

Н. В. Парфентьева

ПЕВЧЕСКИЙ ЦИКЛ «ТРОПАРИ ИОРДАНСКИЕ» КАК ПРИМЕР АВТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА МАСТЕРА ФЕДОРА КРЕСТЬЯНИНА (ум. ок. 1607)*

N. P. Parfentyeva

THE SINGING CYCLE OF “JORDANIAN TROPARIONS” AS THE EXAMPLE OF FEDOR KRESTYANIN’S CREATION (died about 1607)

Певческий цикл выдающегося распевщика Федора Крестьянина обнаружен среди записей государевых певчих дьяков и датируется 1600 г. Изучение списков цикла XII—XVII вв. позволило восстановить историю его развития. На основе авторского тектологического формульно-структурного метода установлены особенности творчества выдающегося мастера, проявившиеся прежде всего в изложении более простыми невмами ранее зашифрованных сложных тайнозамкненных начертаний формул Путевого стиля. Теоретическое исследование позволило впервые восстановить методику и последовательность практического занятия государевых певчих дьяков по изучению цикла тропарей 14 октября 1600 г. В статье также изложена методика перевода цикла с древней невменной на современную нотацию и раскрыты образно-смысловые связи текста и напева.

Ключевые слова: древнерусское певческое искусство, Путевой стиль, методика расшифровки невменной нотации, «Тропари иорданские», тектологический формульно-структурный метод исследования, государевы певчие дьяки, Федор Крестьянин.

The singing cycle of a prominent singer Fedor Krestyanin has been found among the records of state singing clerks and it is dated from 1600. The study of the cycle lists of XII—XVII cc. enabled to retrace the history of its development. The peculiarities of the famous master’s creation are specified applying a tectological formula-structural method. These peculiarities became apparent in the description by simple pneumas of earlier ciphered complicated formula inscriptions in Putevoy style. The theoretical research made it possible to retrace methods and a sequence of practical classes held by state singing clerks to study the cycle of troparions dated from October 14, 1600. The methods of translating the cycle from the old neumatic notation to a modern one are explained. The image-notional connections of a text and a chant are revealed.

Keywords: Old Russian singing art, Putevoy style, methods of deciphering of neumatic notations, “Jordanian Troparions”, tectological formula-structural method of research, state singing clerks, Fedor Krestyanin.

Из источников известно, что определенный период жизни «поп Федор Крестьянин» пребывал «в царствующем граде Москве», где был «славен и пети горазд знаменному пению, и мнози от него научишася»¹. В столице основным местом службы Крестьянина как священника являлся государев домовый Благовещенский собор. В его обязанности также входило обучение молодых певцов и помощь основному составу хора в заучивании сложных музыкальных разводов формульно-мелодических оборотов, «тайнозамкненных» строк песнопений,

для чего под надзором мастера дьяками писались особые тетрадки, «столпцы розводные», «столпцы розводных строк»².

Одна из таких рукописей свидетельствуют, что в 1600 г. к пению цикла «Тропарей иорданских» с певчими Государева хора Фёдор Крестьянин обратился заранее, в октябре. Цикл исполнялся в праздник Крещения Господня (Богоявления) на службе Царских часов, а также во время шествия к реке («Иордани») и освящения воды («стихиры водные») при стечении огромного количества народа³. Несомненно, исполнение этих песнопений находилось под пристальным вниманием руководителей хоров. Безымянный государев певчий дьяк, записав вариант

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, проект № 13-04-00077.

распева, указал: «Лета 7109 [1600] октоврия 14 день, пета у Християнина. Тропарь ерданская». Затем он предпринял правку рукописи, поиск и введение более простых, дробных, разводов (объяснений, толкований знамен) и т. д. Иногда Безымянный Дьяк (которого и далее мы будем именовать таким образом) отмечал: «У мастера так помечена так»⁴. Это может свидетельствовать о том, что он располагал записями цикла, выполненными самим Крестьянином, и стремился показать их особенности, учесть расхождения.

Нами изучено более 200 списков цикла XII—XVII вв., позволяющих восстановить историю его развития⁵. Результаты дают возможность понять смысл и авторские особенности исправлений и дополнений, внесенных в записи «Тропарей иорданских» Безымянным Дьяком под влиянием или руководством Фёдора Крестьянина.

Итак, указанные тропари (стихиры), посвященные празднику Крещения, исполнялись на 8-й глас. В рукописях древнейшего периода (XII—XV вв.) цикл состоял не из четырех, как у Безымянного Дьяка, а только из трех тропарей. Появившийся позже в качестве первого в цикле (№ 1 — «Глас Господень на водах») в списках данного периода отсутствует. Его наиболее ранние записи выявлены по рукописям XV в.⁶ Таким образом, в древнейших памятниках цикл содержал тропари: «Днесь водные освящаются состави» (стал затем вторым — № 2), «Яко человек на реку» (№ 3) и «Прямо гласу вопиющего в пустыни» (№ 4).

