

## ФОРМА В ПЕСНОПЕНИЯХ ТРОИЦКОЙ ТРАДИЦИИ XVI-XVII ВЕКОВ

К раннему периоду песнотворчества Свято-Троицкой Сергиевой Лавры относятся путевые образцы из рукописей XVI-XVII вв., опубликованные в работах Н. Серegiной [Серегина, с. 283-284<sup>1</sup>] и Г. Пожидаевой [Монастырские напевы, с. 13-19, 40-41, 56-65 77-96, 100-103, 110-112, 116-134].

Ранние троицкие одноголосные песнопения относятся к различным жанрам церковной музыки: это ирмосы, стихиры, тропари, задостойники, величания, песнопения Троицей Цветной и Постной. Обращаясь к проблеме формы этих жанров, зададимся вопросом: существуют ли методики анализа жанровых форм?

Из классических исследований в области церковно-певческого искусства данной проблеме посвящена работа А.В. Никольского «Формы русского церковного пения» [Никольский]. В ней ученый дает классификацию церковных мелодий по двум группам: гласовые и негласовые; им рассматривается такое значимое для архитектоники церковного песнопения понятие, как «мелодическая строка», которое автор не отождествляет с классическим определением фразы или предложения; им также анализируются гласовые формы знаменного распева. Ранее, у Н. Потулова в его «Руководстве» [Потулов] встречаются отдельные мысли о принципах формообразования в церковной музыке. У него находим краткое определение «строки», а также понятие «гласовой формы». Таким образом, классическое «литургическое музыковедение» предложило ряд толкований основных понятий, касающихся проблемы формообразования в церковной музыке.

Обратимся теперь к современному музыковедению. Только в новейшем музыковедении появляются труды, в которых эта тема получает более или менее подробное освещение. Она отражена, в частности, в работе Н. Гуляницкой «Поэтика музыкальной композиции» [Гуляницкая], где в связи с проблемами музыкальной христианской культуры XX века затронуты проблемы формообразования. В учебнике В. Холоповой «Форма музыкальных произведений» одна из глав посвящена жанрам и формам знаменного распева [Холопова, с. 185-205].

«Алгоритм анализа» представлен Ю. Холоповым в статье «К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии» [Холопов, с. 40-51].

Итак, в новейшем музыкознании разрабатывается классификация форм церковного пения; вводится новая терминология, осознается связь текста и тектоники.

При анализе троицких одноголосных песнопений важно учитывать, во-первых, определение строки песнопения как основы композиции. Во-вторых, необходимо принять во внимание особенности структурных признаков форм, которые нашли отражение в классическом и современном музыковедении. Кроме того, важна идея пространственно-временной композиции.

Прежде чем обратиться к основной единице формы в богослужбной музыке — «строке», — коснемся проблемы общей характеристики формы церковных песнопений.

Для более точного определения величины всего песнопения попробуем привлечь некоторые другие параметры.

Действительно, временной аспект является очень важным в службе. А так как на продолжительность песнопения влияет 1) количество словесного текста и 2) тип распева этого текста, то необходимо как-то обозначить эти характеристики, способные вызвать в сознании «временной образ» произведения. Приблизительное количество текста мы можем обозначить, как это применяется в музыковедении, через указание количества строк. В сочетании с характеристикой

<sup>1</sup> Атрибуция Г. Пожидаевой.



типа распева общее обозначение формы может выглядеть следующим образом: «мелизматическая восьмистрочная форма»; «силлабическая пятистрочная форма с припевом», и т. д. «Временной образ», заключающийся в этих определениях, создает, на наш взгляд, большое количество градаций времени звучания произведения. Возможно и более «общее» определение величины композиции: «силлабическая большая форма»<sup>2</sup>, «мелизматическая малая форма», и т. д., а также более полное, например: «силлабо-мелизматическая трехстрочная (малая) форма».

