

Тексто-музыкальные аспекты формульной организации литургической монодии XVII–XVIII вв.

Шпаковская Л. С.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия музыки», Минск



Статья посвящена выявлению текст-музыкальных аспектов формульной организации литургической монодии XVII–XVIII вв. с точки зрения законов вербальной речи и общих принципов становления музыкальной речи. Особенность исследовательского подхода связана с привлечением терминологии лингвистики (Ф. де Соссюр, М. Лотман, В. Шкловский) и современного музыкознания (В. Бобровский, Б. Гаспаров). Примерами для изучения являются богородичные догматики восьми гласов знаменного роспева из рукописей белорусско-украинской и московской певческой традиции XVII–XVIII вв. В результате исследования автор приходит к заключению о том, что законы формульного строения литургической монодии оказываются во многом сходными с законами организации как вербальной, так и музыкальной речи. Подобная установка значительно расширяет возможности дальнейшего исследования литургической монодии как комплексного текст-музыкального феномена.

Ключевые слова: литургическая монодия, формульная организация, мелодическая формула, текст-музыкальная форма.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 54–60)

Text and Musical Aspects of the Formulaic Organization of the Liturgical Monody in the XVII–XVIII Centuries

Shpakovskaya L.S.

Educational Establishment “Belarusian State Academy of Music”, Minsk

The article is devoted to the identification of text and musical aspects of the formulaic organization of the liturgical monody of the XVII–XVIII centuries from the point of view of the laws of verbal speech and general principles of formation of musical speech. The peculiarity of the research approach is related to the involvement of linguistic terminology (de Saussure, M. Lotman, V. Shklovsky), and the contemporary musicology (B. Bobrovski, B. Gasparov). Case Studies are the theotocos dogmatics in eight tones of znamenny chant from manuscripts of Belarusian-Ukrainian and Moscow singing tradition in XVII–XVIII centuries. As a result of the research the author concludes that the laws of the formulaic structure of liturgical monody prove to be in many ways similar to the laws of organization of both verbal and musical language. This view significantly expands the possibilities for further study of liturgical monody as a complex text and music phenomenon.

Key words: liturgical monody, formulaic organization, melodic formula, text and musical form.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 54–60)

Изучение литургической монодии в настоящее время приобретает особую актуальность в связи с возрождением древних певческих традиций в современной исполнительской практике Запада и Востока. Несмотря на древность происхождения и огромный ареал распространения, монодия в наше время еще не получила целостного музыкально-теоретического обоснования. Важной проблемой на пути ее исследования является недостаточная разработанность адекватного терминологиче-

ского аппарата, а также отсутствие единого методологического подхода к анализу монодийных песнопений. Применение научного аппарата, выработанного для изучения музыки классико-романтического периода, в большинстве случаев оказывается непригодным для монодии, представляющей собой иную систему музыкального мышления.

Особым качеством данной системы является формульная организация – основой тип мелодического мышления средневековой христианской монодии. Начало практи-

ко-аналитического освоения формульной организации древнерусского знаменного распева относится к XVI–XVII вв., когда создаются т. н. кокизники – сборники, целиком посвященные изложению мелодических формул (кокиз, попевок), данных с подтекстовкой и указаниями на глас. По материалам этих сборников в конце XIX в. и позже создаются словари мелодических формул (И. Вознесенский, В. Металлов, И. Ефимова, Е. Григорьев, И. Лозовая). Аналитическое осмысление формульной организации знаменного распева в XX – начале XXI в. принадлежит М. Бражникову, А. Кручининой, И. Лозовой, В. Григорьевой и др.

Анализ принципов формульной организации литургической монодии впервые был предложен *прот. В. Металловым* в его исследовании «Осмогласие знаменного распева: Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам» (1899 г.) [1]. Огромный вклад в развитие теории формульной организации знаменного распева внесен *А. Кручининой* [2]. Композиционные функции мелодических формул попевок анализируются в учебном пособии *И. Лозовой* «Столповой знаменный распев 2 пол. XV – XVII вв.: Формульная структура» (2015 г.) [3], в исследовании *О. Прилепы* «Функции музыкального текста в воплощении канонического смысла богородичных песнопений в традиции богослужбного пения Киево-Печерской лавры (по источникам XVI – начала XIX веков)» (2011 г.) [4], а также в работах ведущих российских музыковедов – *Ю. Холопова* и *В. Холоповой*.

