**Древняя церковнопевческая традиция сквозь призму русской музыкальной классической школы**

**Обращение к истокам**

Начало ХIХ века в России отмечено быстрым развитием нового мощного направления, охватившего все страны Европы, - романтизма. Возникший в эпоху крушения феодально-абсолютистских порядков в пору сильнейших политических потрясений, романтизм оказал огромное воздействие на все мировое искусство.

Секулярная культура безрелигиозного гуманизма, явившаяся результатом крайнего развития гуманистических идей Ренессанса в сторону материализма и породившая атеизм и научно-технический прогресс, вызвала острую неудовлетворенность нового молодого поколения ХIХ века своей бездуховностью. Романтизм возник как протест против духовного обеднения буржуазного мира.

Неприятие современной действительности находило выход у приверженцев романтизма в идеализации прошлого, в культе личного чувства, в преобладании созерцательных и мистических настроений. Намеренно отстраняясь от окружающего, они погружались в мир поэтической мечты, народной фантастики, старинных легенд и преданий, находя в них отзвуки таинственного, непознаваемого, ирреального мира. Культ "чистого искусства", признание его божественной сущности был связан с идеалистической философией. В идеологии романтизма, как в зеркале, отразилась также бурная эпоха национально-освободительных движений, охвативших многие страны мира. Эта тенденция романтической эстетики - борьба за национальное своеобразие художественных форм, стиля и средств выражения - имела особое значение для России.

Уже в первые годы века обстановка, сложившаяся в России, дала мощный толчок развитию общественно-политической жизни. Войны с наполеоновской Францией, поставившие под угрозу независимость Русского государства, вызвали небывалый подъем патриотических чувств, достигший поистине всенародного размаха во время Отечественной войны 1812 г. Это было сильнейшим толчком для развития русской национальной культуры. Русские писатели, поэты и композиторы романтического направления старались пробудить интерес общества к жизни родного народа, к его историческому прошлому, к народным песням, сказаниям и легендам. Успехи фольклористики, публикация "Слова о полку Игореве", "Древних Русских стихотворений " Кирши Данилова, сборников русских народных песен в немалой степени способствовали пробуждению этого интереса. В литературе приобретают популярность жанры "русской песни", "русской сказки", созданные по образцам русского фольклора.

Эти черты романтического мировоззрения оказали воздействие и на дальнейшее развитие русской духовной музыки. Развернулась борьба с "итальянским засильем" в церковном пении, началом которой послужила статья выдающегося иерарха Русской Церкви митрополита Евгения Болховитинова "Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении, и особенно о пении Российския Церкви", изданная в 1804 г. В этой статье была высказана мысль, что иноземное пение для Церкви остается "вещью постороннею и от одного произвола зависящею". Митрополит Евгений был первым в Русской Церкви, кто призвал к освобождению русского церковного пения от иноземных влияний и к тщательному изучению истории русского богослужебного пения.

На этот призыв откликнулся Дмитрий Бортнянский, который занимал в то время высокий пост директора Придворной Певческой Капеллы. Хотя Д. Бортнянский как композитор был представителем итальянизированного направления, он сумел понять важность возвращения русского церковного пения к его древним истокам. Д. Бортнянский разработал проект (ок.1810), в котором предлагал напечатать полный круг церковного крюкового пения знамением, чтобы "восстановить историческую связь в ходе и развитии древнего отечественного пения" и открыть возможность объяснения крюковой системы. К сожалению, проект этот не осуществлен и до сего дня.

Д. Бортнянский также обратился к переложениям для четырехголосного хора древних одноголосных распевов - знаменного, греческого, киевского, болгарского. Вслед за Бортнянским и его младший современник - священник Петр Турчанинов сосредоточился на гармонизации древних мелодий церковных книг. Вскоре эти практические шаги по возвращению древнего пения в обиход Русской Православной Церкви были поддержаны теоретическими научными исследованиями древнерусской певческой системы. В 1864 г. выходит статья В.Ундольского "Замечания для истории церковного пения в России", содержащая фрагменты музыкально-теоретических трактатов допетровской эпохи. Несколько позже появляется статья И.Сахарова "Исследования о русском церковном пении", также содержащая ряд ценных исторических и археологических сведений. Появляется несколько статей князя В.Ф.Одоевского об истории и техническом устройстве богослужебного пения. "Я нашел целую определенную теорию нашей мелодии и гармонии, сходную с теорией средневековых западных тонов, но имеющую свои оригинальные отличия", - пишет князь Одоевский в одном из своих писем. Особенно велика заслуга князя В.Одоевского в деле собирания певческих рукописей, в котором его можно считать зачинателем.