Обратимся теперь к строке троицкого пути. Применимы ли характеристики «мелодической строки», данные Никольским [Никольский, с. 7-9], к троицким композициям? С точки зрения А. Никольского, в строке наблюдается синкретизм одной неделимой мелодической линии и одного же неделимого фрагмента текста (состоящего из предложения, словосочетания или, реже, слова). А. Никольский, утверждая неразрывность мелодии и текста, подчеркивает термином «мелодическая строка» первенство музыкального начала в формообразовании.

С другой стороны, И. Гарднер считает, что строка — это «текстомузыкальная и грамматико-словесная фраза» [Гарднер, с. 456]. Было бы странно полагать, что определения «строки» как единицы формы совпадают у обоих ученых. Наименьшая грамматико-словесная фраза — это синтагма, а не слово. Но одно относительно завершенное мелодическое образование может соответствовать в церковном пении и синтагме, и слову. Тогда наименьшей структурой, объединяющей в песнопении слово и синтагму, является строка текста. Следовательно, «текстомузыкальная строка» может заключать в себе одну или несколько мелодических линий или «музыкальных строк». Таким образом, И. Гарднер рассматривает в качестве единицы формы песнопения «другую» строку — строку гимнографического текста с соответствующим ему напевом, подчеркивая первостепенную важность словесного начала. Этой же точки зрения придерживается Н. Потулов, отмечая, что «строка подобного в напеве соответствовала стиху текста» [Потулов, с. 67].

Мы склонны придерживаться этой последней точки зрения, поскольку в церковной музыке ведущая роль принадлежит гимнографии, и рассматривать «текстомузыкальную» строку как единицу формы песнопения.

Что же представляет собой строка гимнографического текста?

По мнению ученых, средняя величина стихотворной строки в древнерусском литературном произведении составляет в среднем 10-12 слогов. В. Колесов пишет: «Для древнеславянской системы стихосложения важно определенное количество ударений на определенное количество слогов в стихе, причем соотношение между слогами и акцентами таково: 12 слогов соответствуют сумме 2X2 ударений, размещенных в произвольном порядке» [Колесов, с. 20]

Изучая «Слово о полку Игореве», В. Колесов находит строки совершенно разной величины. Автор объясняет, что строка «может колебаться в значительных размерах, особенно потому, что там невозможно обнаружить пауз, отделяющих отдельные колоны друг от друга. Границы строк в таких случаях определить затруднительно, их можно разбить и на колоны, и на стихи...» [Колесов, с. 21] Последнее замечание важно тем, что в гимнографии периодически встречаются строки, границы которых можно определить двояко.

В троицких путевых песнопениях строка может содержать одно, два или, реже, три относительно законченных мелодических образования, или мелострок, соответствующих попевке, лицу или фите.

В мелизматическом лицевом пении троицкого пути, отличающемся широкой распевностью почти каждого слова, мы замечаем некоторые особенности, свойственные строке как единице формы, по сравнению с характеристиками строки в знаменном силлабическом и силлабо-мелизматическом пении.

---

<sup>2</sup> О «малых» и «больших» литературных формах пишет Ю. Тынянов в работе «Литературный факт» [Тынянов], о подобных музыкальных формах — Н. Гуляницкая [Гуляницкая, с. 121, 129].



В путевом троицком пении, если строка содержит два или три мелодических образования, то признаком ее завершения становится конечный музыкальный оборот, который присутствует в части строк обычно в завершающей функции. Начальные и предконечные мелодические формулы в строке, как правило, являются лишь относительно законченными по сравнению с конечными оборотами, часто имеющими некоторые более отчетливые функции «завершения». В последнем интонационном обороте внутри строки возможно использование более крупной длительности или большее количество таких длительностей. Возможно также более длительное опевание конечного тона, большая продолжительность самой музыкальной фразы. Однако эти параметры выдерживаются не во всех случаях. В качестве примера рассмотрим небольшое по объему троицкое путевое величание Рождества Христова<sup>3</sup> [Монастырские напевы, с. 85-86]:

1 строка песнопения. 1 мелострока.



