

Каплун Т. М.

Музыкально-стилистическая характеристика песнопений греческого распева

В статье установлены общие и отличительные черты греческого распева в многороспевной системе древнерусского церковного пения (моноопорность и многоопорность, ранняя функциональность ладового мышления, кварттовые интервальные ходы как интонационно-стилевая «примета», мономерность, тактовость и бинарность метроритма, нормативный и ненормативный типы композиции).

Ключевые слова: русское церковное пение, греческий распев, музыкальная стилистика, моно-многоопорность, невматический и мелизматический тип распевания текста.

Актуальность исследования. В русских певческих рукописях середины XVII в. наряду с демественным, путевым и другими распевами развитой многороспевной системы древнерусской церковно-певческой практики появляется новый стилистический пласт, получивший в них надписание «греческого распеву». За очень короткое время песнопения указанного распева получают широкое распространение в различных рукописных памятниках второй половины XVII ст. и на рубеже XVII-XVIII вв. становятся не просто очень весомым явлением литургической практики и бытовой жизни патриархов и российских самодержцев, а даже отесняют на второй план основной знаменный распев. Это явление легко объясняется тем фактом, что стилистика рассматриваемого нами распева была достаточно легко применима к начавшемуся процессу тотальной гармонизации мелодий знамен-

ного пения в церковно-певческой практике второй половины XVII в. Поэтому главной задачей данной статьи является рассмотрение тех музыкально-стилистических показателей греческого распева, которые позволяют рассматривать данный распев как переходное явление от монодийного древнерусского типа мышления к гомофонно-гармоническому стилю русского церковного пения постниконианского периода.

Основой греческого распева, как и всего русского церковно-певческого искусства в целом, является дихотомное соотношение текста и напева и, более того, именно Священное Слово является определяющим в церковном пении: «распев представляет собой мелодический континуум, возникающий из интонирования континуума молитвенных текстов и полностью обуславливаемый этими текстами; мелодика богослужебного текста предназначена для приобщения к внутренней сущно-

сти молитвы, то есть к самому ее духу» [4, с. 63]. Однако соответствие текста и мелодии песнопения следует усматривать в том, что вся совокупность мелодических структур, образующих мелодический континуум, воспроизводит структурную артикуляцию текстового континуума и, существуя параллельно ему, может истолковываться как его аналог. Процесс пения в богослужении не есть нечто внешнее, эстетически раскрашивающее и облегчающее восприятие молитвенных текстов, но представляет собой внутренне необходимое, неотъемлемое и органическое свойство молитвенного пространства. В рамках богослужебной певческой системы принципиально невозможно возникновение мелодической структуры, имеющей самодовлеющее значение и существующей вне слова или помимо него: «Мелодическая структура есть лишь форма существования слова и как таковая она не только полностью обуславливается структурой слова, но и получает через него свое бытие» [4, с. 67]. Поэтому мелодика, ритмика, композиция и стилистика напева в целом определяются особенностями литургического текста.

Рассмотрим в первую очередь *степень распевности текстов* греческого роспева. Мы в своей работе опираемся на классификацию распевности, разработанную И. Гарднером [3, с. 122-123]. Ученый рассматривает три типа напевов в связи с их степенью распевности: «силла-

бический», «невматический» и «мелизматический».

Как определяет ученый-медиевист, силлабическая структура – самый простой вид напева в мелодическом отношении, к которому относится псалмодия и, частью – экфонетика. Характеризуется эта структура тем, что на один слог текста приходится только один звук напева. Как исключения над одним слогом текста могут появляться два звука различной высоты. В невматической структуре на один слог приходится два или три звука. В мелизматической – один слог текста может распеваться тремя и более звуками, вплоть до полных мелодических построений [3, с. 122-123].

Наибольшее распространение в песнопениях греческого роспева получил *невматический* тип распевания текста. Достаточно активно применяется *мелизматический* принцип. В особой степени он характерен для центральных песнопений Всенощного бдения и Литургии (Херувимской, «Благослови, душе моя, Господа», «Единородный сыне») и праздничных песнопений. Этот факт легко объясним стремлением роспевщиков подчеркнуть особую значимость и праздничность момента исполнения данных песнопений.

