

К ВОПРОСУ О ГАРМОНИЗАЦИЯХ ДРЕВНИХ РОСПЕВОВ. ПО МАТЕРИАЛАМ МОСКОВСКОГО КОНКУРСА ОБЩЕСТВА ЛЮБИТЕЛЕЙ ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ 1884–1886 гг.

Н. Э. РЫБАКОВА

В статье проведен анализ гармонизаций древних роспевов, авторы которых приняли участие в конкурсе Общества любителей церковного пения в Москве — результаты его были изданы в сборнике «Опыты переложений древних церковных напевов для хорового исполнения» в 1887 г. Отдельные переложения П. Р. Вейхенталя и В. Ф. Комарова, премированные по результатам конкурса, а также работы В. Н. Кашперова рассматриваются в контексте деятельности Общества, поддерживавшего возрождение древнерусского и обиходного уставного пения и ставившего своей целью развитие правильного взгляда на церковно-мелодическое пение и духовно-музыкальное творчество. Пытаясь соответствовать условиям конкурса и найти подходящий стиль гармонизации для древних церковных мелодий, композиторы в своих переложениях использовали способы хоровой обработки, отличные от привычного в то время хорального стиля с опорой на гармонические закономерности классической тональности — стиля, который был утвержден в обиходе Придворной капеллы 1848 г. и внедрен во многих российских епархиях. Общей чертой конкурсных переложений стало стремление авторов приблизить интонационно-ритмическую и ладовую окраску хоровой партитуры к особенностям древней мелодии. В результате отдельные голоса приобрели ритмическую свободу, подвижность и гибкость, а их сочетание привело к образованию ряда созвучий с побочными тонами, возникающих в пределах гармонической опоры на диатонику. Несмотря на то что, по мнению членов Общества, эти работы не были признаны образцом гармонизации древних церковных роспевов, они стали важной вехой на пути становления национального стиля в духовной музыке, который расцвел на рубеже XIX–XX вв.

Деятельность Общества любителей церковного пения в Москве была важным этапом в развитии отечественного церковного пения. Общество официально было зарегистрировано 6 декабря 1880 г., хотя его зарождение относится к концу 1870-х гг. Главным инициатором создания Общества выступил московский викарный епископ Амвросий. Среди членов Общества были В. Н. Кашперов, прот. В. Металлов, В. Ф. Комаров, П. Д. Самарин, фольклорист и теоретик Ю. Н. Мельгунов, в редактировании композиторских работ принимали участие С. И. Танеев, А. С. Аренский, Н. А. Губерт, Н. Д. Кашкин и П. И. Чайковский. Непродолжительное время в него входил прот. Д. Разумовский.

Созданное для защиты и охранения традиционного церковного пения Общество ставило своей задачей воспитание грамотных в музыкальном и литургическом отношении певцов и регентов. Для этого проводились лекции и концерты, в которых принимали активное участие различные хоровые коллективы. В задачи Общества входило также и восполнение недостатка хороших певцов в храмах — с этой целью были организованы церковно-певческая воскресная школа и позже регентские курсы.

Общество поддерживало возрождение и исполнение древнерусского и обиходного уставного пения. Проводились службы, на которых пел хор любителей «древним напевом».

В наше время на деятельность Общества любителей церковного пения было обращено внимание в работах Н. Ю. Плотниковой¹, которая отмечает, что «впервые в России члены Общества осознали необходимость сохранения и закрепления в нотной записи устной певческой церковной традиции»².

Особое внимание членов Общества было направлено на запись так называемого «обычного» распева Московской и других епархий. В. Н. Кашперов, Ю. Н. Мельгунов и В. Ф. Комаров сделали запись напева Московского Успенского собора с голоса сакеллария протоиерея Петра Виноградова. Эти записи фиксировались в «Круге церковных песнопений обычного напева Московской епархии», печатание которого началось с первых же годов существования Общества, что способствовало в дальнейшем интересу к собиранию и фиксации обихода других епархий.

