

УДК 781
ББК 85.313 (2)

*Генченкова Мария Владимировна,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Фортепиано»,
ФГБОУ ВПО «Академия хорового искусства имени В. С. Попова»,
Фестивальная ул., д. 2, 125565 г. Москва, Российская Федерация
E-mail: info@axu.ru*

МАСТЕРОПЕНИЕ В СВЯТО-ТРОИЦКОЙ СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЕ: КОНЕЦ XVIII – НАЧАЛО XXI вв.

Аннотация: В XVIII в. путевой распев и строчное многоголосие уходят из клиросной практики. Начинается принципиально новый, поздний период в развитии лаврского пения. Сюда следует отнести одноголосные песнопения, которые были созданы около XVIII–XIX вв. и позднее гармонизованы. Изучение стилистики песнопений необходимо для осмысления местной традиции. Основные композиционные принципы лаврских распевщиков в XVIII–XIX вв. — традиционные. В основу песнопения могло быть положено одноимённое песнопение другого распева. Изначальный интонационный рисунок варьировался, причём мелодия могла быть как упрощена, так и усложнена. В песнопении могли сочетаться стилистические признаки различных распевов: знаменного, киевского, греческого и их сокращённых вариантов. В песнопениях, наряду с интонационными формулами разных распевов, вводились местные, троицкие кокизы, которые органично вписывались в интонационную ткань мелодии. Кроме того, были созданы оригинальные мелодии, имеющие собственно лаврские мелодико-ритмические формулы. Позднее партесное многоголосие — ещё один период троицкого песнотворчества, связанный с поздним лаврским одноголосием и авторским творчеством. Формирование его не было постепенным. По мнению, господствующему в Лавре, там очень долго существовала одноголосная традиция, а партес появился поздно, на грани XIX–XX вв. Таким же образом, после достаточно большого перерыва, возникло современное лаврское песнотворчество архимандрита Матфея и диакона Сергея Трубачёва. Но оно продолжает и развивает прерванные традиции многоголосия начала XX в. Старинные лаврские мелодии продолжают своё бытование.

Ключевые слова: Свято-Троицкая Сергиева лавра, преподобный Сергий Радонежский, Сергий Трубачёв, архимандрит Матфей, традиция, церковная музыка, песнопение, монодия, многоголосие, стилистика.

Культурное наследие Свято-Троицкой Сергиевой лавры уникально. Лавре принадлежит ценное собрание музыкальных рукописей, большая часть которых находится в фондах РГБ. В обители на протяжении веков создавалась своя музыкальная традиция, давшая церковной музыке имена выдающихся мастеров: Ионы

Зуя, Лонгина Шишелова, иером. Нафанаила, диак. Сергея Трубачёва, архим. Матфея. В настоящее время в клиросной практике широко известны песнопения игум. Никифора.

В Лавре в продолжение большого исторического периода были созданы многие одноголосные и многоголосные песнопения. Изучение этого обширного комплекса необходимо для осмыслиения русской церковно-певческой культуры.

К раннему периоду лаврского песнотворчества мы относим, во-первых, путевые образцы из рукописей XVI–XVII вв., опубликованные в работах Н. Успенского [24], Н. Серегиной [21], Г. Пожидаевой [8]. Во-вторых, это, предположительно, многоголосные песнопения XVII в. с ведущим голосом «путь», который принадлежит троицкой традиции.

В XVIII в. путевой распев и строчное многоголосие уходят из клиросной практики. Начинается принципиально новый, **поздний период** в развитии лаврского пения. Сюда следует отнести, прежде всего, одноголосные песнопения, которые были созданы около XVIII–XIX вв. и позднее гармонизованы.

Основная их часть опубликована в сборниках, подготовленных к изданию в Троицкой обители. Они очень востребованы в современной богослужебной практике. Это издания в основном 2000-х гг., а также некоторые более ранние: Литургия [12], Всенощное бдение [2], Песнопения Постной Триоди [13], Песнопения Страстной Седмицы [14], «Рождественский праздничный триптих» [23], Ирмологий [5; 6], Обиход иером. Нафанаила [9].

Одна из наиболее интересных проблем при анализе этих композиций — это проблема происхождения мелодий. Что именно сделали лаврские распевщики? На какую традицию они опирались? Если в раннем троицком одноголосии известные нам песнопения принадлежат путевому распеву, то в позднем происхождение напевов оказалось, в основном, неизвестным.

«Ирмологий по напеву Троице-Сергиевой Лавры» [5] — один из основных источников позднего лаврского одноголосия. В Ирмологии содержатся все ирмосы, употребляемые на дни недели и двунадесятые праздники. Они расположены в порядке восьми гласов, каждый из которых состоит из девяти песен канона.

