



А. К. Лядов

Десять переложений из Обихода
Ор. 61

Посвящается

Евстафию Степановичу Азееву
ЕВСТАФИЮ СТЕПАНОВИЧУ АЗЕЕВУ

Посвящается

Анатолий Константинович Лядов

**Десять переложений из Обихода
Ор. 61**

*Посвящается
Евстафию Степановичу Азееву*

Комментарий—Владислав Мартыненко

Москва
Издательский дом Воронина Ярослава
2015 год

ПОСВЯЩАЕТСЯ
Евстафію Степановичу Азѣву.

ДЕСЯТЬ ПЕРЕЛОЖЕНІЙ ИЗЪ ОБИХОДА

А. К. Лядова.

Ор. 61.



- № 1. Стихира на Рождество Христово. *Слава въ вышнихъ Богу.*
„ 2. Тропарь. *Рождество Твое, Христе Божє нашъ.*
„ 3. Кондакъ на Рождество Христово. *Дѣва днесь.*
„ 4. Тропари: а) *Благообразный Іосифъ,* б) *Мироносицамъ женамъ.*
„ 5. Чертогъ Твой вижду.
„ 6. Задостойникъ на Воздвиженіе.
„ 7. Херувимская.
„ 8. Тебе поемъ.
„ 9. Хвалите Господа съ небесъ.
„ 10. Чашу спасенія пріиму.

Оформление обложки издания 1916 года
(издательство П. Юргенсона),
с которого в 1992 году издательством «Музыка»
был сделан репринт.

Анатолий Константинович Лядов и его «10 переложений из Обихода»

Рассматриваемая мной в этом небольшом научном опусе тема может быть охарактеризована как с точки зрения светской теории и истории музыки, так и с точки зрения, как пишет Иван Алексеевич Гарднер, "русского литургического музыковедения". Но, к великому сожалению, нынешняя система среднего музыкального образования не даёт возможности по-настоящему заглянуть в эту не так глубоко изученную музыкальную бездну, поэтому, во-первых, в изучении русской духовной музыки порой возникают неоправданные музыкально-теоретические шаблоны, во-вторых, мой интерес к теме приходится развёртывать преимущественно самостоятельно, и, в-третьих, "литургическое музыковедение", хотя, и отделено от светского, но в большинстве наших музыкальных учебных заведений как отдельное не рассматривается. Тем не менее, после детального изучения этой темы, я пришёл к выводу, что, как бы то ни было, история русской музыки показала, что многие крупнейшие и русские композиторы, будь то Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский или С. В. Рахманинов, известные прежде всего своими операми или симфоническими произведениями, так или иначе обращались к духовной музыке: как в написании литургических циклов, так и сборников обиходных переложений или же отдельных духовных опусов.

Сегодня я решил остановиться на духовном творчестве Анатолия Константиновича Лядова, которое, за исключением обработок духовных стихов, ограничивается единственным опусом — "Десятью переложениями из Обихода" ор. 61.

Сразу же возникает вопрос: а из какого такого Обихода Анатолий Константинович сделал свои переложения?

В современной практике понятие "Обиход" употребляется в трёх значениях.

Первое — обиход как богослужебная певческая традиция, имеющая местный характер. В зависимости от региона существовали разные составы и варианты обиходных напевов.

Второе — обиход как круг определённых напевов. Первое издание этого круга как в Москве, так и в Санкт-Петербурге, относится к концу 18 века и дошло до наших дней с некоторыми изменениями.

Третье — обиход как певческая книга. Эта книга начала формироваться ещё в 16 веке, но впервые была издана в нотолинейном виде в 1772 году. В течение XIX века эта книга претерпевала значительные модификации ("Круг простого церковного пения" Ф. П. Львова, 1830; "Обиход церковного пения" А. Ф. Львова, 1848; "Обиход церковного пения" Н. И. Бахметева, 1869).

Так или иначе, эти значения понятия «Обиход» легли в основу мощного исторического процесса, предшествовавшего появлению Лядова в сфере духовной музыки, пик которого пришёлся на 1880-1900-е годы.

Это был период истинного расцвета русской духовной музыки, так как среди композиторов того времени возник неподдельный "интерес к многоголосной хоровой обработке древних знаменных мелодий, с использованием принципов народно-песенной полифонии", что, в конечном итоге, ярко отразилось на гармонии и мелодизме всех

духовных жанров, развивавшихся русскими композиторами рубежа XIX-XX века. В это время окончательно созревают две композиторские школы — московская и петербургская, формировавшиеся вокруг двух значительных учебных заведений — Синодального училища и Императорской певческой капеллы.

Московская школа (Кастальский, Чесноков, Шведов и Гречанинов) пошла по пути создания оригинальных церковных песнопений и обработок подлинных знаменных распевов, богатства техники работы с обиходно мелодией. Своим музыкальным языком эти произведения «подготовили» создание С. В. Рахманиновым «Всенощного бдения» и «Литургии св. Иоанна Златоуста» (их можно расположить в любом порядке — *Прим. И. Т.*). Москвичи позволили себе создать новый гармонический язык обиходных мелодий. Немаловажным фактором стало и то, что, в отличие от Санкт-Петербурга, московская духовная школа почти не испытала на себе губительного влияния западноевропейского стиля.

Петербуржцы же с самого начала были, что называется, ориентированы на Европу, поэтому в их традиции установилась концертная манера сочинения и исполнения церковной музыки. Развиваясь параллельно с Москвой, петербургские композиторы активно внедряли западноевропейскую полифоническую и ладогармоническую технику в русскую духовную музыку. Весь XVIII век в петербургской духовно-композиторской школе прошёл под знаком итальянского строгостильного письма в духовных концертах Д. С. Бортнянского и немецкого протестантско-хорального в творчестве А. Ф. Львова. Это, естественно, не устраивало самоидентичных русских композиторов XIX века, поэтому развитие петербургской духовно-музыкальной традиции столкнулось с серьёзной проблемой — утратой первоначальных принципов обработки обиходной мелодии. Первые шаги к решению этой проблемы были предприняты ещё в самом начале 1837 года М. И. Глинкой. Он понимал, что Бортнянский и Львов глубоко ошибались, пытаясь облечь знаменный, а также киевский, греческий и болгарский уставные распевы в западноевропейскую полифонию, поскольку ладовые основания этих распевов до первой половины XIX века считались сходными с таковыми в григорианских хорах. Но шаги, предпринятые Глинкой, были только первыми робкими попытками, поскольку сам Михаил Иванович не был церковным композитором и не ставил перед собой специальную задачу реформирования русской церковной музыки. Дальнейшее совершенствование гармонического языка песнопений было делом значительно позднейшего времени.

Также 1880-1900-е годы были временем кардинального изменения отношения духовенства к авторским переложениям обиходных напевов, произошедшим волей одного случая.

До 1883 года монополией на цензуру, а, следовательно, и издание духовной музыки в России, обладала только Императорская певческая капелла (далее я буду называть её сокращённо — ИПК, Капелла). Но в 1883 году русское духовное общество потряс судебный процесс, связанный с изданием "Литургии" П. И. Чайковского. Он был связан с проблемой издания духовных произведений небогослужебного характера, которая возникла из-за двоякой трактовки Капеллой и русскими композиторами постановления Священного Синода 1846 года, определявшего порядок издания данного вида музыкальных произведений. Выигрыш этого дела П. И. Чайковским и П. Юргенсоном

привёл к небывалому взрыву и расцвету в жанре духовной музыки, поскольку монополия на издание духовных сочинений, не связанных с богослужебным исполнением, была почти полностью разрушена.

