



И. В. ПОЛОЗОВА

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова



УДК 783.2

БОГОСЛУЖЕБНОЕ ПЕНИЕ В РОССИИ XVIII – НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЙ

В предыдущем выпуске журнала «Проблемы музыкальной науки» (2014, 4/17) статья автора «Трансформация ключевых концептов в русской церковно-певческой практике второй половины XVII – начала XIX веков» акцентировала внимание на релевантных признаках видоизменения русской церковно-певческой традиции, что выразилось в коренном преобразовании как музыкальной

стилистики, так и музыкальной терминологии. Рассмотренные свидетельства трансформации указывают вектор развития отечественной литургической практики XVIII–XIX веков, направленный на процесс секуляризации и европеизации церковного пения. С течением времени эти тенденции проявляют себя и в других аспектах, на изучение которых нацелена данная статья.



Признаки секуляризации и европеизации российской культуры XVIII века проявляются в отношении к церковному обряду, где соучаствуют уже не только священнослужитель и верующий, но параллельно выстраивается другая коррелятивная пара: исполнитель (певчий, священнослужитель) – слушатель (прихожанин). Литургический обряд начинает брать на себя не свойственные ему ранее функции. По мнению Л. А. Успенского, «будучи выразителем учения и жизни Церкви, оно [церковное искусство. – И. П.] постепенно начинает служить также и общественно-социальным интересам и идеалам христианского государства. Православное осмысление образа начинает исчезать. Само понятие творчества переключается с внутреннего духовного плана на план внешний» [14, с. 496].

Установка на эстетическое восприятие звучащего в храме пения естественно повлекла за собой принципиально иное отношение к его исполнению. Певчий на клиросе нередко стал ощущать себя концертирующим певцом, чья исполнительская деятельность направлена на демонстрацию своих вокальных данных. «Певчие сделали для себя школу для развития своих голосовых аппаратов и своих лёгких с заметным желанием подражать театральному сценическому искусству, – указывает В. М. Металлов. – <...> На первом плане в таком пении стоит соло и само по себе замысловатое, но ещё чаще того украшаемое разными изобретённой досужей фантазией певца мелизмами, апподжиатурами, группетто, волнообразным дрожанием голоса на итальянский манер и другими театральными прикрасами» [4, с. 189, 192]. Церковная периодика XIX века свидетельствует, что «многие хоры заботятся о громогласности, театральности и излишней вычурности напевов и, таким об-

разом, подают повод заключать об отсутствии в них благоговения, смирения, молитвенного расположения духа», называя такое пение «бесчинным», «нестественным криком» [13, с. 799].

Одной из причин радикальной трансформации понимания роли певчего в богослужебном обряде стало введение на клирос профессиональных светских певцов. В XVIII и особенно XIX веках распространяется практика найма церковными приходами профессионального хора (или его отдельных певчих), находящегося на содержании частного лица. Естественно, что владелец хора стремился выгоднее «сдать в аренду» своих певчих, а потому от них требовалось яркое, по-оперному виртуозное и эффектное исполнение с введением нехарактерных для богослужебных песнопений вокальных украшений. И. А. Чудинова называет другой мотив сближения светской и церковной культур. Исследователь пишет о создании в первой половине XVIII столетия при архиерейских домах семинарий, существование которых характеризовалось тесными контактами с мирянами, светской жизнью города, в отличие от замкнутого быта монастырского клирошанина. «Это был путь, по которому в среду церковнослужителей проникали тенденции светского артистизма. Путь от “музыки голосной”, начатый в семинариях начала века, до “певческой музыки”, захватившей к 70-м гг. даже синодальный хор, – это путь трансформации церковной традиции, – считает И. А. Чудинова. – Певческая деятельность при архиерейских домах и семинариях приобретала новые черты, расширяя границы литургической “ритуальной речи” и обретая самооценность музыкального искусства» [15, с. 23].

