшие в творчестве Екмаляна специфический армянский колорит. Весьма интересно в этом аспекте рассмотреть творчество Язепа 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 целей, 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» [218, с.138] 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, что «к 1917 году, когда русское церковное пение достигло высшей точки своего развития, вряд ли возможно провести четкую границу между московской и петербургской школами. Композиторы были едины в своем стилистическом поиске, каждый из них внес свой немаловажный вклад в общее дело подъема церковно-певческой хоровой культуры» [16, с.17-18]. В данный процесс «птенцы корсаковского гнезда» — каждый из сорока композиторов, вошедших в число персонажей нашего исследования – внесли свой неповторимый вклад.

Еще недавно в отечественном музыковедении доминировала практика изучения творчества авторов исключительно первой величины. За границами исследований оставались многие достойные представители различных школ и направлений. Прошедший век показал 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, придти 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 острейшей необходимостью в современном мультикультурном, глобализирующемся мире, который ставит под сомнение существование какой либо национальной культуры в принципе.

1. **Библиография**
2. Авторы XVI века Симон Азарьин и Иван Наседка. Житие и подвиги архимандрита Дионисия. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / сост., пер., авт. предисл. А. И. Рогов; ред. Н. Г. Шахназарова, В. П. Шестаков. – М. : Музыка, 1973. – 254 с.
3. Аллеманов, Д. В. Русское хоровое церковное пение / Свящ. Д. В. Аллеманов. — М. : т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1910. — 95 с.
4. Андреева, Е. В. В. М. Металлов. Биографический очерк / Е. В. Андреева // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток-Русь-Запад : материалы Международной научной конференции 15–19 мая 2000 года : (к 2000-летию от Рождества Христова) / МГК им. П. И. Чайковского; сост. и ред. И. Лозовая. — М. : Прогресс-Традиция, 2003. — 422 с.
5. Андроник (Трубачев), игумен. Диакон Сергий Трубачев / игумен Андроник (Трубачев) // Журнал Московской патриархии. — 1977. — № 9. — С. 58–60.
6. Антоненко, Е. Ю. Бальдассаре Галуппи и русская духовная музыка / Е. Ю. Антоненко // Научный вестник Московской консерватории. — 2012. — № 2. — С. 34–67.
7. Антоненко, Е. Ю. Церковная музыка Бальдассаре Галуппи : проблемы изучения и исполнения : дис … канд. иск. : 17.00.02 / Екатерина Юрьевна Антоненко. — М., 2013. — 216 с.
8. Анцев, М. В. Приготовительный курс элементарной теории музыки в связи с преподаванием хорового пения : руководство для учеб. заведений, приспособленных к обучению детей и взрослых лиц, желающих петь в хоре / сост. М. В. Анцев. — М.; СПб. : В. Бессель и К°, 1897. — 63 с.
9. Арабаджиу Р. Музыка в храме // Колумна. 1999. № 12. [Электронный ресурс] / Р. Арабаджиу. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/mnogolikiy-pastyr-k-140-letiyu-kompozitora-regenta-pevtsa-i-hudozhnika-mihaila-berezovskogo>.
10. Ардентов, Д. Н. П. А. Богданов и его страницы воспоминаний. [Электронный ресурс] / Д. Н. Ардентов. – Режим доступа: http://kapellanin.ru/ names/bogdanovPA.
11. Арнольд, Ю. К. Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу / Ю. К. Арнольд. — М. : б. и., 1886. — 254 с.
12. Артемова, Е. Г. Жанр и форма богослужебных песнопений в авторском творчестве Нового направления / Е. Г. Артемова // Вестник славянских культур. — 2013. — № 1 (XXVII). — С. 102–108.
13. Артемова, Е. Г. А. А. Архангельский — церковный композитор и хоровой дирижер / Е. Г. Артемова // Музыкальная академия. — 2013. — № 3. — С. 102–108.
14. Артемова, Е. Г. Г. Ф. Львовский — регент и композитор духовной музыки / Е. Г. Артемова // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2013. — № 2. — С. 8–17.
15. Артемова, Е. Г. Духовная музыка А. К. Лядова / Е. Г. Артемова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2012. — № 5 (26). — С. 19–22.
16. Артемова, Е. Г. Духовно-музыкальная деятельность М. А. Балакирева / Е. Г. Артемова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2014. — № 8 (46). — С. 16–18.
17. Артемова, Е. Г. Духовно-музыкальная культура Петербурга рубежа XIX–XX веков / Е. Г. Артемова. — М. : Перо, 2015. — 306 с.
18. Артемова, Е. Г. Духовно-музыкальное творчество А. А. Копылова / Е. Г. Артемова // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. — 2012. — № 5. — С. 39–42.
19. Артемова, Е. Г. Духовно-музыкальное творчество С. В. Панченко: истоки и особенности стилистики [Электронный ресурс] / Е. Г. Артемова // Музыкальная наука на постсоветском пространстве : международная интернет конференция. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2010. — Режим доступа: http://musxxi.gnesinacademy.ru/?p=958.
20. Артемова, Е. Г. Духовные песнопения Н. Н. Черепнина / Е. Г. Артемова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. — 2013. — № 12 (38). — Ч. 2. — С. 13–15.
21. Артемова, Е. Г. Е. С. Азеев — композитор духовной музыки / Е. Г. Артемова // Мир науки, культуры, образования. — 2013. — № 1. — С. 202–203.
22. Архиепископ Ионафан (Елецких). Благодарное приношение в букет памяти церковного композитора В. А. Фатеева. [Электронный ресурс] / Елецких Ионафан, арх. – Режим доступа: www.vladyka-ionafan.ru/events 2010/09/10.
23. Асафьев, Б. В. О музыке 20 века : пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов / Б. В. Асафьев; ред. Р. Г. Шитикова. — Л. : Музыка, 1982. — 200 с.
24. Асафьев, Б. В. О симфонической и камерной музыке / Б. В. Астафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 215 с.
25. Асафьев, Б. В. О хоровом искусстве : сб. статей / Б. В. Асафьев; сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. — Л. : Музыка, 1980. — 216 с.
26. Асафьев, Б. В. О хоровом стиле Кастальского / Б. В. Асафьев // Асафьев, Б. В. О хоровом искусстве. — Л. : Музыка, 1980. — С. 90–94.
27. Асафьев, Б. В. От «опытов» к новым достижениям. По поводу музыкальных «реставраций» Кастальского / Б. В. Асафьев // Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. — Л. : Музыка, 1980. — С. 96–101.
28. Асафьев, Б. В. Русская живопись. Мысли и думы / Б. В. Астафьев. — М.; Л., 1966. — С. 34.
29. Асафьев, Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века / Б. В. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1979. — 344 с.
30. Асафьев, Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б. В. Астафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1979. — 344 с.
31. Асафьев, Б. В. Характерные особенности искусства Кастальского. // Асафьев, Б. В. О хоровом искусстве : сб. статей / Б. В. Асафьев ; сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. — Л. : Музыка, 1980. — 216 с.
32. Балуева, Н. В. Регент русской православной церкви протоиерей Михаил Фортунато : Жизнь и литургическое творчество / Н. В. Балуева; ред. Н. Г. Денисов. — М. : Языки славянской культуры, 2012. — 423 с.
33. Баяхунова, Л. Б. Александр Васильевич Александров. [Электронный ресурс] / Л. Б. Баяхунова. – Режим доступа: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM\_archive/articles/2011/05-06/2011-05-06\_r\_kvm-s5.pdf.
34. Белоненко, А. С. Показания архиерейских певчих XVII века / А. С. Белоненко // Труды Отдела древнерусской литературы / отв. ред. Д. С. Лихачев. — Л. : Наука, 1981. — Т. 36.— С. 320–328.
35. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. — М. : Республика, 1994. — 525 с.
36. Беляев, В. М. Раннее русское многоголосие : анализ стиля / сост. А. В. Беляев, ред.-сост. И. К. Травина. — М. : Музыка, 1997. — 269 с.
37. Бершадская, Т. С. Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. — Изд. 2-е, доп. — Л. : Музыка, 1985. — 238 с.