Как отмечено в предисловии диак. Сергея Трубачёва, Нотный Ирмологий был составлен в XIX в. регентом лаврского хора архимандритом Аароном¹. Все напевы, содержащиеся в Ирмологии, бытовали в Лавре в устной традиции, и архимандрит Аарон взял на себя труд опубликовать их. То есть ирмосы фиксируют устную традицию середины XIX в., сохранившую черты более ранней.

В предисловии к изданию отмечено, что часть напевов (при этом не указано, каких именно) взята из нотного печатного Ирмология знаменного распева, а остальные ирмосы — неизвестного происхождения. Поиск показал, что мелодика этих песнопений связана и с другими распевами Русской православной церкви: киевским и греческим. Ирмосы этих распевов содержатся в Синодальном обиходе [10],

¹ Первое издание этой книги состоялось в 1886 г., и после этого она переиздавалась дважды — в 1904 и 1982 гг.

Триодях Цветной и Постной [22], Праздниках [16], Ирмологии киевского распева [18; 19]. Поэтому Троицкий ирмологий — уникальная певческая книга: благодаря многораспевности она встаёт в один ряд с Обиходом и Праздниками.

Не удивительно, что это явление обнаружилось именно в монастырской практике, поскольку сочетание распевов с древности существовало именно здесь. Многораспевность Ирмология — уникальное явление, поскольку это тип книг, который содержит один вид распева. Это качество Ирмология как книги было отмечено Н. Б. Захарьиной [4].

В Троицком Ирмологии эти распевы имеют некоторые изменения. Как правило, ритмоинтоационный рисунок мелодии упрощается, в ней становится меньше проходящих звуков, опеваний. Некоторые мелоформулы обнаружили черты оригинальности, им не удалось найти аналоги в других распевах. Это упрощение, преобладание силлабического типа пения свидетельствуют о стремлении распевщиков приблизить стилистику Ирмология к древней традиции до XV в., т. е. к эпохе Студийского устава. Однако это приближение условное, так как выразительные средства здесь несколько сложнее. Например, при сравнении троицких силлабических ирмосов со знаменными подобниками XI–XII вв.², которые были исследованы Г. Пожидаевой, обнаружилось, что мелодические формулы лаврского Ирмология сложнее. В примере скобкой отмечена кокиза подобника, или «ядро» в терминологии М. В. Бражникова [1].



Как видно, троицкие попевки более развиты мелодически и ритмически, в основном четырёхступенные, более протяжённые. Хотя они сходны по ритмическому движению половинными, целыми длительностями, по отсутствию мелодической характеристичности. Эти стилистические черты указывают на более позднее происхождение троицких напевов.

Обработки троицких мелодий встречаются также в нотном «Обиходе», изданном в начале XX в. иеромонахом Нафанаилом и переизданном в 2009 г. [9] Это песнопения «Кресту Твоему», Догматики восьми гласов, Стихира Троице «Преславная днесь видеша», Аллилуия. Интересно, что не все композиции с указаниями: «Троицкое», «роспева Троице-Сергиевой Лавры» принадлежат местной традиции. Например, «Блаженны», «Да молчит всякая плоть», «Достойно есть» оказались киевского распева, без каких-либо изменений. А песнопения с ремаркой «в редакции Троице-Сергиевой Лавры», вероятно, отредактированы составителем сборника. Все отобранные композиции созданы, преимущественно, на основе зна-

² Начальное исследование музыкальных структур силлабического распева см.: Г. А. Пожидаева [14]. Исследовательница рассмотрела цикл силлабических «подобников» старшей и младшей редакций по спискам «Типографского устава и кондакаря», датируемого концом XI – началом XII вв., и спискам конца XVII в.

менного распева. В лаврской мелодии добавлены или сняты некоторые звуки, встречаются лёгкие изменения ритма; в одной из фраз изменён лад.

Напевы Лавры, собранные в книгах: Песнопения Литургии, Всенощного бдения, Постной Триоди и Страстной Седмицы, а также в сборнике «Рождественский праздничный триптих», — представлены в «гармонизации» архим. Матфея и иером. Нафанаила. Выясняя происхождение троицких мелодий, мы сравнили их с обиходными и триодными на тот же текст [10; 16; 22]. К анализу была привлечена и работа В. Металлова «Осмогласие знаменного распева» с таблицами попевок восьми гласов [7].

В результате проведённых исследований удалось установить, что часть троицких песнопений — это изменённые варианты одноимённых песнопений, относящихся к какому-либо одному виду распева.

Другие троицкие песнопения не являются вариантами одноимённых песнопений, но включают стилистические признаки одного вида распева: знаменного, киевского или греческого. Например, *Первый Великий прокимен «Не отврати лица Твоего»* [13, с. 158] в изложении архим. Матфея. В его мелодике есть параллели с кокизами³ греческого распева. Скобками отмечены общие черты:

The image contains two sets of musical staves. The top set shows a 'Troitsky napev' on the left and a 'Greek chant' on the right, with brackets above the notes indicating common melodic patterns. The bottom set shows another 'Troitsky napev' on the left and a 'Greek chant' on the right, also with brackets above the notes indicating common melodic patterns.

