

*Ирина Герасимова (Санкт-Петербург)*

**«КРАЛЕВ ПЛАЧ»: ТРАНСМИССИЯ И АДАПТАЦИЯ  
УСТНЫХ НАПЕВОВ КИЕВСКОЙ МИТРОПОЛИИ  
В МОСКОВСКИХ РУКОПИСЯХ  
КОНЦА XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКОВ<sup>1</sup>**

Последняя треть XVII в. в церковно-певческой рукописной традиции Московского патриархата характеризуется активным пополнением репертуара за счет привлечения напевов Киевской митрополии – церкви, входившей в то время в состав Константинопольского патриархата. Напевы с соседних земель привозили переселенцы – пленники, беженцы и добровольные выходцы на государево имя, работавшие в плену или спасавшиеся от войны, происходившей в 1654–1667 гг. между Речью Посполитой и Московским царством, и искавшие себе пропитание и кров на более спокойных для проживания территориях. Приезжие привнесли свою культуру во все сферы жизни Московского государства, в том числе в церковное певческое искусство: это явление русской культуры принято называть «польским» или «малороссийским» влиянием.<sup>2</sup> Неизвестные русским людям мелодии обновили церковную богослужебную практику и дополнили певческие рукописи новым музыкальным материалом.

Среди таких привезенных мелодий попадаются образцы, которые пока не обнаружены в певческих книгах Киевской митрополии, что свидетельствует о способе их передачи устным путем. Данные примеры представляют особую ценность для исследования песнопений Киевской митрополии XVII–XVIII вв., поскольку позволяют расширить церковно-певческий репертуар, бытовавший на землях Речи Посполитой в это время и полнее представить себе эту традицию. Три мелодии Херувимской песни в русских рукописях имеют заголовок «Кралева плач». Рассмотрим процесс трансмиссии и адаптации этих мелодий к церковной практике Московского патриархата.

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена при поддержке Gerda Henkel Foundation.

<sup>2</sup> К. Харлампович. *Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь*, т. 1. Казань 1914, А. С. Лаппо-Данилевский. *История русской общественной мысли и культуры XVII–XVIII вв.* Москва 1990; П. В. Седов. *Закат Московского царства: Царский двор конца XVII в.* Санкт-Петербург 2008, с. 491–550.

### «Кралев плач» — мелодия Киевской митрополии

О том, что мелодии пришли из Речи Посполитой свидетельствует их устойчивое место в рукописных русских Обиходах. Они помещались в разделе Литургии Киевского напеда/напева («киевский напев» происходит не от города Киева, а от названия Киевской митрополии), и входили в подборку Херувимских с такими названиями как «Виленская», «Смоленская», «Киевпечерская», «Витебская» и другие.

Во-вторых, само название напева Херувимской, имеющегося в списках первой мелодии, имеет близкие польскому языку варианты «Кралев плач» [12., 15., 21.], «Кролев плач» [31.], «Кралевский плач» [13.], а также «Королев плач» [11., 21., 23., 27.] или «Плач королев» [28.], «Королев» [14.]. Титул «король», а не «царь», указывает на происхождение мелодии из стран Западной Европы, и, скорее всего, Речи Посполитой. В то же время четыре ранних списка первой мелодии демонстрируют другое название мелодии: «Сионская» [5., 6., 7., 10.]; единожды встретилось обозначение «Плачевная» [32.].

Независимо от названия, большинство монодийных и многоголосных крюковых списков, а также два 3-голосных нотолинейных показывают один напев, различие касается отдельных взаимозаменяемых знаков (см. пример 1). По структуре мелодия представляет собой три развернутые строфы, две из которых заканчиваются одной и той же попевкой. Как и другие обиходные напевы Киевской митрополии, бытовавшие преимущественно устным путем, подтекстовка различна в каждом списке. Расстановка слов зависит от количества куплетов, колеблющихся от пяти до девяти. Также на подтекстовку влияет наличие или отсутствие повторов отдельных слов на протяжении долгого распева.

В нотолинейных одноголосных и многоголосных партиях выявился другой напев. Реже он встречается записанным знаменной и демественной нотациями. В большинстве рукописей этот напев, состоящий всего из двух строк, не имеет названия. В одном из списков XVIII в. он назван «Королев плач» [22.]. В других нотолинейных списках напев проходит с единичными ремарками «Стру[нная]» и «Фиольная» [25., 24.] (см. пример 2).

Два списка последней четверти XVII в., фиксирующих напев знаменной нотацией, имеют заглавия «Хиротониская» [11.] и «Антиохийская» [19.]. Они показывают один вариант напева, отличающийся от позднейшего нотолинейного, отредактированного и метрически выровненного для его использования в партесных гармонизациях. Мелодика носит индивидуализированный характер (см. пример 3).

Можно найти сходные моменты между двумя напевами «Кралев плач», особенно их крюковыми образцами: сходное начало с целой с четвертью и половинной и окончание первой строки, опевающей тонический звук. Сходство второй строки с первым напевом наблюдается лишь на высотном уровне. Однако, более существенным представляется ладовое различие между напевами: использование во втором напеве миксолидийского лада, тогда как основной напев с ремаркой «Кралев плач» не выходит за рамки ионийского. Удалось установить, что второй напев близок одному из известных напевов Киевской митрополии – «виленскому»/«скитскому» напеву и является одной из его редакций<sup>3</sup>.