38. Биккенин, О. Ф. Творчество Николая Черепнина в контексте русской художественной культуры конца XIX — начала XX / О. Ф. Биккенин. — СПб. : Сударыня, 2007. — 290 с.
39. Богданов, П. А. Страницы воспоминаний [Электронный ресурс] / П. А, Богданов. – Режим доступа : http://www.kapellanin.ru/ names/bogdanovPA.
40. Божественная Литургия святителя Иоанна Златоуста : знаменного распева XVI в. по рукописям Супрасльской лавры / сост., дешифровка и обработка распевов А. Конотопа. – М. : Б/и. 2007. – 32 с.
41. Бражников, М. В. Древнерусская теория музыки : по рукопис. материалам XV–XVIII вв. / М. В. Бражников. — Л. : Музыка, 1972. — 423 с.
42. Бражников, М. В. Многоголосие знаменных партитур / М. В. Бражников // Проблемы истории и теории древнерусской музыки / сост. А. С. Белоненко, А. Н. Кручинина. — Л. : Музыка, 1979. — С. 7–61.
43. Бражников, М. В. Федор Крестьянин*.* Стихиры / М. В. Бражников // Памятники русского музыкального искусства. Публикация, расшифровка, исследование Бражникова М. В. – Вып. 3. – М. : Музыка, 1974. – 246 с.
44. Бражников, М. В. Статьи о древнерусской музыке / М. В. Бражников. — Л. : Музыка, 1975. — 120 с.
45. Бровина, И. В. Традиции древнерусского певческого искусства в творчестве современных композиторов. Произведения для хора a cappella : дис. … канд. иск. : 17.00.02 / Бровина Ирина Валентиновна. — СПб., 2005. — 167 с.
46. Бубнов, Ю. А. Древнерусский секуляризм и формирование идеологии просветительства / Ю. А. Бубнов. — СПб. : Изд-во СПбГУ, Санкт-Петербургское философское общество, 1999. — 130 с.
47. Бурилина, Е. Л. Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI–XVII веков (на материалах певческой рукописной книги «Обиход») : дис. … канд. иск. : 17.00.02 / Бурилина Евгения Леонидовна. — Л., 1984. — 196 с.
48. Ванюкова, Э. А. Ивановы-Радкевичи : семья и православие. [Электронный ресурс] / Э. А. Ванюкова – Режим доступа: Sibmus.info\text\vanyuk\iv\_radk.htm.
49. Варламов, А. Е. Полная школа пения / А. Е. Варламов – СПб. : Лань, Планета музыки, 2012. – 120 с.
50. Варунц, В. П. Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки / В. П. Варунц. — М. : Музыка, 1988. — 80 с.
51. Виноградова, Г. Н. Стилевые особенности партесной концертной композиции переходного периода : на примере трехголосных концертов второй половины XVII — конца XVIII веков : автореф. дис. … канд. иск. : 17.00.02 / Виноградова Галина Николаевна. — М., 1994. — 27 с.
52. Владышевская, Т. Ф. Русская церковная музыка XI–XVII века : автореф. дис. … д-ра иск. : 17.00.02 / Владышевская Татьяна Феодосьевна. — М., 1993. — 47 с.
53. Гарднер, И. А. Церковное пение и церковная музыка / И. А. Гарднер // О церковном пении : сб. статей / сост. О. В. Лада. — М. : Талан, 1997. — С. 146–155.
54. Гарднер, И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви: в 2 т. / И. А. Гарднер. — Сергиев Посад : Московская Духовная Академия, 1998. — Т. 1. — 592 с.; Т. 2. — 640 с.
55. Гарднер, И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви / И. А. Гарднер – М. : Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. – Т. 1. – 494 с.; Т.2. – 527 с.
56. Генченкова, М. В. Традиции Свято-Троицкой Сергиевой Лавры : «мелодическое» и «гармоническое» пение : автореф. дис. … канд. иск. : 17.00.02 / Генченкова Мария Владимировна. — М., 2007. — 310 с.
57. Герасимова, И. В. Николай Дилецкий. Творческий путь композитора XVII века : автореф. дис. … канд. иск. : 17.00.02 / Герасимова Ирина Валертевна. — М., 2010. — 394 с.
58. Герасимова-Персидская, Н. А. Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы / Н. А. Герасимова-Персидская // Науковий Вiсник Национальной музычной академiи Украïни iменi П. I. Чайковського. — К., 2003. — Вип. 24. — С. 6–13.
59. Герасимова-Персидская, Н. А. Партесное многоголосие и формирование стилевых направлений в музыке XVII–XVIII вв. / Н. А. Герасимова-Персидская // Труды Отдела Древнерусской литературы. — Л. : Наука, 1978. — Т. 32. — С. 121–132.
60. Герасимова-Персидская, Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. А. Герасимова-Персидская. — М. : Музыка, 1983. — 288 с.
61. Герасимова-Персидская, Н. А. Православная литургия в аспекте ее музыкального компонента / Н. А. Герасимова-Персидская // Манрусум: Вопросы истории, теории и эстетики духовной музыки. – Ереван : Б/и, 2002. – Т. 1. – С. 95-113.
62. Герасимова-Персидская, Н. А. Русская музыка XVII века — встреча двух эпох : монография. — М. : Музыка, 1994. — 126 с.
63. Герцман, Е. В. О двух исторических ипостасях церковной музыки / Е. В. Герцман // Христианство и культура : сборник научных трудов. — Вып. 1. — СПб. : Б/и, 2001. — С. 95–113.
64. Герцман, Е. В. Петербургский теоретикон : монография / Е. В. Герцман. — Одесса : Вариант, 1994. — 902 с.
65. Глазунов, А. К. Исследования, материалы, публикации, письма: в 2 т. — Л. : Музгиз, 1960. — Т. 2. — 570 с.
66. Глебов, И. Про новизну / И. Глебов // Музыка. — 1915. — № 209. —С. 85–89.
67. Глебов, И. Из недавно пережитого / И. Глебов // Музыка. — 1916. — № 249. — С. 167–172.
68. Глебов, И. Этюд о Черепнине (последние произведения) / И. Глебов // Музыка. — 1916. — № 250. — 9/111. – С. 179-185.
69. Глинский, М. «Красная маска» Черепнина. Хореодрама Н. Н. Черепнина  / М. Глинский // РМГ. – 1916. – № 12. – Стб. 268–276.
70. Гоголь, Н. В. Размышления о Божественной Литургии / Н. В. Гоголь. — СПб. : Русская симфония наук, 2006. — 204 с.
71. Голицын, Н. С. Современный вопрос о преобразовании церковного пения в России / Н. С. Голицын. — СПб. : тип. С. Добродеева, 1884. — 36 с.
72. Голованов, Н. С. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / Н. С. Голованов. — М. : Советский композитор, 1982. — 296 с.
73. Голованов, Н. С. Михаил Михаилович Ипполитов-Иванов / Н. С. Голованов // Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов [Ноты] : духовные произведения для хора [a cappella] / ред.-сост. О. А. Бычков; вступ. статьи Э. Ф. Леонова, Н. Гуляницкой, Н. С. Голованова. — М. : Живоносный Источник, 1999. — 135 с.
74. Горяинов, Ю. С. Г. Я. Ломакин : Дирижер. Композитор. Учитель / Ю. С. Горяинов. — М. : Музыка, 1984. — 301 с.
75. Горяинов, Ю. С. России славу пел / Ю. С. Горяинов. — Воронеж : Центрально-чернозем. книжн. изд-во, 1987. — 149 с.
76. Горяинов, Ю. С. Степан Аникеевич Дегтярев / Ю. С. Горяинов. — Белгород : Б/и, 1988. — 20 с.
77. Гречанинов, А. Литургiя Св. Iоанна Златоуста № 4. Новый обиходъ / А.Т. Гречанинов. – Copyright 1950 by San Fracisco “R” Club. Chapter 140. – 41 с.
78. Гуляницкая, Н. С. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений [Электронный ресурс] / Н. С. Гуляницкая // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : сб. ст., исслед., интервью; ред.-сост. Ю. Паисов. — М., 1999. — Режим доступа: http://opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3792.
