

КОМПОЗИТОРСКОЕ НАСЛЕДИЕ С. СМОЛЕНСКОГО В КОНТЕКСТЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ

УДК 785.6:783.6:262.7(470)

Анализируется малоизученная область деятельности одного из фундаторов Нового направления в русской духовной музыке – С. Смоленского – композиторское творчество. Гармонизации церковных песнопений, выполненные композитором, рассматриваются с точки зрения стилистических особенностей, а также в их историко-хронологической проекции. Результаты исследований позволяют увидеть в композиторском наследии музыканта реализацию творческих и научных обретений различных сфер его деятельности. Удобство исполнения певческих партитур переложений древних роспевов имело непосредственную связь с многолетней регентской практикой С. Смоленского. Точность же передачи древнепевческих первоисточников вытекает из солидного опыта общения фигуранта со старинными рукописями. В ходе анализа отдельных церковно-певческих произведений композитора раскрывается специфика творческих устремлений мастера, согласованных с его же научной и педагогической деятельностью. **Ключевые слова:** духовно-музыкальное творчество, гармонизация, церковное пение, композитор.

Цуранова О.О. Композиторська спадщина С. Смоленського в контексті стилістичних особливостей Нового напрямку в російській духовній музиці. Аналізується маловивчена область діяльності одного з фундаторів Нового напрямку в російській духовній музиці - С. Смоленського - композиторська творчість. Гармонізації церковних піснеспівів, виконані композитором, розглядаються з точки зору стилістичних особливостей, а також в їх історико-хронологічній проекції. Результати досліджень дозволяють побачити в композиторській спадщині музиканта реалізацію творчих і наукових надбань різних сфер його діяльності. Зручність виконання співочих партитур перекладень стародавніх розспівів мало безпосередній зв'язок з багаторічною регентською практикою С. Смоленського. Точність ж передачі давньоспівочих першоджерел впливає з солідного досвіду спілкування фігуранта зі старовинними рукописами. У ході аналізу окремих церковно-співочих творів композитора розкривається специфіка творчих устремлень майстра, узгоджених з його ж науковою та педагогічною діяльністю. **Ключові слова:** духовно-музична творчість, гармонізація, церковний спів, композитор.

Tsuranova O. Composer's heritage of S. Smolensky in the context of stylistic features of New direction in Russian sacred music. **Background.** Modern musicology noticeable attention spares to the questions, connected with a spiritually-musical art. In particular, documents created activity of S. Smolensky are published. **Objectives.** Transcriptions and original composer's work for the church music art, viewed in the context of the style of the New direction in the Russian sacred music. **Methods.** As technology research methods were taken historicism, as well as analytical consideration music samples created by S. Smolensky. **Results.** The results allow to see legacy as a composer musician implementation of creative and scientific acquisitions of various spheres of its activities. Ease of execution scores vocal arrangements of ancient chant had a direct connection with the multi-year regency practice S. Smolensky. The accuracy of the transcriptions native church music derived from solid experience communication decoy with old manuscripts. **Conclusions.** The analysis of individual transcriptions and original composer's work shows the specifics of creative aspirations master agreed with his own research and teaching activities. **Key words:** spiritually-musical work, harmonization, church singing, composer.

Духовно-музыкальное наследие композиторов-синодалов, трудившихся на ниве церковного пения в период с конца XIX до середины XX ст. послужило прочным фундаментом для рождения новых образцов хоровой музыки следующего исторического периода. Почетное место среди «делателей» певческой нивы, стоявших у истоков формирования Нового направления русской духовной музыки занимает С. Смоленский (1848-1909), чья научная и педагогическая деятельность получила детальное освящение в работах И. Гарднера, М. Рахмановой, Н. Кабановой, и др., в то время как область его композиторских опытов все еще заслуживает более пристального внимания и изучения. Церковно-певческому творчеству С. Смоленского, посвящены лишь отдельные упоминания в фундаментальных работах по истории и стилистике духовной музыки Н. и Н. Парфентьевых, Н. Гуляницкой, а также неполная информация в отдельных статьях М. Рахмановой. На современном этапе в отечественном музыковедении не было предпринято шагов воссоздать максимально полное представление о стилистическом и жанровом содержании духовно-певческого наследия С. Смоленского. Поэтому, в обращении к композиторскому творчеству музыканта, а также попытке его критической оценки, и, как результат, возможности частично восполнить существующую музыковедческую лауну мы видим **актуальность** данной работы. Ее **целью** является попытка проанализировать композиторское наследие С. Смоленского, а также оценить его место и значение в формировании певческой культуры начала прошлого столетия. В выявлении историко-хронологических и стилистических особенностей творческого багажа музыканта нам видится **новизна** данной статьи.

