

Мартынова Евгения Романовна

студентка IV курса кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Научный руководитель:

Полозова Ирина Викторовна

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НЕМЕЦКОЙ И РУССКОЙ КУЛЬТОВЫХ ТРАДИЦИЙ НА ПРИМЕРЕ ГАРМОНИЗАЦИЙ ЗНАМЕННОГО РОСПЕВА А. АРХАНГЕЛЬСКОГО

Русское богослужбное пение — уникальное и самобытное явление в хоровой музыке. Начиная с периода христианизации здесь сформировались свои нормы, каноны и особенности, которые неустанно сохранялись до середины XVII в. — времени перелома и перехода [4]. Период Нового времени в музыкальном искусстве, в том числе и в области церковной музыки, опирается на европейское музыкальное наследие. В разное время русское богослужбное пение испытывает влияние от Польши, Италии и Германии.

С середины XIX века возрождается интерес к исконно русскому богослужбному пению. Важной особенностью этого периода является то, что именно тогда начали изучать церковное пение не только с практической стороны, но и со стороны теоретической, исторической и археологической. После долгого господства итальянского концертного стиля в XVIII – начале XIX века музыканты стремились возродить традицию древнерусского церковного пения. В отличие от итальянской традиции, знаменный распев, называемый «ангелоподобным», был более аскетичным, лишённым мирских страстей. Именно эти качества и стремились возродить русские музыканты XIX века. Пути возрождения были разными. Композиторы объединились вокруг двух крупнейших музыкальных центров России: Придворной Певческой Капеллы в Санкт-Петербурге и Синодального училища в Москве. На базе этих певческих коллективов формируются свои школы церковных композиторов. Эти две школы различались прежде всего своими взглядами в вопросах возрождения древнерусского пения. Основным отличием в творчестве петербургских и московских церковных композиторов был метод гармонизации знаменных песнопений. Композиторы петербургской школы стремились привести хоровое исполнение в определённый порядок, используя при этом классическую западноевропейскую гармонию. Московская же школа руководствовалась принципом следования гармонии за мелодией, её представители пытались создать новый тип церковной тональности, который отражал бы особенности знаменного пения.

Ситуация, связанная с различным пониманием роли и основ церковного пения в России композиторами петербургской и московской школ зависела от определённых исторических обстоятельств. Москва —

столица Православной Руси, здесь бережно хранились патриархальные традиции знаменного пения, что и послужило основой формирования взглядов композиторов московской школы. Петербург же, имевший статус европейского, светского города активно воспринимал и впитывал элементы европейской музыкальной культуры, а в XIX веке возникла композиторская школа, предложившая возрождение русского церковного пения на основе западных образцов хорового письма.

Петербургская композиторская школа, представленная такими композиторами, как А. Ф. Львов (1798–1870), Г. Я. Ломакин (1812–1885), М. А. Виноградов (1810–1888), Г. Ф. Львовский (1830–1894), Е. С. Азеев (1831–1920) и А. А. Архангельский (1846–1924), характеризовалась более или менее точным следованием западным (в основном австро-немецким) музыкальным образцам.

Одним из первых композиторов Петербурга в XIX веке, кто пытается синтезировать достижения русских традиций церковного пения и европейского музыкального наследия, был М. И. Глинка. Он решает проблему гармонизации древнерусских напевов, опираясь на опыт великих европейских полифонистов XV–XVI веков, создавших строгий стиль полифонии. Синтез европейских и национальных традиций — путь, по которому Глинка идёт и при создании своих опер. Композитор одним из первых воплощает в своём творчестве достижения немецкой хоровой музыки. Вспомним, что его главным учителем в области музыкально-теоретических дисциплин был известный немецкий педагог З. В. Ден, не только прививший любовь к правилам европейского контрапункта, но и косвенно указавший перспективный путь работы над гармонизацией русских обиходных песнопений, познакомив Глинку с немецким хоралом. Свои идеи в области церковной музыки Глинка смог реализовать в период работы в Придворной певческой капелле (1836–1838).

