

*Елизавета Бурдачева*

***О ВЛИЯНИИ ДРЕВНЕРУССКОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ  
НА МУЗЫКУ С. В. РАХМАНИНОВА***

Личности и творчеству С. Рахманинова посвящено значительное количество исследований. В большей степени они затрагивают ту проблематику, которую принято относить к области исторического музыкознания. Значительно в меньшей степени исследованы теоретические аспекты музыки Рахманинова. Например, о важнейших особенностях его стиля – в первую очередь, о мелодии и гармонии – сказано недостаточно полно. Для многих современников и исследователей Рахманинов казался слишком традиционным и, как следствие, малоинтересным композитором. Нередко его обвиняли в том, что он слишком глубоко связан с тональной организацией, и это, по мнению критиков, делало его музыку в значительной мере несовременной. Однако верна ли такая точка зрения?

При прослушивании музыки Рахманинова мысль о том, что она сложна в плане мелодико-гармонического выражения, скорее не возникает. Нередко музыкальный процесс произрастает из плавных и напевных интонаций, которые легко запоминаются и кажутся простыми и естественными. Но как только включается параметрический анализ, возникает ряд проблем.

Характерные черты музыкального языка Рахманинова определяются рядом аспектов. Некоторые из них образуют собственную системную целостность, некоторые являются относительно самостоятельными. При этом все они, безусловно, взаимодействуют друг с другом. Назовем их:

- 1) безусловный приоритет мелодии и гармонии среди средств

музыкальной выразительности, их очевидное взаимовлияние;

- 2) повышенное внимание к ритму, фактуре, голосоведению;
- 3) влияние древнерусского церковного пения.

Можно назвать и ряд других аспектов, однако эти, по нашему мнению, являются наиболее важными.

В русле темы настоящей статьи обратим повышенное внимание на последний из перечисленных аспектов, связанный с влиянием древнерусского церковного пения на музыку Рахманинова.

В процессе знакомства с литературой о С. Рахманинове автору удалось изучить некоторые труды, которые непосредственно связаны с обозначенной темой. Это статья американского музыковеда Джозефа Яссера «Начальная тема Третьего фортепианного концерта Рахманинова и ее литургический прототип» [2] и книга американского музыковеда русского происхождения Ильдара Ханнанова «Музыка Сергея Рахманинова. Семь музыкально-теоретических этюдов» [1].

Дж. Яссер в статье говорит о различных влияниях на творчество Рахманинова, в том числе и бессознательных. Он приводит в сравнении две мелодии — главную тему Третьего фортепианного концерта d-moll op. 30 и напев Киево-Печерской Лавры «Гроб Твой, Спасе, воины стерегущии». Для удобства сравнения Яссер транспонирует напев в d-moll (оригинал в g-moll) и сокращает длительности нот вдвое (в пятилинейной нотации целые, половинные и четвертные ноты), а также расставляет условные тактовые черты.

Пример 1. Главная тема Третьего фортепианного концерта *d-moll* op. 30



Пример 2. Напев «Гроб Твой, Спасе, воины стерегущи»



После прослушивания напева возникает очевидная ассоциация с главной темой Третьего концерта. Яссер называет ее «продуктом бессознательной художественной трансформации» [2, 320]. Автор сравнивает две мелодии в условиях различных параметрических проявлений. Приведем небольшой отрывок из статьи: «Родство между темами <...> проявляется по-разному <...>. Это иногда выражается внешне в фактическом тождестве высоты тона или длительности их составляющих нот, а иногда в сходстве их восходящей или нисходящей мелодической линии, в то время как их ритмические рисунки могут или не могут оставаться прежними. Проходящие и вспомогательные звуки, а также некоторые повторяющиеся краткие фигуры

обычно следуют общей тематической структуре вполне логично, несмотря на некоторые частичные различия между двумя сопоставленными мелодиями» [2, 320].

Одним из интересных фактов, связанных с созданием затрагиваемой нами статьи, является непосредственное общение Яссера с Рахманиновым. Музыковед, обнаружив внешнее сходство мелодий, пишет композитору письмо с вопросами по этому поводу:

1) *Была ли главная тема Вашего Третьего фортепианного концерта сознательно заимствована, хотя бы частично, из русских национальных (светских или литургических) источников? Если да, то какими конкретно были эти источники и в какой степени была переработана Ваша тема по сравнению с оригиналом?*

2) *Если Ваша тема представляет собой, насколько вам известно, совершенно независимое творение, Вы сознательно пытались придать ей фольклорный характер? Или, может быть, литургический характер? Или характер, сочетающий в себе оба элемента, что является родным для некоторых русских духовных народных мелодий? Если нет, то обнаружили ли Вы, тем не менее, что Ваша тема приобрела какой-либо из этих характеров? Если да, то какой конкретно и в какой мере?*

3) *Если, однако, по Вашему мнению, тема не имеет общих черт с фольклорными или литургическими музыкальными стилями, сохранили ли Вы какие-либо их неиспользуемые варианты — письменно или в памяти? Если да, то предполагают ли эти варианты какую-либо склонность с Вашей стороны изменить или иным образом улучшить основной мелодический профиль Вашей темы на ее заключительной стадии, особенно в отношении ее основного лада? Испытывали ли Вы, например, какие-либо сомнения в связи с вводным тоном (cis) Вашей темы в отличие от натурального c? Все эти вопросы касаются, конечно, первоначального изложения темы в Вашем концерте, а не ее последующего развития. На самом деле, вся творческая*

*история этой темы с момента ее зарождения была бы наиболее интересной для моих целей [2, 324–325].*