В статье В. Н. Тимченко «Духовная музыка А. К. Лядова» упоминается ещё один интересный факт. По данным, указанным в этой статье, обращение Анатолия Константиновича к духовной музыке на первый взгляд кажется неожиданным для современного восприятия личности композитора. Сам Лядов был в целом скептически настроен в отношении духовности, считал обрядовую сторону «досадной условностью», которая сковывала живое личностное начало в человеке. Эти взгляды подкреплялись восторженным увлечением философией Ницше. По мнению композитора, единственной позитивной опорой в его жизни было искусство, пробудившее «в зверях людей» и указавшее людям на «дух», «небо». Именно искусство Лядов называл «будущей религией человечества».

Если принять этот факт, как должное, то может показаться, что обращение Лядова к церковной музыке может быть объяснено лишь органической причастностью к русской музыкальной культуре, бывшей до 1917 года христианской культурой, живущей «если не только в церкви, то рядом с ней». Но, внимательно изучив каждое из лядовских переложений, я поставил данное утверждение под сомнение, так как Анатолий Константинович не только был причастен христианству в русской музыкальной культуре, но и в совершенстве разбирался в структуре православных песнопений, о чём будет сказано ниже.

Помимо колоссальных стилевых перемен, эпоха русского духовного многоголосия с середины XVII века была ознаменована изменением отношения к богослужебному пению. В это время к нему «стали относиться как к музыке, приносимой в богослужение для его украшения», чьи эстетические достоинства были не менее значимы, чем богослужебная функция. Такой подход давал возможность относиться к данной музыкальной сфере как к «особой художественной задаче, преследующей соблюдение определенного стиля, что как раз могло бы интересовать Лядова, быть для него внешним творческим двигателем, и даже, может быть, щитом, оберегающим сокровенное».

В советское время духовное наследие русских композиторов фактически было запретной темой, и лишь в 1985 году Михаил Кесаревич Михайлов открыл российскому музыковедению духовную музыку Лядова, тогда как в трудах большинства современников Михайлова исследования вокального творчества Анатолия Константиновича ограничивались лишь фольклорными обработками.

Безусловно, Лядов сочинял небыстро и кропотливо, поэтому, по сравнению с более крупными русскими композиторами второй половины 19 века духовное творчество Лядова ограничивается одним сравнительно небольшим опусом — "Десятью переложениями из обихода" ор. 61, в котором композитор проявил своё мастерство оригинальной вокальной и хоровой обработки.

К работе над "Десятью переложениями из обихода" Лядов приступил в 1881 году, о чем он сообщил в письме к своему другу И. А. Помазанскому: "Теперь я делаю "Херувимскую", и, кажется, буду делать весь "Обиход" пополам с Балакиревым для печати". На окончательное создание опуса ушло достаточно продолжительное время. Препятствий было много: Лядов больше преподавал не только в самой капелле, но и в

Санкт-Петербургской консерватории как преподаватель теоретического курса, и преподавательская деятельность отвлекала от композиторской. Но именно начало преподавания в ИПК стало основным импульсом для того, чтобы начать активную работу в данном жанре.

Собственно, приход Анатолия Константиновича в Императорскую певческую капеллу, побудил его начать работу над обиходными переложениями. Его деятельность в Капелле приходилась на эпоху активных реформ в самой капелле. До 28 января 1883 года ИПК руководил Н. И. Бахметев, при котором духовно-музыкальная цензура останавливала всякое развитие русской духовной музыки. Суть бахметевской цензуры заключалась в охране западноевропейской стилистики в рамках церковного обихода в стенах не только капеллы, но и всей России. Но с приходом Балакирева к руководству Капеллой в ее истории наступил перелом. С этого момента Милий Алексеевич активно занялся вопросами реформирования самой капеллы. Он приложил немало усилий для того, чтобы добиться существенных сдвигов в вопросе обновления устоявшихся принципов церковных обработок, но, к сожалению, его усилия не увенчались успехом. Тем не менее, Балакирев обладал обширной эрудицией в области русской народной музыки, по которой, опираясь на глинкинскую модель развития русской музыки, он собирался развивать обиходные переложения. Этот подход в рамках его цензорской деятельности имел большее значение: в её ходе основатель Новой русской музыкальной школы стремился расширить рамки т.н. «церковного стиля», уделяя особое внимание переложениям древнерусских уставных напевов. На помощь новому руководителю пришёл его соратник по кружку, Н. А. Римский-Корсаков, которого Милий Алексеевич сделал своим помощником по научно-музыкальной части. Вместе им удалось реформировать систему регентского образования в капелле, которая была приведена к пятилетнему курсу обучения, из которых первый год отводился на подготовительный курс, а остальные четыре – на теоретические. Новая система была введена 14 марта 1884 года, и Лядов был приглашён М. А. Балакиревым по рекомендации Н. А. Римского-Корсакова для преподавания «обязательного курса теории» в регентских классах капеллы.

Анатолий Константинович активно сотрудничал с Балакиревым по вопросам духовной музыки. Одним из этапов работы стал и тот факт, что в середине 1890-х годов он обратился к Митрофану Петровичу Беляеву, известному меценату и общему другу Балакирева и Лядова, с просьбой прислать ему несколько духовных сочинений, поскольку дал обещание Ларошу написать "многоголосный хор в строгом стиле". Этим хором должна была стать шестиголосная "Херувимская", которая, к сожалению, не была написана (забегая вперед, я скажу, что ставшая ор. 61 № 7 "Херувимская" была написана лишь для четырех голосов).

Употребление Лядовым выражения «строгий стиль» интересно в нескольких отношениях. Крупнейшие теоретики русской гармонии XIX века (Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, В. Металлов, труд которого называется «Строгий стиль гармонии»), сводили это понятие к трактовке гармонического языка песнопений. Речь идет о понятии, которое бытовало задолго до того, как, благодаря работам Танеева, оно закрепилось в отечественном музыковедении преимущественно за европейским

полифоническим стилем XV-XVI веков. Неизвестно, имел ли в виду Лядов хор в полифоническом строгом стиле ренессансного образца или нет, поскольку об этом хоре, кроме замысла, ничего не известно. Но Металлов, произнося «строгий стиль гармонии», вполне определенно подразумевает церковные сочинения Римского-Корсакова, Чайковского, Львовского, Архангельского, Смоленского, Азеева, а среди сочинений, «вполне отвечающих требованиям чистого строгого стиля», Металлов называет, в частности, «Всенощное бдение» - сборник партитур для смешанного хора, ставший результатом работы многих русских композиторов того времени, вышедший в свет при содействии ИПК, и в котором, по всей вероятности, принимал участие и сам Лядов.

Стоит отметить, что во время преподавания в ИПК Лядов проявил себя как незаурядный педагог, который воспитал небольшую плеяду своих учеников, преимущественно дирижеров, но среди них был и ныне забытый хоровой композитор и дирижёр Александр Александрович Егоров и чуть более известный композитор и преподаватель Капеллы Василий Андреевич Золотарёв, упомянувший о Лядове в своих «Воспоминаниях о Балакиреве».