Таким образом, можно говорить об ином происхождении второго напева, несмотря на некоторое внешнее сходство с первой мелодией. Возможно, ремарка «Королев плач», встретившаяся со вторым напевом, явилась уже следствием отождествления певцами сходных первыми строками мелодий, имеющих различное происхождение.

Третий напев показывает одноголосный образец под названием «Херувимская «Плач королев» большей роспев», записанный казанским знаменем и аналогов которому пока не найдено ни в крюковых, ни в нотолинейных рукописях последней трети XVII–XVIII вв. [10.]. Куплет состоит из трех строк: две строки равнозначны по продолжительности, а последняя строка представляет собой краткое заключение. Первый куплет отличается от последующих индивидуальным началом и концовкой, поэтому в примере даны два куплета (см. пример 4). Сделанная мной реконструкция распева является гипотетической, поскольку в данной записи отсутствуют показывающие высоту пометы, а знаки указывают только направление движения и ритмический рисунок.

### Истоки напева «Кролев плач»

Рассмотрим вопрос, откуда могло взяться такое название и что за королевич имеется в виду. Семантика названия «Кролев плач» побуждает вспомнить житие святых Варлаама и царевича Иоасафа индийского, неоднократно издававшееся в Киевской митрополии, а затем и в Московском царстве, отдельным изданием. Наиболее раннее из них — издание Кутеинского монастыря 1637 г. под названием «История о Варлааме и Иоасафе». В приложении к данному изданию был напечатан текст стиха «Прими мя

<sup>3</sup> И. Герасимова. «Скитский» напев: пути трансмиссии песнопений Киевской митрополии в Московскую богослужебную практику последней трети XVII – первой половины XVIII веков // *Καλοφωνία*, 7. Львів 2016, с. 145.

пустыне» с заголовком «Песнь святого Иоасафа кды вышел на пустыню».<sup>4</sup> В певческих книгах Киевской митрополии — Ирмологионах — этот духовный стих записывался с нотами, ранний список стиха датируется 10-ми гг. XVII в. Стих в певческих рукописях имел такие заголовки, как «Песнь святого инока Иоасафа крелевича Индийского пустынного», «Святому Иоасафагу пустиннику крелевичу», «Стихира. Песнь царевича святого Иоасафа, егда остави царство и шед в пустыню пояше. Глас 8» [1., 3., 4.]. Текст стиха отражал один из сюжетов жития Варлаама и Иоасафа, когда царевич под влиянием бесед с благочестивым Варлаамом решил уйти от мира в пустынь и в лесной глуши молитвой спасти свою душу. Стих представляет собой плач царевича о своих грехах, где он сравнивает «глубокое и дикое недра» пустыни с глубокими и дикими недрами своей грешной души (см. пример 5).

В то же время по стилистике данные песнопения различны. Стих Иоасафа является киевским изводом знаменного распева, имеет поэтико-музыкальную композицию, состоящую из строк, попевок и фит. Мелодия же Херувимской имеет строфическую вариантную форму.

Второе название, имеющееся в трех одногласных списках, «Сионская», заставляет вспомнить строки 136 псалма, повествующего о плаче еврейского народа в Египте:

«На реках вавилонских тамо седохом и плакахом, егда помянути нам Сиона» (Пс. 136:1), и далее «воспойте нам от песней Сионских, како воспоем песнь Господню на земли чуждей» (Пс. 136:3–4).

Песнопение Киевской митрополии «На реках вавилонских» эмоционально и стилистически близко и духовному стиху, и мелодии Херувимской. Оно, также как и Херувимская «Кралев плач», имеет куплетное строение, всхлипывающие ламентозные ниспадающие интонации, широту захватываемого объема: ноны к мелодии «Кралев плач» и октавы в псалме (см. пример 6).

Таким образом, жанр первой мелодии «Кралев плач» – это плач неизвестного происхождения, в основе которого, возможно, положена псалма, кант или народная песня, переделанная в Херувимскую песнь. Такой способ перетекстовки мелодии был в ходу в Великом княжестве Литовском. Николай Дилецкий рассказывал об этом в своем трактате «Музыкальная грамматика», написанном им первоначально на польском языке

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: И. В. Герасимова. Покаянный стих знаменного распева «Прими мя пустыне» в рукописях Московской Руси и Великого княжества Литовского // *Мировая музыкальная культура в фондах отдела рукописей Российской национальной библиотеки*. Санкт-Петербург 2006, с. 203–223.

в Вильне в 1675 г., но известном по сохранившимся переводам: «и то ест способ до компанованя добрий, когда песенка наперед будет якая колвек косциолная, наприклад нехай будет так “Dzieciątko się narodziło”, я ш беру в мою фантазею и кладу в текст мне належачий, которий нехай будет, наприклад «Алилуйя»».<sup>5</sup>

### Гармонизации мелодии «Кралев плач» в русских рукописях

Адаптация напевов Киевской митрополии в русской церковно-певческой практике выражалась не только в приведении текста в соответствие с так называемой «никоновской» правкой, проводимой в Московском патриархате во второй половине XVII в., но и в создании «органного согласия» – партесных обработок напевов.