В результате указанного проявления секуляризации границы между богослужебным и светским пе-

нием стираются, а вместе с тем меняется направленность богослужебного пения: не на сосредоточенную молитву, а на эстетическое восприятие красивого и совершенного в техническом отношении исполнения. Такое устройство церковного пения, естественно, вызывало критику и возмущение как некоторых прихожан (справедливости ради заметим, что основную массу верующих «концертный» исполнительский стиль в храме не смущал), так и части священства. В. М. Металлов, активно критиковавший состояние певческого дела в России во второй половине XIX века, писал: «Правильная метода должна обращать внимание певца не на высоту ноты и удобство её голоса и не красоту перехода или интервала и не на кудреватость или изящество пассажа и ловкость его исполнения, а на внутренний религиозно-художественный смысл песнопения, на глубину и возвышенность идеи и чувства в нём заключающихся, чтобы он, следовательно, передавал слушателю молитвенность песнопения, а не одну только его музыку, чтобы он молился и других к тому располагал в песнопении, а не услаждал бы только слух предстоящих» [4, с. 197].

В пореформенное время меняются как отношение к пению, так и как его рецепция. Теперь восприятие направлено не столько на молитву, рефлекссию, сколько на созерцание и любование слышимым. Формируется новая модель восприятия, нацеленная на эстетическое, а не этическое переживание. Поэтому верующий в храме начинает чувствовать и вести себя не только как прихожанин, но и как слушатель, воспринимающий произведение искусства. Й. Гарднер приводит пример такой трансформации: «Славные певчие Казакова ... поют в церкви Дмитрия Солунского в Москве. Съезд такой бывает, что весь Тверской бульвар заставлен каретами. Недавно модельщики до такого дошли бесстыдства, что в церкви кричали “фора” (т. е. “браво”, “бис”))» [3, с. 205]. Аналогичный случай описывает В. Ф. Одоевский: «Для исполнения церковной музыки Галуппи, Сартти, Керцелли потребовались женские голоса. Дворяне завели у себя хоры и, как нельзя было вводить женщин на клирос, то ... дворовых девок стригли, одевали в мужское платье, и они пели в церквях. Эксцелентование женских голосов дошло до того, что в церквях слушатели забывались и аплодировали» (цит. по: [11, с. 72]). Следует думать, что приведённые примеры не были обычными для литургической практики этого времени, однако они представляются, при всей своей крайности, убедительными, так как иллюстрируют процесс сближения богослужебного и светского пения.

Итак, как видно на примере анализа репертуара церковных песнопений, храмовой исполнительской практики и её восприятия, происходит постепенная контаминация литургического и секулярного пластов культуры (см.: [8]). Это взаимонаправленный

процесс, когда, с одной стороны, богослужебные песнопения интерпретируются как часть общей музыкальной культуры, не выделенной из неё стилистически и исполнительски (при сохранении обрядовой атрибутики службы), с другой, – пласт светской музыкальной культуры (русской и западноевропейской) встраивается в контекст православного богослужения. Таким образом, можно говорить об определённой десакрализации богослужебной композиции и, напротив, наполнении литургическим контекстом светского музыкального сочинения. Подобного рода амбивалентные процессы наблюдаются не только в области певческого дела, но и в трансформации иконописной традиции. В храмах помещиков (которые, как правило, были их ктиторами) лики святых иногда уподоблялись внешности владельца имения, и храм начинал выполнять функцию «портретной галереи», аналогично тому, как исполнение светских композиций на литургические тексты в рамках богослужебного обряда превращало храм в «подобие концертного зала» [3, с. 189].

Следует отметить, что идеология эпохи Просвещения, с её безграничной верой в силу человеческого разума, породила общие процессы в странах, где идеи просветителей были активно восприняты и развиты. В европейской музыкальной культуре эпохи Просвещения мы находим достаточно много аналогичных примеров. Секулярными по характеру звучания представляются мессы И. Хассе, Й. и М. Гайднов, цикл сонат *da chiesa*, написанных В. Моцартом в 1770-е годы, или его же мессы и т. п. Стилистика этих церковных сочинений самым непосредственным образом смыкалась с характером светских композиций авторов. Так, мессы Моцарта испытывают явное воздействие оперного жанра (об этом см.: [1, с. 189 и далее]), а церковные композиции Гайдна обогащаются опытом его работы в области симфонии (вспомним, например, гайдновскую «Мессу с литаврами» *C dur* 1796 года, где Кугие написано в сонатной форме и предваряется медленным вступлением, как в «Лондонских симфониях») и т. п. Известны и обратные случаи, когда литургические тексты использовались композиторами для сочинения светских произведений. Например, «Ave Maria» Моцарта написана не для исполнения в церкви, но для сугубо светского применения, как «произведение на случай». Таким образом, кардинально меняется рецепция литургического текста, который из сакральной плоскости переводится в профанную, мирскую, что также свидетельствует о секуляризации церковного пения в рамках католической конфессии.