Анатолий Константинович, обращаясь с письмом к И. А. Помазанскому, считал, что в церковной музыке "можно наделать чудеса, если не быть в породе Штрауса, Рegera и Ко", тем самым, противопоставляя свою работу новым веяниям в музыке рубежа XIX-XX веков. Поэтому лядовский опыт стал важным этапом на пути к апогею развития обработок церковного обихода в дореволюционной России, сохранявших свою органичность и естественную красоту.

По сведениям С. М. Городецкого, Лядов до создания "10 переложений из обихода" уже имел опыт обращения к хоровым жанрам. Перечислим все хоровые произведения Анатолия Константиновича — им были созданы произведения "на случай": "Величание Стасову" (без опуса), "Слава" op. 47, написанная для женского хора, 2 арфа и 2 фортепиано в 8 рук по случаю 100-летия Павловского института (издано Беляевым в 1899 году без партитуры), "Прощальная песнь воспитанниц института девиц Марии" op. 50 (Беляев), гимн А. Г. Рубинштейну (1903, премьера 14 ноября 1902 года) и три хора из музыки к пьесе М. Метерлинка "Сестра Беатриса" op. 60 (1908), поэта, любимого Лядовым на протяжении последнего десятилетия его творчества. Но, как отметил тот же Городецкий, музыка представляла собой лишь исторический интерес, не неся особой художественной ценности.

Сборник "Десять переложений из обихода", по воспоминаниям Городецкого, был издан издательством Юргенсона в 1907 году, однако М. К. Михайлов и другие исследователи называют другую дату – 1909 год, которая, видимо, была обозначена ошибочно. Позднее, до революции, op. 61 был издан в 1916 году и переиздан репринтом лишь в 1992 году, т. к. в советские годы издание подобной музыки было невозможным. Сам опус был посвящен Лядовым Евстафию Степановичу Азееву – старшему преподавателю пения в Придворной певческой капелле, старшему современнику и коллеге Анатолия Константиновича по капелле, который в своих сочинениях твёрдо сохранял стилистику песнопений Львова и Бахметева. Также Азеев обладал обширными музыкально-теоретическими познаниями, поэтому известный священник и один из первых исследователей церковной музыки в России М. Лисицын говорил об «учёности» в его сочинениях и переложениях обиходных мелодий. Данный сборник

стал последним хоровым сочинением Лядова, включая его коллективные работы с близкими ему композиторами-современниками.

Среди номеров сборника С. М. Городецкий высоко ценил "Стихиру на Рождество Христово" ор. 61 № 1 и "Хвалите Господа с небес" ор. 61 № 9, считая в них наиболее выразительным качеством высокое полифоническое мастерство композитора, сочетавшее в себе контрапункт и русскую народно-песенную полифонию. О высокой требовательности Лядова к мелодизму также вспоминал и уже упоминавшийся В. А. Золотарёв: «В приёме «мелодической фигурации» он [А. К. Лядов – *Прим. В. М.*] был особенно требователен, добиваясь не только технического совершенства, но и возможной напевности, мелодической значимости. Он это дело, видимо, любил, и эту любовь к художественной отделке деталей передавал ученикам».

"Десять переложений из Обихода" включают в себя разнообразные переложения обиходных напевов. Лядов не стремился создать законченный осмысленный цикл обиходных переложений, поэтому он не акцентировал внимания на определенной теме церковного календаря. Ор. 61 скомпонован более по принципу сборника. На первый взгляд может показаться, что его состав подобран случайно, как некий результат научно-практической деятельности композитора в Капелле. Но при детальном рассмотрении этого сборника выясняется, что в него вошли переложения, не только просто посвященные различным событиям православного обихода, но и, таким образом, охватившие весь церковный год и акцентные места его богослужений. В частности, в сборнике представлены следующие события церковного календаря: Рождество Христово («Стихира на Рождество Христово» ор. 61 № 1, «Тропарь Рождества Христово» ор. 61 № 2, «Кондак Рождества Христово» ор. 61 № 3), Страстная Седмица («Благообразный Иосиф» ор. 61 № 4а, «Мироносицам женам» ор. 61 № 4б, «Чертог твой вижду» ор. 61 № 5), Воздвижение Креста Господня («Задостойник на Воздвижение» ор. 61 № 6) или просто фрагменты литургии («Херувимская» ор. 61 № 7, «Тебе поем» ор. 61 № 8, «Хвалите Господа с небес» ор. 61 № 9), а также обращение к Богородице ("Чашу спасения прииму" ор. 61 № 10). Они отличаются относительной простотой гармонического языка, объясняющуюся тем, что за основу переложения Анатолий Константинович брал обиходную мелодию, вынесенную в сопрано. Сам гармонический язык одновременно как соответствует канонам церковных ладов и формы, бережно относится к каноническому тексту, так и сохраняет традиции петербургского духовно-музыкального мышления.

По способу переложения песнопения данного сборника можно разбить на три условные группы:

1. Переложения, в основе которых лежат подлинные распевы. К ним относятся «Стихира», «Тропарь», «Кондак» (все они относятся к Рождеству Христову), «Чертог Твой вижду» и «Задостойник на Воздвижение».

2. Переложения, в основе которых лежат отдельные интонации распевов, переработанные Лядовым. В эту группу входят тропари «Благообразный Иосиф» и «Мироносицам женам», «Тебе поем» и «Хвалите Господа с небес».

3. Авторские песнопения, написанные в духе обиходных переложений. Для сборника Анатолий Константинович создал «Херувимскую» и «Чашу спасения приму».

Существует мнение В. В. Базарновой, заключающееся в том, что лядовские песнопения – «одно из самых органичных прочтений обиходного распева». Органичнее их

может быть разве что «Всенощное бдение» Рахманинова, написанное и впервые исполненное всего через 6-8 лет после появления на свет лядовского ор. 61. В них Анатолий Константинович обладал удивительной музыкальной чуткостью, чувством ювелирной работы над стилем, умел определять необходимые признаки для гармонизации обиходных мелодий, умело их связывая со своим опытом вокальной обработки. Лядов брал за основу своих переложений подлинные обиходные темы, которые, так или иначе, виртуозно вшивались в голосоведение хоров.

Но есть и другие признаки, раскрывающие органичность "Десяти переложений из обихода".

Количество голосов в переложениях варьируется: в целом Лядов ориентируется на большой состав хора, поэтому в наше время его переложения исполняются в церкви довольно редко. В большинстве случаев композитор обходится четырьмя голосами, но в «Хвалите Господа с небес» ор. 61 № 9 Лядов использует пятиголосный хор (divisi теноров и шестиголосное заключение), а в «Стихире на Рождество Христово» ор. 61 № 1 – хор с изменяющимся количеством голосов (в партитуре прописано 6 голосов – с divisi сопрано и теноров, но, временами, общее количество голосов достигает восьми).

Большая часть хоров написано в соответствии с метrorитмической организацией исходного распева, и лишь в своих авторских песнопениях - «Херувимской» ор. 61 № 7 и «Чашу спасения приму» ор. 61 № 10 Лядов организует мелодическое движение в размере $\frac{3}{4}$. привычном больше для светских хоров, нежели духовных переложений. Но, несмотря на относительную простоту ритмической организации, Анатолий Константинович преодолевает квадратность построения, расширяя форму вслед за текстом.