В трудах указанных авторов представлены различные методологические подходы к исследованию литургической монодии.

В качестве примеров для нашего исследования мы избрали воскресные догматики (Богородичны) восьми гласов знаменного распева из рукописей белорусско-украинской¹ и московской² певческой традиции XVII–XVIII вв. В начале XX в. тексто-музыкальное строение этих песнопений рассматривается *А. Никольским*, *А. Рязским*,

отчасти *В. Металловым*, в начале XXI в. – *А. Полюшкевич*, *О. Прилепой*.

По своему месту в системе литургической монодии догматики относятся к самогласным, то есть «имеют свою, им свойственную мелодию и не служат мелодическим образцом для других песнопений той же текстовой группы» [5, с. 98]. Большая степень точности фиксации напевов, стабильность их формульного состава на протяжении длительного времени, а также интонационная близость образцов из разных регионов Русской Православной Церкви позволяет рассматривать догматики как завершенные, мелодически устойчивые тексто-музыкальные композиции. Это позволяет применить к рассматриваемым песнопениям методы, используемые для изучения строения музыкальных произведений.

Цель статьи – выявление тексто-музыкальных аспектов формульной организации литургической монодии с точки зрения законов вербальной речи и общих принципов становления музыкальной речи. Особенность нашего подхода связана с привлечением терминологии лингвистики (*Ф. де Соссюр*, *М. Лотман*, *В. Шкловский*) и современного музыковедения (*В. Бобровский*, *Б. Гаспаров*).

Общие принципы организации литургической монодии и вербальной речи.

Как уже отмечалось, составление мелодий из ряда определенных мелодических формул отражает основную форму мелодического мышления средневековой христианской монодии в ее региональных разновидностях. Логика организации литургической монодии путем комбинирования ряда определенных мелодических формул (мелодических синтагм) аналогична *синтагматическим отношениям* вербального языка. Как отмечает *Ф. де Соссюр*, «слова в речи, образуя цепь, вступают между собою в отношения, основанные на линейном характере языка, исключающем возможность произнесения двух элементов сразу. Эти элементы выстраиваются один за другим в речевой цепи» [6, с. 121]. Подобным образом организуется и «мелодическая цепь» литургической монодии, элементы которой – мелодические формулы – подобно вербальным синтагмам «получают значимость лишь в меру своего противопоставления предшествующему

¹ Смоленский (Кутеинский) Ирмологион 1610–1620 и 1650-х гг. Национальная библиотека Беларуси, ф. 196/283 к. 2. Жировицкий Ирмологион перв. пол. XVII в. Национальная библиотека Украины им. В. И. Вернадского, ф. 1, № 3367. 3. Львовский печатный Ирмологион 1709 г.

² Соловецкий двознаменный Октоих нач. XVIII в., Российская национальная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, шифр: Сол. 619/647. 2. Октоих нотного пения 1772 г. (Московская синодальная типография).

или последующему, или же тому и другому» [6, с. 121].

Кроме этого, словарь гласовых мелодических формул способствует возникновению *ассоциативных отношений*. По словам Ф. де Соссюра, эти отношения качественно отличаются от синтагматических: «Они не опираются на протяженность; их местопребывания – в мозгу; они составляют тот запас, который у каждого индивида образует язык» [6, с. 121]. «Запас» гласовых мелодических формул, в свою очередь, способствует формированию своеобразного «мелодического языка» каждого гласа, взятого в отдельности. Ассоциативность мышления певчего активизируется путем воссоздания в памяти целостного мелодического словаря гласа по нескольким характерным мелодическим формулам. В подобном случае реализуется отмеченная Ф. де Соссюром способность вербального ассоциативного отношения объединять «элементы отсутствующие в потенциальный, мнемонический ряд» [6, с. 121]. В приложении к литургической монодии отсутствующими элементами здесь являются незадействованные в песнопении гласовые мелодические формулы, а «потенциальный, мнемонический ряд» представляет собой весь корпус мелодических формул гласа.