Вскоре организуется "Общество Любителей Древней Письменности", которое начинает издавать труды исследователей древнерусской церковнопевческой системы. Среди них нужно назвать имена священника Дмитрия Разумовского, выпустившего в свет сочинение "Церковное пение в России"(1867), затем С.В.Смоленского, опубликовавшего в 1888 г. "Азбуку знаменного пения А.Мезенца", священника В.Металлова выпустившего в 1899 г. книгу "Осмогласие знаменного распева".

Все эти исследователи провели огромную работу, которая дала возможность прямого певческого теоретического и исполнительского освоения древнерусского богослужебного пения в его первозданном виде. Эти теоретические труды побудили многих церковных композиторов XIX века искать пути для облечения древнерусских напевов в многоголосную хоровую фактуру, чтобы напев этот не был изменен и не потерял бы своего характера, ни музыкального построения, чтобы эта фактура не придавала ему чуждого характера. Среди этих композиторов особо нужно выделить Алексея Львова и Александра Архангельского в Санкт-Петербурге и Александра Кастальского в Москве.

А.Львов первым смело признал законность несимметричного ритма для гармонизации древних напевов, что выдвинуло на первый план священный текст и подчинило музыкальный ритм просодии текста. А.Львов проделал объемную работу, переложив с древних напевов ирмосы всех 8-ми гласов греческого распева, ирмосы Праздников и Великого поста, которые и в настоящее время поются большинством церковных хоров в его гармонизации.

А.Архангельский - крупнейший представитель петербургской церковнопевческой школы - был выдающимся композитором и регентом. В своих переложениях одноголосных церковных напевов он сохранял в неприкосновенности древние мелодии. Гармонизация его проста и доступна для каждого певца. Почти все его переложения (наиболее значительные из них - "Всенощное бдение" и "Пение Божественной Литургии св.Иоанна Златоуста") в настоящее время постоянно поются за богослужениями в Русской Православной Церкви. Особой заслугой А. Архангельского была его концертная деятельность с хором, которая позволила ознакомить широкую русскую публику с хоровыми сочинениями забытых русских церковных композиторов - Березовского, Фомина, Давыдова, Титова, а также с хоровыми произведениями славянских и других европейских народов. С 1887 года Архангельский начал давать тематические концерты, которые явились продолжением "исторических концертов", проведенных Антоном Рубинштейном, изумивших мир в 1885 - 1986 гг.

Центральной заслугой другого композитора - А.Кастальского, крупнейшего представителя московской церковнопевческой школы, является то, что путем весьма убедительной, успешной многоголосной обработки, он вернул знаменный распев в богослужебный репертуар Русской Церкви. Найдя ключ к распеву, Кастальский наметил пути его развития. В его обработках знаменного распева поражают внутренняя свобода и стремление выявить подлинную красоту древних мелодий, которые, как драгоценные камни в золотой и серебряной оправе, сияют удивительной красотой в его гармонизациях. У Кастальского сохранен традиционный церковный звукоряд, которому подчиняется голосоведение. Повсюду Кастальский придерживается диатонического звучания, что типично для древних распевов. Как-то однажды Кастальский назвал себя "реставратором" древнерусского пения. С этим можно всецело согласиться, хотя "реставрация" осуществлялась им при помощи приемов и средств современного ему русского классического музыкального языка.

К гармонизациям церковных напевов обращались и такие известные композиторы светской музыки как Михаил Глинка, Петр Чайковский, Сергей Рахманинов. Всему миру известны "Литургия" П.И. Чайковского и "Всенощное бдение" С.В.Рахманинова. Эти сочинения были написаны уже в начале ХХ века. Чайковский заключил древние мелодии в четырехголосную хоральную гармонию, а Рахманинов облек их в блестящую полифонию различных тембров человеческих голосов. В этих произведениях древнерусская церковно-певческая традиция поднялась до вершин мирового музыкального искусства в его полном всестороннем развитии.