Две мелодических формулы не имеют буквального повторения интонационного рисунка в этом распеве, поэтому можно предположить, что они оригинальны:

The image contains two sets of musical staves. The top set shows a single melodic line. The bottom set shows another melodic line, demonstrating different intonation patterns from the first.

Наиболее многочисленны троицкие песнопения, в которых обнаруживается связь с несколькими распевами. В одной композиции могут сочетаться стилисти-

³ Термин древнерусских певческих азбук. Неизменяемая часть попевки.

ческие признаки знаменного, киевского и греческого распева⁴, знаменного и киевского⁵, киевского и греческого⁶, знаменного и греческого⁷.

Например, кокизы песнопения «Всякое дыхание» [14, с. 379] взяты из киевского и греческого распевов:

Ещё один источник, открывающий примеры позднего творчества лаврских распевщиков, — это рукопись РГБ. Ф. 304.2, № 390 [19] из дополнительного собрания рукописных книг Троице-Сергиевой лавры. Эта рукопись была обнаружена мною при просмотре книг в отделе рукописей. Как сказано в описании, это «сборник духовных песнопений учебного характера на линейных нотах».

Тетрадь датирована 31 мая 1905 г. Она принадлежала послушнику по фамилии И. Швецов. В нотной тетради преимущественно содержится партия баса многих известных церковных песнопений. Но наиболее интересны некоторые одноголосные мелодии в цефартном ключе, обозначенные как «лаврские» той же рукой. Это песнопения: «Господи воззвах», запевы и стихиры восьми гласов, прокимны дневные и утренние воскресные восьми гласов⁸, «Всякое дыхание» (частично), «Свят Господь Бог наш» восьми гласов и некоторые другие.

Отдельные особенности изменения напева отражены писцом на первой странице группы песнопений «Господи воззвах» и стихиры [19, л. 10–13 об.]. Им подписаны «штилями вверх» ноты в соответствии с изданием Синодального

⁴ Это песнопения: «Приидите, поклонимся», «Блажен муж», «Воскресни, Боже», «Покаяния отверзи ми двери, Жизнодавче», Тропарь преп. Сергию «От юности восприял еси Христа», «Дом Духа Пресвятаго», Трисвятое Гефсиманского напева.

⁵ «Величит душа моя Господа», Стихира на стиховне «Отчаянная жития ради».

⁶ Кондак акафиста Страстем Христовым «Возбранный Воеводо», Кондак на Вознесение «Еже о нас исполнив смотрение», стихира «Приидите, люди, Триипостасному Божеству поклонимся», стихира «Преподобне отче Сергие», «Отца и Сына» Гефсиманского скита, «Всякое дыхание» и стихиры: «Днесъ содержит гроб», «Что зрячое видение», «Приидите, видим», «Проси Иосиф Тело Иисусово», глас 2-й.

⁷ Стихира на поклонение Кресту «Приидите, вернии».

⁸ Из утренних воскресных прокимнов троицкого напева опубликован только прокимен 1 гласа и «Всякое дыхание» [9]. Мелодия опубликованного прокимна отличается от рукописной версии.

Обихода. Однако внимательный анализ этих песнопений в Синодальном издании показывает, что расхождений несколько больше, чем это отмечено владельцем рукописи. Тем не менее характер этих изменений не кардинален, и мелодия, основанная на киевском распеве, легко узнаваема, несмотря на вариантность попевок. Из стилистики киевского распева в этой тетради заимствован также принцип повтора слов. Но в лаврском распеве, по сравнению с киевским, возможно повторение совсем других слов.

Упрощён мелодический рисунок практически всех доступок в попевках. Кроме первого гласа, в доступках исключен верхний вспомогательный звук к основному тону. Эта незначительная деталь, однако, является характерной особенностью киевского распева. Стремление лаврских распевщиков к подобному изменению указывает на то, что, видимо, их целью было приблизить местный вариант к знаменному распеву, его стилистике (см. «Господи воззвах» знаменного распева) [10].

Мелодический рисунок кокиз более прост: он более плавный, поступенный; чаще используются нижние вспомогательные звуки к опорному тону, по сравнению с киевским распевом. Это также черта знаменного распева. Лишь в некоторых гласах внесено большее разнообразие мелодического рисунка по сравнению с исходным вариантом.

Подобная же картина складывается при анализе других песнопений рукописи. Упрощение ритма приближает эти композиции по стилистике к знаменному распеву.

А вот в песнопении «Свят Господь» на 8 гласов [19, л. 23 – 23 об.] были обнаружены мелодические формулы, которым пока не удалось найти аналога в других распевах. На данный момент эти кокизы можно атрибутировать как троицкие.

Таким образом, основные композиционные принципы лаврских распевщиков в XVIII–XIX вв. следующие.