79. Гуляницкая, Н. С. М. М. Ипполитов-Иванов — представитель Нового направления / Н. С. Гуляницкая // Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов [Ноты] : духовные произведения для хора [a cappella] / ред.-сост. О. А. Бычков; вступ. статьи Э. Ф. Леонова, Н. Гуляницкой, Н. С. Голованова. — М. : Живоносный Источник, 1999. — 135 с.
80. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. — М. : Музыка, 2009. — 256 с.
81. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Языки славянской культуры / Н. С. Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
82. Гуляницкая, Н. С. Русская музыка : становление тональной системы XI–XX вв. : исследование / Н. С. Гуляницкая. — М. : Прогресс-Традиция, 2005. — 384 с.
83. Гурьева, Н. В. К вопросу о стиле партесных гармонизаций. Сочинения Петра Норицына и Стефана Беляева в рукописях ГИМ и РНБ / Н. В. Гурьева // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства : Наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского) / ред. И. Е. Лозовая. — Вып. 6. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — С. 492–512.
84. Дилецкий, Н. Идеа грамматики мусикийской / Н. П. Дилецкий // пер., публ., исслед. и коммент. В. Протопопова / ред. А. Зорина. – М. : Музыка, 1979. – 639 с.
85. Дилецкий, Н. Мусикийская грамматика (краткая) // Отдел Государственного исторического музея. Синодальное певческое собрание. – № 184. – 35 л.
86. Дубинец, Е. А. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни / Е. А. Дубинец. — М. : Рипол классик, 2010. — 384 с.
87. Евсеев, Ф. Е. Теория и практика для всех голосов / Ф. Е. Евсеев; предисловие Дробышевской Н. — СПб. : Лань, 2015. — 80 с.
88. Елизарова, Н. А. Театры Шереметевых / Н. А. Елизарова; ред. проф. В. А. Филиппова. — М. : Останк. дворец-музей, 1944. — 520 с.
89. Ефимова, И. В. Многоголосие в русском профессиональном певческом искусстве XVII — начала XVIII века : дис. … канд. иск. : 17.00.02 / Ефимова Ирина Викторовна. — Л., 1984. — 205 с.
90. Ефимова, И. В. Творческие истоки эволюции древнерусского богослужебного пения / И. В. Ефимова // Феномен творческой личности в культуре : памяти проф. В. И. Фатющенко : материалы 2-й Международной конференции (октябрь 2006 г.). — М. : МГУ им. М. В. Ломоносова, 2006. — С. 265–272.
91. Загоскин, Н. П. История Казанского императорского университета за первые сто лет его существования / Н. П. Загоскин. — Казань : Типо-лит. Имп. Казан. ун-та, 1903. — Т. 2. — 650 с.
92. Зайцева, Т. А. Творческие уроки М. А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика : Исследовательские очерки / Т. А. Зайцева. — СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2012. — 496 с.
93. Зацепина, Т. С. С. В. Смоленский — выдающийся деятель русской хоровой культуры конца XIX – начала XX века / Т. С. Зацепина // Вопросы хороведения и дирижирования хором : сб. трудов. — Вып. 58. — Горький : Волго-Вятское кн. изд-во, 1982. — Вып. 58. — С. 5–33.
94. Зверева, С. Г. Александр Кастальский. Идеи. Творчество. Судьба / С. Г. Зверева. – М. : Вузовская книга, 1999. – 239 с.
95. Зверева, С. Г. «Духовная консерватория». (Об опыте создания высшего церковно-певческого училища) / С. Г. Зверева // Московская Регентско-певческая семинария 1998–1999. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления богослужения : сб. статей, воспоминаний, документов. — М. : Святитель Киприан, 2000. — С. 35–61.
96. Зверева, С. Г. Вступительная статья / С. Г. Зверева // Синодальный хор и училище церковного пения. Исследования. Документы. Периодика. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – Т. 2. – Кн. 1. – С. 17-24.
97. Золотарев, В. А. Воспоминания. [Электронный ресурс] / В. А. Золотарев. – Режим доступа: http://kapellanin.ru/names/ zolotarev/rim-kor.php
98. Иванов, В. Ф. Дмитрий Бортнянский / В. Ф. Иванов. — Киев : Музична Украiна, 1980. — 142 с.
99. Иванов-Радкевич, П. И. Автобиографические заметки. [Электронный ресурс] / П. И. Иванов-Радкевич. – Режим доступа: <http://biblioteka-regenta.ru/stati/iv-rad-avtobiogr.pdf>
100. Игнатия, монахиня. Церковные песнотворцы / монахиня Игнатия. — М. : Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2005. — 464 с.
101. Ильина, Т. В. Русский XVIII век : изобразительное искусство и музыка : учебное издание для вузов / Т. В. Ильина, М. Н. Щербакова. — М. : Дрофа, 2004. — 511 с.
102. Иоанн (Шаховской), арх. Сан-Францисский. Избранное / Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской); сост., авт. вступ. ст. Ю. Линник. — Петрозаводск : Святой остров, 1992. — 574 с.
103. Ипполитов-Иванов, М. М. Духовные произведения для хора [Ноты] / М. М. Ипполитов-Иванов; ред.-сост. О. А. Бычков; вступ. статьи Э. Ф. Леонова, Н. С. Гуляницкой. — М. : Живоносный Источник, 1999. — 136 с.
104. Ипполитов-Иванов, М. М. Письма. Статьи. Воспоминания / М. М. Ипполитов-Иванова; сост., автор вст. статьи и коммент. Н. Н. Соколов. — М. : Сов. Композитор, 1986. — 357 с.
105. Ирмологий : Нотное приложение. — М. : Издательство Моск. Патриархии, 1982. — Т. 2. — 214 с.
106. Ирмологий : Нотное приложение. — М. : Издательство Моск. Патриархии, 1983. — Т. 3. — 480 с.
107. Карасев, П. А. Беседы с Римским-Корсаковым / П. А. Карасев // Русская музыкальная газета. — 1908. — № 49. — Стб. 1112–1116.
108. Карасев, П. А. Звук и музыка. С 30 рисунками и нотными примерами в тексте / П. А. Карасев. — М. : т-во И. Д. Сытина, 1910. — 60 с.
109. Кастальский, А. Д. Из воспоминаний о последних годах. Синодальный хор и училище церковного пения / А. Д. Кастальский // Русская духовная музыка в документах и материалах. — М. : Языки славянской культуры, 1998 (1917). — С. 243–257.
110. Кастальский, А. Д. О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке / А. Д. Кастальский // Музыкальный современник. — 1915. — № 2. — С. 31–45.
111. Кастальский, А. Д. Письмо в редакцию (Возражение Н. И. Компанейскому) / А. Д. Кастальский // Русская музыкальная газета. — 1903. — № 7/8. — Стб. 206–207.
112. Кастальский, А. Д. Простое искусство и его непростые задачи / А. Д. Кастальский // Мелос. — СПб., 1918. — Кн. 2. — С. 122–129.
113. Келдыш, Ю. В. Рахманинов и его время / Ю. В. Келдыш. — М. : Музыка, 1973. — 470 с.
114. Келдыш, Ю. В. Русская музыка XVIII века / Ю. В. Келдыш. — М. : Наука, 1985. — 464 с.
115. Келдыш, Ю. В., Корабельникова, Л. З., Левашев, Е. М. История русской музыки / Ю. В. Келдыш. – М. : 1985. – Т. 3. – 424 с.
116. Келдыш, Ю. В., Корабельникова Л. З., Левашев Е. М. История русской музыки / Ю. В. Келдыш. – М. : Музыка, 1986. – Т. 4. – 415 с.
117. Ковалев К. П. Бортнянский / К. П. Ковалев. — М. : Мол. гвардия, 1989. — 302 с.
118. Ковалев, А. Б. История и теория богослужебного пения : учебное пособие / А. Б. Ковалев. — М. : Изд. Дом МИСиС, 2012. — 283 с.
119. Ковалев, А. Б. К вопросу о жанровой специфике духовно-музыкальных сочинений в творчестве русских композиторов XIX–XX веков / А. Б. Ковалев // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика : сборник научных статей / под ред. Ю. Бычкова [и др.]. — М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2013. — Вып. VI. — С. 145-151.