Его искания были продолжены в середине — второй половине XIX века, когда в Придворной Певческой Капелле формируется новый эталон богослужебного пения для всей России. И именно здесь утверждается практика соединения русской певческой традиции и опыта немецкой композиторской школы в области хорового искусства. Этот этап получил название немецкого периода в развитии отечественной церковной музыки. Его начало связано с назначением на должность директора Придворной певческой капеллы Алексея Федоровича Львова 2 января 1837 года.

А. Ф. Львов (1799–1870) был замечательным скрипачом, дирижёром, композитором, автором нескольких книг о музыке. Он обучался у многих педагогов, в том числе у Ф. Бёма, брал уроки композиции у И. Г. Миллера. Львов является автором около 40 оригинальных духовных сочинений в различных жанрах, которые до настоящего времени исполняются в богослужебной практике и входят в концертный репертуар не только русских, но и зарубежных хоровых коллективов. Наиболее известные из них — «Вечери Твоя тайныя», «Достойно есть», «Отче наш», «Взбранной

Воеводе». Большое значение для современников имели его труды в сфере церковно-певческого искусства. Кроме того Львов активно осуществлял реформу церковного пения по всей России [6, с. 41–42].

Основной идеей реформы церковного пения, сформулированной Львовым, было убеждение, что русское церковное пение возможно возродить только опираясь на опыт немецких музыкантов. Он и его единомышленники применяли правила гармонического письма протестантского хора для гармонизаций древнерусских напевов. В своём творчестве он утверждает модель гармонического пения, сложившуюся в произведениях Д. С. Бортнянского и П. И. Турчанинова, но уже в совершенно новом качестве.

Львов уделял много времени древнерусским уставным напевам, их изучению и гармонизации. В начале творчества для Львова первостепенной была правильность хоральной гармонии, а не соответствие напева древнему образцу. Поэтому единственным подходящим образцом он считал западный протестантский хорал. Гармония, по его убеждению, обеспечивала выработку унифицированного стиля хорового исполнения церковных напевов. Важным было и то, что при гармонизации в духе хора мелодия знаменного распева оставалась неизменной.

Такие принципы гармонизации нашли своё отражение в «Обиходе простого церковного пения, при Высочайшем дворе употребляемого», составленным А. Ф. Львовым и Н. И. Бахметевым по указу Николая I в 1848 году. Обиход был сделан обязательным для всех регентов, прошедших курсы в Капелле и на протяжении XIX столетия многократно переиздавался. Содержащиеся в этом Обиходе напевы быстро укоренились в богослужбной практике. Таким образом появилось гласовое единообразие по всей России, поющие и молящиеся стали привыкать к гармонии немецкого хора и выдержанной мажоро-минорной организации. Именно этот стиль со временем стал восприниматься как единственно верный для воплощения древнерусских церковных напевов.

Эта установка на унификацию напевов и принципов их гармонизаций привела, с одной стороны, к упорядоченности певческого дела в стране, а с другой — к существенному упрощению и, собственно, нивелированию оригинальной системы русского осмогласия. *«Практика и принцип всего осмогласия в придворном обиходе, — по мнению И. Гарднера, — свелись практически вместо восьми различных гласов только к двум: мажору и минору, — в чём справедливо упрекают нас греки, болгары и сербы, гласовое пение которых основывается на особых гласах-тональностях, отличных от мажоро-минорной системы»* [2, с. 293].

Со временем А. Ф. Львов постепенно меняет свои эстетические установки и приходит к тому, что следует вводить в церковное пение несимметричный ритм знаменного распева. В своём труде «О свободном и несимметричном ритме» композитор пишет о необходимости подчинения всей хоровой фактуры знаменному напеву с его несимметричным строением

и вариантным развитием. Эти новые творческие принципы он реализует и в композиторской практике: из партитур Львова постепенно исчезает метризация, уступая место свободному, «неправильному» ритму.