Силлабическая структура наименее характерна для песнопений греческого роспева. Она используется в величаниях и припевах праздникам, а также – в ирмосах и тропарях канонов, что объясняется масштабностью текста данного жанра и стре-

млением распевщиков сосредоточить внимание прихожан на содержании текста песнопения. Но и в группе этих песнопений присутствуют образцы, имеющие достаточно развитые мелодические фрагменты, подчеркивающие наиболее значимые в смысловом отношении слова, чаще всего находящиеся перед заключительными мелодическими оборотами. Кроме того, если рассматривать греческий распев в его мелодико-эволюционном срезе, то выявляется тенденция сперва к усилению степени распевности слогов текста песнопений, а затем, особенно в печатных изданиях, к максимальному упрощению напева в сторону силлабической структуры. Последнее объясняется стремлением издателей приспособить напевы к гармонизации при сохранении значимости текста.

Таким образом, в песнопениях греческого распева ведущими принципами распевания текста являются **невматический и мелизматический**, что говорит о значимости мелодической стороны в исследуемом явлении. И в данном случае точка зрения Е. Бурилиной о том, что мелизматические напевы были изначально созданы с внутрислоговыми распевами, а не возникли как результат мелодического «расцветивания» силлабических напевов, представляется нам совершенно справедливой. Этот тип песнопений наиболее перспективен для проявления творчески-индивидуального начала распевщиков и потому подвергался наибольшему «произ-

волу» с их стороны [1, с. 15].

Важнейшую роль в мелодической организации греческого распева, помимо текстовой базы, играет его **ладовая структура**.

В мелодике песнопений греческого распева присутствуют несколько типов ладовой организации, отражающих переходные черты рассматриваемого пласта и имеющих отношение как к сугубо монодической ладовой традиции, так и к формирующимся на рубеже XVII–XVIII вв. гомофонно-гармоническим элементам будущего партесного стиля русской православной музыки последующего времени.

В напевах, зафиксированных в певческих рукописях более раннего периода (третья четверть XVII в.), активно задействованы такие типы ладовой организации, как моноопорность и многоопорность, характерные для ладового мышления основного знаменного распева. Эти понятия введены петербургским ученым Н. Сергиной и их смысл заключается в следующем: «Напев, опирающийся на один повторяющийся тон, является моноопорным». Принцип многоопорности, соответственно, включает в себе «сочетание нескольких местных опор по принципу первичной переменности» [5, с. 68-69].

Принцип первичной переменности является ведущим в знаменном распеве и сохраняет свою главенствующую роль в рассматриваемом нами греческом распеве. Использование моно- или многоопорности

напрямую связано с жанровой принадлежностью песнопения и с типом распевания текста того или иного образца греческого роспева: в силлабических песнопениях господствует моноопорность, в невматических и мелизматических – многоопорность, создающая эффект переливчатого, прихотливого, изменчивого мелодического рисунка, который в сочетании с вариантно-попевочным и вариантно-строфическим принципом развития тематического материала, формирует образ одновременно устойчивого и бесконечно-изменчивого певческого духовного пространства.

Звуковысотная основа напева, его интонационный остов, формируется опорными тонами, на основе которых строится мелодическое движение песнопений греческого роспева: мелодия «балансирует» на нескольких звуковысотных опорах, что порождает ощущение постоянного колыхающегося движения на различных уровнях (от уровня попевки и интонационного оборота до уровня целой музыкальной строки и всего песнопения).

В целом, в мелодическом построении песнопений греческого роспева преобладает плавное, текучее, поступенное движение, которое возникает благодаря ведущей роли секундовых сопряжений в напеве. На этом преобладающем поступенном мелодическом фоне терцовые, а тем более квартные интервальные ходы создают эффект активного, напряженного, а, значит, островыразительного мелодического дви-

жения. Нередко подобные терцово-квартные интонационные «восклицания» подчеркивают наиболее значимые слова текста. Такой прием настолько характерен для песнопений греческого роспева, что вполне может считаться интонационной «приметой» последнего. Отметим при этом, что подобное явление присутствует и в украинской ветви греческого роспева, о чем пишет в своем исследовании Г. Васильченко-Михно: «На фоне всеобщей плавности и текучести некоторым «диссонансом» можно считать мелодические ходы на кварту, которые характерны для напевов украинского греческого роспева, причем интервалы кварты образуются не только на границах структур <...>, но и внутри построений» [2, с. 58].