120. Ковалев, А. Б. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков. Специфика жанра и организация цикла : дис. … канд. иск. : 17.00.02 / Ковалев Андрей Борисович. — М., 2004. — 295 с.
121. Ковалев-Случевский, К. П. Бортнянский / К. П. Ковалев-Случевский. — М. : Молодая гвардия, 1998. — 304 с.
122. Козлова, Е. В. Духовная музыка А. В. Никольского (к 120-ти летию со дня рождения) / Е. В. Козлова // М. : Журнал МП, 1994. — № 6. —С. 103–110.
123. Компанейский, Н. И. Влияние соч. Глинки на церк. музыку / Н. И. Компанейский // РМГ. — 1904. — № 19/20. — Стб. 494–503
124. Компанейский, Н. И. Значение Н. А. Римского-Корсакова в русской церковной музыке / Н. И. Компанейский // Русская музыкальная газета. — 1908, 28 сентября. — № 39–40. — С. 837–842.
125. Компанейский, Н. И. О стиле церковных песнопений / Н. И. Компанейский // Русская музыкальная газета / ред. Н. Р. Финдейзен. — СПб., 1901. — № 37. — С. 852–856; № 38. — С. 886–891; № 39. — С. 925–930; № 40. — С. 1283–1288.
126. Конотоп, А. В. Супрасльский ирмологион / А. В. Конотоп // Советская музыка. — 1972. — № 2. — С. 117–121.
127. Конотоп, А. В. Русское строчное многоголосие. Текстология. Стиль. Культурный контекст / А. В. Конотоп. — М. : Изд. Дом «Композитор», 2005. — 352 с.
128. Корабельникова, Л. З. Александр Черепнин : долгое странствие / Л. З. Корабельникова. — М. : Языки русской культуры, 1999. — 288 с.
129. Корабельникова, Л. З. Творчество С. И. Танеева : историко- стилистическое исследование / Л. З. Корабельникова. — М. : Музыка, 1986. — 296 с.
130. Королева, Т. И. Регентское мастерство : учебное пособие / Т. И. Королева, В. Ю. Перелешина. — М. : ПСТГУ, 2010. — 216 с.
131. Корти, М. Джентльмен из Венеции — Бальдассаре Галуппи  [Электронный ресурс] / М. Корти. – Режим доступа: http://archive.svoboda.org/programs/ cicles/Neapol/NP.02.asp.
132. Костюк Н. Микола Дмитрович Леонтович. [Электронный ресурс] / Н. Костюк. – Режим доступа: http://www.parafia.org.ua./mediateka/kompozytory/mykola-dmitrovyh-leontovych.
133. Кривицкая, Е. Д. Музыка Франции : век двадцатый : эстетика, стиль, жанр / Е. Д. Кривицкая. — М.; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. — 334 с.
134. Кюнг, Г. Вольфганг Амадей Моцарт / Г. Кюнг // Балтазар Г. У., Барт К., Кюнг Г. Богословие и музыка. Три речи о Моцарте. – М. : Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2006. – 159 с.
135. Лазарь Иеромонах (Гнатив). Реформа певческой нотации XVII века  / Лазарь (Гнатив) иером.. // Гимнология. Ученые записки научного центра русской церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского при МГК им. П. И. Чайковского / сост. и ред. И. Лозовая. – Вып. 3. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 422 с.
136. Лебедева, А. В. Хоровая культура / А. В. Лебедева // История русской музыки : в 10 т. — М. : Музыка, 1985. — Т. 3. — С. 111–131.
137. Лебедева-Емелина, А. В. Бортнянский — жизнь и творчество : вступ. статья к Трехголосной Литургии св. Иоанна Златоуста / А. В. Лебедева-Емелина. — М. : Живоносный источник, 2002. — С. 3–7.
138. Лебедева-Емелина, А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825) / А. В. Лебедева-Емелина. — М. : Прогресс-Традиция, 2004. — 652 с.
139. Лебедева-Емелина, А. В. Хоровая культура России екатерининской эпохи / А. В. Лебедева-Емелина. — М. : Композитор, 2010. — 304 с.
140. Левашев, Е. М. Василий Алексеевич Пашкевич и русский музыкальный театр его времени : автореф. дис. … канд. иск. : 17.00.02 / Левашев Евгений Михайлович. — М., 1974. — 18 с.
141. Левашев, Е. М. С. А. Дегтярев / Е. М. Левашев // История русской музыки. — М. : Музыка, 1986. — Т. 4. — С. 184–208.
142. Левашев, Е. М. Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова / Е. М. Левашев // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : сб. ст., исслед., интервью / ред.-сост. Ю. И. Паисов. — Вып. 1. — М. : «Композитор», 1999. — С. 6–40.
143. Левашов, Е. М. М. С. Березовский / Е. М. Левашов, А. В. Полехин // История русской музыки : в 10 т. / редкол. : Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. — М. : Музыка, 1985. — Т. 3. — С. 132–160.
144. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном конспекте эпохи : автореф. дис. … д-ра. иск. : 17.00.02. / Левая Тамара Николаевна. — М., 1992. — 18 с.
145. Леонов, К. Л. Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов. Духовные произведения для хора / К. Л. Леонов // Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов [Ноты] : духовные произведения для хора [a cappella] / ред.-сост. О. А. Бычков; вступ. статьи Э. Ф. Леонова, Н. Гуляницкой, Н. С. Голованова. — М. : Живоносный Источник, 1999. — 135 с.
146. Липаев, И. В. Сочинения Н. Черепнина РМН / И. В. Липаев. — 1903. — № 10. — Стб. 291.
147. Лисицын, М. А. Очерки из истории русской церковной музыки / М. А. Лисицын // Музыка и пение. — № 1–12. — СПб., 1899; № 1–11. — СПб., 1900.
148. Лисицын, М. А., прот. О новом направлении в русской церковной музыке / прот. М. А. Лисицын. — СПб. : Б/и., 1909. — 48 с.
149. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. — М. : Наука, 1979. — 351 с.
150. Лобанова, М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 322 с.
151. Луконина О. И. В поисках утраченного: о хоровом цикле «Страстная седмица» М. О. Штейнберга / О. И. Луконина // Южно-Российский музыкальный альманах 2005. – Ростов н/Д.: РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. – С. 169–173.
152. Малацай, Л. В. Александр Никольский : творческая биография : монография / Л. В. Малацай. — М. : Дека-ВС, 2010. — 548 с.
153. Мартынов, В. И. История богослужебного пения : учебное пособие / В. И. Мартынов. — М. : РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. — 240 с.
154. Мартынов, В. И. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси / В. И. Мартынов. — М. : Прогресс-Традиция; Русский путь, 2000. — 224 с.
155. Матвеев, М. С. Обзор и перечень всех духовно-музыкальных сочинений для смешанного хора / М. С. Матвеев. — СПб. : Т-во «Петерб. учебн. маг.», 1912. — 51 с.
156. Матвеев, Н. В. Памяти церковного композитора П. Г. Чеснокова (1877–1944) / Н. В. Матвеев // ЖМП (Журнал Московской Патриархии). — 1978. — № 2. — С. 18.
157. Металлов, В. М. Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным: в 2 т. / В. М. Металлов. — М. : Тип. Штаба Московскаго военн. окр., 1906. — 336 с.
158. Металлов, В. М. Очерк истории православного церковного пения в России / В. М. Металлов. — Изд. 3-е. — М. : Б/и., 1900. — 186 с.
159. Металлов, В. М. Синодальные бывшие патриаршие певчие / В. М. Металлов // Русская Музыкальная Газета. — СПб., 1898. — Т. 1. — 71 с.; СПб., 1901. — Т. 2. — 67 с.
160. Миролюбов, П. Ф. Русская жизнь в Териоках. Церковная жизнь. «Терийоки—Зеленогорск 1548–1998» / П. Ф. Миролюбов; сост. К. В. Тюников — СПб. : Зеленогрский вестник, 1998. — С. 22–25.
161. Н. А. Римский-Корсаков : Исследования. Материалы. Письма: в 2-х т. / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Музгиз, 1953–1954. — Т. 1. — 404 с.; Т. 2. — 367 с.
162. Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование / под ред. С. Л. Гинзбурга. — Л. : ГМИ, 1959. — 356 с.