В музыкальной культуре России XVII–XVIII веков существовала группа пограничных, промежуточных жанров, функционально соединявшая светское и литургическое начала. Это прежде всего канты и псалмы, духовные жанры внебогослужебного назначения (в дореформенной певческой прак-



тике таким пограничным жанром был покаянный или духовный стих с религиозным содержанием, исполнявшийся во внебогослужбное время и получивший большое развитие в старообрядческой культуре; об этом подробнее см.: [9; 10]). Их стилистика основана на синтезировании признаков литургической певческой традиции, фольклора и современных светских композиций. С. В. Смоленский приводит сведения о том, что напевы многих кантов и псалм были переложены в разных вариантах на литургические тексты [12, с. 57]. Таким образом, в XVIII столетии практика контаминации, сращивания и замещения жанров и стилистических признаков литургической и светской музыки оказывается широко укоренённой в среде как западноевропейских, так и русских музыкантов.

Трансформация представлений о назначении церковного пения, его эволюция от чисто служебных функций к функциям художественным, стилистическое сближение с жанрами светского музыкального искусства приводят к изменениям в драматургии литургической композиции. В эпоху Нового времени в богослужбном песнопении уже не наблюдается трепетное отношение к литургическому тексту, теперь напев подчинён не молитвенному слову, а собственно музыкальным приёмам развития. Поэтому в литургических песнопениях этого периода встречаются многократные повторы слов, контракция текста либо, напротив, соединение в одном сочинении разных литургических текстов (см., например, концерты Д. Бортнянского). Таким образом, слово теряет свою сакральность, становится элементом периферийным, его смысл затемняется одновременным произнесением в разных голосах.

Ключевым моментом в композициях Нового времени оказывается передача эмоционального тона литургического текста, его обобщённое изложение, в отличие от внимательного и детализированного прочтения текста в дореформенных знаменных композициях. В русских церковных песнопениях конца XVII – начала XIX веков очевидно влияние барочной теории аффектов, где в типизированном виде передаются разные эмоциональные состояния (радости, печали, скорби и т. п.) и каждый аффект характеризуется своим комплексом музыкально-выразительных средств. Из практики западноевропейского барокко в русскую музыку вводятся музыкально-риторические фигуры, связанные с движением (прииде, взыде, сниде, скакаше), пространственными параметрами (гора, река, море, земля) и др. Радикально обновляющим логику музыкального развития становится принцип контраста. «Мономерность» (термин В. Н. Холоповой) и континуальность средневековой русской певческой культуры сменились многомерностью и дискретностью, основанными на барочной технике контраста. Его актуализация связана с возможностью эффек-

ного изложения материала, привлечения внимания к собственно музыкальной составляющей.

Процесс секуляризации церковного пения получает развитие и в XIX веке. Историки выделяют итальянский (середина XVIII – первая треть XIX века) и немецкий (середина – вторая половина XIX века) периоды влияний в богослужбном пении.

Период итальянского влияния отодвинул на периферию барочные формы музыкального искусства, характеризующие стилистику партесного стиля с его польско-украинскими тенденциями. В эпоху Елизаветы Петровны и особенно Екатерины II увлечение итальянской музыкой приобретает внушительные размеры. Вспомним, что экспансия итальянской оперы начинается в 1731 году, когда в Москву прибывает труппа Дж. А. Ристори, представившая публике музыкальные интермедии. В 1735 году в Россию приехала труппа под руководством Ф. Арайи, успешно исполнявшая большие оперные спектакли, а его опера-сегия «Сила любви и ненависти», поставленная по случаю дня рождения императрицы Анны Иоанновны, открывает собственно историю оперы в России. При русском императорском дворе служили многие знаменитые итальянцы: композиторы, певцы, поэты, театральные художники, архитекторы, хореографы и другие.