«Я – не композитор, – утверждал С. Смоленский, – но невольно и много раз после чтения этих напевов (древнерусских. – О. Ц.) оказывалось перо в моей руке и кропало музыкальные мысли под впечатлением самопишущихся контрапунктов, саморождающихся напевов» [7:232]. Известная скромность музыканта не позволяла ему заострять внимание на своих собственных сочинениях, о ценности которых молчаливо

свидетельствует их исполнительская востребованность на протяжении более ста лет.

Постижение сути сделанного С. Смоленским в сфере культового певческого искусства затрудняется раритетностью его сочинений, увидевших свет в печати на рубеже XIX-XX вв. и переизданных лишь фрагментарно. На сегодня возможно сделать только предположительный вывод относительно объёма творческого наследия С. Смоленского. Большую его часть образуют обработки древнерусской церковной монодии (распева) путем ее гармонизации для хора *a cappella* (как правило, однородного мужского состава) и, за редким исключением, авторские композиции, то есть сочинения, в основе которых находится авторская мелодия. Оговорим, что все его композиторские опыты имели прикладной характер, поскольку предназначались для исполнения во время службы. Вследствие этого задача автора заключалась в художественном воплощении богослужебного певческого канона. Источником гармонизаций ему служили как древний знаменный распев (*Стихиры Св. Пасхи*), так и более поздние – киевский, греческий, ярославский и др. В число жанров, охваченных вниманием С. Смоленского, вошли как крупные циклы (все три выпуска «Главнейших песнопений», переложения для инородцев, *Панихида*, *Стихиры Св. Пасхи*, *Ектении*), так и отдельные песнопения для богослужения (*Херувимская*, прокимен «Кто Бог велий», догматик 5-го гласа и др.). Таким образом, в его творческом наследии выделяются, с одной стороны, гармонизации и оригинальные сочинения при подавляющем большинстве первых, с другой, – масштабные композиции, охватывающие всю службу, и ее части.

Поскольку церковно-певческое наследие С. Смоленского служит отражением и продолжением его же научной, просветительской, педагогической деятельности, создаваемые им музыкальные образцы предстают апробацией на практике актуальных для данного момента идей и проблем, что обуславливает возможную его периодизацию. В соответствии с основными периодами жизнедеятельности С. Смоленского целесообразно выделить три периода его композиторского творчества. В ранний, Казанский период (до 1889 г.), написаны все переложения для иноверцев, а также начата работа над циклом «Главнейших песнопений», увидевших свет уже в московский период (1889-1901). Он связан с интенсивной реформаторской деятельностью на посту директора Синодального училища и хора, для которого созданы *Ектении*, *Херувимская №2*, *Стихиры Св. Пасхи*, изданные только в 1904 г. В Петербургский период жизни (1901-1909), отмеченный активной научно-собирательской деятельностью, плодотворным участием в проектах, проводимых под стягом Общества любителей древней письменности, С. Смоленский написал

ряд переложений, исходные напевы которых почерпнул из древних протографов.

Первые гармонизаторские опыты С. Смоленского теснейшим образом связаны с его педагогической деятельностью в Казанской учительской семинарии. Церковное пение рассматривалось в миссионерской политике правительства как важный стратегический элемент приобщения крещеных татар, удмуртов, марийцев, чувашей к русской национальной культуре и православию. С этой целью С. Смоленский включился в масштабный проект по переложению русских культовых песнопений на языки малых народов Поволжья, определивший направленность всего его музыкально-певческого творчества. Специфичность подобных переложений заключалась в следующем: автор должен был, не нарушая структуры церковного напева, его ритмического остова, подставить переведенный с церковнославянского на иной язык богослужебный текст, руководствуясь при этом сохранностью его логического построения. Подобный акцент требовал от музыканта глубокого проникновения в конструкцию исходного напева, что и было соблюдено автором безукоризненно.

Следующая обширная работа С. Смоленского – гармонизация «Главнейших песнопений Литургии, Всенощного бдения, молебного пения и панихиды» (далее *Главнейшие песнопения*), была предпринята им в большей степени с педагогической целью. Необходимо было восполнить клиросный репертуар, отвечающий скромным возможностям сельского прихода, но при этом способного воспитывать молодежь в духе национального самосознания, то есть основанного на коренных отечественных напевах.

