

Церковно-певческая практика в Париже в XX-ом веке (1925-2000)

Октябрьский переворот 1917 года, 100-летие которого в этом году вспоминает весь русский народ, подверг на распутья мировых дорог сотни тысяч наших соотечественников, лишившихся любезного сердцу земного своего Отечества. Выброшенные из России, они искали на чужбине убежища, мира и свободы, которых эти трагические события их лишили. Но в первую очередь, русские люди, оказавшиеся в эмиграции, искали возможности свободно верить во Христа, молиться Ему и православно Его исповедовать. В этой связи, необходимо указать на два центра духовной жизни русского рассеяния в гор. Париже, сыгравшие очень важную роль в истории нашей эмиграции:

- 1) Свято-Алекса́ндро-Невский собор, основанный в 1861-ом году является первым православным храмом Парижа. Будучи до революции подчинён Санкт-Петербургскому митрополиту, с церковно-певческой стороны он был в основе связан с Придворной Певческой Капеллой и Свято-Алекса́ндро-Невской Лаврой.
- 2) Богословский Свято-Сергиевский Институт, созданный митрополитом Евлогием в 1925-ом году.

После окончания Первой Мировой войны, первый знаменитый регент Парижского собора был **Николай Петрович Афонский**. Он прославил хор собора на весь мир благодаря активной концертной деятельности. Афонский представлял южнорусский стиль церковного пения, но был одновременно под влиянием Петербургской школы. Он также исполнял сочинения композиторов Московской Школы и новые духовные произведения Александра Гречанинова, Александра Чеснокова и Николая Кедрова-отца. Эта была золотая эпоха эмиграции: Федор Иванович Шаляпин регулярно пел в соборе. Пел и знаменитый квартет Кедрова.

После Второй Мировой войны, Пётр Васильевич Спасский был назначен псаломщиком и регентом. Он увеличил состав хора от 8 до 20 певчих. В это время, жили ещё не мало хороших и профессиональных певцов. П. В. Спасский записал долгоиграющую пластинку с участием соборного протодиакона Николая Тихомирова, и пару лет спустя, вторую пластинку с песнопениями Рождества Христова, Великого Поста и Пасхи.

В 1962 году **Евгений Иванович Евец** получает место псаломщика при Александро-Невском соборе и, в 1968-м году, после кончины Спасского, был назначен главным регентом кафедрального собора. При нём репертуар хора, также как и стиль исполнения, сильно изменился. Незаурядный педагогический талант Евгения Ивановича проявился в создании «Русского Молодёжного хора», с которым он дал свыше ста десяти концертов и записал 5 пластинок. Е. И. Евец расширил репертуар произведениями авторов Московской школы.

Благодаря его трудам хор кафедрального собора стал одним из лучших в Русском Зарубежье. Строгий регент и компетентный дирижер, Евгений Иванович обладал высоким авторитетом. Он отличался от своих предшественников строгим исполнением, точностью интонации и четкостью в ритме. В 1988-м году, после торжеств 1000-летия Крещения Руси, Е. И. Евец по состоянию здоровья передал своё дело старшему сыну Василию.

Василий Евгеньевич Евец продолжил традиции своего отца, воспитал новое поколение хористов со строгой дисциплиной спевков, которую он унаследовал от своего отца. Василий Евгеньевич записал диск духовных песнопений, выступал с концертами во Франции и в Бельгии. Он регентовал в кафедральном соборе до 2007-го года.

Я хотел бы вернуться к исключительной личности Евгения Ивановича Евца, с которым мне посчастливилось познакомиться и пропеть под его руководством 7 лет в концертном хоре, который отличался от церковного хора. Если церковный хор состоял из 15-ти, 20-ти певчих, концертный хор состоял из сорока (40) хористов. Спевки проходили раз в неделю. Эти годы, которые я пробовал, наблюдая за музыкальным и педагогическим трудом Евгения Ивановича, сильно способствовали моему собственному развитию, как хориста, так и регента. Об этом я хотел бы с вами поделиться.

Уже в начале шестидесятых годов прошлого века профессиональных певцов, обучавшихся в консерваториях и училищах Русской империи, осталось очень мало. Наступила пора воспитать новое поколение певцов, вернее хористов, чаще всего из ничего. Кое-кто занимался немного пением, но большинство молодого поколения состояло из студентов, любителей хорового пения, потомков первой или второй эмиграции. Хор выступал не больше

чем три или четыре раза в год. Но присутствие на спевках было обязательно, и Евгений Иванович требовал строжайшего соблюдения хоровой дисциплины. Личность его была внушительной, а музыкальные требования – наивысшие.

