

14. Эстергом. Венгерский Ватикан [Электронный ресурс]. — Режим доступа : znamus.ru/page/esztergom
15. Berry J. B. A. Re-creating the sacred : Romantic aesthetics in sacred contexts in the late 19-th century / J. B. A. Berry // A thesis in music history and literature. Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of music. — 2006. — 70 p.
16. Smither H. E. A History of the Oratorio. The oratorio in the nineteenth centuries / Howard E. Smither. — Carolina : The University of North Carolina Press, 2000. — Volume 4. — 856 p.

Шпак Г. «Гранська» меса Ф. Ліста у контексті угорської національно-релігійної ідеї. Стаття присвячена поетико-інтонаційним аспектам «Гранської» меси Ф. Ліста та їх контактності з угорською національно-духовною традицією.

Ключові слова: меса, національна ідея, національно-релігійна ідея.

Shpak G. «Gran» Mass Liszt in the context of the Hungarian national-religious ideas. The article is devoted to poetic and intonation issues «Gran» Mass of Franz Liszt and their contact with the Hungarian national-spiritual tradition.

Keywords: Mass, national idea, national-religious idea.



УДК 781.7

Т. Каплун

ГРЕЧЕСКИЙ РОСПЕВ КАК ФЕНОМЕН РУССКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА (МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ)

В статье рассмотрены стилевые качества греческого распева, показывающие переходный характер рассматриваемого явления.

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

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 конти-

нуума молитвенных текстов и полностью обуславливаемый этими текстами; мелодика богослужебного текста предназначена для общения к внутренней сущности 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 слова: «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 этой связи, в первую очередь, **степень распевности текстов** греческого распева. 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: «силлабический», «невматический» и «мелизматический».

Как определяет И. Гарднер, силлабическая структура — самый простой вид, к которому относится псалмодия и частью — экфонетика. Характеризуется эта структура тем, что на один слог текста приходится один звук напева. В качестве исключения над одним слогом текста могут появляться два звука различной высоты. В невматической структуре на один слог приходится два-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 распева 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»), а также для праздничных песнопений. Этот факт легко объясним стремлением распевщиков подчеркнуть особую

значимость и праздничность момента исполнения данных песнопений.

Силлабическая структура наименее характерна для песнопений греческого распева. Она используется в величаниях и припевах праздника, в ирмосах и тропарях канонов, что объясняется масштабностью текста данного жанра и стремлением 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 и 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 в качестве ведущих принципов распевания текста представлены **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 «расцвечивания» силлабических напевов, представляется нам совершенно справедливой. Этот тип песнопений был наиболее перспективен для проявления творчески-индивидуального начала распевщиков и потому подвергался наибольшему «произволу» 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-медиевистом Н. Серegiной и их смысл заключается в следующем: «Напев, опирающийся на один повторяющийся тон, является моноопорным» [5, с. 68]. Принцип многоопорности, соответственно, заключает в себе «сочетание нескольких местных опор по принципу первичной переменности» [5, с. 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 распева: 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 принципами развития тематического материала формирует образ одновременно и устойчивого и бесконечно-изменчивого певческого духовного пространства.

Звуковысотная основа напева, его интонационный остов формируется опорными тонами, на основе которых строится мелодическое движение песнопений греческого распева: мелодия «балансирует» на нескольких звуковысотных опорах, что порождает ощущение постоянного колышущегося 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 распева преобладает плавное, текучее, поступенное движение, которое возникает благодаря ведущей роли секундовых сопряжений в напеве. На этом преобладающем поступенном мелодическом фоне терцовые, а тем более квартовые интервальные ходы создают эффект активного, напряженного, а, значит, островыразительного мелодического движения. Нередко подобные терцово-квартовые интонационные «восклицания» подчеркивают наиболее значимые слова текста. Такой прием настолько характерен для песнопений греческого распева, что вполне может считаться интонационной «приметой» последнего. Отметим при этом, что подобное явление присутствует и в украинской ветви греческого распева, 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 распева, причем интервалы кварты образуются не только на границах структур... но и внутри построений» [2, с. 58].