Рассматривая литургическую монодию как целостную языковую систему, многие исследователи относят мелодические формулы к разряду лексики распева. Интересным представляется идея М. Школьник об *аналогии внутреннего строения мелодической формулы (попевки) и слова*: «слово и попевка обязательно включают в себя корень – то, что не может быть исключено из структуры при любых модификациях. Кроме корня, слово / попевка может иметь приставку, суффикс и окончание. С их изменением попевка не меняется по существу, а только варьируется, возникает подвид / вариант попевки» [7]. Таким «корнем» попевки является ее «ядро»³ или «архетип» (по А. Кручининой), к которому могут примыкать «подвѣд» (в начале) или «довѣд» (в конце). В интонационном плане ядро является наиболее устойчивым, неизменным элементом, в то время как подвѣд и довед

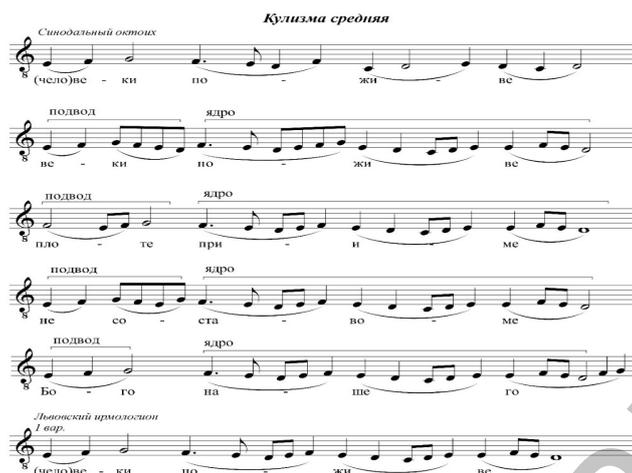
³ Термин впервые был предложен и разработан М. Бражниковым.

могут значительно варьироваться, либо вовсе опускаться. Так, например, в догматике 8 гласа из рукописного Смоленского (Кутеинского) Ирмологиона попевка *кулизма средняя* имеет устойчивое мелодическое ядро и несколько вариантов подвода (ил. 1).

Следует отметить, что в общей теории музыки понятие интонационного ядра как низшего уровня темо- и формообразования было разработано В. Бобровским применительно к развитому гомофонно-гармоническому стилю в условиях централизованного тонального и тематического мышления [8]. Характерно, что схема В. Бобровского, отображающая процесс становления музыкальной формы (ядро – тема – часть формы – форма в целом) [8, с. 32], в значительной мере может быть отнесена к процессу становления литургической монодии (ил. 2).

Формульная организация монодии сточки зрения законов становления музыкальной речи. Повторение тех или иных мелодических формул создает определенный *ритм* развертывания литургической монодии, по своей сути близкий ритму стиха. По определению П. Руднева, ритм в стихе – это «чередование, возвращение внутренне (относительно) соизмеримых отрезков на любом уровне стиховой структуры (от фонологического до лексического и интонационно-синтаксического)» [цит. по 9, с. 33]. На лексическом уровне литургической монодии такими соизмеримыми отрезками становятся мелодические формулы. Ритм повторения мелодических формул подобно стихотворному ритму выполняет в монодии двоякую функцию: «периодизирующую и сегментирующую, – соизмеримые отрезки стремятся обособиться друг от друга, а обособленные начинают восприниматься как соизмеримые» [9, с. 33].

В песнопениях знаменного распева ритм повторения мелодических формул был отмечен В. Металловым и обозначен как «*закон рифмования попевок*». Согласно этому закону данная повторяемая мелодическая формула (попевка) «повторяется не безразлично, а в известном определенном каждый раз порядке, через строку, через две или более, и является парною, то с одной попевкой, то с другой» [1, с. 43]. Пользуясь современной терминологией, закон рифмования попевок можно отнести к *парадигматическо-*



Ил. 1. Строение попевки кулизма средняя. Богородичен догматик 8-го гласа из Смоленского (Кутеинского) Ирмологийона 1610-1620 и 1650-х гг.