163. Набоков, Н. Д. Багаж / Н. Д. Набоков. — СПб. : Звезда, 2003. — 386 с.
164. Наследие Н. А. Римского-Корсакова в Русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора (по материалам конф. «Келдышевские чтения-2008» : сб. статей / ред.-сост. М. П. Рахманова. — М. : Дека-ВС, 2009. — 388 с.
165. Наумов, А. А. Отмечая 120-летие со дня рождения П. Г. Чеснокова / А. А. Наумов // Музыкальная академия. — 1998. — № 2. — С. 169–180.
166. Неаполитанский, Н. К. А. Д. Кастальский / Н. К. Неаполитанский // ЖМП. — № 1. — 1972. — С. 56–59.
167. Неизданный Иван Лапшин / предисловие Л. Г. Барсовой. — СПб. : Издательство СПбГАТИ, 2006. — 424 с.
168. Нечаев, С. Ю. Сальери / С. Ю. Нечаев. – М. : Молодая гвардия, 2014. – 312 с.
169. Никишов, Г. А. Христофор. Ключ знаменной : 1604 / публ. и пер. М. Бражникова, Г. Никишова; коммент. и исслед. Г. Никишова // Памятники русского музыкального искусства. — М. : Музыка, 1983. — Вып. 9. — С. 145–275.
170. Никон (Смирнов), игумен. О церковности богослужебного пения / игумен Никон (Смирнов) // Духовный собеседник. — Самара, 1995. — № 2. — С. 54–61.
171. Нотный сборник православного русского церковного пения : Божественная Литургия [Ноты]. — Лондон : Б/и, 1962. — Т. 1. — 376 с.
172. Осмогласие на «Господи воззвах» / ред-сост. М. И. Ващенко, пред. Д. В. Стефанович. — СПб. : Изд. СПбПДАиС, 2014. — 212 с.
173. Оссовский, А. В. Музыкально-критические статьи (1894–1912) / А. В. Оссовский. – Л. : Музыка, 1971. – 371 с.
174. Парийский, Л. Н. Памяти церковного композитора А. Д. Кастальского / Л. Н. Парийский. — М. : ВРЗ-ЕПЭ, 1965. — № 49. — С. 46–54; № 50. — С. 116–127.
175. Парийский, Л. Н., проф. О церковном пении [Электронный ресурс] / Л. Н. Парийский. – Режим доступа : http://www.notymus.narod.ru.
176. Парфентьев, Н. П. Промышленники Строгановы и русская музыкальная культура XVI–XVII веков : для преподавателей истории рус. искусства, рук. хоров, студентов и учащихся музык. вузов, училищ, шк. / Н. П. Парфентьев; расшифровка древ. музык. крюковых записей Н. В. Парфентьевой. — Челябинск : Б/и, 1991. — 52 с.
177. Парфентьев, Н. П. «Преславный певец» и распевщик Логин Шишелов (ум. 1624), его произведение и их исследования методом структурно-формульного анализа (на примере стихир в честь св. Николая) / Н. П. Парфентьев, Н. Н. Парфентьева // Традиции и новации в отечественной духовной культуре / Ред.-сост. Н. П. Парфентьева. Челябинск : Изд-во ЮУрГУ, 2006. — С. 15–32.
178. Парфентьев, Н. П. Выдающийся московский распевщик XVI — начала XVII в. Федор Крестьянин и его произведения / Н. П. Парфентьев // Культура и искусство в памятниках и исследованиях : сб. науч. ст. — Челябинск : ЮУрГУ, 2003. — Вып. 2. — С. 54–55.
179. Парфентьев, Н. П. К проблеме типологизации явлений русской духовной музыки XX в. / Н. П. Парфентьев // Церковное пение в историко-литературном контексте : Восток–Русь–Запад. Гимнология / сост. и отв. ред. И. Лозовая; ред. О. Живаева. — М. : Прогресс-Традиция, 2003. — Вып. 3. — С. 358–365.
180. Парфентьев, Н. П. Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII веков : государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки / Н. П. Парфентьев. — Челябинск : Кн. изд-во, 1991. — 444 с.
181. Парфентьев, Н. П. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII веков / Н. П. Парфентьев, Н. Н. Парфентьева. — Челябинск : Книга, 1993. — 347 с.
182. Парфентьев, Н. П. Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI–XVII веков и произведения ее мастеров в памятниках письменности / Н. П. Парфентьев // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. — Новосибирск : Наука : Сиб. отд-ние, 1985. — С. 52–70.
183. Плотникова, Н. Ю. Духовная музыка Н. А. Римского-Корсакова / Н. Ю. Плотникова // Н. Римский-Корсаков. Собрание духовно-музыкальных сочинений. Для смешанного хора без сопровождения. — М. : Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2001. — С. 1–18.
184. Плотникова, Н. Ю. Принципы обработки древних роспевов в творчестве А. Д. Кастальского / Н. Ю. Плотникова // Гимнология : материалы Междунар. науч. конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории) // Ученые записки Научного центра русской церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского. — Вып. 1. — Кн. 2. — М. : Композитор, 2000. — С. 600–609.
185. Плотникова, Н. Ю. Русская духовная музыка XIX — начала XX века : страницы истории / Н. Ю. Плотникова. — М. : Б/и, 2007. — 306 с.
186. Плотникова, Н. Ю. Композитор XVIII века Николай Бовыкин / Н. Ю. Плотникова // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2011. – Вып. 1 (4). – С. 182-196
187. Плотникова, Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII — первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова : исследование и публикация / Н. Ю. Плотникова. — М. : Изд-во ПСТГУ, 2012. — 262 с.
188. Пожар Сергей. Многоликий пастырь. [Электронный ресурс] / С. Пожар. – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/ article/n/mnogolikiy-pastyr-k-140-letiyu-kompozitora-regenta-pevtsa-i-hudozhnika-mihaila-berezovskogo.
189. Пожидаева, Г. А. Певческие традиции Древней Руси : очерки теории и стиля / Г. А. Пожидаева; Высш. театр. училище (ин-т) им. М. С. Щепкина при Гос. акад. Малом театре России, Гос. акад. славян. культуры. — М. : Знак, 2007. — 876 с.
190. Пожидаева, Г. А. Принципы роспева в раннем русском многоголосии / Г. А. Пожидаева // Древняя Русь. Вопросы медиавистики. — М., 2004. — № 3 (17). — С. 12–28.
191. Поместный Собор Русской Православной Церкви 1917–1918 года о церковном пении : сборник протоколов и докладов / Сост. Е. В. Русол. — М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2002. — 332 с.
192. Порфирьева А. Л. Давыдов / А. Л. Порфирьева // Муз. Петербург: XVIII в. : Энцикл. Словарь. – СПБ. : 2000. – Т.1. – С. 288-290.
193. Преображенский, А. В. Д. С.  Бортнянский 1751–1825 / А. В. Преображенский // Русская музыкальная газета. – 1900. № 40. – Стл. 908.
194. Преображенский, А. Краткий очерк истории церковного пения в России / А. Преображенский // РМГ. Приложение № 1. — 1907. —39 с.
195. Преображенский, А. Культовая музыка в России / А. Преображенский. — Л. : «Academia», 1924. — 123 с.
196. Преображенский, А. О деятельности А. Ф. Львова : по материалам прот. Д. В. Разумовского / А. Преображенский // Хоровое и регентское дело. — 1917. — Б/н. — С. 2–38.
197. Протопопов, В. В. К 300-летию «Мусикийской грамматики» Николая Дилецкого / В. В. Протопопов // Советская Музыка. — 1978. — № 1. — С. 102–107.
198. Протопопов, В. В. Русская мысль о музыке в XVIII веке / В. В. Протопопов – М. : Музыка, 1989. – 96 с.
199. Протопопов, В. В. Музыка русской литургии. Проблема цикличности: Исследование / В. В. Протопопов. — М. : Композитор, 1999. — 200 с.
200. Протопопов, В. В. Антология русской и восточно-славянской духовной музыки [Ноты] / В. В. Протопопов // Центр Старинной Музыки «Россика» / авт. ст. В. Протопопов, ред. В. Протопопов, комп. Н. Дилецкий, С. Пекалицкий и др. – СПб. : Музыка, 2000. – 117 с.