Лядов использует разнообразные принципы формообразования переложений. Большинство хоров использует так называемую строчную форму, привычную для церковных песнопений, но в некоторых из них используются и формы, подобные некоторым светским формам. Например, в «Тропаре Рождества Христово» используется сквозная форма, в «Стихире Рождества Христово» - подобие сложной трёхчастной формы, в которой средняя часть состоит из двух контрастных разделов.

Композиторское мышление Лядова свободно ощущает модальную гармонию, на которой строятся обиходные песнопения. При этом Анатолий Константинович не выходит за пределы привычной для православных обиходных ладов диатоники. В то же время композитор делает гармоническую вертикаль прозрачной, камерной, что сближает "Обиход" с лядовскими хоровыми обработками народных песен.

Как уже было упомянуто, Лядов приложил к переложениям виртуозную полифоническую технику. Определенную роль играет сочетание черт строго контрапункта и народно-песенного мелодизма, что сближает "Обиход" Лядова с его фольклорными обработками. Наиболее ярко это проявляется в "Стихире на Рождество Христово" и "Хвалите Господа с небес". В "Стихире..." очень ярко проявляется строгий контрапункт всех шести голосов, их фугированные вступления, а также фактурное сопоставление хорового tutti с камерным звучанием женского хора. В "Хвалите Господа с небес..." Лядов еще больше сближает обиходное переложение с фольклорной обработкой: в ней сочетаются принципы сольного запева (первый тенор) с хоровым припевом.

Таким образом, несмотря на то, что "Десять переложений из обихода" ор. 61 стали,

по сути, единственным обращением Лядова к духовной музыке, они были обогащены художественной увлеченностью композиторского мышления, Анатолий Константинович создал самые изящные из характерных для своего творчества хоровые миниатюры, которые по уровню музыкального языка и технической отделки достойны сравнения с обработками русского песенного фольклора.

Подробный анализ "Стихира на Рождество Христово"

Первый аспект, затронутый Лядовым в ор. 61 — песнопения, связанные со вторым по значимости православным праздником в русском обиходном календаре — Рождеством Христовым. Анатолий Константинович создал своё переложение киево-печерской обиходной мелодии Стихиры по 50-й псалме, которая поётся в богослужении на 6-ой глас, и расположил его на первом месте. Данная стихира, согласно классификации И. А. Гарднера, «в богослужении стоит особняком», так как не входит в общеупотребительные циклы стихир, и она венчает торжественную часть утрени, которая называется полиелей (многомаслие, многомилостивие). Многие композиторы, которые часто обращались к её тексту, понимали её значение, поэтому создавали развернутые торжественные песнопения. Не обошёл эту традицию и сам Лядов.

Одноголосная обиходная мелодия киево-печерского распева развернута в полноценную сложную трёхчастную форму с условной "кодой". Крайние разделы этой формы (с текстом "Слава в вышних Богу и на земле мир") органически пластичны, насыщены внутренним голосоведением, приближенным к традициям русского народного многоголосия, которым виртуозно владел Лядов. Раздел отличается плотностью фактуры и однотональностью гармонического плана: основная тональность этого раздела переложения — B-dur, без видимых отклонений.

Средняя часть "Стихиры" составлена Лядовым из двух разделов. В первом из них Анатолий Константинович разворачивает небольшое фугато, которое, однако неточно, поскольку точная имитация имитирующегося мотива из шести нот представлена лишь в трёх голосах: первом сопрано, альте и первом теноре. В этом имитационном фрагменте композитор для придания естественности голосоведению не предаётся западным правилам имитации, а вводит имитацию в сексту между S I и A.

Помимо этого, в данном разделе встречается и первое тональное отклонение (на словах "присно со Отцем"), но в рамках первой степени родства, что вполне органично для духовной музыки XIX-начала XX века - в c-moll (II ступень). Но это отклонение относительно недолгое, и через два кварто-квинтовых хода Лядов возвращается в B-dur.

Второй раздел средней части представлен более разреженной фактурой, его исполняет только женская часть хора. Но и тут Анатолий Константинович не отказывается от фугированного вступления голосов: начиная раздел в тональности F-dur, композитор приводит стреттное начало, при распевании отдельных слогов Лядов вводит микроимитации. На мой взгляд, пение высоких голосов отождествляется с ангельским пением ("Лёгким мелодическим звучанием изображает хор Небесных сил, восхваляющих имя Господне"). В этом разделе встречается и второе микроотклонение - в g-moll (по традиционной схеме T-II-DkVI). Из него Лядов возвращается в тонику через F-dur.

Реприза не приносит значительных изменений по сравнению с первым проведением фразы "Слава в вышних Богу и на земле мир". Однако у этого переложения Анатолий Константинович выделил ещё и "кодую" — "в человецех благоволение". С точки зрения гармонии, в ней нет особенных деталей, кроме гармонизации нисходящей гаммы тонического B-dur у басов. Завершается переложение автентической каденцией, какими завершается каждый из его разделов.

№1. Стихира на Рождество Христово.

СЛАВА ВЪ ВЫШНИХЪ БОГУ.

(на 6 голосовъ)

Передоженіе А. ЛЯДОВА.

Не скоро. ♪

Не скоро. *♩*

СОПРАНО

Сла - ва въ выш - нихъ Бо - гу,

АЛТЫ.

Сла - ва въ выш - нихъ Бо - гу,

ТЕНОРА

Сла - ва въ выш - нихъ Бо - гу,

БАСЫ.

Сла - ва въ выш - нихъ Бо - гу,

[illegible]

Музыкальное произведение в нотном оформлении для пяти голосов (Сопрано, Альта, Тенора I, Тенора II и Баса). Текст песни — «Виде-емъ Свѣдѣщаго присно». Музыка написана на шести стаях. В начале каждой строки есть динамическое обозначение *cresc.*. Под нотами приведены русские слова: Ви_оле_емъ Свѣ_дя_ща_го при_сно. Нотная запись включает различные ритмические значения, включая четвертные, восьмые и шестнадцатые ноты, а также длительности. В конце каждого музыкального предложения (строки) присутствуют знаки завершения, такие как двойные точки или закрывающие скобки.

[illegible]

Музыкальный фрагмент из «Славы Богу» (Гл. 1, ст. 1). Музыка в G-мажоре, 4/4 такт. Текст: вѣ вышнихъ Богу, и на земли миръ.

[illegible]

"Тропарь Рождества Христова"

Тропарь — одно из самых важных песнопений в любом праздничном православном богослужении. Это богослужебная форма, чаще всего представляющая собой краткое однострофное песнопение о содержании праздника и предпосылаемых ему событиях. Анатолий Константинович создал переложение тропаря на 4-го глас, который трижды встречается в рождественском богослужении — в конце вечерни, в начале утрени (трижды) и по окончании Великого славословия.

Основа этого переложения — т. н. "греческий" распев, который нельзя считать истинно греческим распевом, принесённым на Русь на рубеже X-XI веков. Его формирование приходится на середину XVII века, он был записан в Москве русскими и украинскими певцами и мастерами пения с голосов греческих клириков, пребывавших в то время в столице. Большое количество издержек, таких как особенности интервалики, отличные от диатоники звукоряды, на которых строился распев, и их искажение при попытке записать известной нам линейной нотацией привели к тому, что «греческий распев» как таковой в русской обиходной практике не сложился, а стал близким к киевскому распеву.