- Во-первых, в основу песнопения могло быть положено одноимённое песнопение другого распева. Изначальный интоационный рисунок варьировался, причём мелодия могла быть как упрощена, так и усложнена.
- Во-вторых, в песнопении могли сочетаться стилистические признаки различных распевов: знаменного, киевского, греческого и их сокращённых вариантов.
- В-третьих, в песнопениях, наряду с интоационными формулами разных распевов, вводились местные, троицкие кокизы, которые органично вписывались в интоационную ткань мелодии.
- В-четвёртых, были созданы оригинальные мелодии, имеющие собственно лаврские мелодико-ритмические формулы.

Сочетание стилистики разных распевов — характерная черта более раннего монастырского песнотворчества, отмеченная Н. Д. Успенским в книге «Образцы древнерусского певческого искусства» [24]. Другие приёмы — варьирование мелоформул, включение новых интоационных моделей, а также способ создания композиции на основе оригинальных мелоформул, — применялись в творчестве распевщиков разных школ XVI–XVII вв. Об этом пишет Н. В. Парфентьев в работе «Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI–XVII вв.» [11].

Таким образом, позднее творчество лаврских распевщиков развивается в русле уже сложившейся ранней традиции.

В поздний период большинство жанров троицкого одноголосия трактуются, в связи со сменой эстетических принципов эпохи, как активные, динамичные по характеру, обладающие большим зарядом внутренней энергии. Эти качества сообщают жанрам некоторые композиционные приёмы, например, малая и средняя внутристолговая распевность, особенности ритма.

Если в раннем троицком путевом одноголосии ритм отличался исключительной сложностью — сочетанием регулярности и нерегулярности, симметрии и асимметрии, комбинациями видов ритмического движения, — то в поздний период ритм уже не являлся такой обширной областью творческих разработок; интерес сочинителей, видимо, был сосредоточен в сфере интонационной работы с разными видами распевов. В поздний период переход от одноголосия к многоголосию привёл к такому немаловажному явлению, как метризация; ритм части троицких жанров перешёл в новое качество регулярности. Тенденция к метризации возникала в связи с многоголосием, что естественно для удобства исполнения. Для позднего периода характерна ритмическая подвижность, использование в конце попевок не ровного ритма, как в раннем одноголосии, а, наоборот, острого.

В поздний период произошло упрощение попевочного состава в пределах одного песнопения, т. е. внутри одной композиции стало меньше попевок. Этот принцип, а также возникновение повторности способствовали более лёгкому, непринуждённому исполнению. Общее разнообразие интонационного фонда троицких мелодий сложилось благодаря сочетанию распевов.

Обращаясь к позднему лаврскому многоголосию, следует выделить анонимные троицкие песнопения и авторские. Здесь возникают некоторые интересные проблемы атрибуции. Про Обиход Нафанаила [9] было сказано ранее. Помимо этих композиций, существуют песнопения начала XX в., также анонимного происхождения. По словам регента лаврского хора о. Филиппа (Неседова)⁹, после открытия Лавры в советское время традиция многоголосного местного пения была сохранена теми немногими монахами, которые жили в монастыре ещё до его закрытия. Эти произведения были записаны «с голоса» архим. Матфеем и подписаны им как «переложения» и «редакции». Они отражают традиции лаврского пения первой четверти XX в. Другие композиции он подписывал как «гармонизации» и «изложения», и можно было бы предположить, что, согласно церковно-композиторской практике, «изложение» — это тоже запись «не собственных» произведений. Однако в устной беседе с архим. Матфеем 25 февраля 2007 г. выяснилось, что для него «гармонизация» и «изложение» — это один и тот же вид обработки мелодии, т. е. собственная.

В настоящее время к анонимному позднему лаврскому многоголосию конца XIX – начала XX вв. можно отнести около 20 песнопений.

Общие черты их стилистики — господство диатоники, преобладание четырёхголосного склада фактуры, элементы экспрессии в партии баса, преобла-

⁹ Интервью от 30 января 2007 г.

дание несимметричного ритма, одновременное произнесение слогов текста всеми голосами. Эти качества свидетельствуют об опоре лаврских распевщиков на традиции раннего партесного многоголосия XVIII в. С другой стороны, ясно слышна мажорная или минорная ладогармоническая основа, характерная для церковной музыки конца XVIII–XIX вв.

Фактура большинства песнопений представляет собой два верхних голоса, движущихся в терцию, и два нижних. Бас — гармоническая основа. В некоторых местах подключается пятый голос, дублирующий бас в октаву.

Большинство современных обработок лаврского напева принадлежит архим. Матфею. Это песнопения Всеночного бдения [2], Постной Триоди [13], Страстной Седмицы [14].

Как руководитель лаврских хоров, Матфей писал для мужского состава, и это особенность его творческого почерка. Применяя такую фактуру, композитор, по мере необходимости, мастерски извлекает разнообразные выразительные приёмы.

