

ЖАНР И ФОРМА БОГОСЛУЖЕБНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ В АВТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ

Е. Г. Артемова

В канонической традиции русской церковной музыки жанр песнопений и их форма представляют собой неразрывное структурно-смысловое единство. Богослужбная функция песнопевческих жанров строго регламентирует их место, смысловое и литургическое назначение в системе православной службы. В свою очередь смысловая синергетика жанра транслируется в канонический церковнославянский текст, обретая в песнопевческом выражении тексто-музыкальную форму, законы которой тесно связаны с организацией и жанровым содержанием богослужебного текста.

Число богослужебных певческих жанров, канонизированных православной церковью, велико и необычайно многообразно. Организованные в традиционнo-сложившуюся систему, жанры песнопений органически встроены в процесс богослужения. Каждый из них связан с определёнными «последованиями», конкретными смысловыми ассоциациями, имеющими определённое эмоциональное и тексто-музыкальное выражение.

Все песнопевческие жанры церковного богослужения входят в более сложные жанровые структуры: литургию, вечерню, повечерие, панихиду и другие, каждая из которых подчиняется своим каноническим законам. Таким образом, отобранная многовековой богослужебной практикой иерархия церковно-певческих жанров стабильна и представляет собой устойчивые догматические структуры определённых форм. Эти структуры современный исследователь церковного пения Н. С. Гуляницкая классифицирует по масштабным уровням¹:

– *микроуровень*: песнопения малых форм, входящие в более крупные циклы, к таким жанрам обращались многие композиторы, поскольку малые формы наиболее просты для авторского осмысления;

– *макроуровень*: песнопения больших или циклических форм, представляющие собой своеобразные «жанры-ансамбли»², это группы взаимосвязанных песнопений, подчиняющихся единому богослужебному последованию: литургия, всенощная, венчание, панихида, причастны, задостойники и другие;

– *супрауровень*: то, что получило в канонической традиции название *круга* церковного пения, т. е. собрание всех песнопений, выполняемых в продолжение церковного года. Такой круг впервые был издан Св. Синодом в 1772 г. в линейной нотации. В дальнейшем не раз переиздаваемый, он стал основой для авторских обработок древних напевов³.

Формы церковных песнопений были предметом пристального внимания композиторов и теоретиков уже в начале XX в. Основные наблюдения за формообразующими принципами устройства церковного пения изложил А. В. Никольский в своей статье «Формы русского церковного пения»⁴. А. Д. Кастальский, разрабатывая

курс церковно-музыкальных форм в Синодальном училище, также дал своеобразную классификацию форм богослужебного пения, акцентируя внимание на формах гласовых и негласовых песнопений⁵. Научно-теоретическую систематизацию форм богослужебного пения в современном музыковедении дала Н. С. Гуляницкая, классифицируя их в крупном плане на большие и малые и беря за основу понятие величины как конструктивного принципа композиции⁶.

Учитывая специфику иерархического устройства церковно-певческих жанров, нам видится логичной классификация на одночастные и циклические формы, в основе которой принцип величины конструкции сочетается со структурно-составным принципом (одночастность – многочастность). Классификация эта в достаточной мере условна, поскольку любая одночастная форма априори является частью циклической системы богослужения и входит в состав того или иного цикла, который, в свою очередь, встроен в более крупный цикл годового круга церковного пения. Однако одночастные жанры церковного пения в авторской интерпретации — явление, исторически принятое в концертной практике, и наиболее распространённый предмет внимания композиторов.

Индивидуальное прочтение формы церковно-певческих жанров на протяжении нескольких веков гармонического пения, начиная с XVII в., претерпело заметную эволюцию, то отдаляясь от основ канонической формы (в XVIII в.), то приближаясь к ней (в XIX в.). Композиторы Нового направления, возникшего на рубеже XIX–XX вв. как обновляющее движение в русской духовной музыке, стремились к тому, чтобы авторская трактовка канонических основ песнопений не нарушила их, но раскрыла бы на новом музыкально-художественном уровне. Среди композиций этого времени можно встретить выдающиеся образцы синтеза канонических и индивидуально-авторских начал, приводящего к новым явлениям жанровой формы церковных песнопений — многоуровневым структурам, образующимся в результате особых музыкальных связей⁷. Таковы многие сочинения признанных корифеев Нового направления, представителей Московской синодальной школы — А. Д. Кастальского, А. Т. Гречанинова, П. Г. Чеснокова, С. В. Рахманинова и др. Не меньший исследовательский интерес представляют также композиции петербургской ветви Нового направления, до сих пор остающиеся за пределами целостного внимания учёных, на их примере мы рассмотрим индивидуальный подход к жанру и форме духовных песнопений в авторском творчестве исследуемого периода.