Партесные гармонизации мелодий Киевской митрополии записывались тремя видами нотации: знаменной, демественной или казанской, и квадратной ноталинейной. Наличие уже самого этого факта свидетельствует об иностранном происхождении мелодии, поскольку в древнерусской традиции XI–XVII в. каждому распеву соответствовала своя нотация. Знаменный распев записывался знаменной нотацией, демественный и путевой – путевой или демественной нотацией, кондакарный распев – кондакарной нотацией. Когда на Русь во второй половине XVII в. привезли напевы Киевской митрополии, то русские певцы стали корректировать их текст и записывать в певческие рукописи той нотацией, которой они на тот момент владели.

Факт независимости партесного стиля от нотации до сих пор не осознан должным образом в музыковедении. Партесные гармонизации напевов, записанные знаменной и казанской нотациями, часто рассматриваются в рамках знаменного и демественного многоголосия. Соответственно такому углу зрения, выработались и термины, характеризующие это явление. Например, использующийся к данным песнопениям термин «знаменное многоголосие» вводит в заблуждение современных музыкантов и слушателей, отсылая к древнерусскому знаменному стилю, образцами которого партесные гармонизации, записанные крюками, не являются. И никак слушатель или читатель не догадается из названия, что речь идет об иноземном стиле, пришедшем в Россию во второй половине XVII в. Лишь в последние годы в работах музыковедов стали появляться термины, близко отражающие суть данного стиля. Например, Татьяна Швец

<sup>5</sup> М. Дилецкий. *Грамматика музыкальна*: Фотокопія рукопису 1723 року / Підп. О. С. Цалай-Якименко. Київ: Музична Україна 1970, с. XXVI.

в публикации песнопений называет крюковые расшифровки «гармонизация киевского/греческого/болгарского распева», делая акцент не на нотации, а на стиле произведения<sup>6</sup>. Екатерина Смирнова в методическом пособии по расшифровке «раннего русского многоголосия» XVI–XVII вв., не отказываясь от термина «знаменное многоголосие», вводит новый термин «крюковой партес», удачно сочетающий определение стиля и его запись крюковыми (знаменной и казанской) нотациями<sup>7</sup>.

В российской медиевистике доминирует мнение о национальном характере крюкового партеса. Ирина Ефимова считала крюковую запись партесного стиля «оригинальным русским многоголосием конца XVII – начала XVIII вв.»<sup>8</sup> Елена Шавохина, несмотря на то, что подавляющее большинство напевов, лежащих в основе этого стиля, принадлежат Киевской митрополии, пришла к выводу, что данный стиль является переходным между путно–демественным многоголосием и партесными гармонизациями, записанными нотолинейной нотацией<sup>9</sup>. Одна из главных мыслей ее труда заключается в том, что «знаменное многоголосие – это определенный этап эволюции русской профессиональной певческой традиции, подготовленной всем предшествующим ходом развития национального певческого стиля»<sup>10</sup>. Согласно ее мнению, русские певцы сами додумались до простейших форм гармонии, хотя, замечу, все предыдущее развитие древнерусской музыки никак ни намекало на такой поворот событий. Эта мысль о крюковой партитуре как о «переходной форме» была подхвачена другими музыковедами, например, Натальей Плотниковой, подчеркивавшей отечественный характер так называемого «раннего русского партеса», записанного знаменной и казанской нотациями<sup>11</sup>. Галина Пожидаева,

<sup>6</sup> От монодии к многоголосию: Из репертуара Ансамбля древнерусской музыки «Знаменье» / сост. Т. Швец. Санкт-Петербург 2019, с. 88–122, 165–168.

<sup>7</sup> Е. А. Смирнова. Раннее русское многоголосие: история, репертуар, многороспевность (на материале певческих книг Демественник и Обиход). Санкт-Петербург 2017, с. 12; и ж. Дешифровка раннего русского многоголосия и чтение хоровых партитур XVII–XVIII веков: Учебная программа дисциплины. Санкт-Петербург 2017, с. 22.

<sup>8</sup> И. В. Ефимова. Многоголосие в русском профессиональном певческом искусстве XVII – начала XVIII вв. Дисс... канд. искусствоведения, т. Ленинград 1984, с. 4.

<sup>9</sup> Е. Е. Шавохина. Знаменное многоголосие в его связях с общими закономерностями развития полифонии. Дисс. канд. искусствоведения, т. 1. Ленинград 1987, с. 3.

<sup>10</sup> Там же, с. 4.

<sup>11</sup> Н. Ю. Плотникова. Полифония в русском безлинейном и партесном многоголосии XVII–XVIII веков: Учебно–методическое пособие по курсу «Полифония» для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности «Музыковедение». Москва: Издательство ПСТГУ 2018, с. 10–11.

хотя и придерживалась той же концепции эволюции древнерусских стилей, однако высказала мысль о том, что вначале этот стиль «пробуется» в 2-х и 3-голосии преимущественно на материале киевского, греческого и болгарского распево, начиная с последней трети XVII в., а затем, к концу века расширяет свой диапазон распево и голосов<sup>12</sup>.