Наиболее часто встречающийся фактурный склад обработок троицких мелодий — аккордовое четырёхголосие, характерное для творчества музыканта в целом. В песнопениях особо торжественного характера встречается «переменное» четырёх-пятиголосие, с дублированием баса в октаву и, как следствие, расширенным диапазоном общего хорового звучания. Ещё один типичный композиционный приём автора — постепенное увеличение количества голосов в песнопении: как правило, от трёхголосия к четырёхголосию. В результате постепенно расширяется диапазон, что создаёт эффект «крещендирующей» формы, способствует её динамизации и цельности. В некоторых обработках троицкого напева применяется октавный унисон в обрамлении четырёхголосия как яркое средство фактурного контраста. В середине формы унисонные эпизоды производят впечатление особой сосредоточенности и аскетичности, важности произносимых в данный момент слов. Все эти фактурные типы встречаются не только в обработках троицких мелодий, но и во всём творчестве архим. Матфея.

Функциональное разделение голосов следующее: мелодия дублируется вторым голосом (верхним или нижним); бас — гармоническая опора. Такое функциональное распределение характерно для позднего троицкого многоголосия конца XIX – начала XX вв. Оно также типично для южнорусской традиции обработки мелодий: приведём в пример гармонизацию Обихода Киево-Печерской лавры Л. Малашкиным.

Таким образом, в области применения фактурных средств композиции архим. Матфея отличаются простотой, традиционностью и умелым использованием строго определённых приёмов для создания характера музыкального образа [3, с. 236–237].

Эта «простота» как особый «стиль» мышления проецируется и на другие выразительные средства. Господствует диатоника, натурально-ладовая гармонии с «местными» устоями. В гармонии применяются трезвучия и их обращения, сопоставляются «минорная» и «мажорная» краски, причём минор несколько преобладает над мажором по количеству; голосоведение отличается простотой и ясностью.

Излюбленные ладо-тональные устои — ля, до, ре и некоторые другие. Соответственно образуется малое количество знаков при ключе, что удобно для чтения с листа.

Лёгкость исполнения обработок обеспечивается выбором таких приёмов, как одновременное произнесение текста песнопения всеми голосами, единство темпа.

Бережно сохраняя старинный напев, автор чуждается метризации; разделение нотного текста «тактовыми чертами» показывает только разграничение попевок.

Таким образом, особенностью композиторского мышления архим. Матфея является выбор исполнительского состава (т. е. мужской хор), склонность к определённым типам фактур и лаконичность выразительных средств для «преподнесения» мелодии. По словам самого архим. Матфея, он совершенно сознательно стремился к простоте обработок.

В итоге, очевидно, что архим. Матфей стал продолжателем троицких традиций в области гармонизации мелодического пения; что его творчество является для композиторской лаврской традиции той самой «связующей нитью», соединяющей начало и конец XX в., разделённые суровой исторической эпохой.

Гармонизации лаврских мелодий есть также у диак. С. Трубачёва — известного композитора, дирижёра, педагога, вся жизнь которого была связана с Лаврой. Музыкантом обработаны троицкие мелодии таких жанров, как гимн, ирмосы, задостойники, припевы на 9-й песни канона [20; 6].

Основной фактурный склад ирмосов и задостойников — «переменное» четырёх-пяти-шестиголосие в рамках смешанного хора. Фактура подвижная, прихотливо изменяющаяся, как бы «дышащая», она звучит необычайно светло, торжественно и легко. Зачастую фактура объёмная, охватывает большой диапазон, но при этом не становится грузной и утяжелённой. В песнопениях активно применяется верхний регистр, связанный с прозрачным тембром высоких женских голосов. Басовый голос во многом способствует созданию ощущения «воздушной» фактуры, будучи на редкость подвижным, с частым применением скачков на широкие интервалы. Поэтому характер изложения басовой партии напоминает партесные гармонизации знаменного и греческого распевов XVII–XVIII вв.

Мелодия обычно находится в верхнем голосе (у первых сопрано) или во втором (у вторых сопрано). Иногда мелодия переходит из первой партии во вторую, или же звучит в двух голосах одновременно (сопрано и тенор). Это функциональное распределение голосов соприкасается с разными певческими традициями: стариинной партесной и южнорусской, перешедшей в лаврское многоголосие начала XX в.

Помимо «переменного» четырёх-пяти-шестиголосия, в гармонизациях автора встречаются другие фактурные типы.

Особой фактурной краской является унисон. В качестве контраста объёмной фактуре припева он применяется автором, например, в начале задостойников Рождества Богородицы, Воздвижения [6]. При помощи октавного унисона композитор подчёркивает начала и окончания строк. В ирмосе канона Святой Пасхи (песнь 1) унисон на слова: «Христос Бог» имеет дополнительную, смысловую функцию помимо формообразующей (начало строки).