В данном переложении Тропаря в определённой степени сохраняются отголоски композиторского мышления А. Ф. Львова, который во времена своего директорства в ИПК поставил одной из своих задач «положить на четырёхголосный смешанный хор по правилам хоральной гармонии всё то, что имелось для одного голоса в синодальных богослужебных певческих книгах». Это обстоятельство сказывается на музыкальном языке лядовского Тропаря. В нём мелодия вынесена в сопрано. Если Анатолий Константинович и пытался выбраться за пределы тонической гармонии, то только на II ступень, субдоминанту, доминанту и в параллельный минор. В целом, Лядов выдержал одночастную сквозную форму, разрываемую автентическими каденциями, за исключением 3 и 5 строк, в которых имеются плагальные каденции. Фактура этого переложения относительно простая, аккордовая, соответствует каноническому изложению тропарей. Здесь Лядов не вводит значительных полифонических изменений в фактуру, что позволяет выдержать её строгость.

№ 2. Тропарь.

РОЖДЕСТВО ТВОЕ, ХРИСТЕ БОЖЕ НАШЪ.

Умѣренно. *d*

СОПРАНО. *p* Рож_де_ство Тво_е, Хри_сте Бо_же нашъ, воз_сі_я мі_ро_ви

АЛТЫ. *p* Рож_де_ство Тво_е, Хри_сте Бо_же нашъ, воз_сі_я мі_ро_ви

ТЕНОРА. *p* Рож_де_ство Тво_е, Хри_сте Бо_же нашъ, воз_сі_я мі_ро_ви

БАСЫ. *p* Рож_де_ство Тво_е, Хри_сте Бо_же нашъ, воз_сі_я мі_ро_ви

свѣтъ ра_зу_ма, въ_немъ бо звѣз_дамъ слу_жа_щі_и звѣз_до_ю

свѣтъ ра_зу_ма, въ_немъ бо звѣз_дамъ слу_жа_щі_и звѣз_до_ю

у_ча_ху_ся, Те_бѣ кла_ня_ти_ся Солн_цу прав_ды и Те_бѣ

у_ча_ху_ся, Те_бѣ кла_ня_ти_ся Солн_цу прав_ды и Те_бѣ

Замедляя.

ви_дѣ_ти съвы_со_ты Во_сто_ка. Го_спо_ди, сла_ва Те_бѣ.

ви_дѣ_ти съвы_со_ты Во_сто_ка. Го_спо_ди, сла_ва Те_бѣ.

"Кондак Рождества Христова"

Кондак на Рождество Христово — переложение, замыкающее условный "блок" лядовских рождественских переложений. Для обработки Лядов выбрал монастырский распев, привнеся в его переложение широту народно-песенной мелодики. Как и предшествующие номера сборника, Кондак выдержан в традиционной строчной форме, а для каждой строки Анатолий Константинович выдерживает однотональную гармоническую схему, но с необычным начальным гармоническим ходом II-D-VI-D-T в начале каждой строки, субдоминантовым отклонением и доминантовыми каденциями, от которых прорастает каждая следующая строки. Таким образом, гармонически композитор создаёт что-то среднее между тональной и модальной гармонией.

Особое внимание Лядов обращает на фактуру и мелодизм данного переложения. В этом номере достаточно развито пластичное и распевное голосоведение, наподобие многоголосным лядовским обработкам лирических необрядовых песен. Активно используется противодвижение в крайней и не только парах голосов, бас движется преимущественно в противоположном остальным голосам направлении.

№3. Кондакъ на Рождество Христово.

ДѢВА ДНЕСЬ.

Не скоро. *p*

СОПРАНО. *p* Дѣ - ва днесъ Пре-су-ще-ствен-на-го рож.

АЛТЫ. *p* Дѣ - ва днесъ Пре-су-ще-ствен-на-го рож.

ТЕНОРА. *p* Дѣ - ва днесъ Пре-су-ще-ствен-на-го рож.

БАСЫ. *p* Дѣ - ва днесъ Пре-су-ще-ствен-на-го рож.

да - етъ, и зем-ля вер-тепъ Не - присту-пно-му при-

да - етъ, и зем-ля вер-тепъ Не - присту-пно-му при-

но - ситъ: Ан - ге-ли съпа - стырьми

но - ситъ: Ан - ге-ли съпа - стырьми

сло-во - сло - вять, во-л-сви же

сло-во - сло - вять, во-л-сви же

со звѣздо-ю пу-те-ше - ству-ють: насъ бо ра - ди ро-ди - ся

со звѣздо-ю пу-те-ше - ству-ють: насъ бо ра - ди ро-ди - ся

О-тро-че мла - до, пре - вѣч - ный Богъ.

пре - вѣч - ный Богъ.

О-тро-че мла - до, пре - вѣч - ный Богъ.

Замедляя.

"Благообразный Иосиф" и "Мироносицам жёнам"

Эти два тропаря в исследуемом мной сборнике Лядова сведены под единым номером 4. Они исполняются в самом начале утрени Великой субботы. С точки зрения богослужения, это кульминационный момент всего богослужения, поскольку во время исполнения этих тропарей из алтаря выносятся Плащаница.

Обычно в богослужении эти тропари исполняются на "Бог Господь". Между ними располагалась «Слава» на текст «Егда снизшел еси к смерти...». Лядов отразил в своей партитуре оба тропаря, используемые в богослужении, но тропарь «Егда снизшел еси к смерти...» Анатолием Константиновичем был опущен.

За мелодическую основу переложения этих тропарей был взят болгарский распев на 2-й глас (на который поются и «Благообразный Иосиф», и «Слава», и «Мироносицам женам»), который реально использовался в их богослужебном исполнении. Правда, Лядов не стал использовать подлинный напев целиком, а, наоборот, заимствовал его часть и убрал его распевность, но, несмотря на это, сохранил гармонический план песнопения и сконцентрировал внимание на слове. Также необычен и состав исполнителей, для которых созданы переложения обоих тропарей, – Анатолий Константинович переложил их для мужского хора.

Стоит отметить, что, как и в богослужебной практике, Лядов сохранил в переложениях одинаковый музыкальный материал. Особенностью фактуры является отчётливая хоральность, близкая по стилистике гармонизациям А. Ф. Львова. Это обстоятельство сближает данный номер с "Тропарём Рождества Христова".

№4. Тропари.

а) БЛАГООБРАЗНЫЙ ІОСИФЪ.

б) МѢРОНОСИЦАМЪ ЖЕНАМЪ.

Спокойно. *p*

ТЕНОРА.

Бла-го-о-браз - ный І - о-сифъ, съ дре-ва снемъ Пре -

БАСЫ.

Бла-го-о-браз - ный І - о-сифъ, съ дре-ва снемъ Пре -

cresc.

чи-сто-е Тѣ-ло Тво-е, пла-ща-ни-це-ю чи-сто-ю об-вивъ и во -

cresc.

чи-сто-е Тѣ-ло Тво-е, пла-ща-ни-це-ю чи-сто-ю об-вивъ и во -

cresc.

чи-сто-е Тѣ-ло Тво-е, пла-ща-ни-це-ю чи-сто-ю об-вивъ и во -

cresc.

Для окончанія. *p*

Для перехода къ „Мѣроноси-цамъ женамъ“.

