

Ж. Г. КАПИТОНОВА

*Дальневосточный государственный технический университет
им. В. В. Куйбышева*

УДК 783.68 (47+57)

**ФОРМУЛЬНО-ПОПЕВОЧНАЯ ВАРИАНТНОСТЬ
КАК ПРИНЦИП РАЗВИТИЯ МЕЛОДИЧЕСКИХ ФОРМ
В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ РУБЕЖА XIX—XX ВЕКОВ**

Во все времена богослужебная музыка являлась сферой приложения творческих сил выдающихся русских композиторов. Однако, начиная с XIX века, отечественные композиторы больше внимания уделяли светским жанрам. Подлинный «духовный ренессанс» русская церковная музыка пережила на рубеже XIX—XX веков, когда в отечественном богослужебном музыкальном искусстве возникло так называемое Новое направление. Композиторов объединила идея, высказанная А. Д. Кастальским: «О грядущем нашего церковного песнетворчества ... могу только погадать, зато чувствую, какова должна быть истинная задача его. По моему убеждению — задачей этой должна быть идеализация подлинных церковных напевов, претворение их в нечто музыкально-возвышенное, сильное своей выразительностью и близкое русскому сердцу типичною национальностью ... Хотелось бы иметь такую музыку, которую нигде, кроме храма, нельзя услышать, которая так же отличалась бы от светской музыки, как богослужебные одежды от светских костюмов ... Ведь у нас неисчерпаемый клад самобытных церковных мелодий; к ним нельзя применять обычных казённых формул и любых гармонических последований ...» [4, с. 78–79]. Композиторы Нового направления отвергли путь секуляризации церковного пения, сложившийся под влиянием европейского барокко и классицизма в XVII—XVIII веках. Их движение явилось откликом на утверждение национальных начал профессионального искусства. Сутью Нового направления стало обращение к истокам, практике знаменного пения Древней Руси, тем самым был возобновлён диалог давних русских музыкальных традиций и современности.

Стиль сочинений композиторов Нового направления до настоящего времени остаётся малоизученным, что даёт основание рассмотреть и проанализировать архетип древнерусского канона и варианты его преобразования в таком жанре богослужения, как рождественский канон. Авторская интерпретация канона композиторами конца XIX — начала XX вв. представляла собой своеобразный «информационный парадокс», отмеченный ещё Ю. Лотманом [5, с. 243–247].

В центре внимания статьи — проблема сохранения канона как архетипа духовной традиции и его творческого преобразования композиторами Нового направления в условиях, когда в XVIII—XIX веках наметилась утрата аутентичности древнерусского канона под влиянием европейской музыкальной культуры. Объектом исследования стали каноны Рождеству Христову таких композиторов, как А. Кастальский, Н. Компанейский, Д. Аллеманов. Они были проанализированы с учётом указаний М. Бражникова, Й. Гарднера, А. Кручининной, Г. Алексеевой. При рассмотрении особенностей фольменно-попевочной вариантности¹, мелодико-графических формул становится очевидным, что эти напевы содержат гармонизацию знаменного распева первого гласа.

Канон, как известно, — большое по объёму церковное поэтическое произведение — может быть как самостоятельным молитвенным обращением, так и частью всеобщего богослужения, (точнее, утрени), венчания, панихиды, молебна. Он имеет сложную литературную форму и пишется по строгим правилам:

— состоит из 9 частей, называемых «песнями», каждая из которых сложена по образцу одной из библейских песен; при этом содержание и мелодия «песней» канона зависят от праздника, дня недели и гласа недели;

— каждая песнь канона включает нескольких кратких молитв, называемых тропарями, или стихами, связанных (подчинённых) при помощи ирмоса с темой библейской песни; именно первый тропарь песни и называется ирмосом, который поётся на соответствующий глас;

— поскольку каждая песнь канона отражает некоторое событие из Священного писания, то ирмос, таким образом, связывает ветхозаветное событие с христианским праздником новозаветного времени;

— характер канона — славительный; типична общая торжественность, неспешность развития;

— первый стих каждой песни канона (ирмос) поётся, а остальные читаются.

Вторая песнь канона обычно отсутствует по причине обличительного и грозного характера второй

библейской песни, так что весь канон состоит теперь из восьми песен. Вторая песнь полного канона имеется в каноне предпоследней субботы перед началом Великого поста и в субботу седьмую по Пасхе — эти два дня посвящены памяти умерших.

Название жанра в данном случае связано с его функцией. Ирмос (*греч.* — связь) — первая строфа песни, связывающая в единое целое последующие строфы и задающая им музыкальный ритм и молитвенный настрой. Поётся на один из гласов осмогласия.