Во время этих спевков, Евгений Иванович трудился над тем, чтобы голосовые партии звучали слитно. Не разрешалось выделяться одному голосу из партии или слишком сильно выражаться. Часто Евгений Иванович повторял: «Церковное пение не цыганщина». Бывало нередко, что певчие с хорошо поставленными голосами уходили из хора после нескольких замечаний от регента, не сумев подчиниться его требованиям.

Другая особенная характеристика хора Евца было очень точное интонирование. Евгений Иванович был способен повторять два такта более десяти раз, прося певчих петь отдельно по партиям или по одиночке, чтобы добиться желаемого результата. Он не терпел понижения, которое для него было признаком недопустимой развязности.

Евец отличался также особенной энергичностью при управлении хором. Он не терпел вялости во время пения, говоря, что нужно петь «как бы стоя на пружинах». Акценты, указанные на партитурах, которые, между прочим, Евгений Иванович всегда сам переписывал, свидетельствуют о желании не давать певчим расслабляться или петь механически и скучно. Акценты должны были быть точны и кратки и ни в коем случае не быть поводом для усиления динамики (регенты поймут, что я имею в виду).

Евец был также очень требователен к соблюдению указанных нюансов в динамике, особенно «пиано». Певчие редко ценят пиано, желая чаще себя показать. Но когда хор не исполнял указанное «пиано», Евгений Иванович моментально останавливал хор. Если ошибка повторялась, он сердился, ударяя своей широкой и мощной рукой по клавишам пианино за ним стоящим. Весь хор вздрагивал, прервав пение, и слышался глухой голос регента: «Я хотел «пиано»!». Хор тогда повторял «пианиссимо».

Евгений Иванович отличался ещё редким в наше время чувством «вкуса». Несмотря на широту и стилистическое разнообразие репертуара, Евец мог исполнить любое произведение сдержано и с таким вкусом, что даже самые дерзновенные или самые лирические произведения обретали строгий и благородный облик. Следует по этому поводу послушать его исполнение произведений А. Архангельского, одного из самых романтических композиторов русского церковного пения. Евец умел придать особое, уникальное чувство достоинства и благородства этим произведениям. Он любил повторять что, это церковное пение, и что взлёты чувств и эмоций здесь не пристойны, употребляя термин «Не культурно».

Евец был также большим ценителем концертов Дегтярёва и Бортнянского, пользуясь ими для воспитания у хора классицизма и ритмической строгости. В общем, его трактовка церковно-певческих произведений была академической, но его глубочайшее чувство священности, церковности песнопения диктовало ему сдержанный стиль его исполнений.

Будучи высокого роста, имея длинные руки и широкие ладони, его жесты были изящны и выразительны. Что усиливало его авторитет.

Во второй половине 20-го века в Париже существовало по крайней мере четыре концертных хора русского церковного пения, каждый из 30-ти певчих. Но хор Евца несомненно возвышался над ними. Его очень уважали, и во время совместных концертов, объединяющих все хоры русской эмиграции, хор Свято-Алекса́ндро-Невского собора превосходил всех. Интересно было следить за другим регентами. Одни боялись появляться рядом с ним, другие, более дерзновенные, надеялись на похвалу. Но, напрасно! Некоторые осмеливались критиковать Евца, говоря; «Да! Исполнение технически хорошее, но слишком холодное, слишком «немецкое»...

Евгений Иванович Евец остался в нашей памяти как человек правдивый, исключительно совестный, в котором не было ни следа вульгарности, тончайший музыкант, который учил нас подходить к музыке, и особенно, к церковному пению, с достоинством и благородством. Великая честь была – знать его.

Во Франции настоящая, ежедневная школа церковной практики находилась в Свято-Сергиевском Богословском институте. Основанный в 1925-м году митрополитом Евлогием при активной помощи **Михаила Михайловича Осоргина**, храм Св. Сергиево-Подворья был и храмом Богословского института. В нём развивалась практика мужского, семинарско-монастырского пения. Строгое соблюдение Осмогласия, отсутствие концертных произведений, возврат к знаменному распеву – вот что характеризовало репертуар хора Сергиевского

Подворья. Репертуар и стиль мужского хора были созданы совместными трудами митрополита Вениамина (Федченкова), Михаила Михайловича Осоргина, Ивана Кузьмича Денисова (известного тенора квартета Кедрова) и позже, Николая Михайловича Осоргина.