Наряду с монодическими ладовыми принципами в греческом распеве присутствует зарождающиеся к концу XVII века 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 распева подчинена, в первую очередь, вербальному ряду, а, значит, определяется смысловым и эмоциональным содержанием текста. В этом отношении ритмика греческого распева близка ритмическому устройству знаменного и ряда других средневековых распевов древнерусской монодической традиции (например, демественному и путевому). Для древнерусской монодии огромную роль играло определенное 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» [6, с. 77]. 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 плавному 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 большая симметричность, регулярность, вариантная повторность 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 все большего дробления ритма благодаря применению четвертных и восьмых длительностей). Ведущую роль в организации ритмической стороны распева 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 распева отразила его такое типологическое 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 распева нами выявлены две основные композиционные структуры:

- 1 — *нормативная* (близкая организации знаменного распева, 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 — интонационно-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, скорее всего, с ведущей ролью попевочного принципа организации в гласовых мелодиях.

В качестве примера рассмотрим композиционное строение Пасхального канона, как наиболее показательного жанра в этом отношении. Обратимся к рукописи 70-х гг. XVII в. из собрания Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург), хранящейся под шифром ОЛДП © 112, лл. 205 об. — 221.

Анализируемое песнопение складывается из семи попевок.

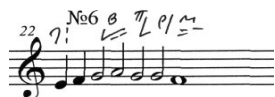
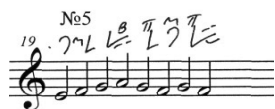
1 попевка

4 №1
7 №2
10 №3
13 №4

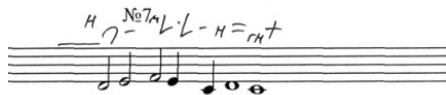
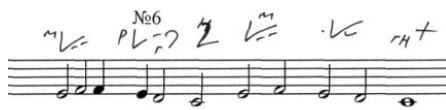
2 попевка

№1
№2
№3
№4
№5

1 попевка



2 попевка



В основе канона находятся две ведущие попевки, которые являются «строительным материалом» всех песен канона.

В связи с тем, что церковное пение — явление *слышимое*, а не *видимое* глазами, т. е. песнопения воспринимались на слух, для корректного разговора о структуре анализируемого образца нужно ориентироваться, в первую очередь, на его *звучащую* природу, а не анализируемую по нотам. В большинстве случаев песни начинаются первой попевкой, а завершаются — второй, что придает канону единство, цельность и стройность.

Обе основные попевки имеют множество интонационно-ритмических вариантов: у первой — это 37 вариантов, у второй — 11. Первая попевка проходит в песнопении 62 раза, вторая — 78. Учитывая начальную функцию первой попевки и конечную — второй, вполне объяснима такая разница в количестве вариантов, поскольку вторая попевка должна была создать ощущение завершенности, устойчивости и определенности окончания песни. Кроме того, важную роль в «строительстве» напева играют варианты первой и второй попевки. Попевки же с 3-й по 7-ю играют вспомогательную роль и используются относительно редко и, главным образом, в срединных разделах песен канона.

Ненормативный тип композиции представляет собой непрерывную мелодическую 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 роспеве, что проявляется как на уровне композиции, так

и на уровне графики, когда невменный знак «окружен» рядом степенных помет (в отличие от более раннего принципа выразить в степенной помете самый высокий звук знака крюковой нотации). Так, появление свободного мелодического принципа построения в композиции греческого распева влечет за собой падение взаимообусловленности мелодических и графических характеристик песнопений с осмогласием. Запись песнопений постепенно приобретает стилевую «нейтральность», что естественным образом приводит к появлению в русской церковно-певческой практике нотолинейной формы записи песнопений греческого распева.

Итак, рассмотрев стилевые особенности песнопений греческого распева на уровне принципов распевания богослужебного текста, на уровне ведущих ладовых принципов мелодики, ритмики и формообразования греческого распева, а также определив основные способы развития тематизма в указанном пласте, мы выявили **переходный** характер музыкальной стилистики образцов поздней монодии, присущий всей многороспевной структуре русского церковного пения второй половины XVII — начала XVIII веков. Указанная стилистическая неоднородность проявилась в параллельном сосуществовании стилевых признаков древнерусской монодии и в формировании в песнопениях греческого распева элементов нового музыкального мышления: использование в песнопениях греческого распева невматического и мелизматического принципов распевания текста; сочетание моноопорности (силлабические песнопения) и многоопорности (невматические и мелизматические песнопения) в ладовой структуре напевов с зарождающимися элементами гомофонно-гармонического мышления и ранней функциональности; при сохранении значимости мономерности и бинарного принципа соотношения длительностей, большой степени свободы и импровизационности, прихотливости и сложности ритмического рисунка — возрастающая роль симметричности, регулярности и вариантной повторности ритмических оборотов, зарождение тактовости; наличие нормативной структуры песнопения греческого распева (вариантно-попевочного, вариантно-строфического) как явления древнерусской монодии и ненормативной (открытой процессуальной, «развивающейся») структуры сквозного типа) как стилистического факта музыки Нового времени.