Многогранная деятельность итальянских музыкантов способствовала активному развитию и европеизации русской музыки. Их композиторское творчество, исполнительская и педагогическая деятельность послужили основой для становления русской светской музыкальной культуры. Вместе с тем церковные композиции итальянских музыкантов, написанные для исполнения в православных храмах, как правило, мало соответствовали традициям русского богослужбного пения. Как указывали современники, «век итальянщины отодвинул на последнее место самые древние распевы. Пожалуй, лишь монастыри придерживались певческой старины и в большей или меньшей степени удерживали старинные напевы» [6, с. 77]. Более того, плохо зная специфику православного обряда и церковнославянский язык, итальянцы, по словам митрополита Евгения (Болховитинова), «небрегли часто о благопристойности места и предмета своих концертов, так что вообще не музыка у них приноровлена к поемым словам священным, но слова сии только что приложены к музыке, и часто весьма принуждённо. Кажется, они хотели более удивлять слушателей концертантною симфонию, нежели трогать сердца благочестивою словесною мелодию, и часто при песнесложениях их церковь более походит на итальянскую оперу, нежели на дом благоговейного молитвословия ко Всевышнему» [2, с. 17].

Период немецкого влияния на русское богослужбное пение открывается временем правления Павла I и охватывает большую часть XIX столетия.

В это время ощутимо возрастает роль Придворной певческой капеллы. Её руководители А. Ф. Львов (автор российского гимна «Боже, царя храни») и Н. И. Бахметьев, в сотрудничестве с Г. Я. Ломакиным и П. М. Воротниковым, формируют эталон богослужебного пения, которого должны придерживаться во всех православных храмах. В 1869–1879 годах под руководством Бахметьева многократно издается «Обиход простого церковного пения, при Высочайшем Дворе употребляемого», отражающий этот эталон. Львов и Бахметьев получили серьёзное музыкальное образование, ориентированное прежде всего на немецкую музыкальную традицию, что нашло отражение как в стиле руководства Капеллой обоих директоров, так и в их композиторском творчестве. Строгий хоральный склад композиций, отсутствие в них ярких фактурных и тесситурных контрастов, ровность и чёткость метrorитмического развития способствовали созданию возвышенного строя произведений. Как правило, они характеризуются однотипной аккордовой фактурой, причём нередко чрезмерно перегруженной, насыщенностью модуляционного движения, частой неумеренной хроматизацией музыкальной ткани [7].

Главной задачей Львова и Бахметьева было приведение в порядок певческого дела, его унификация. Как считают современные исследователи, данное предприятие не привело к повышению художественного уровня звучащего репертуара, хотя удалось ввести в обиход круг напевов, распространённых повсеместно (прежде всего, киевского и греческого распевов). Руководство Капеллы берёт под строгий контроль певческий репертуар, исполняемый во время богослужения и периодически публикует перечень церковных композиций, разрешаемых к исполнению.

Таким образом, начиная со второй половины XVII и до конца XIX века, русское богослужебное пение испытывает серьёзные влияния западноевропей-

ской культуры. Более того, эти влияния проистекают не из сферы литургической практики (что, вероятно, не могло иметь места в силу конфессиональной закрытости Православия), а из сферы светской музыки и, прежде всего, её театральных жанров. В результате процессы секуляризации и европеизации приводят к существенным трансформациям в практике богослужебного пения. Однако такого рода развитие певческого дела вызвало серьёзную критику многих представителей священства, певчих и деятелей культуры. Поэтому назревает противоположное вышеописанному движение – возвращение к русским истокам, средневековым церковно-певческим традициям (Новая московская школа, деятельность С. В. Смоленского и др.). В XX веке очагами сохранения практики средневекового знаменного пения стала Троице-Сергиева лавра, где, при опоре на многовековые монастырские традиции, ценнейшее рукописное наследие и творчество троицких распевщиков, создавались новые богослужебные композиции диакона С. З. Трубочёва и архимандрита Матфея (Мормыля).