О нём хотел бы я рассказать и отдать честь тому, с кем мне привелось многие годы петь, и у которого я научился тому, что не найдёшь в академических курсах, но только на клиросе, на этом священном месте церковных певчих, где литургия передаётся через практический опыт, под учением наставника.

Сын Михаила Михайловича **Осоргина, Николай**, родился в 1924-ом году. Его отец стоял у истоков хора Сергиевского Подворья и был один из основателей Богословского Института. Михаил Михайлович преподавал устав и исполнял должность псаломщика. После его кончины в 1950-ом году, его сын Николай стал псаломщиком и регентом. Он так же преподавал устав, то есть, практическое применение литургии как науки. Каждый день, в течение более 50-ти лет, он пел богослужение, на неделе часто один. Эта клиросная практика дала ему исключительное познание богослужения и, одновременно, большую любовь к молитве Церкви. Он таким образом сумел передать нескольким поколениям церковных певчих глубокое познание богослужения в «монастырском» духе. Обладая исключительным талантом для проведения богослужений, Николай Михайлович смог принести духовное утешение сотням прихожан Сергиевского Подворья, для которых в эмиграции храм стал убежищем. Он умел вести службу одновременно в темпе и сдержано. Трезвый и бодрый в исполнении песнопений, он предавал длинным богослужениям нужную энергию. Мы, певчие, стояли вокруг него и аналоев с большими богослужебными книгами, которые держали по бокам стоящие певчие, внимательно следя и за текстом, и за руками регента. Пение не было сентиментальным, но, однако, было и строгим, и трогательным и, в высшем смысле, музыкально красивым.

Николай Михайлович обращал всё внимание на текст богослужения. Он не допускал ускорения хора, или спотыкания при произношении слов. Он требовал ясного и точного произношения.

Обычно новые певчие становились в баритоны (баритоны занимают промежуточную партию между тенорами и басами), так как Николай Михайлович считал, что в мужском хоре эту партию должен знать каждый певчий, чтобы ознакомиться с гармонической структурой пения, и чтобы научиться не выделяться. Желая сохранить строгость стиля, Николай Михайлович не разрешал баритонам петь вводный тон в заключительной каденции, а требовал слияния с басами на тонике.

Основой пения служило традиционное осмогласие в Московском варианте. Добавлялось иногда пение «на подобен», а также и пение знаменных мелодий догматиков, великого славословия и воскресного тропаря унисоном. В Пасхальный период, бывало, пели унисоном и ирмосы канона Пасхи, и стихиры Пасхи. Очень часто на херувимской или на евхаристическом каноне Николай Михайлович доставал Синодальный Обиход квадратной ноты и, задав тон, хор запевал на четыре голоса (сборник указывал только мелодию на унисоне). Каждый певчий должен был подбирать свою партию, следя за гармонией песнопения.

Из всех богослужений Страстная Седмица выделялась своей красотой и торжественностью. На утрени Великого Пятка, между чтениями 12-ти Евангелий Страстей Господних, исполнялись седальны в замечательной гармонизации А. Кастальского, минорный тон которых придавал особый колорит богослужению. А в пасхальную ночь пение стихиры «Воскресение Твое Христе Спасе» пелось первый раз в обычной гармонизации (6-го гласа), а потом чередовалось с мажорной гармонизацией Кастальского. Также на заутрени стихиры «на хвалитех» первого гласа пелись в мажорной обработке того же Кастальского.

Те, кому посчастливилось пережить рядом с Николаем Михайловичем длинные великопостные службы, Страстную Седмицу и Светлый Праздник Христова Воскресения, никогда не забудут этот опыт, и внутреннее сокровище в нём скрытое. Как-то Николай Михайлович рассказал, что Антон Владимирович Карташев, уже пожилой, известный историк Русской церкви (он был и министром культуры до революции), сказал в Пасхальную ночь: «Надеюсь, что в Царствии Небесном не будет хуже!».

У Николая Михайловича Осоргина было очень сильно развито чувство предания-традиции. Относясь очень бережно к тому, что ему было передано, он себя считал стражем этого наследия и не терпел халатного отношения к нему. Для него Типикон – священная книга. Он ясно чувствовал, что смиренное послушание указаниям типикона является единственно правильным отношением к Церковному Преданию и к Богу, как сын послушен отцу, понимая, что послушание является ключом к священным тайнам литургии и вратам в жизнь вечную. В эпоху, когда понятие Традиции унижается и наследием Древности чаще всего пренебрегают,

Николай Михайлович своим подходом к литургической жизни свидетельствовал об обратном. Нужно ему отдать должное: он сильно и искренне любил Русскую Церковь и её историю. В храме Преподобного Сергия никогда не пропускали память Русских Святых, как и других святых. Николай Михайлович старался петь службу каждому святому дня.