В богослужбной практике существуют два Рождественских канона. Известны авторы канонических текстов: первого канона «Христос рождается» — Косма Маюмский, второго канона «Спасе люди чудодействуяй Владыка» — Иоанн Дамаскин [6]. Анализируемые здесь первый канон А. Кастальского, ирмосы Н. Компанейского и Д. Аллеманова написаны на канонический текст Космы Маюмского. Второй канон А. Кастальского написан на текст Иоанна Дамаскина.

Каждая песня анализируемых канонов имеет следующую гомилетическую структуру²: 1) вступление, 2) предложение, 3) изложение и 4) вывод — заключение.

В приведённой *таблице* (см. ниже) представлены первый канон А. Кастальского, ирмосы Н. Компанейского, Д. Аллеманова на канонический текст Космы Маюмского «Христос рождается». При анализе композиций мы опирались на синтез тексто-музыкальных явлений, демонстрируя не все формулы строк, а только те из них, которые являются известными завершающими кадансовыми, независимо от того, заканчивают ли они всё песнопение, или его фрагмент. В *таблице* показано слияние всех структур канона: риторической, гомилетической и певческой. Характерной чертой канона и ирмосов на Рождество Христово, имеющих указание «знаменного распева», является наличие системы попевок первого гласа, то есть музыкальных фраз постоянного мелодического состава.

Так, в первом каноне А. Кастальского видно использование завершающих кадансовых оборотов-архетипов — «грунка» и «колесо» [1]. У Кастальского в канонах сохранён традиционный церковный звуко-ряд, которому подчиняется голосоведение. Автор повсюду придерживается мелодического диатонического звучания, что типично для древних распевов. Как-то однажды Кастальский назвал себя «реставратором» древнерусского пения. С этим можно всецело согласиться, хотя реставрация осуществлялась им при помощи приёмов и средств современного ему академического музыкального языка. В технике кадансирования присутствует стремление освободиться от классической доминанты с вводным тоном и от аккор-

дового гармонического каданса в пользу линейно-мелодического. Таким образом, Кастальский следует не форме, а самому духу древнерусского певческого искусства: внутрислоговой распевности, столь характерной для древнерусского певческого искусства, мелодической самостоятельности голосов, сплетённых в строчно-линейном полифоническом движении, метроритмической свободе в оборотах-архетипах, — всё это отражает такую стилевую черту композитора, как сочетание канонических и авторско-индивидуальных черт.

Главной заслугой А. Кастальского, крупнейшего представителя московской церковно-певческой школы, является то, что путём весьма убедительной, успешной многоголосной обработки, он вернул знаменный распев в богослужбный репертуар Русской Церкви. В его обработках знаменного распева поражают внутренняя свобода и стремление выявить подлинную красоту древних мелодий. Во втором каноне содержание идентично первому при использовании иного канонического литературного источника, к кадансовым оборотам-архетипам добавляется «долинка».

Д. Аллеманов в ирмосах первого канона в поисках идеала церковного пения идёт по пути гармонизации мелодии знаменного распева, соединения монодийного обиходного распева с многоголосием. В ирмосах Д. Аллеманова мы наблюдаем использование европейских гармонии и контрапункта. Для него характерны следующие признаки и особенности: классическая четырёхголосная гармония, где мелодия находится в верхнем голосе, а второй голос сопровождает основной напев параллельно терцией ниже; каждая нота мелодии — аккордовая (хоральный склад); широко применяется доминантсептаккорд в кадансирующих оборотах. Гармония сравнительно проста, в основном используются главные трезвучия, допускаются простейшие отклонения в тональности первой степени родства, доминантсептаккорд разрешается внутри построений в VI, иногда VI низкую ступень. Мы видим полное отсутствие мелодико-графических формул знаменного распева в конце каждой синтагмы³. Среди анализируемых произведений обращает на себя внимание то, что в начале ирмосов первого канона Д. Аллеманов выставляет четырёхдольный размер и соответственно формообразующим элементом становится неперменное симметричное тактирование. Однако следует подчеркнуть зависимость музыкальной формы от текста. Здесь наблюдается особое русское контрапунктирование, отсутствие квадратности.

И. А. Гарднер в своём труде «Богослужбное пение Русской Православной Церкви» даёт следующую характеристику ирмосам Д. Аллеманова: «По стилю

это сочинение типично для 3-го периода, и его можно было бы отнести к середине XIX века; это произведение напоминает некоторые произведения архимандрита Феофана Багрецова, с ложным пафосом, изобилует дешёвыми эффектами, имеет местами примитивную и наивную гармонию, очень нравящуюся невзыскательному, не отвергающему подчас церковно-музыкальной пошлости слушателю» [3, с. 453].