Анализируя композиторский опыт в трактовке одночастных форм богослужебной музыки, необходимо отметить, что их каноническая структура, представляющая собой строчную форму, единицей которой является строка — «тексто-музыкальная мелодическая и грамматико-словесная фраза»⁸, — нередко подвергается переосмыслению в результате особых методов работы с каноническим первоисточником.

Самые краткие и простые одночастные формы, основанные на тексто-музыкальной повторности строк, такие, как «Трисвятое», состоящее из троекратного повторения мелодии декламационного склада, или ектеньи, состоящие из многократного повторения «Господи, помилуй», не дают большого простора для твор-

чества. Образцы этих песнопений в авторской интерпретации показывают, что многообразие мелодико-гармонических прочтений не затрагивает величины конструкции. Таковы ектеньи А. А. Копылова, А. Ф. Львовского, А. А. Архангельского, С. В. Панченко, Н. Н. Черепнина. Каноническая конструкция форм песнопений остаётся, как правило, неизменной в гармонических переложениях древних распевов, там, где не только текст, но и древняя мелодия регламентирует канонический склад целого. В сочинениях на духовный текст композиторы имеют возможность более свободного высказывания и более свободно формируют индивидуальное звуковое слышание «образа текста».

На изменение величины одночастных музыкальных форм, с одной стороны, влияют различия канонических особенностей исполнения стихового материала. Текст некоторых песнопений исполняется псалмодически, а в некоторых распеваётся так, что краткое текстовое молитвословие может развиваться в развёрнутое музыкальное повествование (таковы, например, херувимские песни и причастны). В формах, где традицией принято распевание слогов текста, композиторский подход может в разной степени варьировать континуальность канонической формы. С другой стороны, величина музыкальной формы может варьироваться за счёт авторской интерпретации повторов текстовых строф. Показателен пример разновременного прочтения текстовой формы причастного стиха «Хвалите Господа с небес». В композиторских опусах на этот текст Н. А. Римского-Корсакова (ор. 22, № 8) и С. М. Ляпунова гармонизация строго соответствует стихосложению, и музыкальная форма образуется двустрочная. В переложении А. К. Лядова на этот же текст музыкальная форма «разрастается» вдвое и образует продолжительную двухчастную структуру за счёт введения соло тенора в начале каждой части, повторности отдельных текстовых оборотов первой части и развёрнутого «Аллилуйя».

Излюбленный многими композиторами жанр херувимской песни также является показательным в отношении вариативности континуума одночастных форм церковных песнопений. Авторские интерпретации этого жанра хотя и опираются на одинаковую, двухчастную, со строфическим внутренним делением частей структуру богослужебного текста, но зачастую существенно разнятся в музыкальных масштабах за счёт повторности отдельных текстовых оборотов, либо разновременного распевания отдельных слогов, либо введения особых фактурных приёмов. Например, все херувимские Копылова, написанные простым и ясным языком, почти не содержат развёрнутых повторений и распеваний слогов, за счёт чего их величина почти вдвое меньше песнопений на этот же текст у Римского-Корсакова и Лядова. В то же время, к примеру, херувимская песнь G-dur (соч. 22 bis, № 1) Римского-Корсакова, хотя и схожая в целом по масштабу с херувимской Лядова a-moll, отличается от последней внутренней континуальностью частей: первая часть «Иже херувимы» у Римского-Корсакова на четверть длиннее той же части лядовского песнопения за счёт интенсивного полифонического развития средней строфы «и животворящей Троице», тогда как вторая часть «Яко да Царя» в песнопении Лядова вдвое дольше корсаковской второй части за счёт интенсивного распевания слогов в словах «три-святую», «отложим». Музыкальный текст авторской херувимской № 2 Ляпунова

d-moll почти вдвое продолжительнее текста корсаковской и лядовской и более чем в два с половиной раза херувимских Копылова за счёт длительного имитационно-подголосочного развития стрóf первой части песнопения.

Циклические формы православного богослужения в авторской интерпретации — это «область художественно-богословского осознания духовной музыки в её целостности и единстве»⁹.

Музыкальный цикл в церковном пении имеет природу, отличную от какого-либо цикла в классической музыке. Его целостность основана, прежде всего, на «программе» храмового действия, на смысле и предназначении священного текста служб.

