

Ядловская Л.Н.
*соискатель кафедры белорусской и
всемирной художественной культуры
Белорусского университета культуры,
Минск (Беларусь)*

РЕГИОНАЛЬНЫЕ НАПЕВЫ В ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ (НА МАТЕРИАЛЕ РУКОПИСНЫХ ИРМОЛОГИОНОВ XVI-XVII ВЕКОВ)

Единственным источником прямой информации о церковно-певческом искусстве Беларуси позднего средневековья является Ирмологион – оригинальный сборник монодических песнопений, вмещающий в себя как древние песнопения, так и новые — местные редакции, варианты канонических напевов. По сути — белорусские Ирмологионы XVI-XVII веков являются посредником между старым и новым этапом в развитии отечественной музыкальной культуры.

На протяжении XVII века в церковно-певческом искусстве Беларуси возникали местные напевы на традиционные тексты, употребление которых в богослужебной практике означало разрыв связей с канонической системой пения и переход к началу абсолютно новой стадии становления отечественного певческого искусства.

Появление новых напевов происходило во многих центрах Беларуси: Супрасле, Вильно, Могилёве, Слуцке и других городах, что позволяет принять региональные напевы за проявление территориальной многораспевности (в каждой местности новые напевы возникали как дополнительные к традиционным).

Наиболее распространенным из бытующих на Беларуси, является напев Супрасльского монастыря. Впервые он упоминается в Ирмологие 1598-1601 г. – наиболее древнем из сбереженных нотопекарных сборников западно-белорусского происхождения и по своему композиционному строению близок к киевскому напеву. «Неясно, почему в певческих книгах, которые появились после Ирмология 1601 г. пес-

нопения супрасльского напева за редким исключением названы киевскими или киево-печорскими», отмечает А. Конотоп /4, 4/. Кроме того, идентичность между супрасльским и киевским напевами (на примере анализа «О тебе радуется») дают повод исследователю прийти к выводу – отличия между местными редакциями отсутствуют, а названия этих напевов можно считать условными.

При сопоставлении супрасльского и киевского напевов необходимо обратить внимание на общность их композиционного устройства. Лишь оформления начальных попевок и мелодических оборотов в 6, 8, 9 строках вносят различия в строение этих напевов. Так, в киевском напеве размещается новый мелодический материал, рифмующий 6 и 9 строки. Более отличий между рассматриваемыми напевами не найдено.

Большой интерес для исследователей белорусской музыкальной культуры вызывают песнопения, представленные самостоятельными региональными вариантами канонических мелотипов. Таким примером является псалом «Блажен муж» супрасльского напева Ирмологиона 1598-1601г., представляющий раннюю версию этого напева и отличающийся от более поздних образцов XVII века принципиально *сквозным изложением текста* по строгим правилам знаменного пения – без повтора слогов и слов. Вместе с тем, отличительной чертой песнопения является развёртывание на месте отдельных ритмических, мелодически-замкнутых попевок.

Отличительной особенностью супрасльской редакции псалма «Блажен муж» является наличие в ней короткого, повторяющегося мелодического оборота – своеобразного «рефрена». Впервые он размещается в конце второго полу стиха («на совьт») – важной для этого песнопения композиционной грани. Далее этот материал становится частью припевов, а затем и завершающим разделом псалма, придавая мелодической линии целостность, своеобразную моно интонацию. В образно-эмоциональном плане для ранней редакции супрасльского напева характерна сдержанность, которая достигается посредством ладо-функциональных приемов: плавно-размеренное движение мелодики с преобладанием терцовых ходов, минимальное количество ритмически оформленных неустойчивых попевок вокруг ладовых опор, вследствие чего выделяются опевающие секундовые мелодические обороты.

Следует также особо подчеркнуть, что музыкальные особенности супрасельского напева, как и сам репертуар, показывают полную сформированность музыкальных компонентов богослужения в жанрово-стилистическом смысле. А разработанная мелодика и композиционная структура песнопений, система связей между певческим материалом Всенощной Службы и Литургии, осмогласием и неосмогласием позволяют отнести оформление регионального напева к середине XVI века.

Как известно, обновление богослужебного певческого круга мелодическими вариантами в значительной мере зависело от жанрово-канонических черт песнопений Обихода, определяемых высокой частотой служб Всенощной Службы и Литургии. Изменения и дополнения были необходимы во избежание «монотонности» /1, 196/. Своеобразный рекорд в этом смысле принадлежит «Херувимской песне». На протяжении XVI-XVII вв. в богослужебной практике Беларуси было в употреблении до полусотни напевов.