Итак, в XVII–XVIII веках происходит пересмотр ключевых концептов в области церковного пения, которая постепенно переходит в область музыкального искусства, где богослужебная составляющая нередко становится вторичной. В XVIII–XIX столетиях наблюдается активное развитие процессов секуляризации и европеизации богослужебного пения, которые позже, на рубеже XIX–XX веков породят обратное движение, связанное с возрождением традиций русского литургического пения. Таким образом, история русского певческого искусства пореформенного периода представляет собой многоплановую картину. С одной стороны, она проявляет способность к существенному обновлению и даже радикальному переосмыслению, а с другой – имманентно сохраняет некоторые признаки средневекового певческого канона, что позволяет говорить о самобытности русской церковно-певческой традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. М.: Музыка, 1987. 544 с.
2. Болховитинов Е. Историческое разсуждение вообще о древнем богослужебном пении и особенно о пении Российской церкви с нужными примечаниями на оно и с присовокуплением другого краткого разсуждения о том, что алтарныя украшения сходны с древними. СПб., 1804. 26 с.
3. Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. Т. 2. История. 530 с.
4. Металлов В. М. О церковном пении // Саратовские епархиальные ведомости. 1888. № 7. С. 188–199.
5. Одоевский В. Ф. Опыт музыкальной ереси (посвящается М. И. Глинке) // Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. С. 448–451.
6. Пенчук А. Очерк истории русского церковного пения // О церковном пении. М., 1997. С. 62–81.
7. Полозова И. В. Жизнь и творчество Н. И. Бахметьева в контексте русской культуры XIX века // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры. Саратов, 2013. Ч. 1. С. 98–105.
8. Полозова И. В. Трансформация ключевых концептов в русской церковно-певческой практике второй половины XVII – начала XIX веков // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 82–86.
9. Полозова И. В. Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев: формы бытования в исторической перспективе. Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2009. 336 с.

10. Полозова И. В. Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев в историческом аспекте: дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2009. 519 с.

11. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918). М.: Языки славянской культуры, 2002. 904 с.

12. Смоленский С. В. Значение XVII в. и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так на-

зываемого «простого напева» // Музыкальная Старина. СПб., 1911. Вып. 5. С. 47–102.

13. Улучшение церковного пения в духе церковности // Саратовские Епархиальные ведомости. 1896. № 18. С. 798–802.

14. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. М.: Дарь, 2008. 480 с.

15. Чудинова И. А. Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга XVIII в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1995. 33 с.

REFERENCES

1. Abert G. V. A. *Mozart* [Mozart]. Part 1. Vol. 1. Moscow: Muzyka Press, 1987. 544 p.

2. Bolkhovitinov E. *Istoricheskoe razsuzhdenie voobshche o drevnem bogosluzhebnoy penii i osobenno o penii Rossiyskoy tserkvi s neobkhodnymi primечaniami na onoe i s prisovokupleniem drugogo kratkogo razsuzhdeniya o tom, chto altarnyya ukrasheniya shodny s drevnimi* [General Historical Discourse upon the Early Church Singing and Especially on the Singing of the Russian Church, with the Necessary Comments and with an Addition of Another Brief Discourse upon the Resemblance of the Altar Decorations with the Early Ones]. St. Petersburg, 1804. 26 p.

3. Gardner I. A. *Bogosluzhebnoye penie Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi* [Church Singing of the Russian Orthodox Church]. Moscow: St. Tikhon's Orthodox Theological Institute, 2004. Vol. 2: *Istoriya* [History]. 530 p.

4. Metallov V. O tserkovnom penii [On Church Singing]. *Saratovskie eparhial'nye ведомosti* [Eparhial Bulletin of Saratov]. 1888, No. 7, pp. 188–199.

5. Odoyevskiy V. F. Opyt muzykal'noy eresi (Posvyashchaetsya M. I. Glinke) [The Experience of a Musical Heresy (Dedicated to Mikhail Glinka)]. *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* [Musical-Literary Heritage]. Moscow: Muzgiz, 1956, pp. 448–451.

6. Penchuk A. Oчерк istorii russkogo tserkovnogo peniya [Outline of the History of Russian Church Singing]. *O tserkovnom penii* [On Church Singing]. Moscow, 1997, pp. 62–81.

7. Polozova I. V. Zhizn' i tvorchestvo N. I. Bakhmet'eva v kontekste russkoy kul'tury XIX veka [Life and Works of N. I. Bakhmetiev in the Context of 19th Century Russian Culture]. *Saratovskaya konservatoriya v kontekste otechestvennoy khudozhestvennoy kul'tury* [The Saratov Conservatory in the Context of Russian Artistic Literature]. Saratov, 2013. Part 1, pp. 98–105.

8. Polozova I. V. Transformatsiya klyuchevykh kontseptov v russkoy tserkovno-pekheskoy praktike vtoroy poloviny XVII – nachala XIX vekov [The Transformation of the Key Concepts in the Practice of Russian Church Singing from the Second Half of

the 17th Century to the Beginning of the 19th Century]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 4 (17), pp. 82–86.