201. Протопопов, В. В. Творения Василия Титова — выдающегося русского композитора второй половины XVII–XVIII века / В. В. Протопопов // Musica antiqua. III. Bydogszcz. — 1972. — P. 847–871.
202. Пупар, П. Церковь и культура / П. Пупар. — Милан; Москва : Христиан. Россия, 1993. — 256 с.
203. Раабен, Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов / Л. Н. Раабен. — СПб. : изд. Бланка, Бояныч, 1998. — 351 с.
204. Разумовский, Д. В. Об основных началах богослужебного пения православной греко-российской церкви / Д. В. Разумовский. — М. : тип. Грачева и К°, 1886. — 18 с.
205. Рапацкая, Л. А. Искусство «Серебряного века» / Л. А. Рапацкая. — М. : Просвещение : Владос, 1996. — 192 с.
206. Рапацкая, Л. А. История русской музыки от Древней Руси до «Серебряного века» : учебник / Л. А. Рапацкая. — М. : Владос-Пресс, 2001. — 384 с.
207. Рапацкая, Л. А. Русская художественная культура / Л. А. Рапацкая – М. : Владос, 2006. – 607 с.
208. Рахманова, М. П. А. Т. Гречанинов / М. П. Рахманова // История русской музыки: в 10 т. — М., 1997. — Т. 10а. — 539 с.
209. Рахманова, М. П. Духовная музыка / М. П. Рахманова // Музыкальная академия. — 1994. — № 2. — С. 52–53.
210. Рахманова, М. П. Н. А. Римский-Корсаков / М. П. Рахманова. — М. : МП «Петит», 1995. — 240 с.
211. Рахманова, М. П. Чайковский в Москве : поворот темы : к 150-тилетию со дня рождения П. И. Чайковского / М. П. Рахманова // М., 1990. — № 5. — С. 155–162.
212. Рахманова М. П. Русская духовная музыка в XX веке / М. П. Рахманова // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Арановский, ред. В. А. Ерохин. – М. : Гос. инст. искусствознания, 1997. – С. 392-412.
213. Рахманова, М. П. Об улучшении церковного пения в России / М. Н. Рахманова // Труды московской регентско-певческой семинарии 2002–2003. – М. : Паломник, 2005. – С. 125-148.
214. Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / Н. А. Римский-Корсаков; сост., авт. вступ. ст., коммент., указ. Л. Г. Барсова; науч. ред. В. В. Горячих. — СПб. : Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2004. — 443 с.
215. Римский-Корсаков Н. А. Собрание духовно-музыкальных сочинений [Ноты] / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Издательский совет РПЦ, 2001. — 150 с.
216. Римский-Корсаков, Н. А. Из семейной переписки / Н. А. Римский-Корсаков. — СПб. : СПб ГБУК «Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства», 2008. — 247 с.
217. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Гос. муз. изд-во, 1955. — 397 с.
218. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений : Литературные произведения и переписка / Н. А. Римский-Корсаков. – М. : Музыка, 1963. – Т. 5. – 521 с.
219. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений.: Литературные произведения и переписка / Н. А. Римский-Корсаков // том подгот. А. П. Зориной и И. А. Коноплевой. – М. : Музыка, 1981. – Т. 8-А  – 353 с.
220. Романовский, Н. В. Хоровой словарь / Н. В. Романовский. — 3-е изд., доп. — Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1980. — 144 с.
221. Российское зарубежье в Финляндии между двумя мировыми войнами : сборник научных трудов / науч. ред. О. Р. Демидова. — СПб. : Сударыня, 2004. — 186 с.
222. Русская духовная музыка в документах и материалах: в 6 т. / сост., вст. ст. комм. М. П. Рахмановой; науч. конс. А. А. Наумов. — T. 6 : С. В. Смоленский и его корреспонденты. — Кн. 1. — М. : Языки славянской культуры, 2008. — 824 с.
223. Русская духовная музыка в документах и материалах: в 6 т. / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. — Т. 3 : Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников. 1861–1918; Поместный собор русской православной церкви 1917–1918 годов. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 904 с.
224. Русская духовная музыка в документах и материалах: в 6 т. / сост. С. Зверева, А. Наумов, М. Рахманова. — T. 2 : Синодальный хор и училище церковного пения. Исследования. Документы. Периодика. — Кн. 1. — М. : Языки славянской культуры, 1998. — 680 с.
225. Русская духовная музыка в документах и материалах: в 6 т. / ГИИ, ГЦММК им. М. И. Глинки; подг. текста, вступ. статья и комм. Н. И. Кабановой, научн. ред. М. П. Рахмановой. — Т. 4 : Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 686 с.
226. Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны (1689–1762) [Ноты] : для хора или вокального ансамбля без сопровождения / сост. Е. Е. Васильева и В. А. Лапин. — СПб. : Композитор, 2002. — 240 с.
227. Русское зарубежье : музыка и православие / сост. С. Г. Зверева; науч. ред. С. Г. Зверева, М. А. Васильева. — М. : Дом русского зарубежья им. А. Солженицына : ВИКМО-М, 2013. — 616 с.
228. Русское церковное пение XI–XX вв. Исследования, публикации (1917–1999) : библиографический указатель (Гимнология. Вып. 2) / сост. И. Е. Лозовая, Н. Г. Денисов, Н. В. Гурьева, О. О. Живаева; научный редактор монахиня Елена (Хиловская). — М. : Изд. МГУ, 2001. — 207 с.
229. Рыцарева, М. Г. Дмитрий Бортнянский : Жизнь и творчество композитора / М. Г. Рыцарева. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2015. — 392 с.
230. Рыцарева, М. Г. Духовный концерт в России второй половины XVIII века / М. Г. Рыцарева. — СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2006. — 244 с.
231. Рыцарева, М. Г. Максим Березовский / М. Г. Рыцарева. — СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2013. — 228 с.
232. Сабанеев, Л. Л. Воспоминания о Танееве / Л. Л. Сабанеев. — М. : Классика-XXI, 2014. — 196 с.
233. Савенко, С. И. Мир Стравинского / С. И. Савенко. — М. : Композитор, 2001. — 328 с.
234. Седова, Е. Е. Русская музыкальная культура как фактор национального воспитания в российском зарубежье / Е. Е. Седова // Мир образования — образование в мире. — 2008. — № 2. — С. 141–152.
235. Сергеев, Ю. Ю. «Чувствовать дух церковного пения» : святитель Филарет (Дроздов) о церковном пении / Ю. Ю. Сергеев // Труды московской регентско-певческой семинарии : 2000–2001. — М. : Паломник, 2002. — С. 174–178.
236. Сикур, П. И. Церковное пение / П. И. Сикур. — М. : Русский хронограф, 2012. — 496 с.
237. Смоленский, С. В. Азбука знаменного пения. Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца / С. В. Смоленский. — Казань : Б/и, 1888. — 132 с.
238. Смоленский, С. В. Памяти Д. С. Бортнянского / С. В. Смоленский // Русская музыкальная газета. — 1901. — № 39. — С. 917–925.
239. Смоленский, С. В. Синодальный хор и училище церковного пения. Обзор исторических концертов Синодального училища в 1895 / С. В. Смоленский // Русская духовная музыка в документах и материалах – М. : Языки славянской культуры, 2002. – Т. II. – Кн. 1. – С. 197-218.
240. Спасский, Ф. Г. Поэт XVI века, игумен хутынский Маркелл Безбородой  / Ф. Г. Спасский // Православная мысль: Труды православного богословского института в Париже. – Вып. 6. – Париж : YMCA-PRESS, 1948– С. 155-169.
241. Спасский, Ф. Г.Русское литургическое творчество (по современным Минеям) / Ф. Г. Спасский – М. : Издательство РПЦ, 2008. – 508 с.
242. Старикова, И. В. Псалмодия всенощного бдения в древнерусском певческом искусстве (раздельноречная редакция) : автореф. дис. … канд. иск. : 17.00.02 / Старикова Ирина Владимировна. — М., 2013. — 392 с.
243. 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.