Ил. 2. Схема разворачивания литургической монодии.

му уровню организации монодии, так как он проецируется на элементы, «способные заменять друг друга в определенном участке цепи» [10, с. 135].

В процессе разворачивания литургической монодии мелодические формулы вступают также в *синтагматические отношения* (отношения между соседними элементами в цепи). Координация соседних мелодических формул может происходить по принципу мелодического тождества, либо по принципу контраста. Аналогичные принципы в музыке гомофонно-гармонического стиля обозначаются В. Бобровским как принципы *уподобления* и *обновления*. По мнению исследователя, сущность «музыкальной формы как процесса раскрывается через единство двух противоположных тенденций – тенденции к уподоблению и тенденции к обновлению, действующих на всех функциональных

уровнях процесса темо- и формообразования [8, с. 30–31]. Диалектическое единство этих тенденций В. Бобровский называет «особой, специфической музыкальной формой выражения общих фундаментальных принципов сохранения и изменения» [8, с. 35].

В применении к литургической монодии подобные идеи были высказаны гораздо раньше В. Металловым и сформулированы как законы *мелодического противоположения* и *мелодического уподобления* [1, с. 43].

Согласно закону мелодического противоположения, мелодической формуле с восходящим характером мелодического движения должна противопоставляться мелодическая формула с нисходящим движением, и наоборот. В. Металлов сравнивает такое соотношение с темой и ответом (*dux – comes*) [1, с. 42]. Мелодическое «противоположение»

(по В. Металлову) мы встречаем в устойчивой комбинации попевок *поворотка* и *кулизма средняя* 8-го гласа (сочетание этих попевок неоднократно встречается в догматике 8-го гласа).

Закон уподобления заключается в последовательном использовании интонационно близких мелодических формул. По словам В. Металлова, такие мелодические формулы «следуют, обыкновенно, попарно одна за другой, причем первая мелодия представляет собой тему, а вторая – ее развитие или вариант, или же, иногда, наоборот, первая мелодия представляет собою полный напев, а вторая – его сокращение» [1, с. 43]. Так, например, в догматике 5-го гласа последовательное проведение попевок *осока полная* («Непорочная») и *рожек* («по рождестве Еммануилеве») соотносятся как краткий вариант основной мелодической мысли (интонационное ядро) и ее более развернутое изложение.

О. Прилепа объясняет повторение той или иной мелодической формулы ее *смысловой функцией* [4, с. 165]. Мелодические формулы (в частности, попевки) по их функции в раскрытии богословского содержания О. Прилепа разделяет следующим образом:

- 1) доминирующие попевки, которые берут на себя основную смысловую функцию и проявляют себя как лейтмотивы;
- 2) вспомогательные или контекстуальные попевки, формирующие смысловое среду, могут готовить появление доминирующих;
- 3) попевки для выражения кульминационных смысловых моментов;
- 4) попевки, которыми открывается смысловой тезис, являются, как правило, начальными в композиции песнопения;
- 5) функцию логического вывода выполняют заключительные попевки [4, с. 165–166].

Пример тексто-музыкального анализа монодийного песнопения. Обобщая накопленный исследователями опыт анализа формульной организации литургической монодии мы предлагаем следующий метод *тексто-музыкального анализа*. В качестве примера для анализа мы избрали *богородичен догматик 5-го гласа* знаменного распева из двузнаменного соловецкого Октоиха начала XVIII в. Выбор этого пес-

нопения обусловлен его мелодическим совершенством, гармоничностью, а также большой плотностью формульного наполнения.

Богослужебный текст догматика 5-го гласа состоит из 10 строк:

В Чермнем мори неискусобрачныя Невесты образ написася иногда.

Тамо Моисей разделитель воды.

Зде же Гавриил служитель чудесе.

Тогда глубину шествова немокрено Израиль.

Ныне же Христа роди безсеменно Дево.

Море по прошествии Израилеве пребысть непроходно.

Непорочная по рождестве Еммануилеве пребысть нетленна.

Сый и прежде Сый.

Явлейся, яко Человек.

Боже, помилуй нас.