В связи с возросшим интересом к древним распевам был поднят вопрос их гармонизации, и в 1883 г. Общество любителей церковного пения объявило конкурс на лучшую гармонизацию знаменного распева. В июне этого года в газете «Московские ведомости» было напечатано объявление об учреждении премии за лучшее переложение знаменного распева, и почти через год, 26 мая 1884 г., были опубликованы условия конкурса. В условиях выражалось пожелание, чтобы в переложениях «сопровождающие мелодию голоса по своему строению приближались возможно более к древним церковным напевам», а также «могли быть употребляемы в богослужении, но не исключаются сочинения и концертные, содержащие разработку тех же мелодий»³. Объявляя композиторские конкурсы на лучшее переложение знаменного распева, Общество надеялось найти более подходящий стиль для гармонизации древних церковных мелодий, в котором бы церковная мелодия занимала главенствующее положение и сопровождалась «простой и строгой гармонией, чуждой хроматизма современной музыки и соответствующей характеру церковной мелодии»⁴.

¹ См.: Плотникова Н. Ю. Воскрешение древности // Московский журнал. 1992. № 6; Она же. Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX — начала XX в. Канд. дис. 1996.

² Плотникова Н. Ю. Воскрешение древности // Московский журнал. 1992. № 6. С. 35.

³ Рахманова М. П. Общество любителей церковного пения: Вступ. статья // Русская духовная музыка в документах и материалах. М., 2002. Т. 3. С. 204.

⁴ Танеев С. И. Отзыв о сочинениях, представленных на премию ОЛЦП в 1885 году // Там же. С. 221–222.

Лучшие конкурсные работы были опубликованы в 1887 г. в «Опытах переложений древних церковных напевов для хорового исполнения». Помеченное как «Выпуск 1», издание «Опытов», к сожалению, так и не имело продолжения. В «Опытах» были напечатаны работы Полуэктова, Вейхенталя, Комарова и Кашперова. Первая премия Обществом была присуждена петербургскому композитору П. Р. Вейхенталю за переложение знаменного догматика 1 гласа и знаменных воскресных ирмосов 4 гласа. Последние половинные премии были присуждены в 1908 г. П. А. Петрову-Бояринову и К. Н. Шведову также за гармонизации знаменных догматиков.

Рассмотрим некоторые из опытов гармонизаций авторов, принявших участие в конкурсе, — они представляют наибольший интерес с точки зрения нового направления многоголосной разработки древних роспевов.

Ирмосы воскресного канона четвертого гласа знаменного роспева «Моря чермную пучину» в гармонизации П. Р. Вейхенталя написаны для мужского четырехголосного хора. Гармонизацию имеют ирмосы не всех песней канона, а только 1, 3, 4, 5 и 9-й. Мелодия знаменного роспева находится в партии первого тенора и взята без существенных изменений. В ирмосах, опираясь на плагальность, характерную для национального гармонического мышления, композитор использует различные приемы обработки мелодии, помещенной в верхнем голосе. Например, применяя проходящие звуки, он наделяет голоса хоровой партитуры свободным движением, что делает их более самостоятельными и мелодичными. Результатом такого пластичного голосоведения становятся разнообразные полифункциональные аккордовые сочетания. Четырехголосная фактура не всегда выдерживается, временами встречается общехоровой унисон, что придает партитуре большую легкость и сближает с одноголосным знаменным пением.

Пример начала третьей песни канона⁵:

The image shows a musical score for a four-part setting of a chant. It consists of three staves: a vocal line (Tenor 1) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The vocal line is written in a single treble clef and contains the melody with the lyrics: Ке - се - ли - тса ѿ те - бѣ. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support for the vocal line. The lyrics are written in Church Slavonic.

Наряду с этим встречаются *divisi* в партиях, примененные под влиянием стиля эпохи, уделявшей большое внимание итальянскому концерту и принципам его написания, особенно октавное удвоение басовой партии, что создает чередование легкого и более основательного движения.

⁵ Во всех примерах над авторской партитурой дается строка оригинала роспева из Синадального обихода.

Ке - се - ли - тва ѿ те - бѣ цер - ковь тво - а хри - стѣ,
 Ке - се - ли - тва ѿ те - бѣ цер - ковь тво - а хри - стѣ,

Басовая партия местами имеет самостоятельное мелодическое движение. Например, в первой песни канона:

дрѣ - вній пѣ - ше - ше - ство - блазъ ѿз - ра - нль
 дрѣ - вній пѣ - ше - ше - ство - блазъ ѿз - ра - нль

или

мо - н - се - в - бы - ма рѣ - ка - ма
 мо - н - се - в - бы - ма рѣ - ка - ма

Ладовая основа гармонизаций Вейхенталя базируется на обиходном звуко-ряде, и для гармонии, которая словно «приспосабливается» к пластике напева, характерна переменность функций.