Разный подход к определению места в истории музыки партесных образцов, записанных крюковой нотацией, обусловил, в свою очередь, и разный подход к расшифровке партесного многоголосия. Ирина Ефимова расшифровывала крюковые партитуры по аналогии со строчным (путным) и путно-демественным многоголосием, помещая все голоса на один высотный уровень и не выстраивая гармоническую вертикаль. Она следовала за русским писцом, записывавшим вертикаль в соответствии с древнерусскими представлениями о расположении голосов: путь мог помещаться в нижней строке, бас – в середине и верхний голос на своем месте. Елена Шавахина также придерживалась данного принципа расшифровки. Галина Пожидаева привела расшифровки в соответствии с названиями партий, встречающимися перед голосами партитуры или поголосника: дышкант, альт, тенор, бас. Бас был опущен на октаву ниже по сравнению с записью крюковой нотацией. Особенность записи партесных обработок в крюковой нотации состоит в том, что одно и то же песнопение может быть записано в виде 2-х, 3-х и 4-голосия. Сложность при расшифровке возникает с 3-голосными записями, поскольку 4-голосные гармонизации расшифровываются в соответствии с названиями партий, 2-голосные записи часто представляют собой мелодию с басовой партией, хотя изредка встречаются и другие комбинации голосов. В 3-голосии же необходимо понять, какие же партии записаны знаменной нотацией. От этого зависит распределение голосов в партитуре и ключ, в котором будет записана гармонизация, поскольку в случае со знаменной нотацией мы не имеем ключа и метра.

Посмотрим, как работает концепция «переходных сочинений» в партесных обработках напева «Королев плач», записанных крюковыми нотациями. Материалом для анализа станут две 3-голосные гармонизации, представленные в виде знаменных партитур, 2-голосная обработка из демественной рукописи, 3-голосная и две 4-голосные партесные обработки, записанные квадратной пятилинейной нотацией.

Гармонизация № 1 (см. пример 7), записанная знаменной нотацией, помещает мелодию в средний голос, соответствующий, однако, не теноровой,

<sup>12</sup> Г. А. Пожидаева. *Певческие традиции Древней Руси*. Москва 2007, с. 429.

а альтовой тесситуре. В этой же тесситуре записывались и все одногласные версии данной мелодии: от пометы «п», условно соответствующей ноте “g<sup>1</sup>”. Нижний голос мелодически развит и представляет собой скорее нижний подголосок, чем функциональный бас. Обилие секстаккордов и квартсекстаккордов в каденциях, что указывает на теноровый голос. Поскольку мелодия оказалась не в партии тенора, а альты, то партия тенора выступила здесь в несвойственной ей функции, совместив черты теноровой и басовой партии. Скорее всего, в этом случае певец переделывал 4-голосную партитуру в 3-голосную путем соединения двух нижних партий. В то же время в гармонизации присутствуют черты, свойственные путно-демественному многоголосию: проходящие секунды, терц-секундаккорды и кварт-секундаккорды в гармонической вертикали, унисон двух верхних или нижних голосов с последующим их расщеплением в длинной ноте. Характерной чертой этой гармонизации являются цепочки аккордов и их обращений, не состоящих в кварто-квинтовых отношениях. Все эти явления свидетельствуют о линейном мышлении русского певца-гармонизатора и влиянии древнерусского многоголосия на партесный стиль.

Гармонизация № 2 (см. пример 8). Обработка 1676–1682 гг. записана знаменной нотацией и, как и предыдущая, имеет три голоса. По функции же эти голоса представляют собой привычную 3-голосную схему: бас, альт и дышкант. Каденции демонстрируют решение гармонизации в минорной сфере, каденции в конце строк заканчиваются трезвучием “d–moll”.

Правильность расстановки голосов в партитуре, записанной знаменной нотацией, подтверждают и примеры из кантового репертуара с мелодией в среднем голосе. Так, 3-голосная гармонизация польского канта «Езу Христе Пане милый» (см. пример 9), записанного в русской рукописи, хранящейся в библиотеке Российской академии наук, близка по типу гармонизации второй партесной обработке мелодии «Кралев плач»<sup>13</sup>. Можно выявить сходные элементы 3-голосных партесных обработок этих двух мелодий: верхний голос обработок представляет собой сочетание альты с дискантом, присутствуют неполные аккорды в каденциях, перекрещивание верхних голосов для заполнения аккордовой вертикали, параллельные трезвучия I–VII ступеней.

Гармонизация № 3 (см. пример 10). Близка расшифровке знаменной нотации сохранившаяся партия баса из нотолинейной рукописи времени Алексея Михайловича 1674–1676 гг. [18.]. Партия выписана в басовом

<sup>13</sup> См. публикацию: О. Зосім. *Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях*: Монографія. Київ 2009, с. 72.



ключе, а не в теноровом, более распространенном для записи нижнего голоса в партесных гармонизациях. Этот факт подтверждает правильность расшифровки предыдущей знаменной партитуры: поместив нижний голос из знаменной партитуры на октаву ниже, так, как подсказывает нотолинейный басовый голос, мы избежим переченя альты и баса во время скачка мелодии на кварту вниз “с<sup>1</sup>–g”.

Небольшие разночтения двух записей касаются влияния на партесную гармонизацию, записанную знаменной нотацией, линейного мышления древнерусских распевщиков. Автентические ходы в нотолинейной гармонизации D–T несколько раз заменяются в знаменной партитуре на ум. 5/3–T для плавности голосоведения в басу. Однажды возникает проходящий секунд–квартаккорд. Вместо традиционного для партесного стиля равномерного заполнения восьмыми D–T басового хода, автор гармонизации в четвертом колоне поместил характерную для демественного пения ритмическую фигуру: две восьмые и четверть. Возможно, что некоторые из этих особенностей проявились уже на этапе освоения русскими певцами гармонизации, созданной выходцем из Киевской митрополии. И только затем эта гармонизация была записана крюковой нотацией.