Кроме постоянного обращения к древним распевам, среди русских церковных композиторов не иссякало и индивидуальное творчество, явившее высокие образцы церковных песнопений. Те же композиторы - Турчанинов, Львов, Архангельский, Кастальский, а также Ломакин, Смоленский, Чесноков оставили множество авторских духовных сочинений, которые поются за богослужениями в Русской Православной Церкви.

Необычайный подъем русской культуры во второй половине XIX века прослеживается во всех областях русского искусства, литературы, философии. Если провести аналогию между русской духовной музыкой и другими искусствами, в частности архитектурой и живописью, то сразу видится храм Спаса-на-Крови в Санкт-Петербурге с его прекрасными мозаиками, выполненными М.Нестеровым и храм Христа Спасителя в Москве. И там, и тут - обращение к русскому национальному художественному языку, восхищение его красочностью и выразительностью.

**Формирование и развитие ведущих певческих школ - московской и петербургской**

Две ведущие церковнопевческие школы России - московская и петербургская зародились, сформировались и развились на основе двух главных хоров - Синодального в Москве и Придворного в Санкт-Петербурге. Первоначально это были два московских хора, возникших еще в XV-XVI в.в. - хор Государевых Певчих дьяков, созданный при Иване III - как личный хор русских царей, и хор Патриарших певчих дьяков, созданный в XVI веке после учреждения на Руси патриаршества (1589) и являющийся хором патриархов. После основания новой столицы Санкт-Петербурга, деятельность этих хоров стала протекать в разных городах и получила несколько разное направление.

Изначально же в основе и того, и другого хора лежит еще более древняя новгородская певческая школа. Ведь именно новгородских распевщиков и певчих вывез Иван Грозный в Москву, где они продолжали свою творческую деятельность и обучали московских певчих, положив свое мастерство в основание московской певческой школы. После переезда Придворного хора в Санкт-Петербург новгородские певческие традиции продолжал развивать оставшийся в Москве Синодальный (бывший Патриарший) хор.

Синодальный хор, в отличие от Придворного, никогда не участвовал в светских мероприятиях, никогда не исполнял светскую музыку, и свои певческие традиции развивал исключительно в лоне Церкви и для Церкви. Поэтому древняя певческая основа всегда была твердым фундаментом этого хора, несмотря на то, что он также подвергся с XVII века воздействию западного партесного стиля пения. Для московской церковно-певческой школы, выработанной на основе Синодального хора, и Синодального Училища, организованного для нужд этого хора, характерна широкая распевность, базирующаяся на попевочной технике знаменного распева и подголосочной полифонии строчного пения. Голосоведение часто строится на опевании опорных звуков, движение голосов словно вьется "веревочкой", а не аккордами. Гармония чаще диатоническая, с удвоениями, темпы довольно медленные, хорошо передающие широкое дыхание древнего знаменного распева.

Петербургская церковно-певческая школа формировалась под сильным воздействием западной духовной и светской музыки. Для нее характерны следующие признаки и особенности: классическая четырехголосная гармония (реже с удвоениями), гомофонный склад фактуры, в переложениях уставных напевов для хора мелодия находится обязательно в верхнем голосе, каждая нота мелодии - аккордовая (хоральный склад), бас движется по квартам и квинтам или же остается на месте, широкое использование гармонического минора, использование D7-аккорда и его обращений, применение хроматизмов. Темпы более подвижные в сравнении с московской школой.

Заслуга петербургской певческой школы в лице ее ярчайшего представителя А. Архангельского - изменение состава церковного смешанного хора.

До этого все церковные смешанные хоры состояли из мужчин и мальчиков. Архангельский, в связи с трудоемкостью концертных программ, в 1887 году полностью отказался от участия мальчиков в своем хоре и заменил их певицами с музыкальным образованием. Вскоре по его примеру и другие церковные хоры ввели женщин в свой состав.

Что касается новгородской певческой школы, то развитие ее пресеклось вместе с падением Новгородской Республики и окончательным присоединением Новгорода к Московской Руси Иваном Грозным.