Ирмосы П. Р. Вейхенталя в сравнении с опытами предшествовавшего периода, в частности с опытами Н. М. Потулова, отличаются большей музыкальностью и мелодичностью голосовых партий. Они представляют пример отступления от строгого хорального четырехголосия по типу «нота против ноты», свойственного песнопениям распространенного в XIX столетии обихода А. Ф. Львова — Н. И. Бахметева, и «оживление» всех голосов хоровой партитуры становится еще одним важным, прогрессивным шагом в движении к национальному стилю. Впервые наиболее ярко приемы «оживления» голосов использовал П. И. Чай-

ковский во «Всенощном бдении», где он применял имитационные и фигурированные построения (например, в № 5 «Свете тихий»)⁶.

В своем отзыве об этом сочинении С. И. Танеев писал: «Номер I (под этим номером подразумеваются воскресные ирмосы 4-го гласа и догматик 1-го гласа П. Р. Вейхенталя. — *Н. Р.*), несомненно, лучший из всех: данная мелодия сопровождается простою и строгою гармонией, чуждой хроматизма современной музыки и соответствующей характеру церковной мелодии. Отступления от общепринятых правил гармонии (например, параллельные примы и октавы) не могут быть поставлены в упрек автору. Сделанные, по-видимому, с намерением, они сообщают сочинению своеобразный оттенок. Сопровождающие голоса, за немногими исключениями, имеют плавные и легко исполняемые мелодии. Этот номер заслуживает премии»⁷. Хотя, по просьбе самого автора, В. Ф. Комаровым были сформулированы указания и на недостатки гармонизаций П. Р. Вейхенталя, где, в частности, указывается на «тяжеловесность» басовой партии, что не позволяет исполнять переложения в том движении, в каком по традиции поются древние мелодии унисоном. Так же, по словам В. Ф. Комарова, «мелодии сопровождающих голосов, взятые сами по себе, недостаточно напоминают древние русские мелодии: они ближе к мелодиям старой западной церковной музыки. В особенности не согласен с русскими мелодиями интервал на октаву, часто встречающийся в ходе второго баса, а также на квинту вниз»⁸.

Из опубликованного в «Опытах» стилистически интересны также переложения В. Ф. Комарова. В этом выпуске, помимо «Милость мира», имеются еще его гармонизации гимна «Единородный Сыне», подобна «Радуйся, Живописный Кресте» и гармонизация ирмосов недостающих песней канона Вейхенталя (6, 7 и 8-й). Переложения В. Ф. Комарова, можно сказать, предвосхищают новый стиль в церковном пении.

Гармонизация «Милость мира» киевского роспева на Литургии свт. Василия Великого так же написана В. Ф. Комаровым для мужского четырехголосного хора. Она интересна длинными развитыми мелодическими линиями во всех голосах. Церковная мелодия находится в партии первого баса или баритона, но взята на малую терцию выше в сравнении с оригиналом (в Синодальном обиходе). В своей гармонизации В. Ф. Комаров обращается с мелодией свободно, позволяет немного изменять ее, украшать и добавлять проходящие звуки или опевания основных тонов.

В выдержанной на протяжении всего песнопения четырехголосной фактуре мелодическое движение голосов достаточно развито, хоровые партии часто дублируют мелодию в терцию, сексту, дециму и квинтдециму. Распевность и витиеватость голосовых партий обогащают партитуру и создают ощущение «перелива» звуков различными красками. Однако пластично развитые голоса несколько

⁶ Плотникова Н. Ю. Всенощное бдение // Православная энциклопедия. М., 2005. Т. IX. С. 679.

⁷ Танеев С. И. Отзыв о сочинениях, представленных на премию ОЛЦП в 1885 году // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. С. 221–222.

⁸ Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. С. 223.

не затеяют основную мелодию, но, более того, постоянное дублирование различных партий церковной мелодии выводит ее на первый план.