Таким образом, мы можем сделать вывод, о том, что на протяжении творчества Львова гармонизации церковных напевов проходят путь от господства австро-немецкой гармонии к подчинению её исконно русской мелодии.

Идеи Львова оказались плодотворными и повлияли на творчество других представителей Петербургской композиторской школы. Одним из композиторов, кто продолжает и развивает устремления Львова в своём творчестве, был А. А. Архангельский.

Александр Андреевич Архангельский (1846–1924) был видным музыкальным деятелем своей эпохи. Созданный им хор блестяще исполнял произведения различных эпох и национальных школ. Архангельский постоянно расширял репертуар произведениями, редко исполняемыми в России. Среди таких сочинений «Месса Папы Марчелло» Палестрины, «Иуда Маккавей» Генделя, «Реквием» Керубини, и многое другое, что иллюстрирует его широкий кругозор и увлечение музыкой западноевропейской традиции. Хор успешно выступал как в России, так и за границей [6, с. 121]. Помимо этого, Архангельского можно назвать выдающимся церковным композитором. Им написано Всенощное бдение, две Литургии и около 50 духовных сочинений, в том числе 8 «Херувимских», 8 «Милость мира», 16 причастных стихов. Помимо авторской музыки, Архангельским создано множество гармонизаций знаменного, киевского, греческого и других роспевов.

Гармонизации древних напевов Архангельского носят несколько иной характер, чем его авторские сочинения — они не столь драматически насыщены, не содержат яркого индивидуального тематизма и приближены к традиционному церковному петербургскому хоральному стилю. Большую часть гармонизаций Архангельского представляют 8 сборников гармонизаций церковных роспевов для двенадцатых и Великих праздников — они щедро включены в издания современного «Ирмология» и пользуются заслуженным признанием. К числу переложений подобного склада надо отнести также первый литургический цикл Архангельского — Пение на литургии (*op.* 1), созданный на темы из церковного обихода и вышедший в печать в 1886 году [1, с. 174].

Следуя традициям, заложенным Львовым, композитор в своём творчестве активно опирался на опыт немецкого хорового письма, а именно протестантского хорала. Рассмотрим, как стилистика протестантского хорала находит своё воплощение в гармонизациях уставных напевов Архангельского.

Наиболее примечательным приёмом следования немецкому образцу является фактурное изложение. Как известно, в протестантском хорале основной напев (*cantus firmus*), в качестве которого служили

заимствованные народные мелодии, помещается в верхнем голосе. Для него характерен строго выдержанный четырёхголосный аккордовый склад по типу постоянного многоголосия. В своих гармонизациях Архангельский придерживается этих принципов, хотя и привносит несколько иные черты.

Так, в некоторых гармонизациях мы наблюдаем отсутствие чёткого распределения функций голосов (бас, мелодия, гармоническое заполнение). В них голосам свойственно линейное развитие, когда каждый из них ведёт самостоятельную мелодическую линию, не нарушая при этом моноритмичности хоровой фактуры. В связи с этим назвать такую фактуру гармонической или же хоральной в полной мере нельзя. Преобладающий аккордовый склад имеет связи скорее не с хоральной западноевропейской фактурой, а с принципами строчного знаменного пения, с той разницей, что в партитурах Архангельского голоса объединены гармонией. Подобное линейное развитие голосов можно наблюдать, как правило, в гармонизациях, не имеющих гласовой принадлежности, тогда как в гармонизациях гласовых песнопений немецкий образец ощутим более явно.

Близость средневековой певческой традиции проявляется и в сфере метроритма. Отталкиваясь от несимметричной метроритмики знаменного пения и отказываясь от определения тактовой сетки, композитор, вместе с тем, приближает его к периодичности метрической организации музыки Нового времени. Как мы знаем, для немецкого хора обязательна чёткая метрическая организация. Архангельский же использует тактовые черты скорее для разграничения музыкальных строк песнопения, сохраняя при этом несимметричность, свойственную знаменному роспеву. По этой же причине не проставляется и размер. Стоит отметить, что гармонизации гласовых роспевов больше тяготеют к симметричности и метризации, негласовые же гармонизации в этом отношении имеют меньше сходств с хоралом.