Рукопись 1674–1676 гг., содержащая партию баса рассматриваемого напева, является одной из ранних русских певческих книг, в которых присутствуют партесные гармонизации песнопений Киевской митрополии. Обиходные гармонизации, помещенные в данной партии баса находят полное или частичное соответствие крюковым знаменным партитурам конца XVII века. Таким образом, процесс записи нотолинейной и крюковой напевов Киевской митрополии шел параллельно друг другу и нельзя усмотреть никакой стадильности и партитур переходного типа в способе фиксации материала.

Гармонизация № 4 (см. пример 11). Обнаруженная во псковской рукописи 1675 года 2-голосная партесная обработка напева, записанная казанским знаменем, также примыкает к гармонизациям № 2–3 [9.]. Список является беспометным, т.е. не содержащим точную высоту звуков, но сами знаки ясно показывают направление мелодии и ритмический рисунок. Партии «путь и низ» не дают точных указаний на ключ, поэтому для расшифровки были выбраны альтовый и басовый ключи по аналогии с другими крюковыми и нотолинейными расшифровками раннего периода. Гармонизацию роднит со знаменными партитурами подголосочный характер басовой партии, совмещающей функции тенорового и басового голоса, движение голосов преимущественно параллельными терциями, отсутствие барочных кадансов с их кварто-квинтовыми связями.

Гармонизация № 5 (см. пример 12). Несмотря на то, что мелодия в этой гармонизации из рукописи 1700 г. помещается в партии дисканта, по вертикали она является классическим образцом партесной обработки с опорой на кварто-квинтовые связи [27.]. Партии дисканта и альты создают верхнюю терцию за счет постоянного перекрещивания голосов, партия тенора – наименее подвижный голос, выполняет функцию партии дисканта.

В этой гармонизации нет влияния древнерусской подголосочной полифонии. Четкие вертикальные гармонические последовательности перетекают в ясные мажорные автентические кадансы в первых двух строках и заканчивается форма полным кадансом в d-moll. Встречающиеся по вертикали неполные нон-акорды и кластеры являются результатом проходящих линий. Бас в нескольких мотивах создает терцовый подголосок к партии дисканта. Автор хотя и использует параллельное движение голосов от T5/3 к D5/3, но старается не допустить параллелизма во всех голосах, вводя в музыкальную ткань неполные трезвучия в виде терций. Скорее всего, данную гармонизацию писал выходец из Киевской митрополии, хорошо знакомый с теорией партесного стиля, но не знавший средневековых русских стилей.

Гармонизация № 6 (см. пример 13). В поздней обработке начала XVIII в. мелодия помещена в партию тенора за счет ее транспозиции в «C-dur» [28.]. Это позволило создать гармонизацию для классического 4-голосного состава голосов с мелодией в партии тенора. По своим художественным качествам она заметно уступает предыдущей. Гармонизация содержит грубые ошибки в голосоведении и вертикали. Часто аккордовые цепочки состояются из параллельных трезвучий, не подчиняющихся кварто-квинтовой логике. Проходящие мелодические линии голосов в некоторых случаях образуют кластеры: композитор явно не справляется с задачей соединить мелодизированный бас с верхними голосами, создающими трезвучия или их обращения. В первом колоне проходящий звук, создающий септиму в октаве, приходится на первую из двух восьмых в ритме; в заключительном кадансе после малого D7 в верхних голосах помещается проходящее трезвучие VI ступени, смазывающее каданс, а затем сразу же появляется заключительное тоническое трезвучие.

Таким образом, представленные партесные гармонизации, независимо от нотации и количества голосов, можно поделить на два типа: содержащие в себе влияние путно-демественного многоголосия и свободные от этих влияний.

В обработках первого типа кварто-квинтовые связи разрушаются, голоса мелодизируются, начиная выполнять функции, свойственные путно-демественному многоголосию. Обработки, свободные от древнерусских влияний, напротив, имеют четкие кварто-квинтовые связи, ясные кадансы,

функции каждого из голосов полностью соответствуют правилам партесного стиля, описанным у теоретика Николая Дилецкого. Елена Шавахина, рассматривая нотолинейные обработки, также выделила два типа: гармонизации, ориентированные на «знаменное многоголосие», и другие, ориентированные на школу Дилецкого.<sup>14</sup> Гармонизации «школы Дилецкого» она отнесла к более позднему времени — концу XVII – началу XVIII вв., когда, по ее мнению, виленский композитор научил русских певцов создавать гармонизации в соответствии с правилами партесного стиля.

Гармонизации мелодии «Кралев плач» содержат следы влияния линейного мышления русских распевщиков. Они показывают, что певцам трудно преодолеть инерцию подголосочной полифонии, и этот процесс происходит независимо от типа нотации. Трудно не согласиться с Максимом Бражниковым, называвшим такие опыты «попыткой изложения новой музыки западноевропейского образца старыми русскими средствами».<sup>15</sup> Найденная нами ранняя нотолинейная рукопись 1674–1676 гг. разрушает стадиальную схему развития русской музыки, выстроенную Е. Е. Шавахиной, и позволяет выдвинуть другое объяснение двум типам партесного многоголосия в русских крюковых и нотолинейных рукописях.