ня - ми во гробѣ но-въ по - крывъ по-ло - жи. по-ло - жи.

ня - ми во гробѣ но-въ по - крывъ по-ло - жи. по-ло - жи.

p Мѹ - ро - но - - си - цамъ же - намъ при гро - бѣ пред - ставъ

p Мѹ - ро - но - - си - цамъ же - намъ при гро - бѣ пред - ставъ

p Мѹ - ро - но - - си - цамъ же - намъ при гро - бѣ пред - ставъ

p Мѹ - ро - но - - си - цамъ же - намъ при гро - бѣ пред - ставъ

Ан - гелъ, во - пі - я - ше: мѹ - ра мер - твымъ суть при - лич - на,

Ан - гелъ, во - пі - я - ше: мѹ - ра мер - твымъ суть при - лич - на,

Ан - гелъ, во - пі - я - ше: мѹ - ра мер - твымъ суть при - лич - на,

Ан - гелъ, во - пі - я - ше: мѹ - ра мер - твымъ суть при - лич - на,

Хри - стосъ же и - стѣ - ні - я я - ви - ся чуждь.

Хри - стосъ же и - стѣ - ні - я я - ви - ся чуждь.

Хри - стосъ же и - стѣ - ні - я я - ви - ся чуждь.

Хри - стосъ же и - стѣ - ні - я я - ви - ся чуждь.

"Чертог Твой вижду"

Пятое по счёту обиходное переложение в данном сборнике — эксапостилларий "Чертог Твой вижду", обработанный Лядовым. Это песнопение обычно исполняется с понедельника по среду Страстной седмицы после исполнения канона перед хвалитными псалмами.

Само название «эксапостилларий», по мнению И. А. Гарднера, происходит от того, что для его исполнения из хора на середину храма или амвон выходил один из певцов и пел распев эксапостиллария соло. В историю русской музыки вошли интересные примеры исполнения «Чертога». До революции в практике исполнения данного песнопения возникали случаи, когда для исполнения «Чертога» в храм приглашались знаменитые певцы, такие как Ф. И. Шаляпин и Н. Козловский. В свою очередь, люди специально приходили в храм для того, чтобы услышать раз в году это песнопение.

Но есть и другое название эксапостиллария – светилен. Его Гарднер относит к тому, что это песнопение исполнялось в конце утрени, по наступлении рассвета. Также существует версия о том, что название «светилен» относится к содержанию песнопения – в нём поётся о свете, исходящем от Бога.

Лядовский «Чертог Твой», наоборот, по своему характеру исходит от содержания самого эксапостиллария. За его основу был взят подлинный знаменный распев, отличающийся плавностью, поступенностью движения. Отсюда при гармонизации данного переложения Анатолий Константинович сохранил гибкость ритма, в крайней паре голосов наблюдается почти постоянное противоположное движение относительно друг друга.

С точки зрения гармонии: сохраняется диатоничность, без видимых отклонений. Имеются определённые черты модальности, с центрами а и С. Вокруг них появляются неустойчивые гармонии, опирающиеся на G и d.

№ 5. Чертогъ Твой вижду.

Умѣренно. *Andante*

СОПРАНО.

Чер - тогъ

Твой ви - жду, Спа - се мой, у - кра -

АЛТЫ.

ТЕНОРА.

Чер - тогъ

Твой ви - жду, Спа - се мой, у - кра -

БАСЫ.

шен - ный,

и о - деж - ды не и - мамъ, да

шен - ный,

и о - деж - ды не и - мамъ, да

Замедляя. *Ritardando*

ви - ду въ онъ:

про - свѣ - ти о - дѣ - я - ні - е ду - ши мо - е - я,

ви - ду въ онъ:

про - свѣ - ти о - дѣ - я - ні - е ду - ши мо - е - я,

Замедляя. *Ritardando*

Свѣ - то - дав - че, и спа - си, спа - си мя.

Свѣ - то - дав - че, и спа - си, спа - си мя.

"Задостойник на Воздвижение"

Шестой номер сборника выделяется некоторым особняком — он посвящён Воздвижению Креста Господня. "Задостойник" поётся вместо "Достойно есть" в праздник Воздвижения.

Данный "Задостойник", на мой взгляд, довольно трудно отвязать от привычной духовной музыки строчной формы. В его основе лежит переработка интонации знаменного распева, выполненная композитором. Но Лядов вводит в переложение ещё одну интересную деталь — условную "миксолидийскую септиму" f , которая приносит не только черты модальной гармонии и русской народной мелодики, связанной с низкой VII ступенью, но и, в определённой степени является данью памяти предыдущему поколению русских композиторов, которые, как уже было упомянуто выше, предпочитали опираться на западноевропейскую церковную систему ладов.

В "Задостойнике", как и в "Кондаке Рождества", присутствует пластичность голосоведения, которое не столь распевно, нежели в самом Кондаке.

№ 6. Задостойникъ на Воздвиженіе.

Протяжно. *J*

СОПРАНО. *f* Ве-ли-чай ду-ше мо-я, Пре-че-стный

АЛТЫ. *f*

ТЕНОРА. *f* Ве-ли-чай ду-ше мо-я, Пре-че-стный

БАСЫ. *f*

Немного скорѣе.

Крестъ Го-спо-день. Та-инъ е-си Бо-го-ро-ди-це рай,

Крестъ Го-спо-день. Та-инъ е-си Бо-го-ро-ди-це рай,

не-воз-дѣ-лан-но воз-ра-стив-шій Хри-ста Имъ же

не-воз-дѣ-лан-но воз-ра-стив-шій Хри-ста Имъ же

крест-но-е жи-во-нос-но-е на зем-ли на-са-ди

p cresc.

на-са-ди

p cresc.

крест-но-е жи-во-нос-но-е на зем-ли на-са-ди

p cresc.

-ся дре-во. Тѣмъ ны-нѣ воз-но-си-му,

-ся

-ся дре-во. Тѣмъ ны-нѣ воз-но-си-му,

по-кла-ня-ю-ще-ся Е-му, Тя ве-ли-ча-емъ.

p cresc.

ве-ли-ча-емъ.

p cresc.

по-кла-ня-ю-ще-ся Е-му, Тя ве-ли-ча-емъ.

p cresc.

Замедляя.

"Херувимская"

И. А. Гарднер относит "Херувимскую" к песнопениям, "сопровождающим те или иные литургические действия и в поэтической, певаемой форме, изъясняющим символическое значение происходящих во время этого пения литургических действий". Лядов создал авторский вариант этого песнопения, который стал одним из самых красивых, распевных и гармоничных по строению формы вариантов, полностью оправдавших классификацию Гарднера. Каждый из голосов легко распевается и отличается своей пластичностью, органичностью вокализации, о чём можно убедиться при прослушивания данной "Херувимской".

Поскольку "Херувимская" является авторской, её музыкальная форма значительно отличается от предыдущих переложений данного сборника. Литургический текст, использованный в данном переложении, связан с перенесением хлеба и вина для совершения жертвоприношения на литургии и по смыслу представляет собой единое целое. Но своеобразие лядовского переложения таково, что этот единый текст положен на повторяющийся без изменений пять раз музыкальный материал, откуда у далёкого от церкви человека может возникнуть предположение о том, что Лядов использует в «Херувимской» строфическую форму. Это соответствует русской традиции, согласно которой музыкальный материал "Херувимских" разбит на пять частей.