По своему содержанию текст можно разделить на три несимметричных раздела: в первых семи строках проводятся параллели между ветхозаветными сюжетами и новозаветными событиями из жизни Богородицы; основная догматическая мысль излагается в 8 и 9 строках («Сый и прежде Сый», «Явлейся, яко Человек»), 10 строка завершает текст молитвенным воззванием.

Отличительной чертой данного текста является наличие сложносочиненных предложений с сопоставительной функцией: «тамо Моисей разделитель воды / зде же Гавриил служитель чудесе»; «тогда глубину шествова немокрено Израиль / ныне же Христа роди безсеменно Дево». Характерно, что сопоставляемые синтаксические единицы распеваются при помощи одинаковых или интонационно близких мелодических формул, что помогает более полно раскрыть идею текста.

Повторение мелодических формул в указанном примере можно отнести к проявлению закона *римфования* попевок (по В. Металлову).

В догматике наблюдается закономерность использования попевки *долинка большая с ударкой*: каждый раз она появляется в моменты упоминания непорочного зачатия – «безсеменно роди», «пребысть нетленна», «пребысть непроходно» (ил. 3).

Ил. 3. Проведения попевки долинка большая с ударкой.
Богородичен догматик 5-го гласа
из соловецкого Октоиха нач. XVIII в.

Возможно, подобное соотношение мелодической формулы и текста связано с особенностями художественного мышления распевщика, для которого попевка *долинка большая с ударкой* по каким-либо причинам ассоциировалась с образом непорочного рождения. Пользуясь терминологией В. Шкловского, повторение указанной попевки можно сравнить с «задерживанием жизненных событий» или «задерживающим повторением», свойственным для всех религий [11, с. 250].

Смысловая кульминация текста («Сый и прежде Сый») подчеркивается мелизматическим распевом – *фитой пятогласной*. Как отмечает И. Жуковская, вокализованные распевы в литургической монодии полифункциональны – они сочетают «эмфатическую, формообразующую, драматургическую и символическую» функции [12, с. 106]. В догматиках 3-го, 4-го и 8-го гласов фитные распевы появляются в моменты упоминания Христа («Един есть Сын» – 8-й глас) либо подчеркивают эмоциональную окраску слов («како не дивимся» – 3-й глас, «песенно» – 4 глас).

Последняя строфа догматика 5-го гласа («логический вывод» по классификации О. Прилепы) по содержанию отличается от предыдущих – изложение догматических основ сменяется молитвенным воззванием «Боже, помилуй нас». Новое содержание текста повлекло к включению интонаци-

онно нового материала – попевки *вознос последний*.

К вспомогательным или контекстуальным мелодическим формулам (по классификации О. Прилепы) в догматике 5-го гласа можно отнести попевку *ромца меньшая* (распев слова «море»), мелодия которой значительно отличается от предыдущих попевок. Функцией этой попевки является подготовка следующей мелодической формулы – *пригласки заводной* («по прошествии Израилеве»).

Начальная попевка («смысловой тезис» по О. Прилепе) – *поездка* («в Черном море») – проводится в догматике однократно и представляет собой небольшое введение в образную и мелодическую сферу песнопения. Секундовые «покачивания» в данной мелодической формуле на слове «мори» (невма *два в челну*) несет звукоизобразительную функцию.

Рассмотрим далее *собственно музыкальные принципы* формульной организации догматики.

Доминирующие мелодические формулы песнопения (постоянно встречающиеся) по своему мелодическому наполнению четко разделяются на две группы:

попевки, основанные на опевании тона «соль» (*осока полная, ометка малая и рожек полный*);

попевки с постепенным нисходящим движением от звука «соль» к «ре» (*пригласка*

заводная) или «до» (долинка большая с ударкой, долина меньшая).

В большинстве случаев попевки этих групп соединяются по принципу *противоположения* (осока малая / пригласка заводная – «тамо Моисей разделитель воды / zde же Гавриил служитель чудесе»; осока / долина меньшая – «неискусобращныя невесты» / «образ написаея иногда»; «тогда глубину» / «шествова немокренно Израиль»; ометка / долина большая с ударкой – «ныне же Христа роди» / «безсеменно Дева»; рожек полный / долина большая с ударкой – «по рождестве Еммануилеве» / «пребысть нетленна»).