Хор под управлением Николая Михайловича Осоргина дал множество концертов во Франции и за границей. Они являлись как бы внелитургическим свидетельством жизни Богословского Института. Во время этих выступлений Николай Михайлович любил сам давать объяснения смысла песнопений, богатства православного богословия и его певческого оформления.

Несколько поколений молодых певчих, русского и не русского происхождения, пели под его руководством. Некоторые из них стали регентами и обязаны ему своему литургическому образованию.

Как пишет архимандрит Киприан Керн (отец Киприан преподавал патристику в Богословском институте в Париже) в своём труде о литургическом богословии «Крины молитвенные»: «Вся духовная культура, богословская начитанность византийца и гражданина Святой Руси, кажущаяся сынам гордой европейской культуры чем-то диким и мрачным, получалась ими в Церкви, в храме, в богослужении, в литургическом богословии, как живом опыте Церкви. Не было семинарий, академий и теологических факультетов, а боголюбивые иноки и благочестивые христиане пили живую воду Боговедения из стихир, канона, седальнов, прологов, четьи-миней. Церковный клирос и амвон заменяли тогда профессорскую кафедру»¹.

В этом духе трудился, подвизался Николай Михайлович Осоргин. Вечная ему память!

Не могу, в заключение, обойти молчанием великий вклад в развитие Церковного песнопения двух Кедровых, отца и сына, в Париже в XX-м веке.

Оба были хоровыми дирижёрами, оба были замечательными исполнителями, оба были композиторами.

Слава **Николая Николаевича Кедрова-отца**, как в Европе, так и в Америке, уникальное явление в вокально-музыкальном искусстве. Квартет Кедрова, будучи уже знаменитым до переворота 17-го года, стал всемирно известным после него. Фёдор Иванович Шаляпин назвал квартет чудом вокального искусства. Известный основатель и дирижёр Бостонского филармонического оркестра, Сергей Александрович Кусевицкий, писал: «Квартет Кедрова является в наше время самым замечательным проявлением вокального мастерства».

Во главе квартета Николай Николаевич Кедров регулярно пел богослужения в Свято-Александро-Невском соборе в Париже, а также и в Свято-Сергиевском храме при богословском институте. В течение двух десятилетий до второй мировой войны многочисленные благотворительные концерты и выступления квартета Кедрова в пользу церковных и светских мероприятий русской эмиграции позволили свидетельствовать о необычайной красоте церковных песнопений, а также и народных песен, не только в самой эмиграции, но и за её пределами. Музыкально-литургические сочинения Кедрова – исключительное явление в XX-м веке. Особенно, знаменитое «Отче наш» No1, которое было написано ещё в Петрограде. Красота и простота этого произведения ставят его в ряд шедевров музыкально-литургического наследия Эмиграции.

После войны **Николай Николаевич Кедров-сын** возглавил квартет своего отца и продолжил его деятельность уже с новым поколением исполнителей до начала семидесятых годов.

Как и его отец, он посвятил большую часть своей жизни сочинению и обработкам духовных песнопений. Даже если он бывал иногда дерзновенным в своих музыкальных трудах, он любил простые обработки древних роспевов. Будучи большим мастером модальной гармонизации роспевов, он вдохновил немало последователей, в том числе Максима Евграфовича Ковалевского, основателя Русского Музыкального Общества (в Париже), членом которого был и Николай Николаевич. И наконец, надо отметить исключительную роль Николая Николаевича Кедрова-сына в издательстве, так называемого «Лондонского Сборника церковного пения», в котором представлены произведения композиторов духовной музыки XVIII

¹ Иеромонахъ Кипріанъ: «Кріны молитвенные». Сборникъ статей по литургическому богословію. Изданіе Братства Преподобнаго Серафима Саровскаго. Белградъ. 1928, стр. II - III.

и XIX веков, а также и композиторов Русского Зарубежья, до того неизвестных или неизданных, в том числе произведения Кедрова-отца и его собственные.

В заключение этого доклада можно смело отметить, что педагогическая деятельность наших предков в эмиграции не только сумела сохранить церковную и духовную традицию Русской Православной Церкви, но и развить ее, обогащая ее трудами талантливых музыкантов и композиторов, и особенно, ревнителей Русской Православной традиции.

Протоиерей Александр Кедров (внук)
Париж, 1-го июля 2017