Приступив к переложениям в Казани, С. Смоленский подготовил их к выпуску уже в Москве, где они увидели свет в 1893 г. Написанные незадолго до первых опусов будущих корифеев Нового направления в церковной музыке, эти авторские переложения символизировали зарю возрождающегося национально окрашенного певческого течения. Доказательством сказанному служат способы обработки канонического распева, характерные для музыкального стиля его представителей. В частности, переложения С. Смоленского максимально точно воспроизводят канонические обиходные напевы. Эта важная особенность упоминаемых хоровых переложений древних распевов стала прогрессивным шагом в современном отечественном культовом пении.

Автор избегает традиционно-обязательного приема гармонизации, согласно которому каждому тону напева должен предпосылаться аккорд. С. Смоленский раскрепощает хоровую ткань, давая большую свободу голосам. В числе наиболее распространенных способов его гармонизации – такие, как параллельное движение голосов (комбинации партий не ограничены определен-

ной схемой) в терцию, сексту; октавные удвоения баса; звучание низких голосов в унисон. Перечисленные методы организации многоголосной ткани берут начало от традиций народного пения. Делая очевидные успехи в отыскании приемов, характерных русской «контрапунктике», С. Смоленский, тем не менее, не порывает связи с общеевропейской системой гармонизации, обращение к которой наблюдается в культовой музыке. Автор не отказывается от тональной организации, представленной, в частности, натуральным мажором и гармоническим (реже натуральным) минором. В европейском же ключе решен и процесс самого гармонического построения.

Важно отметить, что как циклы *Главнейших песнопений*, так и последующие за ними творческие опыты С. Смоленского демонстрируют особое авторское чутье, позволяющее сохранить самоценность мелодических изгибов песнопения. Одновременно его творческое кредо «гармонизатора» предполагает изложение материала в форме, удобной для исполнения церковным – не академическим и не концертным, хором. Подтверждением сказанному служит вековая клиросная «живучесть» ектений С. Смоленского, вошедших в сборник под названием «Ектении и некоторые краткие песнопения на Божественной Литургии» (1900), относящихся к московскому периоду творчества. Гармонизация этих однострочных молитвословий, по сути, представляет собой варианты кадансового оборота. Фактически во всех ектениях свободно комбинируются аккорды I, II, V и VI ступеней, причем в каждой из них центральный *C-dur* подкрашивается фризмом минорных трезвучий субдоминантовой группы. Собственно же субдоминанта, то есть аккорд IV ступени, последовательно избегается, вследствие чего целенаправленное развитие в системе «устой-неустой-устой», присущее классической гармонии, подменяется ладовой, мелодической по своему происхождению переменностью, восходящей к церковной монодии и мелосу русской народной песни. Таким образом, раскрывается своеобразие модальной гармонии, которая заключается в отсутствии понятия тоники, а центральный тон определяется по начальному и конечному этапам мелодического движения. Обращает также на себя внимание отсутствие альтерированных ступеней и, соответственно, отклонений в побочные тональности. Наконец, характерна последовательность VI-V-I ступеней, нетипичная для классической гармонии. Постепенность и неподвижность напева, не выходящего за рамки тоникальной замкнутости центра *C-dur*, приобретает подчеркнuto величавое звучание за счет плотной хоровой фактуры. Аккорды даны по преимуществу в тесном расположении, причем композитор щедро пользуется октавными удвоениями партий, доводя хор до шестиголосного ансамбля, будто воскрешая

технику первых мастеров школы Н. Дилецкого. Добавим к сказанному постепенность мелодического движения, прием речитации, ритмическое единообразие, предпочтение размера 2/2 либо освобождение от метрических рамок.

Несмотря на прикладную предназначенность гармонизаций С. Смоленского, они исполнялись Синодальным хором в качестве части концертного репертуара. Примером могут служить написанные в 1897 г., то есть хронологически относящиеся к московскому периоду жизни и творчества, *Стихиры Святой Пасхи*. *Стихиры* представляют собой авторское переложение обиходного (знаменного) напева для мужского хора. По форме – это цикл небольших песнопений (многостиший), объединенных в довольно значительный по размеру раздел, в котором прославляется названный праздник. Созданию единого целого, выражающего состояние ликования, способствует объединение всех стихов вокруг единого тонального центра. Функцию «супратоники» (Н. Гуляницкая) выполняет излюбленная С. Смоленским тональность *C-dur*.