Итак, гармонизации, ориентированные на кварто-квинтовые связи, могли создаваться выходцами из Киевской митрополии. Гармонизации, содержащие черты древнерусского многоголосия, писались русскими певцами в подражание первым. Возможен и такой вариант, когда гармонизации, написанные первоначально выходцами из Киевской митрополии, могли претерпеть влияние строчной полифонии уже в процессе их многократного исполнения и передачи устным путем древнерусскими певцами – носителями традиции путно-демественного многоголосия, по-своему интерпретировавшими партесный стиль. Затем уже такие измененные обработки записывались знаменной или демественной нотацией. В неполных обработках, содержащих 2–3 голоса, басовый голос дополнительно брал на себя функцию теноровой партии, а дискантовый – альтовой, из-за чего функции голосов, свойственные полной 4-голосной партитуре, естественным образом нарушались. Вследствие этой неполноты партесный стиль в крюковых партитурах приобрел некоторые особые черты: пустые квинты, параллельные кварты и трезвучия. Исследование позволяет поставить вопрос о партесных гармонизациях «киевского» обихода (киевских и греко-балканского

<sup>14</sup> Е. Е. Шавахина. *Знаменное многоголосие*, с. 76.

<sup>15</sup> М. В. Бражников. Многоголосие знаменных партитур // *Проблемы истории и теории древнерусской музыки*: Сборник статей. Ленинград 1979, с. 15.

типа), независимо от способа записи, как о певческом наследии Киевской митрополии, воспринятом певцами Московского патриархата во второй половине XVII века и записывавшихся в русских рукописях.

### Источники:

1. Ирмологион 1645 г. иеромонаха Исакия Золочевского (РНБ, Пог. 381, л. 380–381 — «Песнь св. инока Иоасафа Кролевича индийского, пустытника»).
2. Ирмологион 1654–1676 гг.<sup>16</sup> (LMAVB, Ф. 19–117, л. 187об.–188 — 136 псалом «На реце вавилонстей»).
3. Ирмологион посл. трети XVII в. (РНБ, Кап. Q 63, л. 209об.–210 — «Святому Иосафату пустыннику кролевичу. Глас 8»).
4. Ирмологион 1720 г. Яким Лукашевич. г. Березне (РНБ, Кап. Q 65, л. 247об.–248об. — «Стихира. Песнь царевича святого Иоасафа, егда остави царство и шед в пустыню пояше. Глас 8»).
5. Крюковой обиход кон. XVII в. Отрывки. (ОР БАН. Осн. 24.3.85. Л. 3–4. «Сионская», 6 куплетов).
6. Крюковой сборник 1679 г. (ОР РНБ. Тит. 3237. Л. 164об.–166об. «Сионская», 6 куплетов).
7. Крюковой сборник кон. XVII в. (ИРЛИ. Древлехранилище. Северодвин. 313. Л. 32. «Сионская», 7 куплетов).
8. Крюковой сборник 2-й пол. XVII в. (ОР БАН. Друж. 856. Л. 43–43об. Без названия, 5 куплетов).
9. Крюковой обиход 1675 г. Казанская нотация (ОР БАН. Романч. 18, л. 271–274. 2-голосие, беспометный список «Иже херувимская песнь, ангелская пения низ, путь», 11 куплетов).
10. Крюковой сборник. 1676–1682 гг. (ИРЛИ. Отд. пост. Оп. 25. № 22. Л. 86об.–88 знаменная нотация, «Сионская», 5 куплетов; Л. 89–89об. демественная нотация беспометная, «Херувимская «Плач королев» болшей роспев», 7 куплетов, 3-й напев).
11. Крюковой сборник. 80-е гг. XVII в. (ОР РНБ. Соф. 1538, л. 13–14об. «Хиротониская» 10 куплетов, 2-й напев; Л. 14об.–16. «Королевъ плачь», 5 куплетов).
12. Крюковой Обиход 1681 г. (ОР РНБ. Вяз. Q 243. Л. 41об.–43. «Кралев плачь. путь», 8 куплетов).
13. Крюковой сборник. Кон. XVII в. (ОР РНБ. Кир.–Бел. 791/1048, л. 253–254об. «Кралевский плачь», 9 куплетов; Л. 271–272об. Без названия, 10 куплетов).
14. Крюковой сборник. Конец XVII в. (ОР РНБ. Соф. 182. Л. 225. «Королев». Выписан 1 куплет без помет, далее только слова).

<sup>16</sup> Уточнение датировки обосновывается текстом песнопения из Чина Заздравной государственной чаши «Иже неизреченною мудростию», где упоминается имя московского «царя и великого князя нашего Алексея Михайловича», оккупировавшего земли ВКЛ с 1654 по 1667 гг.