Октаавные унисоны на фоне педальных звуков встречаются в конце задостойников Рождества Богородицы, Воздвижения, Сретения: новый фактурный тип, возникающий в песнопении, подчёркивает завершение формы. Этот фактурный тип встретился в «гармонизации» С. Трубачева и в середине формы (см. задостойник Введения), где с его помощью маркированы некоторые начала и окончания строк (приём, также встречающийся в строчном пении).

«Поступенное» увеличение числа голосов и, соответственно, диапазона — ещё один приём, применённый автором (задостойник Воздвижения, припев Введения, отдельные ирмосы канонов Святой Пасхи и Пятидесятницы и другие).

Применяется внутрихоровая антифонность в задостойнике Богоявления (в середине песнопения одну попевку исполняет один только женский хор), а также в ирмосах канона Святой Пасхи (сопоставляется звучание тембров мужских и женских голосов).

Гармония обработок отличается диатоничностью, преобладанием красок «больших» и «малых» трезвучий в пределах лада. На их фоне яркой красочностью обладают изредка встречающиеся септаккорды, а также интервальные гармонии и унисоны.

Интересно, что у Трубачёва почти в каждой композиции существует какая-то своя «изюминка», связанная с особым применением фактурных типов, тембров, регистров, отношением к мелодии или гармонизации. Поэтому каждое песнопение предстаёт как индивидуальный музыкальный образ, имеющий, однако, общие черты с другими композициями. В целом обработки С. Трубачёва более оригинальны, чем обработки архим. Матфея.

Итак, позднее партесное многоголосие — ещё один период троицкого песнотворчества, связанный с поздним лаврским одноголосием и авторским творчеством.

Формирование его не было постепенным. По мнению, существующему в Лавре, там очень долго существовала одноголосная традиция, а партес появился поздно, на грани XIX–XX вв.

Таким же образом, после достаточно большого перерыва, возникло современное лаврское песнотворчество. Но оно продолжает и развивает прерванные традиции многоголосия начала XX в. Старинные лаврские мелодии продолжают своё бытование. Современные мастера, с одной стороны, стремятся к постижению смысла песнопений, заложенного древними мастерами, и, с другой стороны, дают мелодиям «новую жизнь» в своих творениях.

В целом, традиции школы Троице-Сергиевой лавры начали формироваться в XVI в., развивались до 1920 г., а затем, после открытия Лавры в 1946 г., постепенно возродились и процветают до настоящего времени. Поздний период лаврского мастеропения — это стилистически новый этап развития для местной школы. Но можно отметить некоторые черты, сближающие лаврское музыкальное творчество разных периодов. Эти черты следующие: одновременное произнесение текста всеми голосами, единство темпа композиции, аметричность. Эти композиционные принципы прослеживаются от древнейших образцов до поздних обработок С. Трубачёва и архим. Матфея.

Обобщая историческую картину, можно заключить, что монастырь, основанный величайшим русским святым — преп. Сергием Радонежским — устоял не один раз в тяжелейшие годы исторических катаклизм и дал Руси не только многих и многих духовных подвижников, но и талантов, способствующих развитию русской культуры, в том числе и музыкальной.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. Л.: Музыка, 1972. 423 с.
- 2 Всенощное бдение. Неизменяемые песнопения для монастырских хоров / сост. Архим. Матфей (Мормыль). Сергиев Посад: СТСЛ, 2005. 492 с.: нот.
- 3 *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
- 4 *Захарьина Н. Б.* Русские певческие книги: типология, пути эволюции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2007. 37 с.
- 5 Ирмологий по напеву Троице-Сергиевой Лавры. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1982. Т. 2. 213 с.: нот.
- 6 Ирмологий. Нотное приложение. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1983. Т. 3. 480 с.
- 7 *Металлов В. М.* Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного пения по гласовым попевкам. М.: Синод. тип., 1899. 92 с.
- 8 Монастырские напевы XVI–XVII веков: Традиции русского церковного пения. Вып. II / пер. крюкового письма Г. Пожидаевой. М.: Композитор, 2002. 148 с.
- 9 *Нафанаил (Бачкало), иером.* Всенощное бдение. Сергиев Посад: СТСЛ, 2009. 287 с.
- 10 Обиход нотного пения употребительных церковных распевов: в 2 ч.: Всенощное бдение; Божественная Литургия. Репр. изд. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2004. 314 с.
- 11 *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI–XVII веков. Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 1997. 337 с.
- 12 Песнопения Божественной Литургии (для однородного хора) / сост. архим. Матфей, игум. Никифор. Сергиев Посад: СТСЛ, 2006. 175 с.: нот.
- 13 Песнопения Постной Триоди. Нотный сборник для монастырских хоров / сост. архим. Матфей (Мормыль). Сергиев Посад: СТСЛ, 2002. 269 с.: нот.
- 14 Песнопения Страстной Седмицы. Нотный сборник для монастырских хоров / сост. архим. Матфей (Мормыль). Сергиев Посад: СТСЛ, 2002. 424 с.: нот.
- 15 *Пожидаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. 880 с.
- 16 Праздники нотного пения, сиречь нотные службы на дни двунадесятых Господских и Богородичных праздников (неподвижных). Репр. изд. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2004. 224 с.
- 17 РГБ. Ф. 304.1 № 458. Ирмолог киевского распева XVIII в. 140 л.
- 18 РГБ. Ф. 304.1 № 459. Ирмолог киевского распева XVIII в. 180 л.
- 19 РГБ. Ф. 304.2 № 390. Сборник духовных песнопений учебного характера на линейных нотах (рукопись).
- 20 Рождественский праздничный триптих: нот. прил. к юбил. записи хора Троице-Сергиевой Лавры: для муж. хора без сопровожд / сост. архим. Матфей (Мормыль). Сергиев Посад: СТСЛ, 1999. 104 с.