244. Стефанович, Д. В. Алексей Красностовский — русский композитор в изгнании / Д. В. Стефанович // Научное мнение. — 2014 — № 9. — С. 53–56.
245. 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.
246. 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.
247. Стефанович, Д. В. Н. А. Римский-Корсаков и русская церковная музыка / Д. В. Стефанович // Научное мнение. — 2014. — № 8. — С. 103–107.
248. 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.
249. Стефанович, Д. В. Поиски «Новой духовности» в церковной музыке XIX века / Д. В. Стефанович // Научное мнение. — 2014. — № 7. — С. 105–109.
250. 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.
251. 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.  Вып. 6. – СПб. : Астерион,. – 2016. – С. 52–56.
252. Стравинский, И. Ф., Крафт, Р. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / И. Ф. Стравинский, Р. Крафт // ред. А. Н. Крюкова. – Л. : Музыка, 1971. – 448 с.
253. Тимофеев, Г. Симфонический концерт в Сестрорецке / Г. Тимофеев // Речь. — 1916. — № 179. — С. 5–6.
254. Трубачев, С. З. Музыка богослужения в восприятии священника Павла Флоренского / С. З. Трубачев // Журнал Московской Патриархии. — М., 1983. — № 5. — С. 74–82.
255. Трубачев, С. З. Музыка и символ в творческом преломлении П. А. Флоренского / С. З. Трубачев // Муз. Академия. — 1999. — № 3. — С. 83–88.
256. Трубачев, С. З. Музыкальный мир П. А. Флоренского / С. З. Трубачев // Советская музыка. — 1988. — № 8. — С. 81–89; № 9. — С. 99–103.
257. Трубин, Н. Г. Духовная музыка / Н. Г. Трубин. — Смоленск : Смядынь, 2004. — 229 с.
258. Трубинов, П. Ю. Статья посвященная 120-ти летию со дня рождения А. А. Егорова. [Электронный ресурс] / П. Ю. Трубинов. – Режим доступа: http://kapellanin.ru/names/bogdanovPA.
259. Тугаринов, Е. С. Великий русский регент В. С. Орлов / Е. С. Тугаринов. — М. : Музыка, 2004. — 399 с.
260. Уваров, М. С. Философия искусства: музыкальные акценты : монография / М. С. Уваров. — СПб. : Изд-во С.-Птб. ун-та, 2013. — 158 с.
261. Уилсон-Диксон, Э. История христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон; пер. с англ. — СПб. : Мирт, 2001. — 428 с.
262. Ундольский, В. М. Замечания для истории церковного пения в России / В. М. Ундольский – М. :  О-во истории и древностей рос., 1846. – Прил. I. – 50 с.
263. Успенский, Н. Д. Венок на могилу Димитрия Степановича Бортнянского. (К 150–летию со дня кончины) / Н. Д. Успенский // ЖМП. — 1975. — № 9. — С. 68–78.
264. Успенский, Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства : муз. материал с ист.-теорет. коммент. и ил. / Н. Д. Успенский. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1971. — 354 с.
265. Успенский, Н. Д. Протоиерей Петр Иванович Турчанинов. К 200-летию со дня его рождения : 1779–1979 (4/16 марта 1856 года) / Н. Д. Успенский // ЖМП. — 1980. — № 10. — С. 9–18.
266. Успенский, Н. Д. Русский хоровой концерт конца XVII — первой половины XVIII веков : хрестоматия / сост. и исслед. Н. Д. Успенского. — М. : Музыка, 1976. — 240 с.
267. Успенский, П. Д. Психология человеческих возможностей / П. Д. Успенский. – СПб. : Весь, 2012. – 85 с.
268. Ухтомский, Н. Д. Интуиция совести : Письма. Записные книжки. Заметки на полях / Н. Д. Ухтомский. — СПб. : Петербургский писатель, 1996. — 528 с.
269. Фатеев, Александр Васильевич // Энциклопедия Петришуле. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [www.allpetrischule-spb.org/index.php?title=Фатеев,\_Александр\_Васильевич](http://www.allpetrischule-spb.org/index.php?title=Фатеев,_Александр_Васильевич).
270. Федоровская Л. А. Композитор Степан Давыдов / Л. А. Федоровская. – Л. : Музыка, 1977. – 176 с.
271. Финдейзен, Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с начала и до конца XVIII века / Н. Ф. Финдейзен. – Л. : Музыкальный сектор, 1929. – Т. 2. – 367 с.
272. Флоренский, П. А. Иконостас : Избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. — СПб. : Мифрил : Русская книга, 1993. — 365 с.
273. Флоренский, П. А. Храмовое действо как синтез искусств / П. А. Флоренский // Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. — М. : Изобраз. искусство : Центр изучения охраны и реставрации наследия священника П. Флоренского, 1996. — С. 199–215.
274. Фролов, С. В. Из истории демественного пения / С. В. Фролов // Проблемы истории и теории древнерусской музыки : сб. ст. / сост. А. С. Белоненко. — Л. : Музыка, 1979. — С. 99–108.
275. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 1999. – 490 с.
276. Хопрова, Т. А. Список учеников Н. А. Римского-Корсакова в Петербургской консерватории / Т. А. Хопрова // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование / ред. С. Л. Гинзбурга. ГМИ. – Л. : Музгиз, 1959. – С. 258-276.
277. Чайковский, П. И., Танеев С. И. Письма / сост. и ред. В. А. Жданов. – М. : Госкультпросветиздат, 1951. – 556 с.
278. Шабалин, Д. С. Древнерусская музыкальная энциклопедия : энциклопедия / Д. С. Шабалин. — Краснодар : Советская Кубань, 2007. — 911 с.
279. Шиндин, Б. А. Демественный роспев. Монодия и многоголосие / Б. А. Шиндин. — Новосибирск : Тип. ГПНТБ СО АН СССР, 1981. — 253 с.
280. Ширинкин, А. диакон. Церковный композитор А. Ф. Львов (1799–1870) / диакон А. Ширинкин // ЖМП. — 1970. — № 12. — С. 65–67.
281. Штелин, Я. Известия о музыке в России / Я. Штелин; пер. с нем. М. Штерн; под ред. Т. Ливановой // Музыкальное наследство. — М. : Музгиз, 1935. — 190 с.
282. Щербитко А. В. Выдающийся хормейстер и композитор Г. М. Давидовский / А. В. Щербинко // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002–2003. – М. : Паломник, 2005. – С. 361–376.
283. Ястребцев, Я. Я. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. 1898–1908 / Я. Я. Ястребцев. – Л. : Музгиз, 1960. – Т. II. – 636 с.
284. Baschmakoff, Natalia. Russian life in Finland, 1917–1939 : a local and oral historia / Natalia Baschmakoff, Marja Leinonen // Helsinki : Studia Slavica Finlandio, Tomus, 2001. — XVIII — 485 p.
285. Bierley, Paul E. The Heritage Encyclopedia of Band Music / Paul E. Bierley, William H. Rehrig. — Composers and Their Music, Westerville, Ohio : Integrity Press, 1991. — 890 p.
286. Clément, O. Sillons de lumiére / O. Clément. — Paris : Ed. Fates, 2002. — 100 p.
287. Feofanov, Dmitry. Ho, Allan Benedict. A biographical dictionary of Russian and Soviet composers / editors-in-chief, Allan Ho and Dmitry Feofanov. — New York : Greenwood Press, 1989. — XXV. — 739 p.
288. Hofman, Michel R. Histoire de la musique Russe : des origins a nos jours / Michel R. Hofman. — Paris : Buchet|Chastel, 1968. — 276 p.
289. Marica, Kuzma. Bortniansky a la Bortniansky. An Examination of the Sourses of Dmitry Bortniansky´s Choral Concertos / Kuzma Marica // The Journ. of Musicologi, 1996. — 183–212 pp.
290. Korabelnikova, L. Un premier apercu sur les archives de Nicolas et Alexandre Tchrepnine (en parcourtant les journaux intimes d`Alexandre Tcherepnine) / L. Korabelnikova // In Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung. — № 10. — Maerz, 1997. — S. 39–42.