9. Polozova I. V. *Tserkovno-pekheskaya kul'tura saratovskikh staroobryadtsev: formy bytovaniya v istoricheskoy perspektive* [The Church Singing Culture of the Old-Believers in the Saratov Region: Forms of Existence from the Historical Point of View]. Saratov: Saratov State Conservatory, 2009. 336 p.

10. Polozova I. V. *Tserkovno-pekheskaya kul'tura saratovskikh staroobryadtsev v istoricheskom aspekte: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Culture of Church Singing of the Old-Believers in the Saratov Region in its Historical Aspect: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Saratov, 2009. 519 p.

11. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. 3: Tserkovnoye penie poreformennoy Rossii v osmyslenii sovremennikov (1861–1918)* [Russian Religious Music in Documents and Materials. Vol. 3. Church Singing in Post-Reform Russia as Seen by its Contemporaries (1861–1918)]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. 904 p.

12. Smolenskiy S. V. Znachenie XVII v. i ego “kantov” i “psal'mov” v oblasti sovremennogo tserkovnogo peniya tak nazyvaemogo “prostogo napeva” [The Significance of the 17th Century and its “Chants” and “Psalms” in the Domain of Modern Church Singing of the So-Called “Simple Chant”]. *Muzykal'naya Starina* [Musical Antiquity]. Issue 5. St. Petersburg, 1911, pp. 47–102.

13. Uluchshenie tserkovnogo peniya v dukhe tserkovnosti [The Improvement of Church Singing in the Spirit of the Church]. *Saratovskie Eparhial'nye Vedomosti* [Eparhial Bulletin of Saratov]. 1896, No. 18, pp. 798–802.

14. Uspenskiy L. A. *Bogoslovie ikony Pravoslavnoy Tserkvi* [The Divinity of the Icon in the Orthodox Church]. Moscow: Dar, 2008. 480 p.

15. Chudinova I. A. *Topografiya tserkovno-muzykal'noy kul'tury Peterburga XVIII v.: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Topography of the Culture of Church Music in St. Petersburg in the 18th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 1995. 33 p.

Богослужбное пение в России XVIII – начала XX столетий

В статье рассматриваются такие вопросы эволюции богослужбного пения, как академизация исполнительской практики, восприятие церковного пения, десакрализация богослужбных композиций. Проведение параллелей с западноевропейским искусством позволяет автору показать общность процессов в отечественной и европейской культовой музыке Просвещения. Развитие богослужбного пения во второй половине XVIII–XIX веках свидетельствует о влиянии итальянской и немецкой музыкальной культур, что отражается на стилистике богослужбных композиций, усваивающих эти

влияния и выводящих на периферию традиции знаменного пения. Вместе с тем, с конца XIX века наблюдается актуализация дореформенных принципов богослужбного пения. Таким образом, русская певческая традиция Нового времени характеризуется амбивалентностью: с одной стороны, она направлена на усвоение норм европейского искусства, с другой, поддерживается охранительным механизмом, позволяющим актуализировать стилистику знаменного пения.

Ключевые слова: русское богослужбное пение XVII–XX веков, секуляризация, европеизация



Church Service Singing in Russia During the 18th-Early 20th Centuries

The article dwells upon such issues of the evolution of church service singing as the academization of performance practice, the perception of church singing, and the desacralization of musical compositions related to church service. Bringing in parallels with Western European art makes it possible for the author to demonstrate the similar character of the processes in Russian and European sacred music during the age of Enlightenment. The development of church service singing in the second half of the 18th and the 19th century bears witness to the influence of the Italian and German musical cultures, which is reflected on the style of the sacred compositions, which have absorbed these

influences and brought the traditions of the znamenny chant to the periphery. At the same time, since the end of the 19th century, there is a noticeable tendency of a return of the pre-reform principles of Russian church singing. Thereby, the Russian church singing tradition of the Early Modern Times is characterized by an ambivalent nature: on the one hand, it is directed at the mastery of the norms of European art, while on the other hand, it is supported by the mechanism of preservation, making it possible to actualize the stylistic features of the znamenny chant.

Keywords: 17th-20th century Russian church service, secularization, Europeanisation

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.069-074

Полозова Ирина Викторовна

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки

E-mail: i.v.polozova@mail.ru

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова

Российская Федерация, 410012 Саратов

Irina V. Polozova

Doctor of Arts,

Professor at the Music History Department

E-mail: i.v.polozova@mail.ru

Saratov State L.V. Sobinov Conservatory

Russian Federation, 410012 Saratov