2 строка песнопения. 1 мелострока.



3 строка песнопения. 2 мелостроки. Вторая — более продолжительная. Последний слог второй фразы отмечен более крупной длительностью.



4 строка песнопения. 3 мелостроки. Третья фраза — более продолжительная, в конце — бревис (более крупная длительность).



Перейдем теперь к более крупным построениям на основе строки и рассмотрим принципы соединения строк в троицком пути.

Как отмечает И. Лозовая, внутри строчного членения текста «могла обозначиться структура синтаксического параллелизма, звено которой объединяло иногда не одну, а две или три строки» [Лозовая, с. 398]. Принципом объединения таких строк, по мнению ученого, служит «система анафорической и эпифорической повторности» отдельных мотивов-формулы, то есть рифмование начал или окончаний строк.

При соединении строк в троицком путевом пении используются различные приемы, подчеркивающие, с одной стороны, их разделение, и, с другой стороны, их объединение в группы. К одному из таких приемов можно отнести парное «рифмование» строк напева: окончания «парных» строк — это одинаковые мелодико-ритмические обороты большей или меньшей протяженности (кокизы, попевки, лица, фиты). Варианты рифмования строк различны: соседние (например, в

<sup>3</sup> Разделение текста на строки выполнено в соответствии с изданием Минеи [Минея 1982:344].



песнопении «Да молчит» см. строки 6 – 10); первая с третьей, вторая с четвертой (например, «Глас господень»). Возможно рифмование частей строк — колонов (например, в стихире «Инок множества наставника»: «Ангелом *собеседниче* и святым *сопричастниче*, преподобне»).

К способам парного рифмования, связанного с просодией, можно отнести рифмование концовок парных строк с помощью музыкально-речевых структур. Например, в песнопении «Днесь вод» в первой и третьей строках используются фиты, а во второй и четвертой — попевки и лица. Возможен и другой вариант: в каждой строке содержится равное количество музыкально-речевых структур<sup>4</sup>, например, 3+3+3 в песнопении «Ко гласу вопиющаго» [Монастырские напевы, 119-121]:

Но трепетен бысть Предотеча и возопи, глаголя:

Како просветит светильник Света?

Како руку положит раб на Владыку?

Равное количество музыкально-речевых структур возможно в чередующихся строках, например, в песнопении «Ко гласу вопиющаго» (3+2+3+2). Разделение на музыкально-речевые структуры ощутимо, поскольку в конце каждой — остановка на долгой длительности либо одна из характерных заключительных тоном.

Обособленность строк может подчеркиваться с помощью ускорения или замедления просодического ритма. В этом случае в каждой строке слоги текста сначала распеваются широко, а затем — более сжато, или наоборот. Пример ускоряющегося просодического ритма («Ко гласу вопиющаго»):

фита      лицо      лицо

Како просветит светильник Света?

ка - - - - - ко

про - све - тит                      све - ти - - - - льник      Све - та?

фита      лицо      попевка

Како руку положит раб на Владыку?

Ка - - - - -

ко                      ру - ку      по - ло - жит                      раб      на

<sup>4</sup> Повторяющиеся структуры в славянской средневековой литературе исследовал Р. Пиккио [Пиккио 2003]. Он впервые обнаружил, что стилистические фигуры в писательской технике славянских гимнографов, называемые в античности «изоколонами» (т. е. «равными колонами», содержащими равное количество ударений), образуют определенные виды «изоколических структур». Этот формальный прием, по его мнению, является одной из протомоделей поэзии.



Пример замедления просодического ритма («Преподобне отче, кто исповесть»), речитатив + мелодия:



Подытожим способы разделения строк:

- парное рифмование а) с помощью мелодико-ритмических оборотов;
- б) с помощью музыкально-речевых структур;
- ускорение или замедление просодического ритма в каждой строке.