Новгородская певческая школа влилась в московскую традицию. Впоследствии новгородское пение испытало сильное влияние петербургской певческой школы и сейчас несет на себе черты обеих этих школ, хотя имеет и некоторые свои особенности. На это обратил внимание в начале XX века митрополит Новгородский и Старорусский Арсений (Стадницкий) - большой знаток церковного пения. По его благословению были собраны оригинальные обиходные напевы на приходах Новгородской епархии и издан сборник обиходного пения всего годового круга под названием "Спутник псаломщика" (1911). Сборник этот издан квадратной нотой (киевское знамя) и содержит одноголосные мелодии знаменного, греческого, болгарского, киевского распевов в новгородских вариантах. Кроме того, митрополитом Арсением в 1910 - 1912 гг. в Новгороде были созваны певческие съезды в целях освобождения церковного пения от чуждых влияний и возвращения его к древней основе.

**Монастырские распевы**

Монастырские распевы появлялись в каждом крупном монастырском центре, первым из которых в Киевской Руси была Киево-Печерская Лавра. Славились также распевы других старых русских монастырей - Троице-Сергиевой Лавры, Валаамского и Соловецкого монастырей, Оптиной пустыни. Все эти распевы полностью сформировались и получили широкую известность в ХIХ веке, во время общего подъема монастырей и расцвета традиции монастырского старчества (духовничества), духовной молитвы, всех лучших заветов древнего монашества, оказавших такое огромное влияние на духовную жизнь русского общества.

Эти монастырские распевы, хотя и формировались на фундаменте древних одноголосных распевов, но уже не были одноголосными, т.к. к основной мелодии, которая была записана в древней рукописи, певчие сами прибавляли сверху второй голос - "втору", дублирующую выписанную мелодию в терцию, в то время как нижний голос, который тоже "подбирался" в процессе пения, "ходил" по басовым нотам основных гармонических функций. В результате образовалось трехголосие, представляющее собой нечто среднее между строчным и ранним партесным, или кантовым пением. Подчеркнутая функциональность и тонико-доминантовые отношения в сочетании с обилием параллелизмов и нарочитой примитивностью отношений придавали особое своеобразие этому трехголосию.

Большинство монастырских распевов XIX века основывается на знаменном распеве или его модификациях (малый знаменный распев), а также на мелодическом материале других распевов (греческого, болгарского) и с присутствием самобытных местных мелодий. Эти черты, свойственные монастырским распевам, заставляют видеть в них различные варианты, имеющие общий первоисточник - а, именно, древнюю одноголосную певческую традицию. Хотя не всегда в них ясно просматривается первоначальный пласт знаменного распева - часто он покрыт пластами разных периодов - пластом более поздних местных напевов и пластом гармонического переосмысления древних напевов.

Можно сказать, что XIX век есть время особого расцвета этих монастырских распевов, проникнутых самым высоким и чистым религиозным чувством и, вместе с тем, исполненных такой прекрасной простоты, которая не доступна авторским сочинениям даже самых талантливых духовных композиторов.

**Внелитургические духовные песнопения. Духовный стих. Псальма**

До конца XVII века православная церковная культура пронизывала все сферы жизни русского общества. Церковь была организующим началом не только духовной жизни, но и общественных отношений, быта русского человека. В книге "Домострой" каждая русская семья рассматривается как своего рода "домашняя церковь", которая живет по уставу, близкому монастырскому. Также и христианский город, и все православное государство - Русь Святая - мыслится как один большой монастырь с одинаковым для всех слоев общества укладом жизни, подчиненным церковным праздникам и постам. Поэтому в быту поощрялись те формы песенного искусства, которые имели религиозное содержание. Песни подобного рода, не связанные с богослужебным чином, и потому допускавшие более свободную интерпретацию образов и сюжетов Священного Писания, были широко распространены как среди лиц духовного звания, монастырской братии, так и в различных слоях русского населения.

Одним из бытовых песенных жанров были "стихи покаянные", "умилительные" или "слезные". Мотивы бренности земного существования, подготовки к переходу в мир иной, сердечного раскаяния и умиления звучат в большинстве этих песнопений. В своих истоках покаянные стихи связаны с богослужебными песнопениями Великопостного периода, но отличаются от них более ярким и непосредственным выражением личного, индивидуального начала.

Отдельные образцы таких песен встречаются уже в XVI веке, но широкое развитие этот жанр получает в XVII столетии, когда он становится одним из любимых видов домашнего пения. Покаянные стихи начинают записываться в отдельных сборниках, которые получают широкое распространение. Стилистической основой покаянных стихов остается знаменный распев, вместе с тем мелодика их испытывает частичное воздействие народной песни и жанров светской бытовой музыки, прививающихся в это время на русской почве. В некоторых образцах духовного стиха формируется варьированная повторность куплетного типа.