Если проанализировать только музыкальный материал с теоретической точки зрения, то выяснится, что лядовская «Херувимская» имеет интересную особенность. Она уходит своими корнями как в обиходную традицию, так и в традицию петербургской школы, представители которой также писали песнопения на данный текст. В частности, Анатолий Константинович, сохраняя обиходную традицию, повторяет материал без изменений, в отличие, например, от Д. С. Бортнянского, который делил свою «Херувимскую» на две контрастные части. Но, опираясь на петербургскую традицию, Лядов создал динамический контраст — так, 4-я и 5-я «строфы» ("Яко до Царя...") проводится на нюансе *mf* и в более оживлённом темпе, нежели остальные, которые выдерживаются на нюансе *p*.

Таким образом, композитор, несмотря на то, что не использовал в «Херувимской» подлинного распева, не гонится за чистой квадратностью, а наоборот, расширяет строфу в соответствии с текстом, создавая свободное голосоведение. Подобный приём Лядов употреблял и в своих обработках русских народных песен.

Отдельно можно сказать и о гармоническом облечении данного переложения. Оно находится между тональностью и модальностью, но с чётко выраженным центром *a*. Основные гармонические ходы в песнопении — *a-G-F-a-G-e-a* в 1-й части строфы и *a-d-G-C-F-G-a* — во 2-й.

№ 7. Херувимская.

Протяжно.

СОПРАНО.

АЛТЫ.

ТЕНОРА.

БАСЫ.

И - же Хе - ру - ви - мы, Хе - ру - ви - мы,

Хе - ру - ви - мы,

и - же Хе - ру - ви - мы, Хе - ру - ви - мы тай - но об - ра -

и - же Хе - ру - ви - мы, Хе - ру - ви - мы тай - но об - ра -

зу - ю - ще, об - ра - зу - ю - ще,

зу - ю - ще, об - ра - зу - ю - ще,

и жи - во - тво - ря - щей Тро - и - цѣ три - свя - ту - ю пѣсь,

и жи - во - тво - ря - щей Тро - и - цѣ три - свя - ту - ю пѣсь,

пѣсь,

cresc. пѣсь при - нѣ - ва - ю - ще, при - нѣ - ва - ю - ще, Тро - и - цѣ три - свя -

cresc. пѣсь при - нѣ - ва - ю - ще, при - нѣ - ва - ю - ще, Тро - и - цѣ три - свя -

cresc. пѣсь при - нѣ - ва - ю - ще, при - нѣ - ва - ю - ще, Тро - и - цѣ три - свя -

ту - ю пѣсь при - нѣ - ва - ю - ще,

ту - ю пѣсь при - нѣ - ва - ю - ще,

ту - ю пѣсь при - нѣ - ва - ю - ще,

cresc. вся - ко - е ны - нѣ, ны - нѣ жи - теи - ско - е, вся - ко - е

cresc. вся - ко - е ны - нѣ, ны - нѣ жи - теи - ско - е, вся - ко - е

cresc. вся - ко - е ны - нѣ, ны - нѣ жи - теи - ско - е, вся - ко - е

жи - теи - ско - е,

ны - нѣ жи - тей - ско - е от - ло - жимъ,

от - ло - жимъ по - пе - че - ні - е.

Скорѣе.

А-минь. Я - ко да Ца - ря всѣхъ, Ца - ря всѣхъ по - ды - мемъ,

cresc.

Ан-гельски - ми но - ви - ди - мо до - ру - но - ся -

ма чин - ми. Ал - ли - лу - і - а, ал - ли -
 ма чин - ми. Ал - ли - лу - і - а, ал - ли -
 ал - ли -

лу - і - а, ал - ли - лу - і - а, аллилу - і - а, ал - ли -
 лу - і - а, ал - ли - лу - і - а, аллилу - і - а, ал - ли -
 лу - і - а,

лу - і - а, ал - ли - лу - і - а.
 лу - і - а, ал - ли - лу - і - а.
 лу - і - а, ал - ли - лу - і - а.

"Тебе поем"

И. А. Гарднер относит "Тебе поем" к гимнам. Этот гимн исполняется в литургию верных после песнопения «Милость мира». Анатолий Константинович создаёт необычное переложение этого гимна. По своей структуре и характеру Лядов создал переработку одного из редко исполняемых в богослужебной практике распева – киевского, исполнявшегося лишь десять раз в году, во время литургии Василия Великого. Литургия эта исполнялась в большинство воскресений Великого поста, Великие Четверг и Субботу, в навечерия Рождества Христова и Богоявления, а также в день Василия Великого.

При составлении этой гармонизации композитор ненадолго возвращает к сфере тонального мышления, применявшегося им же в ор. 61 наряду с модальным, близким к народно-песенной гармонизации. В целом, композитор здесь не отходит от натурального мажора, хотя некоторым исключением из этого могут стать промежуточные субдоминантовые каденции (in C). Форма этого переложения по-прежнему строчная, но Анатолий Константинович старается сделать её монолитной с помощью нивелирования каденций. Фактура этого номера относительно простая аккордовая, без лишних деталей, что делает переложение ещё более строгим.

№ 8. Тебе поемъ.

Умѣренно.

СОПРАНО. *p* Те - бе по-емъ, Те-бе бла - го-сло-вимъ, Те - бе бла - го-да -

АЛТЫ. *p*

ТЕНОРА. *p* Те - бе по-емъ, Те-бе бла - го-сло-вимъ, Те - бе бла - го-да -

БАСЫ. *p*

римъ Го - спо-ди, и мо - лим-ти-ся Бо - же нашъ, Бо-же нашъ,

римъ Го - спо-ди, и мо - лим-ти-ся Бо - же нашъ, Бо-же нашъ,

Замедляя.

Бо - же нашъ, Бо - же нашъ, и молим-ти-ся Бо - же нашъ.

Бо - же нашъ, Бо - же нашъ, и молим-ти-ся Бо - же нашъ.

"Хвалите Господа с небес"

Условный "блок" переложений, связанных с фрагментами Литургии завершается переложением одного из самых торжественных литургических песнопений — причастного стиха "Хвалите Господа с небес". Это одно из двух песнопений, оценённое С. М. Городецким благодаря применению в нём имитационной полифонической техники.

Однако в этом переложении есть и другие не менее интересные детали. Во-первых, форма данной лядовской обработки — подобие двухчастной формы *da saro*. Но начинается "Хвалите Господа с небес" с соло первых теноров. М. К. Михайлов и Я. Витолс сходятся во мнении, что с точки зрения композиции Лядов мог употребить это соло в качестве "зачина", подобного тому, который использовался в многоголосных обработках народных песен. Но могут быть и другие трактовки — с точки зрения типа изложения песнопения «Хвалите Господа с небес» отдалённо напоминает канонархический вид пения. В богослужебной практике функция канонарха сводилась к возглашению песнопения, псалмодируемого на одном тоне, на фоне которого хор повторял само песнопение уже певчески. Лядов же поступил иначе: он оставил в своём переложении подобие канонарха в виде «запева», исполняемого первыми тенорами хора. Тема этого «запева» в следующей строке имитируется в октаву сопрано и повторяется на терцию выше у тех же первых теноров.