На уровне всего песнопения применяются формообразующие принципы, часть которых способствует членению композиции на разделы.

Новые разделы внутри формы могут быть показаны с помощью арочных интонаций. Например, в песнопении «Да молчит» начало второго раздела подчеркивается начальной варьированной интонацией (на слова «царь бо»). Оригинальными мелодико-ритмическими интонациями могут обладать и концы разделов. Например, в песнопении «Ко гласу вопиющего» — на слова «убояшася» (конец первого раздела) и «мира грехи» (конец второго раздела).

Начало следующей части может быть обозначено с помощью абсолютно нового музыкального оборота, который ярко выделяется на фоне всего предыдущего и последующего мелодического комплекса. Такой прием наблюдается в песнопении «Свете тихий» на слова «Достоин еси...». В песнопении «Блажен муж» каждый новый раздел, соответствующий «статье», обозначен сменой всего комплекса мелодических формул.

Для отделения раздела достаточно ярким приемом в мелодии узкого диапазона является даже незначительное изменение регистра. Например, в стихире «Воспоим, вернии» со слов «Почерпнем убо...» мелодия захватывает звуки более низкого регистра, подчеркивая начало нового раздела.

Новый раздел может быть обозначен более рельефно не только с помощью новых интонаций, но и благодаря изменению просодического ритма. Например, песнопение «Достойно есть» начинается лицевым распевом. В начале второго раздела на слова «Честнейшую Херувим...» применяются менее распевные структуры — попевки: образуется ускорение ритма просодии. В другом случае, когда во второй части стихире «Иже по образу» на слова «Тем иноком...» появляются фиты (после менее протяженных структур — попевок и лиц), образуется замедление просодического ритма.

В каждой конкретной форме с несколькими частями могут встретиться как один из подобных способов разделения, так и сразу несколько. Подытожим их:

- начальные мелодические формулы, которые применяются только в начале разделов;
- заключительные мелодико-ритмические формулы, использующиеся только в конце крупных частей;
- новый мелодический оборот;
- смена комплекса мелодических формул;
- смена музыкально-речевых структур;
- изменение регистра.



Заметим, что в троицких путевых песнопениях деление на части соответствует делению текста на законченные фрагменты (предложения), отделенные точкой, или относительно завершённые, оканчивающиеся двоеточием.

Наряду с «разделяющими» приемами используются и другие, способствующие, наоборот, связи частей многочастной композиции, их большей «скрепленности», а также большей цельности одночастной формы.

В конце песнопения возможен повтор начальных музыкальных оборотов: например, в песнопении «Достойно есть» они придают двухчастной форме черты репризности. Но принципы интонационно-ритмического обрамления различны. В небольшой форме достаточно заметными оказываются два — три очень кратких, но ярких мотива (как, например, в песнопении «Глас господень» — см. строки 2, 4, 6). Однако и в более крупных композициях обрамляющими интонациями могут быть краткие мелодические формулы (например, в стихире «Мирский мятеж», где интонация на слове «Мирский» повторена в вариантном виде в конце песнопения на слова «душам нашим»).

Арочный принцип применяется и в сфере просодии; в троицких путевых песнопениях он обнаружен только в одночастных композициях. Так, например, жанровая форма путевых троицких величаний включает фитное обрамление (мелодии фит не повторяются, хотя и включают общие интонации). В тропаре «Глас Господень» такими обрамляющими структурами являются лица (в середине песнопения используются попевки).

Завершающий этап развития формы может подчеркиваться замедлением просодического ритма к концу песнопения. Так, например, стихира «Преподобне отче, кто исповесть», где преобладают попевки, заканчивается лицевым распевом.

В итоге, в троицких путевых песнопениях для связи музыкального материала внутри одночастных и многочастных форм применяются следующие приемы:

- мотивное обрамление;
- обрамление с помощью музыкально-речевых структур определенного вида;
- замедление просодического ритма к концу песнопения, подчеркивающее завершающий этап развития формы.