Единственный случай составления мелодических формул в догматике по принципу *уподобления* (осока полная / рожек полный – «непорочная» / «по рождестве Еммануилеве»), на наш взгляд, обусловлен неполнотой первой синтагмы текста. Прилагательное «непорочная» (осока полная) требует дальнейшего разъяснения, которое реализуется в последующем мелодически близком построении – «по рождестве Еммануилеве» (рожек полный), к которому примыкает контрастный, завершающий элемент – «пребысть нетленна» (долина большая с ударкой). С музыкальной точки зрения, последовательное проведение попевки осока полная и рожек соотносятся как краткий вариант основной мелодической мысли (интонационное ядро) и ее более развернутое изложение.

Таким образом, сопоставление синтаксических структур канонического текста и мелодических формул в догматике 5-го гласа выявило многочисленные параллели, свидетельствующие о неразрывной связи богослужебного текста и напева.

Заключение. Проведенное нами исследование показало, что законы формульного строения литургической монодии оказываются во многом сходными с законами организации как вербальной, так и музыкальной речи. Формульная организация, с одной стороны, способствует возникновению синтагматических отношений между элементами одного монодийного песнопения и, с другой, парадигматических отношений на уровне литургической монодии как целостной текст-музыкальной системы, построенной

по принципу осмогласия. Соотношения соседних мелодических формул в монодии реализуются по общим законам становления музыкальной формы: по принципу уподобления и обновления (противоположения). Кроме этого, выбор формульного материала в большой мере определяется содержанием конкретного богослужебного текста, что связано со смысловыми функциями мелодических формул.

На наш взгляд, метод текст-музыкального исследования является верным и универсальным направлением, которое может стать основным путем для создания целостной теории литургической монодии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Металлов, В. прот. Осмогласие знаменного распева: Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам / прот. В. Металлов. – М.: Синодальная Типография, 1899. – 92 с.
2. Кручинина, А. Н. Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века / А. Н. Кручинина // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). – СПб.: «Ут», 2002. – С. 46–149.
3. Лозовая, И. Е. Столповой знаменный распев (вторая половина XV – XVII вв.). Формульная структура: материалы к спецкурсу истории русской музыки XI–XVII вв.: учеб. пособие / И. Е. Лозовая. – М.: «Московская консерватория», 2015. – 80 с.
4. Прилепа, О. П. Функції музичного тексту у втіленні канонічного змісту богородичних піснеспівів у традиції богослужбового співу Києво-Печерської лаври (за джерелами кінця XVI – початку XIX ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства / О. П. Прилепа – Київ, 2011. – 119 с.
5. Гарднер, И. А. Богослужебное пение русской православной церкви: в 2 т. / И. А. Гарднер. – Сергиев Посад, 1998. – Т. 1. Сущность. Система. История. – 592 с.
6. Соссюр, де Ф. Курс общей лингвистики [Текст]: Изданный Ш. Балли и А. Сеше; пер. с фр. / Ф. де Соссюр. – Изд. стереотип. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. – 256 с. (Лингвистическое наследие XX века)
7. Школьник, М. Г. Проблемы реконструкции знаменного распева XII–XVII вв.: на материале византийского и древнерусского Ирмология: дис. ... канд. искусствовед. / М. Г. Школьник. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. – 180 с.
8. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М.: Музыка, 1977. – 332 с.
9. Лотман, М. Ю. Гексаметр (общая теория и некоторые аспекты функционирования в новых европейских литературах) / М. Ю. Лотман. – Тарту: Тартус. гос. ун-т, 1976. – 54 с.
10. Гаспаров, Б. М. О некоторых принципах структурного анализа музыки / Б. М. Гаспаров // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. / ред. М. Арановский. – М.: Музыка, 1974. – С. 129–152.
11. Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1983. – 383 с.
12. Жуковская, И. И. Монодийный певческий цикл антифонов «Страстей Христовых» в белорусско-украинских ирмологиях конца XVI – XVII века / И. И. Жуковская. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2015. – 332 с.

Поступила в редакцию 22.02.2016 г.