Наряду с монодическими ладовыми принципами в греческом роспеве присутствуют зарождающиеся к концу XVII в. элементы гомофонно-гармонического мышления (причем на базе знаменной ладовой организации). Многоопорные ладовые структуры, основанные на разделении опорных тонов на устойчивые и неустойчивые и благодаря этому кристаллизующиеся в устойчивые ладовые образования, становятся одним из источников постепенно формирующейся, но уже вполне определенной ранней функциональности.

Ритмическая сторона песнопений греческого роспева подчинена, в первую очередь, словесному ряду, а, значит, определяется смысловым и эмоциональным со-

держанием текста. В этом отношении ритмика греческого распева близка ритмическому устройству знаменного и некоторых других средневековых распевов древнерусской монодической традиции. Для древнерусской монодии огромную роль играло соотношение между ритмическим и мелодическим началом. Как отмечает исследователь русской музыкальной ритмики В. Холопова, «в основном знаменном распеве ритм был интонационным и конструктивным стержнем произведения, мелодия – его опевающим рельефом» [6, с. 77]. В более поздних распевах (и особенно, в большом знаменном распеве) происходит растворение ритма в мелосе из-за предельного увеличения степени внутрислоговой распевности, так что «ударные и безударные слоги распеваются почти на равных основаниях и неопределенно далеко ставятся друг от друга» [там же]. В результате господства вокальной стороны в песнопениях большого знаменного распева исчезает главное свойство древнерусской знаменной монодии – *мономерность*, заключающаяся в «измерении» музыкального течения песнопения какой-либо одной временной единицей (чаще всего представленная половинной длительностью). «В мономерности отражаются важнейшие эстетические качества знаменного пения – серьезная «важность», степенность, отсутствие «суетности», неторопливость, сосредоточенность. Присутствие незримой единой меры придает органичность плав-

ному временному течению унисонного хорового одноголосия» [6, с. 44].

Значимость мономерности как центральной временной меры, счетной опоры ритмической системы знаменного пения восстанавливается в греческом распеве. Временной единицей в рассматриваемом объекте становятся в равной степени половинная и целая длительности. Кроме того, восстанавливается в песнопениях греческого согласия ведущее положение бинарного принципа соотношения длительностей (центральное место в нем занимает двухдольность – $2/2$ условного «такта»).

Важно отметить, что ритмический контур песнопений греческого распева, зафиксированных невменной нотацией, несколько отличается от тех, которые записаны пятилинейной киевской нотацией. Последним свойственна бóльшая симметричность, регулярность, вариантная повторяемость ритмических оборотов, что является завоеванием позднего стиля знаменной монодии. В данных образцах происходит зарождение тактовости. В целом, ритмика греческого распева характеризуется большим разнообразием ритмических оборотов, большой степенью свободы и импровизационности (с включением синкопированных оборотов). Отметим также своеобразную «волновую» природу ритмической организации песнопений греческого распева, которая заключается в постепенном «разбеге» ритмического рисунка (за счет использования в крайних разделах

песнопения более крупных длительностей и постепенного всё большего дробления ритма благодаря применению четвертных и восьмых длительностей). Ведущую роль в организации ритмической стороны роспева играет текст, поскольку ритмически выделяются чаще всего ударные слоги (обычно растягиванием длительности); кроме того, наиболее прихотливые и разнообразные ритмические обороты связаны с самыми значимыми словами богослужебного текста.

Композиционная структура песнопений греческого роспева отразила его такое ведущее свойство, как переходность, то есть в ней присутствуют как традиционные композиционные принципы древнерусской монодии, так и нетрадиционные, свойственные музыкальному мышлению уже Нового времени.

В результате анализа композиции песнопений греческого роспева автором статьи выявлены две основные композиционные структуры:

1 – *нормативная* (близкая организации знаменного роспева, то есть основанная на попевке и ее вариантном развитии);

2 – *ненормативная* (основана на беспопевочном принципе композиции).

Нормативный композиционный тип представляет собой конструирование песнопения из известных устойчивых интонационных (а в случае невменной формы записи песнопения греческого роспева – ин-

тонационно-графических) формул-попевок. Часто в этом случае композиция основана на нескольких попевках, которые подвергаются варьированному изменению как внутри самой попевки, так и на уровне комбинирования разных попевок в одно образование-попевку. Такой принцип в большей степени присущ осмогласным песнопениям греческого роспева, что связано, по-видимому, с ведущей ролью попевочного принципа организации в гласовых мелодиях.