Помимо «Херувимской песни» несколько мелодий имели причастны, «Достойно есть» (также из Литургии), «Плотию уснув» (светилен Великой Субботы) и другие песнопения.

Как можно заметить, неканонический певческий материал начинает «просачиваться» в Ирмологионы по имеющимся данным приблизительно с последней четверти XVI века и исчисляется десятками (канонические – сотнями и тысячами).

Появление местных напевов ясно свидетельствуют о *тенденции демократизации*, которые обозначились в церковно-певческой культуре Беларуси уже к XVII веку. В настоящее время известные региональные напевы можно разделить на несколько групп, каждая из которых в свою очередь устанавливает различные связи в системе певческого искусства:

- напевы, связанные с греко-балканским пением;
- «песенные» мелодии, входящие в состав партесных композиций.

Как известно, большинство из местных напевов предназначались для музыкального оформления «Херувимской» – одной из наиболее развернутых композиций Литургии Иоанна Златоуста. Тот факт, что каждый региональный напев представлял собой короткую мелостроку означает, что озвучить долго длящийся текст можно было только при

условии неоднократного повтора этого музыкального материала. Так возникла «куплетная» форма фольклорно-песенного типа, характерна всем без исключения «новым» херувимским. Интересно, что для древнерусских канонических (осмогласных и неосмогласных) песнопений XI-XV вв. такое строение было не характерно из-за ассоциаций с народно-песенным творчеством /4/.

Разница между различными версиями «Херувимской песни» лежит в неодинаковой степени мелодического развертывания «куплетов» и вместе с этим в их интонационном строении. Однако принцип повтора куплета в масштабах песнопения делают эти песнопения различными по мелодике и абсолютно идентичными по форме.

Первая группа региональных напевов отличается мелодическим родством с грекобалканским, южнославянским пением. Так, кременецкая «Херувимская» из Ирмологиона 1640 г. Жировичского монастыря (НБУВ – 1-3367) обозначена в другом, более позднем (НББ — 091/283), но иначе – «херовик болгарский небожчыка». Для кременецкой «Херувимской песни» характерен *синтезированный тип мелодики*: песнопение начинается речитативным оборотом, переходящим в кантилену с большой внутренней сложной распевностью (более десятка звуков). В этом напеве, в котором преобладает нерегулярная временная ритмика, заметно «зарождение» *элементов акцентной ритмики и тактовой системы*, окончательно утвердившаяся позднее – в многоголосной партесной музыке. Широкое распространение в XVII веке получила мелодия виленской или литовской «Херувимской», имеющая болгарское происхождение (НБУВ 1-3367). Композиция песнопения состоит из повторов (с элементами вариационности) одного мелодического построения и по форме приближается к характерной для народного творчества куплетной форме. Способ *повторного, вариантного и вариационного развития* в структуре регионального напева свидетельствуют о проявлении в них закономерностей музыкального развития и возрастающей роли *процессуально-динамических тенденций* /7; 14/.

Обращает на себя внимание и мелодика виленского напева, выразительность которой возрастает благодаря попевке, начинающейся со скачка на квинту в эолийском ладу с последующим опеванием квинтового тона. Аналогичные обороты довольно часто встречаются в бело-

русских народных песнях: «Бабулячка-курачка», «Кланілася кума куму» и др.

Таким образом, можно предположить, что скачки в мелодиях региональных ирмологийных напевов в ряде случаев являются результатом *влияния белорусской народной песенности* на церковную монодию

Среди песнопений, бытовавших на белорусских землях, большую популярность имели «Херувимские» слущкого и скитского напевов (НБУВ 1-3364; ГБР – 379/90) интонационно сходны с псалмами из Всенощной Службы («Благослови душе моя Господа», «Блажен муж») киевского напева. Эти напевы имеют высокоразвитую *модальную ладовую систему*, для которой характерна многоопорность с дифференциацией ладовых опор на вспомогательные опоры и устон. Значительную роль в песнопениях слущкого и скитского напевов играют нестойкие тоны, образующие мелодические фигурации, основная функция которых – опевание опорных звуков.

Большой интерес для исследователя белорусской культуры имеет «Херувимская песня» подгорского напева (НБУВ 1 — 3367), представляющая каллофоническую орнаментику классических греко-балканских напевов. При доминировании в напеве модальной ладовой системы в анализируемом песнопении заметны черты зарождения *новой тональной системы*. На это указывает проявление в одноголосной мелодии трезвучной основы. Благодаря мелодической фигурации по звукам трезвучия, ритмическому оформлению эти звуки объединяются в созвучия.