Существенным отличием хора и знаменной композиции является употребление внутрислоговой распевности. Если в хорале каждому слогу текста соответствует 1–2 звука, а небольшие распевы скорее носят функцию проходящих и вспомогательных звуков, то в знаменном пении распев одного слога может быть крайне масштабным и занимать до нескольких строк. Архангельский идёт по пути синтеза этих двух традиций: оставляя неизменными распевы, и почти не сокращая их, он гармонизирует каждый звук напева, что характерно для знаменных гармонизаций XVII века.

В выборе формы композитор идёт от структуры роспева. Исходя из композиционной логики знаменного пения, он создаёт гармонизации разного строения. На основании проведённого нами анализа выяснилось, что если песнопение связано с гласовой принадлежностью, то оно оказывается более строгим в композиционном отношении. В такого рода гармонизациях проявляются признаки симметрии с вариантным обновлением попевок, а также ярко выраженные каденционные остановки. В связи с этим мы можем наблюдать дискретность композиции, свойственную и протестантскому хоралу. Во внегласовых гармонизациях мы наблюдаем несколько иные

признаки формообразования: большую внутрислоговую распевность, неповторность попевок, либо их существенную вариантность (при повторном проведении попевка ритмически преобразуется путём увеличения или уменьшения отдельных её сегментов, «обрастает» родственными интонационными оборотами и т. п.). Таким образом, в таких гармонизациях создаётся ощущение континуальности, а не дискретности, становится очевидным меньшее влияние европейской традиции.

Строчная организация гармонизаций Архангельского создаёт «свободные» композиции, не предопределённые заданной схемой, как, например, в протестантском хорале, опирающемся на *bar*-форму. Таким образом композитор в своих гармонизациях оказывается ближе к композиционным закономерностям знаменного пения, отражая следование напева за текстом молитвы.

Итак, рассмотрев основные приёмы гармонизаций знаменных напевов Архангельского, мы можем сделать следующий вывод. Если на первом этапе творчества композиторов петербургской школы протестантский хорал напрямую отражался в практике гармонизации знаменного напева, то в сочинениях композиторов последующих десятилетий наблюдается более сложное и опосредованное претворение принципов хорального письма. В творчестве Архангельского влияние немецкого хорала через опыт предшественников очевиден, но он преобразован, адаптирован к русской традиции. Его гармонизации являются синтезом традиций немецкого протестантского хорала и русского знаменного пения, причём последнее выражено не только в том, что мелодией служит уставной напев, воспроизводимый без изменений, но и в использовании некоторых принципов знаменной традиции.

Список литературы

1. *Артемова Е. Г.* Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX – начала XX века: историко-стилевой аспект. – Диссертация на соискание степени доктора искусствоведения, – М.: МГПУ, 2015. – 382 с.
2. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви: в 2- т. / И. А. Гарднер – М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. – Том II. История. – 530 с.
3. *Гуляницкая Н. С.* Русское гармоническое пение (XIX век) – М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. – 180 с.
4. *Герасимова-Персидская Н. А.* Русская музыка XVII века — встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. – М.: Музыка. 1994. – 126 с.
5. *Мартынов В. И.* История богослужбного пения: Учебное пособие / В. И. Мартынов — М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. – 240 с.
6. *Плотникова Н. Ю.* Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории / Н. Ю. Плотникова. – М.: Изд. ллл., 2007. – 308 с.

7. Трубочёв С. (диакон). Избранное: статьи и исследования. / Сост. игумен Андроник (Трубочёв), М. С. Трубочёва, О. С. Никитина. – М.: Прогресс-Плеяда, 2005. – 720 с.