Ирмосы на Рождество Христово большого знаменного распева Н. Компанейского имеют точную датировку — 1907-й год. Литературный текст ирмосов идентичен тексту первого канона А. Кастальского. Но в ирмосах Компанейского, наряду с использованием мелодико-графических формул знаменного распева, наблюдаем ещё более индивидуальную авторскую инициативу: так, например, в мелодической линии второй синтагмы 1-й песни, в заключении 9-й песни композитор использует «раскачку», приближенную к колокольному звону. В 3-й и 9-й песнях встречаем элементы имитационной полифонии на словах «воплощённому безсеменно ...» (3), «тайнство ...», «небо ...», «престол ...» (9); в 4-й и 6-й песне видна попытка использования принципа сольного, ансамблевого и хорового пения; в 5-й песне — имитационное включение через октаву в первой и второй синтагме на разный текст. Обращают на себя внимание 7-я и 8-я песни, которые даны в строгом аккордовом стиле. Отметим также яркие темповые изменения: 1-я песня — с веселием, на словах «Христос на земли ...» в третьей синтагме — замедление темпа; 6-я песня — медленно, на словах «всельшееся слово ...» — ускорение; в 8-й песне в рамках первой строки темп меняется от

медленного через ускорение к быстрому; 9-я песня начинается весьма медленно, на словах «ясли вместилище ...» отмечено темповое ускорение.

Таким образом, в духовно-музыкальной композиции происходит скрещивание разных тенденций: народности и традиции. Новое направление в русской духовной музыке изначально мыслилось теоретиками как демократическое. А.Т. Гречанинов писал: «Единственное место, где народ и по сие время ещё имеет общение с чистым настоящим искусством, — это церковь ... Для насаждения чистого искусства надо начинать именно с церкви, потому что как раз здесь-то легче всего «уловлять» народ ... Но произойдёт [развитие народного вкуса] только тогда, когда изгнана будет из нашей церкви всякая ремесленность, а вместо неё водворится искусная работа мастеров» (цит. по: [4, с. 3]).

В результате анализа, приведённого в *таблице*, мы пришли к выводу, что «формула»⁴, или «ядро» является, с одной стороны, «мелодической моделью, единой для семейства попевок» [1, с. 78.], с другой, — варьирует архетип в связи с текстом. Таким образом, наблюдается весьма парадоксальная ситуация. С одной стороны, музыкальные тексты обладают высоким уровнем формульно-попевочной вариантности: с другой, — свободой музыкальной трактовки. Именно эта вариантность и создаёт условия для проявления индивидуальности творчества композиторов. Потому, несмотря на богослужебную, главным образом, функцию сочинений, они обладают высоким уровнем художественности, который и обеспечил духовный ренессанс русской церковной музыке рубежа XIX — начала XX века.

ТАБЛИЦА

№ строки	№ строчной группы	Текст строки	Попевки строк			Гомилетическая функция	Раздел певческой структуры
			1-го канона А. Кастальского	ирмосов Н. Компанейского	ирмосов Д. Аллеманова		
1	2	3	4	5	6	7	8
1-я песня							
1	I	Христос раждается, славите:				Вступление	1-й раздел
2	II	Христос с небес, срящите,	грунка	грунка		Предложение	2-й раздел
3	III	Христос на земли, возносится,				Изложение	
4	IV	Пойте Господеви вся земля,					
5	V	И веселием воспойте людие, яко прославися.	грунка	грунка	авторская формула	Вывод-заключение	3-й раздел

Продолжение таблицы

3-я песня							
1	I	Прежде векъ отъ Отца рождён- ному нетленно Сыну,				Вступление	1-й раздел
2	II	И в последняя отъ Девы вопло- щённому безсе- менно				Предложение	2-й раздел
3	III	Христу Богу, возопим:				Изложение	
4	IV	Вознесый рогъ нашъ,				Вывод- заключение	3-й раздел
5	V	Свят еси Господи.	грунка	грунка	вариант авторской формулы		
4-я песня							
1	I	Жезль изъ корене Иисеова				Вступление	1-й раздел
2	II	И цвѣть отъ него Христе,				Предложение	2-й раздел
3		Отъ Девы прозябъ еси,					
4	III	Изъ горы хваль- ный					
5		Приосенённая чаши,	грунка				
6	IV	Пришѣл еси воплощся,				Изложение	
7		Отъ неискусомуж- ная, не веще- ственный,					
8	V	И Боже Слава силе Твоей, Господи.	грунка	грунка	вариант авторской формулы	Вывод- заклучение	3-й раздел
5-я песня							
1	I	Богъ сый мира отецъ щедротъ,				Вступление	1-й раздел
2	II	Великаго совета Твоего ангела,	грунка	грунка		Предложение	2-й раздел
3	III	Миръ подавающа послалъ еси намъ:				Изложение	
4	IV	Темъ богоразумия къ свету наставля- шеся,					
5	V	Отъ нощи утрен- нююще,				Вывод- заклучение	3-й раздел
6		Славословимъ Тя, человеколюбче.			вариант авторской формулы		
6-я песня							
1	I	Изъ утробы Иону младенца изблева морской зверь,		грунка грунка		Вступление	1-й раздел