Приведенные выше примеры «Херувимских» свидетельствуют о широком распространении греко-балканских и новоболгарских песнопений, от которых происходят напевы с белорусской атрибуцией. Названия же, как правило, свидетельствуют о месте происхождения песнопения, (монастырь, регион) с целью сбережения новых мелодических вариантов в традиционном репертуаре. Кроме того, переписчики Ирмологионов стремились обозначить принадлежность этих напевов к белорусской монодийной традиции, т.к. в отечественной богослужебной практике существовали и другие напевы на канонические тексты.

Исходя из вышеизложенного, мы приходим к выводу, что церковная монодия конца XVI – начала XVII в. еще имеет черты, характерные для культуры средневекового типа, однако, в ней зарождаются

и новые тенденции перехода от старого, средневекового музыкального мышления к новому. Такие черты обозначились прежде всего в стилистике мелодики напевов: расширении певческого диапазона, появлении нехарактерных для монодии мелодических скачков, зарождении элементов регулярной акцентной ритмики, возникновении первых черт новой ладово-гармонической системы, переход от попевочно-формульного к процессуально-динамическому музыкальному мышления, в основе которого лежит закономерность музыкального развития. Вместе с этим, музыкальное начало выходит на первое место, и именно мелодическими приёмами образуются эмоциональные ответные состояния.

Вторая группа региональных напевов получила распространение приблизительно с середины XVII века и имеет ярко выраженный песенный характер. Они (напевы) представлены различными вариантами однотипного строения, происходящие от песенно-кантового типа.

Благодаря секвенционному строению начальной мелостройки и ладово-функциональной ясности дальнейшего развития, региональные напевы этой группы легко запоминались, передавались устно, хорошо поддавались гармонизации в партесных произведениях.

Использование песенных мелодий в церковных песнопениях свидетельствуют про влияние протестантизма. Этому суждению не противоречит тот факт, что одна из четырехголосных образцов песенно-кантовых херувимских (из Супрасльского ирмологиона 1638-1639 г.) вызывают ассоциации с примерами песен из протестантских канционалов. Высокий уровень гармонического мышления сочетается с почти полным отсутствием полифоничности, что вызывает аналогии с гимническими формами, представленными в канционалах /2, 41/.

Представляется уместным затронуть еще один момент – вопрос распространения партесного пения на Беларуси. Общеизвестно, что становление традиции многоголосного пения гармонического склада происходило в мирской православной среде братств, организованных в Минске, Могилеве, Новогрудке, Слуцке, Витебске, Вильно. В формах и методах своей деятельности братики довольно много переняли от протестантов, в частности, идеи славяно-греко-латинского образования /3, 97/. Принятие братствами нового многоголосного партесного пения,

генетически не связанного с древнейшей монодией, было своего рода противостоянием против католической экспансии – «...когда римляне прельщали начаша верных органними гудении в костелах своих, ничем иным воспятиша сих, токмо паки обратиша к соборней церкви сими многогласными составлении мусикийскими, в них же умиленныя гласы с провещанием словес божественных, тех гудения посрамиша и обругаша». Благодаря деятельности религиозно-культурных центров, новая традиция партесного пения установилась параллельно древнему монодийному стилю, свято чтимая монастырями и некоторыми провинциальными, отдаленными от центров храмами.

Возникновение региональных напевов и партесов вызывают аналогии с рождением в Европе протестантского хора в противовес григорианскому. Самобытность белорусского церковно-певческого искусства конца XVI-XVII проявилась в том, что в Беларуси между «старым» и «новым» – монодическим и многоголосным пением не было антагонизма. Эти два стиля стали показательными для церковного богослужебного искусства.

Использованная литература

1. Вагнер Г., Владышевская Т. Искусство Древней Руси. М., 1993.
2. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.
3. Конотоп А. Супрасльський Ирмологіон 1598-1601 г. и теория транспозиции знаменного распева. Автореф. канд. дисс. Киев., 1974.
4. Лозовая И. Знаменный распев и русская народная песня (о самобытных чертах столпового знаменного распева) // Русская хоровая музыка XVI-XVIII веков. М., 1986.
5. Нічик В., Литвинов А., Стратій Я. Гуманістичні реформаційні ідеї на Україні. Киев, 1990.
6. Рогов А. Музыкальная эстетика России XI-XVII веков. М., 1973.
7. Шиндин Б. Некоторые вопросы изучения русской музыкальной культуры переходного периода // Русская хоровая музыка XVI-XVIII веков. М., 1986.