До - сто - и - но и - пра - ве - дно е - сть по - кла - на - ти - ся От - цу

Ответы на начальные возгласы Евхаристического канона в Синодальном обиходе отсутствуют, но в партитуре Комарова они имеются. Можно предположить, что мелодия хоровых ответов на первые три возгласа сочинена самим В. Ф. Комаровым в стиле роспева и так же гармонизована.

Ладово-гармонический фон обработки «Милость мира» В. Ф. Комарова опирается преимущественно на диатонику Es-dur, богатство и разнообразие которой придают задержания и своеобразные аккордовые сочетания, являющиеся результатом сочетания развитых мелодических линий всех голосовых партий. В свою очередь, в самих мелодических линиях заметно стремление композитора интонационно и ритмически приблизить голоса хоровой партитуры к первоисточнику.

Еще один небезынтересный пример переложения из опубликованных в «Опытах переложений древних церковных напевов для хорового исполнения» — гармонизация В. Н. Кашперовым задостойника на Литургии свт. Василия Великого «О Тебе радуется» 8-го гласа знаменного роспева. Эта партитура написана для трехголосного мужского хора — двух теноров и баса. Такой выбор хорового состава не был случайным. Впервые трехголосный мужской состав использовал М. И. Глинка в опыте гармонизации прокимна Литургии Преждеосвященных Даров греческого роспева «Да исправится молитва моя». Так же как и в гармонизациях В. Ф. Комарова, здесь голоса отличаются подвижностью и самостоятельностью. Мелодия знаменного роспева находится в партии баса и взята практически без изменений. Благодаря густоте звучания басовой партии мелодия знаменного роспева прекрасно слышна и в общехоровом звучании оказывается на первом плане. Дублирование мелодии в терцию и сексту встречается не так часто, хотя элементы его присутствуют.

Трехголосие на протяжении всей партитуры своеобразно «пульсирует», то расширяясь, то сжимаясь, обогащая распев разными тембровыми оттенками. Иногда голоса сходятся в терцию или сексту. Например, на словах «*прежде въкъъ сынъ сѣнъ нашъ*»:



Ладово-гармоническая основа обработки «О Тебе радуется» В. Н. Кашперова также ориентирована на модальную природу древней мелодии. Как и в предыдущих гармонизациях, сопровождающие мелодию голоса довольно развиты и образуют полифункциональные аккордовые сочетания в свободно развивающемся, неметризованном ритмическом пространстве.

В целом, в переложениях Вейхенталя, Комарова и Кашперова фактура становится пластичной, не всегда выдерживается полное четырехголосие, принятое в обиходе, голоса приобретают подвижность, что сближает их с самими древними мелодиями. Гармоническое слышание композиторами многоголосия опирается на ладовую природу взятых за основу распевов, подобно переложениям Н. А. Римского-Корсакова, первые из которых появились в эти же годы. И несмотря на то что иногда встречаются элементы отклонений, задержаний, преимущественно гармония опирается на диатонику.

Работы, изданные в «Опытах переложений древних церковных напевов для хорового исполнения», по мнению членов Общества, принимавших участие в оценке гармонизаций, хотя и не признавались «вполне соответствующими характеру основной мелодии», но они отступали от однообразного механического способа гармонизации, в сравнении с принятым тогда обиходом, и некоторые из них «стремились приблизиться к натуральному гармоническому исполнению церковных напевов, бывшему несомненно в древности»⁹ — в чем их очевидная заслуга. Композиторы, работы которых были изданы, стремились найти гармонию, соответствующую церковному распеву, в духе и стиле мелодии. Хотя эти опыты имели и свои минусы, но они ценны тем, что они оказались в начале движения к становлению национального стиля.

По словам одного из членов Общества П. Д. Самарина, «это был, прежде всего, первый опыт объединения музыкантов со знатоками нашего церковного пения и привлечения к разработке последнего как можно большего числа лиц. Во-вторых, этот опыт, кроме обмена мнений по вопросу о переложениях церковных напевов, дал и первую формулировку тех требований, которые должны быть предъявлены к переложениям»¹⁰.

Общество стремилось найти такие способы обработки церковных мелодий, которые были бы близки самим древним мелодиям. Важными требованиями

⁹ Самарин П. Д. Желательно ли и возможно ли дальнейшее существование ОЛЦП? // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. С. 298.