15. Крюковой сборник. Конец XVII в. (ОР РНБ. Сол. 690/765. Л. 120–120об. «Кралев плач», 5 куплетов).
16. Крюковой Обиход. Конец XVII в. (ОР ГИМ. Син. певч. 182. Л. 18об.–23. 3-голосие, знаменная нотация, партитура. Без названия, 5 куплетов).<sup>17</sup>
17. Крюковой сборник. Конец XVII в. (ОР РНБ. Q I 689. Л. 21об.–23об. 3-голосие, знаменная нотация беспометная, поголосник. Без названия, 5 куплетов).
18. Крюковой и нотолинейный сборник. Август 1674–январь 1676 гг. (ОР РГБ. Ф. 379. № 113. нотолинейная нотация, 3-голосие, поголосник. Л. 34–36об. Партия баса. Без названия, 8 куплетов; Л. 48–49. Партия альты. Без названия, 8 куплетов. 2-й напев).
19. Крюковой сборник. 1682–1696 гг. (ОР РГБ. Ф. 379. № 19. (Л. 129–130. «Антиохийская», 10 куплетов, 2-й напев).
20. Крюковой сборник. 1682–1696 гг. (НГОМЗ. РК 610. Л. 67об.–70. Без названия, 9 куплетов; Л. 77об.–79. Без названия, 6 куплетов).
21. Нотолинейный обиход. 1-я четверть XVIII в. (РГИА. Ф. 834. оп. 3. Ед. хр. 175об.–176. «Кралев плач» 5 куплетов; Л. 245об.–246об. «Королев плач». 5 куплетов).
22. Нотолинейный сборник. 1-я пол. XVIII в. (ОР РНБ. ОЛДП Q 53. Л.212–213. «Королевъ плач», 6 куплетов, 2-й напев).
23. Нотолинейный сборник. XVIII в. (ОР РНБ Q I 504. Л. 108об.–109. «Королев плач», 5 куплетов).
24. Нотолинейный обиход. XVIII в. (ИРЛИ. Древлехранилище. Карельск. 433. Л. 175об.–176об. «Фиольная», 5 куплетов, 2-й напев).
25. Нотолинейный обиход. 2-я четверть XVIII в. (ИРЛИ. Древлехранилище. Колл. Успенского. Оп. 21 № 52. Л. 59–59об. «Стру[нная]», 6 куплетов, 2-й напев).
26. Нотолинейный сборник. 4-голосие. Комплект партий (без альты). XVIII в. (ОР ГИМ. Син. певч. 486. Партия дисканта (напев). Л. 151–152. Без названия, 8 куплетов, 2-й напев).
27. Нотолинейный обиход. 4-голосие. Партитура. 1700 г. (ОР ГИМ. Син. певч. 375. Л. 76–76об. «Королев плач», 1 куплет; Л. 82об.–83. Без названия, 1 куплет, 2-й напев).
28. Нотолинейный обиход. 4-голосие. Комплект партий. XVIII в. (ОР ГИМ. Син. певч. 657. Партия тенора. Л. 150–150об. «Плач королев», 1 куплет).
29. Нотолинейный обиход. 4-голосие. Комплект партий (без альты). XVIII в. (Архив СПб ИИ РАН. Колл. 238. оп. 1. № 239. Партия тенора. Л. 26–27. Без названия, 6 куплетов, 2-й напев).
30. Партии альты и тенора. (ОР РГБ Ф. 178. № 9855/а–6, без названия. Л. 23об.–25, 5 куплетов).
31. Крюковой и нотолинейный Обиход. Кон. XVII в. (ОР РНБ Q I 537. «Кролев плач» Л. 95–95об., 6 куплетов).
32. Партия тенора. XVIII в. (РНММ Ф. 283. № 814. Л. 96об.–97 «Плачевная», 5 куплетов).

<sup>17</sup> Опубликовано 1-й куплет: Е. Е. Шавохина. Приложение, с. 219–220.

PS. После отправки статьи в редакцию отыскался еще один список рас-смотренной мелодии под названием «Плач Стефана» в рукописи из Епар-хиального собрания ГИМ1. Учитывая основное название напева – «Плач королевский», это имя могло указывать на какого-то короля, известного в Речи Посполитой. Первый, кого можно вспомнить – польский король Стефан Баторий (1533–1586), однако в его биографии не удалось найти трагических событий личного либо общенародного характера. Вторая, бо-лее правдоподобная фигура, – святой католической и православной церк-вей, праведный король Стефан I Венгерский (Иштван Великий) (975–1038), объединивший венгерские племена в один народ, приведший венгров ко христианству и ставший их первым королем. По важности в истории его можно сравнить с князем Владимиром для Киевской Руси. Венгрия вместе с примыкающими к ней землями называются в народе «странами короны святого Стефана», а король вошел в историю как главный покровитель страны: день его памяти 20 августа является главным национальным празд-ником венгров. В жизни короля была большая личная трагедия, вошедшая во все биографии и посвященные ему художественные произведения: 2 сен-тября 1031 г. во время охоты его единственный сын и наследник 31-летний Эмерик был убит кабаном. Смерть сына стала сильным ударом для короля, после чего его силы и здоровье стали угасать. После смерти король Стефан и его сын Эмерик были канонизированы церковью. Дальнейшее исследова-ние мелодии «Плач королевский», таким образом, может пойти в сторону ее сравнения с венгерским песенным фольклором и фольклорными произве-дениями о короле Стефане для установления первоисточника.

## SUMMARY

**Irina Gerasimova. “Kralew płacz”: transmitting and adopting of Kievan metro-politanate’s oral chants in Moscow manuscripts at the end of the XVII – the 1<sup>st</sup> part of the XVIII cc.** The focus of the article is analysis of the melodies under the title “Kralew płacz” kept in Moscow Patriarchate’s manuscripts. Three different melodies were discov-ered in the Russian singing books and they had many other titles too, but the wide-spread melody was single. Main melody had being found in Russian monodic Obikhod and as 2, 3 and 4-voices harmonizations written as neumatic as square five-line notations. Analysis of the chants showed two types of harmonizations. The one type was formed in accord-ing with the rules of “Musical Grammatik” written by N. Dylecki and the second one had influence of Old Russian polyphonic putno-demestvennyi style. The article suggested that the first type of harmonizations could have been written by singers of the Kiev metropolis.