Во второй половине XVII века возникает новый тип многоголосной бытовой песни духовного содержания, так называемая псальма, которая, сближаясь с покаянным стихом по своей тематике, основыается на совершенно иных стилистических принципах.

Двумя факторами, подготовившими возникновение этого нового жанра, были распространение партесного многоголосия в богослужебной практике и развитие светского силлабического стихотворства. По форме псальма представляет собой строфическую песню. Основная масса псальм изложена трехголосно: два верхних мелодических голоса движутся параллельно в терцию, нижний басовый голос образует гармонический фундамент. Эта стандартная фактура типична для ряда бытовых жанров европейской музыки. Она встречается во французской и немецкой песне XVII-XVIII веков и в некоторых образцах польской духовной песни (коленды) этого же времени.

В отличие от покаянных стихов, мелодика псальмы не связана со знаменным распевом, источником ее служат русская, украинская и польская бытовая песня. Она четко метризована и легко поддается разделению на такты.

Некоторые из польских духовных песен вошли в состав русских сборников даже с сохранением оригинального текста, изложенного славянским шрифтом.

Тематика большинства польских коленд связана с Рождеством Иисуса Христа. В основе их лежат католические богослужебные песнопения. Большая часть их была переведена на русских язык и получила широкое распространение в святочных обрядах "славления Христа", "хождения со звездой" в противовес древним языческим колядкам. Множество таких псальм-"колядок" возникало на украинской почве.

На Украине вплоть до XX века сохранилась традиция исполнения духовных стихов и псальм под аккомпанимент музыкальных инструментов: колесной лиры или бандуры. Такие бродячие певцы - исполнители духовных стихов, ходили по селам, играли на ярмарках и папертях церквей во время религиозных праздников. Часто они были слецами или калеками. На Руси их называли "калики перехожие". Они собирались в артели и ходили по Святой Руси, зарабатывая себе на жизнь пением духовных стихов под аккомпанемент гуслей, гудков, лир. Русский народ очень любил слушать калик перехожих. Во многих русских былинах, сказаниях, легендах они выступают носителями духовного начала, правды, святости.

Одним из самых распространенных духовных стихов, дошедших до нашего времени в живой исполнительской народной традиции является "Стих о блудном сыне". Он поется под аккомпанемент колесной лиры. Также еще в восьмидесятых годах нашего века автору этих строк посчастливилось слышать в Почаевской Лавре, в день праздника чудотворной иконы Божией Матери, пение "Думы о Почаевской иконе" нищенствующим певцом, который сидел на ступенях собора и аккомпанировал своему пению на бандуре.

Наряду с заимствованиями из польских и украинских источников русские сборники XVII века содержат и значительное количество самостоятельных образцов духовной песни. В истории русской литературы существует понятие - "никоновская школа поэзии". Центром этой школы явился основанный патриархом Никоном в 50-х годах XVII века Воскресенский монастырь (Новый Иерусалим). Среди монашествующих поэтов Воскресенского монастыря особое внимание привлекает незаурядная личность архимандрита Германа. Широко образованный человек, связанный с передовыми литературными и музыкальными кругами, архимандрит Герман посвящал часы своего досуга занятиям стихотворством и музыкой.

В настоящее время установлена принадлежность большого количества псальм, стилистически резко отличающихся от псальм польско-украинского происхождения. Торжественно-ликующий тон большинства из них сближает их с развитыми образцами партесного концерта. Псальмы, относящиеся к русской школе, отражают не только рождественскую тематику. Имеются песнопения, написанные на тему буквально всех двунадесятых праздников и праздников великих святых. Вероятно, эти псальмы исполнялись первоначально в монастырской трапезной, откуда перешли и в мирской домашний обиход.

Большую роль в музыкальной жизни России с конца XVII играли также солдатские и казацкие хоры, или как их тогда называли, хоры "полковых песельников". Им предписывалось исполнять как церковную, так и строевую музыку - походные, военно-патриотические песни, канты. Нередко они объединялись с военными и роговыми оркестрами, а также исполнителями на народных музыкальных инструментах: сопелях, домрах, бубнах.

Так постепенно смыкались в быту традиции церковного пения a cappella со стихией "светской" музыки - народной, праздничной, военной.