- 21 Серегина Н. С. Песнопения русским святым. СПб: РИИИ, 1994. 469 с.
- 22 Триодь нотного пения: Постная и Цветная. М.: Синод. тип., 1891. 161 с.
- 23 Трубачёв С., диак. Полное собрание богослужебных песнопений: в 2 т. М.: Живоносный источник, 2007. Т. 1. 300 с.
- 24 Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л.: Музыка, 1971. 354 с.

* * *

Ganchenkova Maria Vladimirovna,
PhD, Associate Professor of Piano,
FGBOU VPO «The Academy of choral art name V. S. Popov»,
2, Festivalnaya street, Moscow, 125565, Russian Federation
E-mail: info@axu.ru

CHANTCREATING AT THE HOLY TRINITY-ST. SERGIUS LAVRA: THE END OF XVIII – THE BEGINNING OF XXI CENTURY

Abstract: In the eighteenth century, «putevoy» chant and string polyphony left choir practice. A new later period in the development of the Lavra chant began. This should include monophonic chants that were created around the XVIII–XIX centuries and were harmonized later. The study of the style of chants is necessary to understand the local traditions. Basic compositional principles of Lavra clerical composers in XVIII–XIX centuries were traditional. The chants could be based on the eponymous singing of a different tune. The original intonation pattern varied, and the melody could be both simplified and complicated. The hymn could combine stylistic characteristics of various chants: Znamenny, Kievan, Greek and their abbreviations. Hymns, along with the intonation formulas of different chants, introduced local, Trinity «kokizas» that blended with the intonational fabric of melodies. In addition, there were original tunes that had actually Lavra melodic and rhythmic formulas. Later partes polyphony is one more Trinity way of chantcreating, associated with late monastery monody and the work of authors. Its formation was not gradual. According to the opinion, common in the monastery, there was a very long period of monophonic tradition, partes appeared later, at the turn of XX centuries. In the similar way, after quite a long break, there originated modern Lavra chantcreating by Archimandrite Matvey and deacon Sergei Trubachev. But it continues and develops the interrupted tradition of polyphony in the beginning of XX century. Old monastery melodies continue their existence.

Keywords: Holy Trinity St. Sergius Lavra of St. Sergius of Radonezh, Sergei Trubachev, Archimandrite Matvey, tradition, Church music, singing, monody, polyphony, style.

REFERENCES

- 1 Brazhnikov M. V. *Drevnerusskaya teoriya musyki* [Theory of Old Russian music]. Leningrad, Muzyka Publ., 1972. 423 p.