**Key words:** *oral tradition, Kievan Metropolitanate, church singing chant, baroque musi-cal culture.*

## ПРИМЕРЫ:

Пример 1. Херувимская «Сионская» 1679 г. [6.]

И - - - - - же - - - - - хе - - - - - ру - ви - - - - - мы тай - - - - - но о - - - - - бра - зу - - - - - ю - ше

Пример 2. «Королев плач». 2-й напев. 1-я половина XVIII в. [22.]

И - - - - - же хе - ру - ви - - - - - мы,  
и - - - - - же хе - ру - ви - - - - - мы

Пример 3. «Хиротониская» 80-е гг. XVII в. [11.]

И - - - - - же хе - ру - ви - - - - - мы

Пример 4. «Херувимская «Плач королев» большей роспев» [9.]

И - же хе - ру - ви - мы, и - же хе - ру - ви -  
мы, и - же хе - ру - ви - мы  
тай - но о - бра - зу - ю - ще и жи - во - тво - ря -  
шей Трой - цъ, и жи - во - тво - ря - шей Трой - цъ,

Пример 5. Духовный стих 8-го гласа «Прыйми мя, пустыне».  
Киевский напев. 1645 г. [1.]

Прый-ми мя, пу - сты - ни, я - ко ма - ти ча - до сво - е,  
во ти - хо - е и без - молв - но - е не - дро сво - е.

Пример 6. Псалом 136. «На реце вавилонстей». Киевский напев [2.]

На ре - це ва - ви - ло - нстей, а - лли - луй - я,  
ту се - до-хом и пла - ка-хом, по-мя - ну-вше Си - о -  
на



## Пример 7. Гармонизация 1. Без названия. Конец XVII в. [16.]

[D.]

[A.]

[B.]

И - же хуе - руг - ви - - - - - мы тай - - - - -

но о - бра - зю - - - - - ю - ще

Пример 8. Гармонизация 2. Без названия. 3-голосие. 1676–1682 гг. [17.]

The image displays a musical score for a three-part setting, labeled 'Harmonization 2'. It consists of four systems of staves, each system containing three parts: D. (Tenor), A. (Alto), and B. (Bass). The lyrics are in Russian and are written below the vocal staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and ornaments. The lyrics are: И - - же хе - - - ру - - ви - - - мы, н - - - - - же хе - - - - - ру - - - - - ви - - - - - мы тай - - - - - но о - - - - - бра - - - - - зу - - - - - ю - - - - - ще.

Пример 9. Гармонизация 3. Партия баса. 3-голосие. 1674–1676 гг.  
(тенор подставлен)

System 1:  
 A: И - же хе - ру - ви - мы,  
 B: И - же хе - ру - ви - мы,

System 2:  
 A: и - - - же хе - ру - ви - мы,  
 B: и - - - же хе - ру - ви - мы,

System 3:  
 A: и - - - - - же хе - ру - ви - мы  
 B: и - - - - - же хе - ру - ви - мы

Пример 10. Гармонизация 4. 2-голосие. Без названия.  
Казанская нотация. 1675 г. [9.]

System 1:  
 A: И - же хе -  
 B: И - же хе -

System 2:  
 A: ру - ви  
 B: ру - ви

System 3:  
 A: мы  
 B: мы

Пример 11. Кант "Jezu Chryste, Panie miły" («Езу Христе Пане милы»)<sup>18</sup>

Музыкальный пример 11 представляет собой кант «Езу Христе Пане милы». Он состоит из трех голосов: сопрано (D), альт (A) и тенор (B). Каждый голос имеет свою мелодическую линию, сопровождаемую аккомпанементом. Под каждой линией напечатаны украинские слова: «Е-зу Христе, Па-не ми-луй, ба-ран-ку бо-рзо терп-ли-вий, зньос - лесь, зньос - лесь на крест рен-це сво - е».

Пример 12. Гармонизация 5. «Королев плач». 1700 г. [27.]

Музыкальный пример 12 — это гармонизация 5. «Королев плач» (1700 г.). Музыкальный текст представлен в виде четырехголосного вокального ансамбля (сопрано, альт, тенор, бас). Слова, напечатанные под нотами, являются украинскими: «И - - - же хе - - - ру - - - ви - - - мы, и - - - же хе - - - ру - - - ви - - - тай - - - но о - - - бра - зу - - - ю - ше».

<sup>18</sup> БРАН. Осн. 45.8.195, л. 1об.-2. Приводится по изданию: О. Зосім. *Західноєвропейська духовна пісня*, с. 72.

## Пример 13. Гармонизация 6. Без названия. Начало XVIII в. [28.]

И - - - же хе - ру -

И - - - же хе - ру -

ви - - - - - мы, и - - - - -

ви - - - - - мы, и - - - - -

- - - - - же хе - ру - ви - - - - - мы, и - - - - -

- - - - - же хе - ру - ви - - - - - мы

- - - - - же хе - ру - ви - - - - - мы