Ответ Рахманинова на заданные вопросы стал следующим:

*1) Первая тема моего 3-го концерта ни из народно-песенных форм, ни из церковных источников не заимствована. Просто так “написалось”! Вы это отнесете, вероятно, к “неосознанному”! Если у меня и были какие планы при сочинении этой темы, то чисто звуковые. Я хотел “спеть” мелодию на фортепиано, как ее поют певцы, — и найти подходящее, вернее, не заглушающее это “пение” оркестровое сопровождение. Вот и все!*

*2) Таким образом, я не стремился придать теме ни песенного, ни литургического характера. Если б это было так, я бы, вероятно, “осознанно” придерживался лада и не допустил бы, возможно, cis, а воспользовался бы с. В то же время нахожу, что тема эта приобрела, помимо моего намерения, песенный или обиходный характер. О возможном этом влиянии я написал в начале письма... И наконец:*

*3) Никаких вариантов, указывающих на колебание в выборе мелодических оборотов этой темы, — что-то не вспоминаю. Как уже сказал: тема легко и просто “написалась”! Это замечание исключает возможность истории “возникновения” темы! Не Вы ли сами сказали о “неосознанном”? [2, 325–326].*

Исходя из вышеприведенных отрывков из писем Яссера и Рахманинова возникает вопрос: почему главная тема Третьего концерта и напев так похожи, если Рахманинов отрицает факт влияния напева на его тему? На этот вопрос удалось найти ответ в труде Ханнанова.

По мнению исследователя, на мотивное и мелодическое мышление Рахманинова существенно повлиял обиходный звукоряд, звучание которого, скорее всего, было усвоено композитором. Конечно, не стоит забывать о том, что композитор является автором двух монументальных литургических произведений: Литургии Святого Иоанна Златоуста и Всенощного бдения.

Однако при этом Рахманинов в основном писал светскую, а не духовную музыку. Стоит в этом контексте упомянуть, что Ханнанов ссылается на мнение Е. М. Левашева, который в своих лекциях по Истории русской музыки делал акцент на известности Рахманинова в Москве в 1900–1910-е годы как знатока русской православной монодии.

Ханнанов пишет: «Родство музыки Рахманинова с распевами идет дальше сходства его мелодических фигур с попеvkами и с невмами. Его музыка в целом зависит от ладовой структуры распева. Поэтому стоит начать не с мелодий, а с модальной структуры и ее гармонического воплощения» [1, 11]. Автор концентрирует внимание на строении обиходного звукоряда.

*Пример 3. Обиходный звукоряд*



На представленном рисунке видно, что по структуре обиходный звукоряд представляет собой четыре отдельных трихорда. Также стоит обратить внимание на «перечень» *h* и *b*, которое помогает объяснить похожее «перечень» в главной теме Третьего фортепианного концерта. Таким образом, наличие *c* и *cis* в пределах темы не выглядит странным. Конечно, рассмотрение мелодии в полной изоляции от гармонии является не всегда верным; но структурный принцип обиходного звукоряда здесь хорошо прослеживается, поэтому такой подход имеет место быть.

Обратимся непосредственно к мелодии. Ханнанов говорит о том, что трихордовая структура постоянно видна в рахманиновских мелодиях. Это может проявляться в поступенном движении в одном направлении в пределах терции или кварты с последующим противодвижением примерно в этом же диапазоне, в частой смене направления движения независимо от метра, в избегании в некоторых случаях скачков на интервалы шире кварты. Ханнанов

отмечает то, что рахманиновские мелодии заимствовали построение всей мелодической линии по принципам организации распевов. Также исследователь указывает на родство некоторых попевок знаменного распева и некоторых мелодий Рахманинова. Однако, это наблюдение требует более детального сравнительного анализа.

Древнерусское церковное пение оказало достаточно сильное влияние на формирование творческой личности С. Рахманинова. При погружении в анализ его произведений возникают сложности, которые могут быть объяснены этим влиянием. Рахманинову удалось настолько чутко уловить структуру древнерусских распевов, слышимых им, вероятно, с самого раннего детства, что это стало органичной частью его мелодического мышления. Неудивительно, что Яссер говорит о бессознательном влиянии лаврского напева на тему Рахманинова, так как нет ни прямых, ни косвенных сведений, которые указывали бы на углубленное изучение репертуара русской православной церкви композитором.

Подобное явление можно объяснить только гениальностью Рахманинова. В первую очередь, его мелодическое мышление испытало довольно сильное влияние древнерусского церковного пения. Это проявляется во многом: и в плане построения мотивов и фраз (опора на триходовость, плавность движения, нередко избегание широких интервалов), и в плане ритмического движения (сходство песнопений и попевок с рахманиновскими мелодиями не только интонационное, но и ритмическое), а также протяженности мелодий и даже формообразования. При этом композитору удалось создать свою уникальную и сложную музыкальную систему, которая значительно усложняет ее аналитическую интерпретацию. Рахманинов, казалось бы, соединил несоединимое: принципы древнерусского церковного пения и гармоническое мышление позднего романтизма. И при этом всем такие явления в его творчестве представляют неразрывное единство.

В рамках статьи нами обрисованы лишь некоторые влияния древнерусского церковного пения на музыку С. В. Рахманинова. Полагаем, затронутая тема требует более детального рассмотрения и, возможно, переосмысления ряда произведений композитора с этой точки зрения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ханнанов И. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. 288 с.
2. Yasser J. The opening theme of Rachmaninoff's Third piano concerto and its liturgical prototype // The musical quarterly. 1969. Vol. 55 № 3. P. 313–328.