¹⁰ Там же.

членов Общества к гармонизациям являлись: подлинность мелодии, опора на диатонику и близость к «обиходному» пению, доступному широким слоям общества.

Деятельность Общества любителей церковного пения, как и изданные им опыты гармонизации церковных роспевов, возникшие в период активных поисков способов возрождения древней певческой традиции в многоголосии, вслед за духовно-музыкальными композициями П. И. Чайковского и опытами композиторов Петербургской певческой капеллы, стали важными шагами на пути к становлению русского стиля в духовной музыке.

Ключевые слова: Общество любителей церковного пения, гармонизации, национальный стиль, конкурс, знаменный распев.

ON THE WAY TO THE TRADITIONAL WAY OF HARMONIZATION OF THE CHURCH SINGING LOVERS SOCIETY

N. RYBAKOVA

The article has carried out the research on harmonization of old singsongs which were presented in the competition of the Society of church singing lovers in Moscow. The results of the competition were published in the journal "The experience of transposition of old church hymns for chorus" in 1887. The special transpositions by Weichental and Komarov, which were awarded a prize in the competition, and also the works by Kashperov were studied as a part of the Society's work, whose primary aim was to rejuvenate the old traditional Russian singing and establish the right view on Church singing and spiritual music development. In order to meet the competition's requirements and find the most appropriate way of harmonization for Old church singsongs, the composers used special approaches of chorus elaboration for their transpositions which were different from common choral style of harmonization of Church singsongs which was based on classical tonality. The common feature of all the competition's transpositions was the desire of the composers to make the intonation-rhythmical and harmonized nature of choral score similar to the old singing. As a result, the individual voices sounded freer, softer and more agile and their combination ended in formation of uncommon accords which appeared within the harmony basis on Diatonic scale, namely, on church scale. Despite the opinions of the Society's members that these compositions were not regarded as an excellent example of harmonized old church singsongs, they became an important milestone on the way to creating the Russian style of spiritual music.

Keywords: Society of church singing lovers, harmonization, traditional style, competition, znamenny chant.

Список литературы

1. *Богомолова Л. М.* Историография изучения устной традиции в культовом певческом искусстве // Из истории музыкальной жизни России XVIII–XIX веков. М., 1990. С. 97–107.
2. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. М., 2004. Т. 2.
3. *Комаров В. Ф.* Средства к улучшению церковного пения // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. М.: Языки славянских культур, 2002. С. 232–278.
4. *Мельгунов Ю. Н.* Записка о церковной музыке, читанная в заседании Московского Общества любителей церковного пения в мае 1883 года // Русская духовная музыка в документах и материалах. М., 2002. Т. 3. С. 213–218.
5. *Плотникова Н. Ю.* Воскрешение древности // Московский журнал. 1992. № 6. С. 33–36.
6. *Плотникова Н. Ю.* Всенощное бдение // Православная энциклопедия. М., 2005. Т. IX. С. 679.
7. *Потемкина Н. А.* Богослужбное пение в начале и конце XX века. М., 1999.
8. *Рахманова М. П.* Общество любителей церковного пения: Вступ. статья // Русская духовная музыка в документах и материалах. М., 2002. Т. 3. С. 190–231.
9. Речь преосвященного Амвросия, епископа Дмитровского, при торжественном открытии Общества любителей церковного пения // Православное обозрение. 1881. № 6/7. С. 547–551.
10. *Самарин П. Д.* Желательно ли и возможно ли дальнейшее существование ОЛЦП? // Русская духовная музыка в документах и материалах. М., 2002. Т. 3. С. 293–320.
11. *Страхов А. Г.* Мысли о церковном пении: По поводу переложения от Общества любителей церковного пения — переложить обиходны напевы для пения хором // Русская духовная музыка в документах и материалах. М., 2002. Т. 3. С. 328–338.
12. *Танеев С. И.* Отзыв о сочинениях, представленных на премию ОЛЦП в 1885 году // Русская духовная музыка в документах и материалах. М., 2002. Т. 3. С. 221–222.
13. Устав Общества любителей церковного пения // Православное обозрение. 1881. № 6/7. С. 552–555.