По пространственно-временному фактору различаются циклы, образующие единую службу, исполняемую последовательно в одно время (литургия, всенощная, панихида, венчание), и циклы, связанные с событием церковного года и исполняемые в течение недели (Страстная седмица) или нескольких недель (Постная и Цветная триодь). Кроме того, по внутрижанровому признаку богослужебные циклы делятся на одножанровые, т. е. включающие несколько песнопений одного жанра (догматики богородичны, задостойники, причастны), и многожанровые, т. е. состоящие из разножанровых песнопений, — такие циклы преобладают в православном богослужении (всенощная, литургия, панихида, венчание и др.).

Если классические циклы традиционно объединяются музыкальным контрастом входящих в них частей, то в богослужебных циклообразующими оказываются иные принципы. Гуляницкая выделяет три ведущих принципа¹⁰:

- каноничность части и целого, не исключая авторского стилизового начала;
- одновременность/разновременность исполнения частей, определяемая особенностями богослужебного предназначения;
- специфика выразительных средств, в целом не предполагающая контраста темпов, наличия тональных или тематических связей.

Авторские богослужебные циклы к рубежу XIX–XX вв. получили особое распространение. Это связано и с творческой свободой, которую композиторы приобрели с отменой цензуры, и со стремлением выразить собственное религиозное настроение в воплощении целостной композиции с помощью всех доступных современных средств. Своего рода катализатором творческого отношения композиторов к богослужебным циклам послужили циклы П. И. Чайковского, который впервые дал образец яркого индивидуального подхода к литургии и всенощной, руководствуясь не только богослужебным, но также музыкально-художественным содержанием. Чайковский применил к богослужебным циклам приёмы профессиональной музыки и наметил музыкально-целостное единство. «Он первый из композиторов написал литургию, где решительно всё, что должен исполнять хор, положено на музыку, — писал А. В. Никольский в 1908 г. о литургии Чайковского, — т. е. не только главнейшие песнопения, как у прежних авторов, но и все ектеньи, все краткие молитвословия, все ответы клира на возгласы священнослужителей»¹¹.

Вслед за Чайковским подобный пример трактовки богослужебных циклов получил распространение у многих композиторов рубежа XIX–XX вв. Если до

этого времени было принято создание разнородных образцов циклов, в которых песнопения писались разными авторами¹², то в композиторской практике Нового направления, наряду с подобными сборниками, большое распространение получили «единородные» циклы отдельных авторов, среди которых было немало и крупных мастеров Нового направления: Архангельский, Гречанинов, Рахманинов, Никольский, Кастальский, Чесноков, Панченко, Черепнин и др.

Среди многожанровых циклов наибольшей популярностью у композиторов пользовался неоднократно реализованный в авторском творчестве цикл литургии. Авторы Нового направления воплощали этот цикл, и часто неоднократно, в самых разных вариантах:

- циклы, представляющие собой переложение избранного напева, обеспечивающего некое интонационное единообразие;
- циклы смешанного типа, включающие гармонизации разных распевов и авторские номера;
- циклы свободного сочинения, в которых чаще всего прослеживаются различные интонационные и композиционные конструктивно-объединяющие идеи.

Даже те немногие примеры трактовки литургии, которые возможно привести в рамках настоящей статьи, указывают на многообразие композиторских приёмов, направленных на объединение номеров и образование музыкального циклического единства.

Литургия Св. Иоанна Златоуста для смешанного четырёхголосного хора, принадлежащая перу А. Копылова и состоящая полностью из песнопений его собственного сочинения, — это цикл, в основе которого лежит интонационно-вариантная идея, «цементирующая» единое целое. 22 номера литургии, расположенные в традиционном каноническом порядке, включают, главным образом, неизменяемые песнопения. Они скреплены *C-dur*’ными ектеньями единого музыкального содержания и разной протяжённости, повторяющимися на протяжении цикла восьмикратно, с периодичностью, свойственной каноническому расположению. Декламационно-восходящая, в пределах трихорда, интонация ектений, построенных хорально и гармонически просто — на основе тонико-доминантных отношений с включением гармонии второй ступени, — является одновременно той интонационной матрицей, из которой рождается мелодическая ткань преобладающего ряда номеров. Эта интонационная основа образует в разных песнопениях новый мелодический рисунок, развивающийся в разнообразном поступательно-нисходящем движении в пределах трихорда *c-d-e* – тетрахорда *c-d-e-f* и «расцветивающийся» разными гармоническими красками.