Сравнительный анализ памятников греческого распева с образцами других распевов показывает, что песнопения исследуемого пласта обладают рядом отличительных стилистических черт:

1. Более явно выраженными чертами тонального мышления (в мелодике ясно очерчивается переменность мажоро-минорного наклона благодаря выделению опорных тонов).

2. Пропорциональностью долгих и кратких длительностей, что порождает эффект усиливающейся симметричности, более четкой и мерной организации ритма, в отличие от свободного ритмического развертывания знаменной мелодики.

3. Выразительностью восходящих квартовых оборотов, что можно считать характерным признаком песнопений греческого роспева.

4. Меньшей степенью внутрислоговой распевности в сравнении с другими роспевами, что объясняется устремленностью распевщиков того времени к первенству текста над мелодией и является, по сути, возвращением к характерному для византийской и молодой древнерусской церкви акценту на словесной стороне церковного пения.

Таким образом, сравнительный музыкально-стилистический анализ разных типов распевания богослужебного текста показал, что в рамках греческого роспева наблюдается тенденция перехода от монодических принципов к гомофонно-гармоническим, чем и объясняется такая популярность мелодий греческого роспева в качестве *cantus*'а *firmitus*'а в многочисленных многоголосных обработках XVIII–XX вв. (как анонимных, так и композиторских). Мелодика песнопений греческого роспева постепенно приобретает торжественный, светлый, ясный характер, сохраняя при этом тесную связь с основной знаменной традицией.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бурилина Е. Л. Взаимодействие слова и напева в древнерусской традиции XVI–XVII в. (на материале певческой рукописной книги «Обиход»): Дис. ... канд. искусствоведения. Специальность : 17.00.02 — Музыкальное искусство / Е. Л. Бурилина. — Л., 1984. — 196 с.

2. Васильченко-Михно Г. В. Грецький розспів в українській співацькій практиці кінця XVI — першої половини XVII ст.: про спадкоємність з греко-византийською гімнографічною традицією: Дис. ... канд. мистецтвознавства. Специальність : 17.00.02 — Музичне мистецтво / Г. В. Васильченко-Михно. — Київ, 1993. — 201 с.

3. Гарднер И. А. Богослужебное пение русской православной церкви. Сущность, система и история : В 2 т. / И. А. Гарднер. — Нью-Йорк : Тип. Преп. Иова Почаевского, 1973. — Т. 1. — 567 с.

4. Мартынов В. И. Культура, иконосфера и богослужение Московской Руси / В. И. Мартынов. — М. : Прогресс, Традиция, Русский путь, 2000. — 216 с.

5. Серегина Н. С. О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева / Н. С. Серегина // Вопросы теории и эстетики музыки. — Л. : Музыка, Ленингр. отделение, 1975. — Вып. 14. — С. 65–77.

6. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика / В. Н. Холопова. — М. : Сов. композитор, 1983. — 281 с.

Каплун Т. Грецький розспів як феномен російської співацької культури другої половини XVII століття (музично-стилістичні аспекти). У статті розглянуті стильові якості грецького розспіву, що показують перехідний характер даного явища.

Ключові слова: російський церковний спів, грецький розспів, музична стилістика, моно-багатопорність, невматичний і мелзматичний тип розспівування тексту.

Kaplun T. Greek cantilation as the phenomenon of the Russian church culture of the second half of XVII age (musical-stylistic aspects). Description of basic stylish qualities of Greek cantilation is given in the article, — leading stylish layer of Russian church music of the second half 17th — 18th ages: degree of trolling of phototypo-graphs tune and rhythmic structure, form.

Keywords: Russian church singing, Greek cantilation, musical style, mono-many support, neumatic and melismatic type of trolling of text.



УДК 781.68

О. Рижова

СИМВОЛІСТСЬКІ СТИЛЬОВІ ФАКТОРИ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ І МУЗИКИ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Стаття присвячена виявленню національних рис українського символізму через семантичні стильові показники художньої творчості і музики кінця ХІХ — початку ХХ століть.

Ключові слова: символізм, національна своєрідність, стильові ознаки, виразні засоби, інтерпретація.

Актуальність теми визначається сучасними культурними устремліннями національного самовизначення України, у тому числі ідентифікації національного мистецтва. У цьому контексті є показовим інтерес суспільства до мистецтва символізму, його вершинних досяг-