291. Lehnhold, K. Catalogue de Musique chéz Charles Louis Lehnhold Magazin de Musique et des Instrumens. Rue Illinsky maison de Rossius vis-à-vis de la Boutique Nurembergeoise à Moscou / K. Lehnhold. — Moscou : De l'Imprimérie de C.F.Schildbach, 1806. — XIV. — 236 p.
292. Bashmakov, Leonid. Jarmo Lehto (toim.) : Seurakunnan 110-vuotisjuhlan juhlakirja / Leonid Bashmakov: Tulkaa, ottakaa valo. — Tampereen ortodoksinen seurakunta Julkaisupäivämäärä : marraskuu, 2009. — 164 s.
293. Lingas, A. The Liturgical Use of the Kontaktion in Constantinople / A. Lingas // Литургия, архитектура и искусство византийского мира : Труды XVIII Международного Конгресса византистов (8–15 авг. 1991) / под. ред. К. К. Аксентьева. — СПб., 1995. — С. 50–57.
294. Poupard, Paul. Église et cultures : Jalons pour une pastorale de l`intelligence / Paul Poupard. — Paris : Éditions SOS, 1980. — 254 p.
295. Morosan, V. Choral performance in Russian. Russian Music Studies 17 / V. Morosan. — Ann Arbor : UMI Research Press, 1986. — 376 p.
296. Ortodoksisuutta eilen ja tanaan: Helsingin ortodoksinen seurakunta : 1827–2002. — Helsinki, 2002. — 644 p.
297. Kurzgefasstes, Tonkünstler-Lexikon. Zweiter Teil: Ergänzungen und Erweiterungen seit 1937, 15. Aufl / Tonkünstler-Lexikon Kurzgefasstes. — Wilhelmshaven: Heinrichshofen. — Band 1: A-K, 1974. — 391 s.; Band 2: L-Z, 1976. — 452 s.
298. Leroux, Martial. Histories musicales des Hauts-de-Seine Sous le direction de Martial Leroux / Martial Leroux. — Paris : 1993. — 490 p.
299. Polikarpova-Verdeil, R. La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX au XIV siecle) / R. Polikarpova-Verdeil // MMB. Subsidia. — Vol. 3. — Copenhagen, 1953.
300. Sabaneev, Leonid. Modern Russian composers Freeport / Leonid Sabaneev. — New York : Books for Libraries Press, Inc., 1927 (original) 1967 reprinted. — 236 p.
301. Jopi, Harri. St.Petersburg Court Chant and the Tradition of Eastern Slavic Church Singing [Электронный ресурс] / Harri Jopi. — Turku, 2011. — Режим доступа: http://ecmr.fi/Scanned\_Books\_etc/AnnalesB340Harri.pdf.
302. Jopi, Harri Ortodoksinen kirkkomusiikki Suomessa säveltäjän kannalta. Esitelmä Kirkkomusiikin säveltäjät r.y:n seminaarissa Uspenskin katedraalissa [Электронный ресурс] / Harri Jopi. — Режим доступа: http://ecmr.fi/Writings\_etc/Harri\_OrtodoksinenKMSuomessa2004.pdf.
303. Jopi Harri Ortodoksinen kirkkomusiikki Suomessa säveltäjän kannalta. [Электронный ресурс] / Harri Jopi. — Режим доступа: http://ecmr.fi/Writings\_etc/Harri\_OrtodoksinenKMSuomessa2004.pdf.
304. Jopi, Harri. Suomen ortodoksisen kirkon vakiintuneen sävelmärepertuaarintausta seminaarissa Uspenskin katedraalissa. [Электронный ресурс] / Harri Jopi. — Режим доступа: https://ortodoksistenpappienliitto.files.wordpress.com/2015/02/ortodoksia\_52\_harri.pdf.
305. Vodarsky-Shiraeff, Alexandria. Russian composers and musicians. A biographical dictionary / Compiled by Alexandria Vodarsky-Shiraeff. — New York : H. W. Wilson, 1940. — 158 p.
306. Wilson-Dickson, Andrew. A brief history of christian music. Lion Publishing plc. / Andrew Wilson-Dickson. — Oxford : Publication : Oxford, England, 1997. — 480 p.
307. Арбатский, Ю. И. Этюды по истории русской музыки: монография / Ю. И. Арбатский. — Нью-Йорк : Изд. им. Чехова, 1956. — 412 с.
308. Атанасов, А. 100 години от рождението на Петър Динев : Науч. трудове и муз. произв. (1922–1979) / А. Атанасов // Българско музикознание. — София, 1990. — № 2. — С. 97–112.
309. Бадев, Атанас. Македонска енциклопедија / Атанас Бадев. — Скопје : Македонска академија на науките и уметностите, 2009. — Книга 2. — С. 112.
310. Витанова, Л. Атанас Бадев / Л. Витанова // Изв. Ин. За музика. — София, 1956. — Кн. 2/3. — С. 390–435.
311. Гарднер, И. А. Забытое богатство (о пении на подобен) / И. А. Гарднер // Воскр. чт. Варшава. — 1930. — № 37. — С. 572–575; № 38. — С. 596–598; № 39. — С. 607–611.
312. Герасимова-Персидська, Н. А. Партесний концерт ХVII–XVIII ст. із київської колекції / Н. А. Герасимова-Персидська. — К. : Муз. Україна, 2006. — 340 с.
313. Головащенко, М. І. Феномен Олександра Кошиця / М. I .Головащенко. — К., 2007. — 576 с.
314. Динев, П. Ръководство по съвременна византийска невмена нотация / П. Динев. — С., 1964. — 248 с.
315. Динев, П. К. Рилската църковно-певческа школа в нач. на ХIХ в. и нейните представители / П. К. Динев // Изв. Инст. Музика, 1957. — № 4. — С. 3–88.
316. Динев, П. К. Сходство между народните и църковни мелодии / / П. К. Динев // Изв. Инст. Музика, 1957. — № 4. — С. 3–88.
317. Куюмджиев, Ю. Атанас Бадев и Златоустовата литургия / Ю. Куюмджиев // Култура, 1998. — Брой 51. — С. 3–27.
318. Куюмджиева, С. «Болгарский роспев» през погледа на първите български музикални общественици след Освобождението и спорът около него / С. Куюмджиева // Бълг. Музикознание : Доклади от Симпозиум Болгарский роспев, Българо-руски музикални връзки през ХІV–ХVІІІ век — първи международен конгрес по българистика, София, 23 май — 3 юни 1981 г., БАН. — № 1. — София, 1982. — С. 125–129.
319. Миролюбов, Петр. Моя биография. 1974–1989 [Электронный ресурс] / Петр Миролюбов. — UV (1988). — № 2. — Режим доступа: http://terijoki.spb.ru/history/templ.php?page=mirolub3&lang=ru.
320. Пожар, С. Многоликий пастырь. К 140-летию композитора, регента, певца и художника Михаила Березовского / С. Пожар // Колумна. — 1999. — № 12. — С. 145–151.
321. Соневицъкий, Iгор. Артем Ведель і його музична спадщина / Ігор Соневицький; в.о. Укр. Вільна Акад. Наук у США. — Нью-Йорк : Б. в., 1966. — 177 с.
322. Църковно-музикалната дейност на Добри Христов (1875–1941) / гл. ас. Димитър Григоров. — С. : Обнова, Сливен, 2009. — 95 с.
323. Ясiновський, Ю. П. Львiвський iрмолой кiнця XVI — початку XVII столiття — найдавнiша нотолiнiйна пам’ятка церковної монодiї / Ю. П. Ясiновський // KALOFWNIA : Науковий збiрник з iсторiї церковної монодiї та гимнографiї. — Львiв, 2002.— Число 1 : До 70-лiття О. Цалай-Якименко / ред. К. Ганнiк, Ю. Ясiновський. — 678 с.
324. Ясiновський, Ю. П. Музика / Ю. П. Ясiновський // Iсторiя української культури: у 5 т. / ред. Я. Д. Iсаєвич. — Київ, 2001. — Т. 2 : XIII — сер. XVII ст. — 860 с.
325. Ясиновский, Ю. П. Восток и Запад: украинская церковная монодия раннемодерной эпохи / Ю. П. Ясiновський // Восток–Запад : диалоги в Армении. — Ереван, 2001. — С. 81–84.