- 2 *Vsenoshchnoye bdeniye. Neizmenyaemye pesnopeniya dlya monastyrskikh horov* [All-Night Vigil. Unchangeable hymns for the monastic choirs]. Comp. Archimandrite Matfey (Mormyl). Sergiev Posad, STSL Publ., 2005. 492 p.
- 3 Gulyanitskaya N. S. *Poetica muzykalnoy kompozitsii. Teoreticheskiye aspecty russkoy duhovnoy muzyki XX veka* [Poetics of musical composition: Theoretical aspects of Russian sacred music of the XX century]. Moscow, Languages of Slavic culture Publ., 2002. 432 p.
- 4 Zakharyina N. B. *Russkiye pevcheskiye knigi: tipologiya, puti evolyutsii* [Russian singing books: typology, the ways of evolution]: Author. Dis. ... Etc. Mr. Art History. Moscow, 2007. 37 p.
- 5 *Irmologiy po napevu Troitse-Sergiyevoy Lavry* [Irmologion for the Chant of Trinity-St. Sergius Lavra]. Moscow, Izd-vo Moskovskoi Patriarkhii Publ., 1982. Vol. 2. 213 p.
- 6 *Irmologiy. Notnoye prilozheniye* [Irmologion. Note appendix]. Moscow, Izd-vo Moskovskoi Patriarkhii Publ., 1983. Vol. 3. 480 p.
- 7 Metallov V. M. *Osmoglasiye znamennogo raspeva. Opyt rukovodstva k izucheniyu osmoglasiya znamennogo peniya po glasovym popevkam* [Octoechos of Znamenny chant. Experience of direction to study the ochoechos of Znamenny chant on the «melodic formulas»]. Moscow, Synod printing-house Publ., 1899. 92 p.
- 8 *Monastyrskiye napevy XVI–XVII vekov. Traditzii russkogo tserkovnogo peniya* [Monastery chants of XVI–XVII centuries. Traditions of Russian church music]. Issue 2. *Perevod kryukovogo pisma G. Pozhidaevoy* [Translation of round writing by G. Pozhidaeva]. Moscow, Compozitor Publ., 2002. 148 p.
- 9 Nathanail (Bachkalo), Hieromonk. *Vsenoshchnoye bdeniye* [Vigil]. Sergiev Posad, STSL Publ., 2009. 287 p.
- 10 *Obihod notnogo peniya upotrebitelnykh tserkovnykh raspevov. V dvukh chastyakh: Vsenoshchnoye bdeniye, Liturgiya* [Everyday singing of popular church chants. In 2 parts: Vigil; Divine Liturgy]. Repro. ed. Moscow, Publishing Council of the Russian Orthodox Church Publ., 2004. 314 p.
- 11 Parfent'eva N. V. *Tvorchestvo masterov drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva XVI–XVII vekov* [Creative artists of old Russian art of singing in XVI–XVII centuries]. Chelyabinsk, Chelyab. gos. University Publ., 1997. 337 p.
- 12 *Pesnopeniya Bozhestvennoy Liturgii (dlya odnorodnogo hora)* [The chants of the Divine Liturgy (for a uniform chorus)]. Comp. Archimandrite Matfey. Sergiev Posad, STSL Publ., 2006. 175 p.
- 13 *Pesnopeniya Postnoy Triodi. Notnyi sbornik dlya monastyrskikh horov* [Chants of Lenten Triodion. Music book for the monastic choir]. Comp. Archimandrite Matfey. Sergiev Posad, STSL Publ., 2002. 269 p.
- 14 *Pesnopeniya Strastnoi Sedmitsy. Notnyi sbornik dlya monastyrskikh horov* [Hymns of the Holy Week. Music book for the monastic choir]. Comp. Archimandrite Matfey (Mormyl). Sergiev Posad, STSL Publ., 2002. 424 p.
- 15 Pozhidaeva G. A. *Pevcheskiye traditzii Drevney Rusi: Ocherki teorii I stilya* [Singing traditions of old Russia: Essays on the theory and style]. Moscow, Znak Publ., 2007. 880 p.
- 16 *Prazdniki notnogo peniya, sirech notnyia sluzhby na dni dvunadesyatikh Gospodskikh i Bogorodichnykh prazdnikov (nepodvizhnykh)* [Sheet music of holiday singing, i.e. note services to the Lord and the Twelve days Marian feast days (fixed)]. Repr. izd. Moscow, Publishing Council of the Russian Orthodox Church Publ., 2004. 224 p.

- 17 RSL [Russian State Library]. F. 304.1 № 458. *Irmologiy kiyevskogo raspeva XVIII veka* [Irmologion of Kiev chant of the XVIII century]. 140 l. (In Russian, unpublished.)
- 18 RSL [Russian State Library]. F. 304.1 № 459. *Irmologiy kiyevskogo raspeva XVIII veka* [Irmologion of Kiev chant of the XVIII century]. 180 l. (In Russian, unpublished.)
- 19 RSL [Russian State Library]. F. 304.2 № 390. *Sbornik duhovnykh pesnopeniy uchebnogo haraktera na lineinykh notakh (rukopis')* [The collection of spiritual hymns of educational nature on the linear notes (manuscript)]. (In Russian, unpublished.)
- 20 *Rozhdestvenskiy prazdnichniy triptikh: not. pril. k yubil. zapisi hora Troitse-Sergiyevoy Lavry* [Christmas holiday triptych: the music appendix for the anniversary of the recording of the choir of Trinity-Sergius Lavra], compiler Archimandrite Matfey (Mormyl). Sergiev Posad, STSL Publ., 1999. 104 p.
- 21 Seregina N. S. *Pesnopeniya russkim svyatym* [Chants of Russian saints]. St. Petersburg, RIII Publ., 1994. 469 p.
- 22 *Triod notnogo peniya: Postnaya i Tsvetnaya* [Triod sheet music singing: Lean and Color]. Moscow, The Synod. Typ. Publ., 1891. 161 p.
- 23 Trubachev S. Deacon. *Polnoye sobraniye bogosluzhebnykh pesnopeniy: v dvukh tomakh* [Complete collection of liturgical hymns in 2 vol.]. Moscow, Life-Giving Spring Publ., 2007. Vol. 1. 300 p.
- 24 Uspenskiy N. D. *Obraztsy Drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva* [Samples of old Russian art of singing]. Leningrad, Music Publ., 1971. 354 p.