В качестве примера приведем схему композиционного строения Пасхального канона, как наиболее показательного жанра в этом отношении (рукопись 70-х гг. XVII в. из собрания Российской Национальной библиотеки, хранящейся под шифром ОЛДП ☉ 112 – листы 205 об. - 221).

Анализируемое песнопение складывается из семи попевок. В основе канона находятся две ведущие попевки, которые являются «строительным материалом» всех песней канона (см. Приложение). В большинстве случаев песни начинаются первой попевкой, а завершаются – второй, что придает канону в целом завершенность, цельность, стройность. Обе основные попевки имеют множество вариантов (интонационно-ритмических): у первой – это 37 вариантов, у второй – 11. Первая попевка проходит в песнопении 62 раза, вторая – 78. Учитывая, что первая попевка является начальной, а вторая – конечной, то вполне объяснима такая разница в ко-

личестве вариантов: вторая попевка должна была создать ощущение завершенности, устойчивости и определенности завершения песни. Кроме того, важную роль в «строительстве» напева играют варианты первой попевки (1в, 1м, 1п, 1щ) и второй (2в, 2б). Попевки с 3-й по 7-ю играют вспомогательную роль и используются относительно редко и, главным образом, в срединных разделах песней канона.

Схема использования попевок и их вариантов:

1 попевка – 62 проведения в песнопении;

2 попевка – 78 проводений

1в – 4; 2в – 4; 1м – 4; 1п – 4

2б – 3; 1щ – 3

1 з, о, р, 11 ж, 6 а – 2

1 г, д, е, ж, и, к, л, м, н, с, т, у, ч, ф, х, ш, э, ю, я; 11 а, б, в, г, д.

3, 3а; 4, 4а; 5; 6, б-д; 7, 7/ (значок / показывает частичное использование попевки)

Таблица 2.3

КАНОН ПАСХЕ И. ДАМАСКИНА

Песнь 1, 1 глас ирмос пасх.	1 + 1 + 1 + 1 + 2 + 1а + 2а + 1б + 1 + 1 + 1б + 3 + 1 + 2б + 1е + 2 + 4 + 2в + 1 + 2
Песнь 3 ирмос-пасх.	5 + 2 + 1г + 2г + 1 + 2 + 1 + 2г + 6ф + 1ж + 2 + 6 + 1 + 2 6б + 1з + 2 + 6 + 1 + 2
Ипакои – гл. д	2 + 7 + 2 + 2е + 7а + 2в + 4а + 3а

Песнь 4, ирмос-пасх.	1 + 6г + 1 + 2 + 1и + 6д + 2в + 1к + 2ж + 1 + 2 + 1л + 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 6а + 1 + 2 + 1 + 2з + 1 + 2и 1 + 2 + 1м + 1 + 2 + 1 + 2 + 1н + 1 + 2 + 1л + 1 + 2
Песнь 5, ирмос-пасх.	1 + 2 + 1 + 2 + 1о + 2 + 1 + 1п + 2ж + 1 + 1 + 2 + 1р + 2 + 1м + 2 1 + 2 + 1 + 1п + 2 + 1с + 1б + 1п + 2 + 1б + 2
Песнь 6, ирмос-пасх.	2/ + 1 + 2 + 1т + 2 + 1 + 1п + 2 + 1 + 2е + 1 + 2 + 1з + 2 + 1м 1 + 2 + 1у + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1г + 2б
Песнь 7, ирмос-пасх.	2к + 1ф + 1 + 2 + 1о + 1 + 2 + 1в + 2 + 1в + 2 + 1 + 2 + 1в + 2 + 1р + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 2 + 1 + 2 + 1х + 1 + 2 + 1ц + 1 + 2
Песнь 8, ирмос-пасх.	1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 8 + /1 + 2 + 1ш + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 1щ + 2 + 1в + 2 + 1э + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1э + 1ю + 2
Песнь 9, ирмос-пасх.	1щ + 1 + 1 + 2 + 1ш + 2л + /1 + 1я + 2 + 11а + 1 + 11б + 2 + 1 + 2 + 11в + 11г + 2 + 11д + 1 + 2 + 1 + 2в 1м + 2б + 1ф + 1 + 2 + 1м + 2 + 1 + 11е + 1 + 2 + 11ж + 11ж + 2

**Песнь 1 – глас 1, ипакои – глас 4;
остальные песни - внегласовые**

В каноне присутствует тесное взаимодействие текста и нотации, это доказывается тем, что в одной из основных попевок (1-я) на один слог текста приходится 1 графический знак.