С. Смоленский целиком находится во власти богослужебного текста, поручая музыке роль интонационно-эмоционального камертона, усиливающего воздействие слов молитвы. Его гармонизация выполнена с таким расчетом, чтобы не мешать мелодическому «распеванию» канонического текста. «Пульсирующее» дыхание молитвы органично отображено в свободном ритме музыкальной ткани напева. Композитор сознательно использует характерные культовой музыке временные нормативы – «безразмерность», «бестактовость», «асимметрия», способные во времени реально передать время трансцендентное – «сакральное». В данном символическом контексте тактовая черта, разделяющая фразы музыкальных построений Стихир, имеет скорее смысло-организующее значение, нежели метроритмическое. Ее рисунок сопряжен с окончанием построчно подаваемого литургического текста, что и объясняет остановку в конце построений. Каждое из них, в соответствии с церковно-певческой традицией, складывается из двух частей: стиха и стихир.

Бережное и внимательное следование С. Смоленского семантике вербального текста прослеживается на протяжении всего произведения. Смысловые кульминации священного текста находят живой отклик в музыкальном его оформлении, что демонстрирует постепенное расширение восходящей интонации напева, напряженно доходящего до кварттового, а затем и квинтового тона. Подчеркивая наиболее значимые смысловые моменты молитвословия, композитор пользуется хорошо известными ему приемами древних отечественных песнослагателей – попеременным украшением линий отдельных голосов мелодическими фигурациями, подчерки-

ваючими горизонтальное развертывание напева и натуральную ладовость гармоний. Среди наиболее часто употребляемых С. Смоленским гармонических оборотов –V-VII-I; V-III-I в миноре.

Стихиры отличаются большим удобством исполнения: им присущи тесное расположение аккордов, постепенность движения голосов, наиболее употребимая тесситура партий, ритмическая выравненность. Тем самым обеспечивается доступность их исполнения церковным певческим коллективом.

Заслуженным вниманием церковных хоров, а также известной долей исполнительской и слушательской популярности, сохраняющейся и сегодня, пользуется еще один переложительский труд С. Смоленского – «Панихида на темы из древних роспевов для хора мужских голосов», по времени написания относящийся уже к петербургскому периоду жизни музыканта.

Панихида С. Смоленского – образец необычайно выразительного и чуткого по своей наполненности музыкального оформления чина упокоения души усопшего. Важным композиторским достижением является умение воплотить средствами музыкального языка единство несовместимого, идею перехода от земли к небу – неуловимую границу, соединяющую прошлое и будущее.

В основу композиционного построения *Панихиды* положены старинные церковные напевы в переложении для темброво однородного мужского хора. Обращаясь к принципу цикличности, композитор демонстрирует образец новой для современной ему русской духовной музыки формы передачи музыкального материала. Структура образно-тематического содержания сочинения, получившая отображение во введенных композитором «руководящих мотивах» (С. Протопопов), может быть рассмотрена следующим образом: сфера скорбного моления, роль которой выполняют ектении и ирмосы Канона, и область светлой надежды о помиловании души усопшего человека, представленная Аллилуарием, тропарями по непорочнах, Богородичнах. Яркой передаче представленных смысло-пластов служит введение двух тематических планов, символизирующих, соответственно, «ночь» земного бытия и «день» грядущего сопричастия небожителям. Применение интонационно-тематических связей (интонации «Аллилуия» в тропарях, седальне, ирмосов Канона в тропарях и др.), «воскрешение» ранее звучащего интонационного образа в том или ином разделе произведения, переключки тематизма создают органическую спаянность и слитность музыкального пространства.

Композитор, оставаясь верным традиции, обращается к свободному ритмическому изложению молитвословий, идущему от естественной передачи вербального текста, а также достаточно свободно как в ритмическом (отсутствует тради-

ционное разделение на такты), так и в мелодическом планах решает вопросы голосоведения, что дает право говорить о церковно-народном складе написания *Панихиды*.

Для того чтобы составить относительно полное представления о наследии С. Смоленского в сфере духовной музыки, рассмотрим *Херувимскую песнь № 2 a-moll* (1889), хронологически относящуюся к московскому периоду творчества, когда автор приобрел уже значительный опыт в создании образцов литургической музыки.

Она представляет собой уникальный образец в творческом наследии С. Смоленского по нескольким параметрам. *Херувимская* написана для смешанного состава исполнителей, в духе имитационной полифонии. Но самое главное ее отличие заключается в том, что она являет собой пример собственно авторского сочинения. Изложение музыкального материала *Херувимской* – дань пропагандируемой С. Танеевым и Г. Ларошем идеи создания русской фуги, основанием которой должна стать народная песня, обработанная в условиях строгого контрапункта. Близость *Херувимской* Новому направлению определяется характером самого тематического материала, имеющего интонационное родство с народной песней и способом его изложения, связанного с самостоятельностью хоровых партий, идущей как от церковного, так и крестьянского народного многоголосия. Оставаясь верным традиционной куплетной форме *Херувимской*, С. Смоленский, однако, вносит некоторые формообразующие новации. Он избегает привычных повторений взятого за основу единого напева. Напротив, рассматривая строение этого сочинения, можно выделить пять куплетов (3+2), из которых первые три составляют 3-хчастную репризную форму с контрастной серединой.