В основу данного переложения легла переработка знаменного распева, который в некоторой степени повлиял на его гармонию: Анатолий Константинович вводит миксолидийскую септиму (VIIb ступень), которая уже была в этом сборнике отличительной чертой "Задостойника на Воздвижение". Ещё одной деталью является и небольшая имитация, применяемая Лядовым в песнопении дважды: на словах «Хвалите Его в вышних» и одном из проведений возглашения «Аллилуйя!».

№ 9. Хвалите Господа съ небесъ.

(на 5 голосовъ)

Умѣренно. *mf*

СОПРАНО. *mf* Хва - ли - те

АЛТЫ. *mf* Хва - ли - те

ТЕНОРА. *mf* Хва - ли - те Го - спо - да съ не - бесъ, *mf* Хва - ли - те

БАСЫ. *mf* Хва - ли - те

cresc. Го - спо - да съ не - бесъ, *f* хва - ли - те Го - спо - да съ не - бесъ,

cresc. Го - спо - да съ не - бесъ, *f* хва - ли - те Го - спо - да съ не - бесъ,

cresc. Го - спо - да съ не - бесъ, *f* хва - ли - те Го - спо - да съ не - бесъ,

cresc. Го - спо - да съ не - бесъ, *f* хва - ли - те Го - спо - да съ не - бесъ,

cresc. Го - спо - да съ не - бесъ, *f* хва - ли - те Го - спо - да съ не - бесъ,

хва - ли - те Е - го въ выш - нихъ,
 хва - ли - те въ выш - нихъ,
 хва - ли - те въ выш - нихъ,
 хва - ли - те,
 хва - ли - те,

хва - ли - те Е - го въ выш - нихъ.
 хва - ли - те Е - го въ выш - нихъ.
 хва - ли - те Е - го въ выш - нихъ. Ал - ли - луй - я,
 хва - ли - те Е - го въ выш - нихъ.
 хва - ли - те Е - го въ выш - нихъ.

Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,
 Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,
 ал - ли - луй - я, Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,
 Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,
 Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

cresc. *f*

ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал -

cresc. *f*

ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

cresc. *f*

ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли -

cresc. *f*

ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал -

cresc. *f*

ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

p cresc. dim.

ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я.

p cresc. dim.

ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я.

p cresc. dim.

луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я.

p cresc. dim.

ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я.

p cresc. dim.

ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я.

"Чашу спасения прииму"

Заключительным номером лядовского ор. 61 стало переложение одного из стихов 115-го псалма — богородичного причастного стиха "Чашу спасения прииму". Это второе авторское песнопение, написанное Лядовым для этого сборника, поэтому его решение чем-то схоже с переложением уже упомянутой "Херувимской" — в размере 3/4, с размеренным хоральным движением по четвертям, с развитой вокальной пластикой каждого из четырёх голосов и схожими ритмическими фигурами. Уровень гармонии также находится на грани тональности и модальности. Но если собрать все гармонические комплексы этого переложения, то окажется, что их общим "тоническим центром" является звук а — как и в тропарях "Благообразный Иосиф" и "Мироносицам женам". Но форма этого номера — всё то же подобие двухчастной формы *da saro*. Модальность гармонии заключается в переменности устоя а-е-Г-С.

№ 10. Чашу спасенія прииму.

Умѣренно.

СОПРАНО.



Ча-шу спа-се-ні-я при-и-му, ча-шу спа-се-ні-

АЛТЫ.



ТЕНОРА.



Ча-шу спа-се-ні-я при-и-му, ча-шу спа-се-ні-

БАСЫ.



cresc.
я при-и-му и И-мя Го-спод-не, И-мя Го-спод-не при-зо-ву и

cresc.

cresc.
я при-и-му и И-мя Го-спод-не, И-мя Го-спод-не при-зо-ву и

cresc.

cresc. *Замедляя.* *p cresc.* *dim.* *Замедляя.*
И-мя Го-спод-не при-зо-ву, И-мя Го-спод-не при-зо-ву.

cresc. *p cresc.* *dim.*

cresc. *p cresc.* *dim.*
И-мя Го-спод-не при-зо-ву, И-мя Го-спод-не при-зо-ву.

cresc. *p cresc.* *dim.*

Ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я,

ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я,

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.*

Замедляя. *p cresc.* *dim.* Замедляя.

-луй-я, аллилуй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я.

p cresc. *dim.* *p cresc.* *dim.*

Заключение

Русская духовная музыка, безусловно, проделала в XIX веке значительный путь, преодолев к началу XX века т. н. "западные комплексы". Изменился подход к переложению и обработке песнопений, который начал параллельно внедряться как балакиревыми в Санкт-Петербурге, так и упоминавшимися в начале этой работы церковными композиторами Гречаниновым, Архангельским, Кастальским и Чесноковым в Москве. Анатолий Константинович Лядов, достаточно проработавший с материалом ЛНП, предложил свой подход к гармонизации и переложению обихода, основываясь на истинном материале древнерусского обихода.

В вышеизложенном материале я шёл по совмещению в музыкальном анализе каждого из переложений двух способов такового: светского, основанного на светском музыкально-теоретическом мышлении, и духовного, который основан на канонах богослужебного пения. После проведённого анализа я пришёл к выводу, что употребление каждого из этих способов по отдельности, по своей сути, некорректно, потому что в таком случае сам способ анализа стал неполным и необъективным. Однако при этом духовное начало в анализе остаётся превалирующим по двум причинам, которые упомянул И. А. Гарднер.

Во-первых, Анатолий Константинович в своём сборнике опирался на подлинный обиходный материал. Для своих переложений он использовал общеупотребительные распевы: знаменный, греческий, киевский и болгарский. Но, в то же время, Лядов, в определённой степени, стремился не утратить национального колорита своих переложений, поэтому в большинстве номеров изученного сборника ярко отразились приёмы народно-песенной полифонии.

А во-вторых, Анатолий Константинович сохранил в своих переложениях главный принцип их применения в богослужении – сохранение неизменной богослужебной сущности – поемое или возглашаемое слово. Лядов шёл вслед за содержанием самого богослужебного слова и отразил его главный смысл.

*Владислав Мартыненко,
23 июля 2015 года*

Литература

Михайлов М. К. – А. К. Лядов. — Л., Музыка, 1985, - С. 147, 153.

Вальтер В., Витолс Я., Городецкий С. М. – Анатолий Константинович Лядов. — СПб, "Композитор", 2005 (переизд.) - 166 с.

История русской музыки: в 10 т. – М.; Музыка, 1994. – Т. 9: Конец XIX – начало XX века / Ю. В. Келдыш, М. П. Рахманова, Л. З. Корабельникова, А. М. Соколова – 452 с.; С. 320-321.

Гарднер И. А. – Богослужебное пение Русской православной церкви. — М., ПСТ-БИ, 2004. — В 2 т.

Тимченко В. Н. — Духовная музыка А. К. Лядова. – Портал «Российский музыкант 2.0» (http://rmusician.ru/archives/4802/_default.htm)

Кустовский Е., Потёмкина Н. – Пособие по изучению осмогласия современной московской традиции. – М., Церковь Трёх Святителей на Кулишках, 1999, - 60 с.

Золотарёв В. А. – Воспоминания о Балакиреве. – Портал «Капелланин» (<http://kapellanin.ru/names/zolotarev/balakirev.php>)

Нотный материал заимствован с сайтов <http://ikliros.com> и <http://notes.tarkanov.net>