Единство цикла в литургии на болгарский распев Н. И. Компанейского, состоящей из 16 номеров, также достигается при помощи интонационно-тематической идеи — вариантного преобразования двух основных лейттем. Эти темы формируются в первой же Великой ектенье: противоположные друг другу по интонационной направленности, они развиваются согласно мелодической модели движения болгарских мелодий, описанной Компанейским в предисловии к его сочинению, — «движение тонов по смежным ступеням вверх и вниз в пределах кварт». Кроме того,

объединению целого способствует определённая ладово-гармоническая логика развития и конструктивно-симметричная архитектоника цикла. Вся литургия Компанейского делится, согласно структуре службы, на два крупных раздела: литургию оглашенных и литургию верных. Первый раздел носит более объективно-эпический характер, второй, наиболее важный раздел литургии изобилует контрастными образами и лирически проникновенными темами. Начинающийся центральным песнопением, херувимской песнью, он содержит главную кульминацию всего цикла — евхаристический канон. Одна из основных тем цикла получает в херувимской наивысшее лирическое воплощение, расцветает в пышном окружении интонационно родственных ей контрапунктических тем. Последующая гимническая кульминация всего цикла «Милость мира» — яркое, развёрнутое полотно, сочетающее в себе изобразительность с повествовательностью, контраст сопоставляемых эпизодов с последовательным драматургическим нарастанием.

Иные приёмы объединения цикла использует С. В. Панченко в своей литургии Св. Иоанна Златоуста оп. 18 для смешанного хора из 23 номеров. Единство этого цикла достигается использованием приёмов, характеризующих своеобразие композиторского стиля Панченко: эклектичным сочетанием контрастных музыкально-выразительных средств. В цикле композитор свободно объединяет и «русские», и позднеромантические европейские гармонии с типично русской интонационностью обиходно-народного склада. Панченко, сознательно стремившийся к созданию художественно-яркого национального языка в духовной музыке путём соединения традиции с достижениями современности, большое значение придаёт гармонии: она несёт в этой литургии не только существенную выразительную, но и конструктивную функцию. Два типа гармонической текстуры использует в цикле Панченко: диатонический, основанный на соотношении гармоний в пределах обозначенного диатонического ряда, и позднеромантический, насыщенный хроматизмами и отклонениями. В крупных, развёрнутых песнопениях каждый из указанных типов сопровождает, как правило, определённые разделы формы: первый — экспозиционные, второй — развивающие. Кроме того, в некоторых песнопениях заметно доминирование одного из рассматриваемых гармонических типов.

Суммируя своеобразие композиционных приёмов в одночастных и многочастных формах разных авторов, необходимо отметить, что авторская интерпретация канонических основ богослужебных песнопений часто приводит к образованию вторичной структуры в одночастных образцах, где дискретность текстомзыкальных строк объединяется динамикой авторской композиции, создающейся средствами гармонии и многообразных фактурно-хоровых приёмов. В многочастных циклах интерпретация канонического целого осуществляется, как правило, на уровне циклического объединения при помощи интонационных, гармонических, конструктивных связей, привносящих в канонические структуры музыкально-художественное единство.

Таким образом, композиторы, интерпретируя жанровый канон, достигают ярких художественных результатов: основываясь на принятых традицией структурно-жанровых принципах, они обогащают формы за счёт привнесения в них

богатого музыкального опыта светской музыки и расширяют канонические рамки, наполняя церковные песнопения многогранным музыкальным содержанием.

¹ Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 36–37.

² Термин Д. Лихачёва, используемый им при анализе жанровой системы древнерусской литературы. См.: Лихачёв Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л.: Наука, 1973. С. 50.

³ В XIX в. образцовое значение для церковной музыки вплоть до конца этого столетия имели круги церковного пения, изданные Петербургской придворной певческой капеллой. Авторский годовой круг церковного пения — явление редкое в музыкальной композиции.

⁴ Никольский А. В. Формы русского церковного пения. Пг., 1917.

⁵ Кастальский А. Д. Из воспоминаний о последних годах. Синодальный хор и училище церковного пения // Русская духовная музыка в документах и материалах. М.: Языки славянской культуры. 1998 (1917). С. 243–257.

⁶ Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции... С. 119–120.

⁷ Н. С. Гуляницкая даёт этому явлению специальное определение — «внутренняя форма» жанра, понимая под ней синтез традиционных и нетрадиционных стилистических признаков, объединённых литургическим текстом. Она приводит немало аналитических примеров разного прочтения канонических форм московскими авторами. См.: Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции... С. 46.

⁸ Определение И. А. Гарднера. См.: Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской православной церкви: в 2 т. Сергиев Посад: Московская духовная академия, 1998. Т. I. С. 543.

⁹ Там же. С. 151.

¹⁰ Там же.

¹¹ Никольский А. В. П. И. Чайковский как духовный композитор // Музыка и жизнь. 1908. № 10–11. С. 24.

¹² Как правило, такие циклы объединялись в специальные сборники: «Пение на Литургии» или «Сборник литургийных песнопений», «Пение на всенощной» и т.п.