Следует отдельно подчеркнуть блестящее владение С. Смоленским техникой хорового письма, столь ярко проявленной в этом сочинении. Дифференциация автором различных хоровых партий, их сопоставление или слияние, уплотнение отдельных фрагментов произведения с помощью разделения партий *divisi* или октавного удвоения, кратковременные хоровые педали – все эти приемы хорового письма имеют непосредственное обоснование в семантике молитвенного текста.

Раскрытию «русского духа» сочинения помогает выбор композитором гармонии. Ее назначение, ограничиваемое способом изложения материала (полифония), несет строго функциональную нагрузку.

Выводы. Таким образом, проведя вышеизложенное исследование композиторских опытов С. Смоленского, мы пришли к выводу о том, что в стремлении создать новую модель церковного песнопения композитор вел поиск музыкальных средств выражения, способных

передать специфику русской монодии, облеченной в многоголосную фактуру. С этой целью им был пройден путь, простирающийся от партитур *Главнейших песнопений*, в которых преобладает гармонический склад фактуры, пробы в технике имитационной полифонии (*Херувимская №2*) до внедрения характерных национальному многоголосию форм письма – унисонов, в том числе октавных и «пустых» (безтерцовых) созвучий в условиях диатонической выдержанности строя, ладовой переменности, плагальных оборотов, вариантности и отсутствия тактового деления. Многоголосные обработки, а точнее гармонизации взятых в качестве мелодической основы различных видов древних распевов, знаменного, киевского, греческого и др., в целом не окрашены ярко выраженной стилиевой самобытностью. Творческая самостоятельность автора в художественном преобразовании архетипа, тем не менее, проявлена в той степени, в какой это допустимо, исходя из его целевых установок. То же можно сказать в отношении самой трактовки гармонии как по преимуществу модальной и методах развития, связанных с вариантностью. Достигаемые в переложениях строгость, сдержанность и выразительность – результат вдумчивого переосмысления богослужебного текста композитором, сумевшего облечь его, с одной стороны, в форму, соответствующую каноническим требованиям, а с другой – воссоздать в ней облик древнейших певческих традиций как высоко художественную национальную ценность. Главной заслугой гармонизаций С. Смоленского остается их органическое соответствие храму, угадывание церковного характера.

Намеченный в духовно-музыкальных переложениях С. Смоленским путь продолжили в своем творчестве композиторы, идейной основой для которых являлось неотступное следование не «букве», а «духу» воссоздаваемой национальной певческой культуры. На наш взгляд, выявление общности стилистических особенностей, принципов построения музыкальной мысли, а также раскрытие новаций, введенных последователями С. Смоленского в области духовно-певческого искусства, заслуживает внимания научно-музыкальной мысли.

Рецензент статті:

Червинська Н.В., канд. мистецтвознавства,
Харківська гуманітарно-педагогічна академія

Література:

1. Гарднер И. А. *Богослужебное пение Русской Православной Церкви: В 2-х т.* / Иван Алексеевич Гарднер. – М.: Православный Свято-Тихоновский институт, 2004. – Т. II. История. – 2004. – 530 с.
2. Гуляницкая Н. С. *Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века* / Наталья Сергеевна Гуляницкая. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
3. Кабанова Н. И. *Рукописное наследие С. Смоленского, проблемы и задачи целостного анализа: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00. 02* / Надежда Ивановна Кабанова. – М., 2005. – 203 с.
4. Парфентьева Н. В. *Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX в.* / Н. В. Парфентьева, Н. П. Парфентьев. – Челябин. гос. ун-т. Челябинск, 2000. – 154 с.
5. Рахманова М. П. *Русское исповедание Степана Васильевича Смоленского [Электронный ресурс]* / Марина Павловна Рахманова. – Режим доступа: <http://www.rusk.ru/st.php?idar=800114>. – загл. с экрана.
6. Смоленский С. В. *О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения / Степан Васильевич Смоленский // Русская духовная музыка в документах и материалах / [сост., вступ. ст. и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой]. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – Т. II. Кн. 1: Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. – 2002. – С. 218-251.*