Таким образом, в троицких путевых песнопениях наблюдаются определенные формообразующие принципы, подчеркивающие рельеф строк и грани разделов (частей) внутри формы. Эти принципы включают, во-первых, собственно музыкальные способы развития и членения формы и, во-вторых, способы развития, связанные с просодией каждого конкретного песнопения. (Просодия понимается в узком смысле: как система средств, характеризующих слог).

Использование этих принципов в том или ином сочетании во всех троицких путевых песнопениях свидетельствует в пользу системности формообразования в рамках этой стилистики.

К наиболее ярким музыкальным принципам формообразования можно отнести:

1. Парное рифмование строк напева, содержащих общие конечные кокизы или более крупные структуры: попевки, лица, фиты. При этом возможны варианты рифмования строк: 1-2-3; 1-3, 2-4.

2. Арочность, связующая начало и конец песнопения общими интонациями или показывающая новые разделы внутри больших форм. Возможно также использование отдельных объединяющих ритмо-мелодических интонаций в парных строках.

К просодическим способам формообразования можно отнести приемы, связанные с комбинациями более и менее распевных музыкально-речевых структур, создающих композицию просодического ритма. Эти приемы следующие:





1. «Парность» музыкально-речевых структур в строках, проявляющаяся:
  - а) в рифмовании концовок парных строк (например, в конце 1 и 3 строк — фиты); в повторяющихся структурах:
  - б) в равном количестве музыкально-речевых структур в группе соседних строк (например, 2+2+2; 3+3+3);
  - в) в рифмовании чередующихся строк по количеству структур (3+2+3+2);
2. Арочность музыкально-речевых структур (например: по краям песнопения — лица, в середине — попевки; фитное обрамление песнопений).
3. Замедление или ускорение просодического ритма к концу строки, подчеркивающее, при системном употреблении, разделение на строки.
4. Замедление просодического ритма к концу песнопения как выражение заключительного этапа в развитии формы.
5. Использование более распевных структур после малораспевных и наоборот, с целью показать новый раздел формы.
6. Возвращение первоначальной речитативности или, напротив, распевных строк в конце песнопения, создающее элемент «репризности».

В целом, анализ путевых троицких песнопений подтвердил существование разветвленной системы формообразующих принципов, характерных для древнерусской монодии. Насколько эти принципы отличаются от тех, которые существуют в церковной музыке последующих периодов, связанных с возникновением поздних одноголосных распевов, раннего русского многоголосия и партеса, — задача будущих исследований.

#### Литература

- Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. М., 2004. Т. 1. (Реprint изд. 1977)
- Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002.
- Колесов В. В. Ритмика «Слова о полку Игореве» (к вопросу о реконструкции) // ТОДРЛ. Л., 1983. Т. 37. С. 14–24.
- Лозовая И. Е. «Слово от словес плетуще сладкопения» // Герменевтика древнерусской литературы. Отв. Ред. А. С. Дёмин. М., 1989. Сб. 2. С. 383–422.
- Монастырские напевы XVI-XVII веков: Традиции русского церковного пения. Вып. II / Пер. крюкового письма Г. Пожидаевой. М., 2002.
- Никольский А. В. Формы русского церковного пения. Пг., 1915.
- Пиккио Р. Slavia orthodoxa: Литература и язык / Отв. ред. Н. Запольская, В. Калугин; Ред. М. Сокольская. М., 2003.
- Потулов Н. М. Руководство к изучению древнего богослужбного пения православной российской церкви. М., 1872.
- Сергина Н. С. Песнопения русским святым. СПб, 1994.
- Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993.
- Холопов Ю. Н. К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии // Сергиевские чтения. О русской музыке: науч. тр. МГК — сб. 4. М., 1993. с.40–51.
- Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб, 1999.