Продолжение таблицы

2	II	Якова приять: в Деву же всельше-еся				Предложение	2-й раздел
3	III	Слово и плоть приемшее пройде сохраншее нетленну:		кулизма		Изложение	
4	IV	Его же бо не пострада истления,					
5	V	Рождшую сохрани неврежденну.	колесо	колесо	вариант авторской формулы	Вывод-заклучение	3-й раздел
7-я песня							
1	I	Отроцы благочестию совоспитани,	грунка	грунка		Вступление	1-й раздел
2		злочестиваго веления небрегше,	грунка	грунка		Предложение	2-й раздел
3	II	Огненнаго прещения не убояшася,					
4		но посреди пламене стояще пояху:					
5	III	Отцев Боже, благословен еси.	Колесо	грунка	вариант авторской формулы	Изложение	
6	IV	Хвалим, благословим,					
7		поклоняемся Господеви,	грунка				
8	V	Поющее и перевозноеящее во вся веки.				Вывод-заклучение	3-й раздел
8-я песня							
1	I	Чуда преестествонаго росодательная изобрази пещь образ:				Вступление	1-й раздел
2	II	Небо я же приять палить юныя,				Предложение	2-й раздел
3		яко ниже огонь божества Девы,					
4	III	В нуже вниде утробу.	грунка	грунка		Изложение	
5	IV	Тем воспевающее воспоем:					
6	V	Да благословить тварь вся Господа		грунка		Вывод-заклучение	
7		и перевозноеящий во вся веки.	колесо	колесо	Вариант авторской формулы		
9-я песня							
1	I	Таинство странное вижу и преславное:	грунка	грунка		Вступление	1-й раздел

Продолжение таблицы

2	II	Небо вертеп,				Предложение	2-й раздел
3		престол херувимский, Деву,				Изложение	
4	III	Ясли, вместилище,					
5	IV	В них же возлеже невместимый Христос Бог,					
6	V	Его же воспевающе величаем.			Вариант авторской формулы	Вывод- заключение	3-й раздел

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин «формульно-попевочная вариантность» принадлежит авторам книги: [7, с. 37].

² Гомилетика — свод правил составления проповедей, наука о церковном красноречии, раздел богословия, изучающий теоретические и практические вопросы церковной проповеди.

³ Синтагма, по определению Л. В. Щербы, — «фонетическое единство, выражающее единое смыс-

ловое единство в процессе речи-мысли и могущее состоять из слова, словосочетания и даже группы сочтаний» [9, с. 9-10].

⁴ «Формула — мелодическое единство, которое отделяется от окружения и его простейшая форма ... имеет характеристическое ядро, даже если формула комбинируется с другими формулами и мотивами» (цит. по: [10, с. 891] в переводе автора статьи).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. В. Византийско-русская певческая палеография: практикум. — Владивосток, 2005.
2. Арх. Филарет Гумилевский. Исторический обзор песнопевцев и песнопений греческой церкви. — СПб.; Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995.
3. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. В 2 т. Т. 2. — М., 2004.
4. Кастальский А. Д. О моей музыкальной карьере и мысли мои о церковной музыке // Наследие. Музыкальные собрания. — М., 1990.
5. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. — Таллин, 1992.
6. Минея праздничная. — М.: Издательский совет Русской православной церкви, 2002.
7. Парфентьева Н.В., Парфентьев Н.П. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX века. — Челябинск, 2000.
8. Рахманова М. П. Новое направление в духовной музыке: исторические тенденции и художественные процессы // История русской музыки. Т. 10 Б. — М.: Музыка, 2004.
9. Щерба Л. В. Избранные работы по языкознанию и фонетике. Т. 1. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1958.
10. Schiodt N. A problem of formul in medieval musik, with a special view on the final cadences in the Sticherarion Coislin 42 // Acta musicologica. — Bydgoszez, 1985.

Капитонова Жамиля Газизьяновна
аспирантка кафедры искусствоведения
Дальневосточного государственного
технического университета им. В. В. Куйбышева