Например:

1 попевка:

2 попевка:

Во-скре-се-ни-я день па-сха го-спо-дня па-сха

Про-све-ти-мя лю-ди-е бли-ста-ю-щи-ся

Ненормативный тип композиции представляет собой непрерывную мелоди-

ческую линию, в которой основополагающую роль играет процессуальность становления напева. Попевки в таком типе композиции сохраняются лишь в начальном и конечном разделах песнопения. Суть этого типа заключена в том, что после изложения попевки в начале песнопения следует ее мелодическое развитие (своего рода тематическое построение), то есть ненормативный тип композиции представляет собой «развивающуюся» структуру сквозного типа.

Такой тип композиции знаменует распад попевочной системы в греческом распеве. Подобное разрушение значимости попевки проявляется не только на уровне композиции, но и на графическом уровне, когда у одного невменного знака появляется ряд степенных помет (о чем мы уже писали в подразделе, посвященном нотации греческого распева). Таким образом, появление свободного мелодического принципа построения в композиции греческого распева влечет за собой падение взаимообусловленности мелодических и графических характеристик песнопений и осмогласности. Запись песнопений постепенно приобретает стилевую «нейтральность», что естественным образом приводит к появлению в русской церковнопевческой практике нотолинейной формы записи песнопений греческого распева.

Выводы. Подводя итоги данной статьи, подчеркнем переходный статус песнопений греческого распева от древнерусских

певческих традиций до церковного пения нового партесного стиля (при сохранении ведущих качеств знаменного распева), что проявилось во многих элементах музыкальной стилистики рассматриваемого явления: в господствующих типах соотношения текста и напева (невматический и мелизматический), в ладовых показателях (рождение признаков мажоро-минорного наклонения при сохранении древнерусской моно- и многоопорности), в сочетании свободной ритмики и зарождения тактовости, в наличии нормативной (основанной на попевке и ее вариантном развитии, что идет от знаменного распева) и ненормативной (беспопевочный принцип композиции Нового времени) структур. Но при этом в греческом распеве восстанавливается принцип мономерности и бинарности в соотношения длительностей, свойственные знаменному пению.

Литература

1. Бурилина Е. Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI–XVII в. (на материале певческой рукописной книги «Обиход») : дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.03 / Е. Бурилина. – Л., 1984. – 187 с.
2. Васильченко-Михно Г. Грецький розспів в українській співацькій практиці кінця XVI – першої половини XVII ст.: про спадкоємність з греко-візантійською гімнографічною традицією : дис.... канд. мистецтвознавства

- : 17.00.03 / Г. Васильченко-Михно. – Київ, 1993. – 201 с.
3. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность, система и история. В 2-х т. / И. Гарднер. – Нью-Йорк : Тип. Преп. Иова Почаевского, 1973. – Т. 1. – 567 с.
 4. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужение Московской Руси / В. Мартынов. – М. : Прогресс, Традиция, Русский путь, 2000. – 216 с.
 5. Серегина Н. О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева / Н. Серегина // Вопросы теории и эстетики музыки. – В. 14. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1975. – С. 65-77.
 6. Холопова В. Русская музыкальная ритмика / В. Холопова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 281 с.

У статті встановлені специфічні риси грецького розспіву в контексті багаторозспівної системи давньоруського церковного співу (моноопорність і багатопорність, рання функціональність ладового мислення, квартові інтервальні ходи як інтонаційно-стильова «прикмета», мономірність, тактовість і бінарність метро-ритму, нормативний і ненормативний типи композиції).

Ключові слова: руський церковний спів, грецький розспів, музична стилістика, монобагатопорність, невматичний та мелізматичний тип розспіву тексту.

The common and distinguishing features of Greek Cantillation in the multy-cantellation system of the AncientChurch Chant (monodic thinking, the early functionality of harmony thinking, the forth interval motions as a inflexion and style feature, monomerity and binarity of meter-rhythm, normative and unormative types of the composition).

Key words: Russian church singing, Greek chant, musical style, single-multisupporting, Pneumatic and melismatic singing of type text.