Уже в древнейший период существовало несколько певческих вариантов цикла, и некоторые из них отличались большей протяженностью, сложностью невменного письма⁷. По мере дальнейшего мелодического развития песнопений в их записях накапливались различия, особенно ярко проступающие в начертаниях лицевых и фитных оборотов. При этом большую стабильность, близость к спискам XII—XIV вв. сохранял тропарь № 4. В XV в. развитие песнопений продолжалось на основе списков более раннего периода, оно привело к кристаллизации варианта, просуществовавшего вплоть до XVII в. Определим его как *типовой распев*, расширенный за счет фит и лиц⁸.

Следующий этап в развитии «Тропарей иорданских» связан с созданием для них распева в Путевом (Путном) стиле. В 80-е гг. XVI в. появляются первые записи цикла путевой невменной нотацией. В тот же период возникла уникальная запись, выполненная столповой нотацией, но имеющая киноварное Э, что в данном случае также свидетельствует о принадлежности песнопений путевой стилистике. На это указывает и ремарка: «На Богоявлении, на освящении, стихиры, глас 8. Путь на воде»⁹. Сравнив все выявленные варианты — типовой, путевой (изложенный соответствующей нотацией) и путевой столповой, находим в них как черты единства, так и различия.

Дальнейшее музыкальное развитие тропарей характеризуется появлением их путевых вариантов с *авторскими ремарками*. В рукописном сборнике середины XVII столетия находим уникальную

подборку стихир «на водоосвящение», представленных в двух вариантах с обозначениями: «Путь монастырский», изложенный столповым «дробным знаменем», и «Путь усольский» в путевой нотации¹⁰. Сопоставление этих вариантов с выявленными в рукописях 80-х гг. XVI в. показывает, что «Путь усольский» соответствует раннему варианту, изложенному путевой нотацией, а «Путь монастырский» — списку пути столпового. В последнем даны тайнозамкненные начертания путевых формул столповым знаменем, а в «монастырском» — их развод столповым дробным знаменем. Они соотносятся между собой как тайнозамкненный и разводной списки тропарей путевое распева. Несомненно, отнести обозначение авторства разводного списка «Путь монастырский» середины XVII в. к раннему тайнозамкненному варианту 80-х гг. XVI в. мы можем с большой долей осторожности.

Итак, запись тропарей, на основе которой сформировался распев «Путь монастырский», появилась в 80-е гг. XVI в. первоначально в виде тайнозамкненных формульных начертаний, затем возникли ее разводные варианты. Пожалуй, наиболее ранним из известных нам разводных вариантов песнопений и является список Безымянного Дьяка с указанием «пета у Християнина» (1600 г.). Следовательно, нам удалось выяснить, что у Крестьянина были петы «Тропарь ердынская», близкие разводному «Пути монастырскому». Установлен и стиль этих произведений — Путь столповой.

Сравнив тропари «Пути монастырского» и список с обозначением «пета у Християнина», мы обнаружили, что существующие между ними различия принадлежат внутрiformульной вариантности, то есть в обоих распевах представлены варианты разводы одних и тех же формул. Количество различий между обоими списками составляет около половины знакового состава. После исключения из этого числа взаимозаменяемых знаков различия затрагивают более трети музыкального текста. Как показано специальное исследование, подобное соотношение знаков в условиях канонического искусства характеризует произведения мастеров разных школ (традиций). Изученные списки можно определить как принадлежащие различным певческим центрам, в каждом из которых создавалось собственное *решение* путевых тайнозамкненных формул в рамках «монастырской» и Крестьяниновой традиций¹¹. Прославленный мастер, обучая исполнению тропарей государевых певчих дьяков, передавал им свой развод этих формул.

Невозможно ответить на вопрос, кто был автором структурного решения данных тропарей, кто первым создал новую формульную путевую тайнозамкненную конструкцию песнопений в 80-е гг. XVI в. Известно, что ранний их вариант бытовал в Кирилло-Белозерском монастыре. Но атрибутировать его творчеству мастеров этого монастыря с уверенностью нельзя. В те годы формульную структуру распева пути столпового мог создать и Фёдор Крестьянин. Во всяком случае свидетельств об авторстве композиционного решения в виде тайнозамкненного формульного списка с обозначением имени мастера или названия традиции пока

не найдено. Такая находка вообще маловероятна, так как тайнозамкненные списки, видимо, быстро вышли из употребления в связи с появлением разводных. Кроме того, они относятся к тому периоду, когда авторство еще не указывалось. Скорее всего, сохраняя сложившуюся до него формульную структуру песнопений, Крестьянин дал ей собственное интонационное решение. Вероятно, он творил в рамках устоявшейся формы. По существу, запись государева Безымянного Дьяка отражает творчество на основе архетипа с выраженной внутрiformульной вариантноcтью.

Итак, зафиксированные в рукописи Безымянного Дьяка распевы тропарей содержат решение путевых формул, исполненное под руководством Фёдора Крестьянина. Это решение выполнено на уровне внутрiformульной вариантноcти в изложении столповой нотацией. На основе тайнозамкненных списков мы можем восстановить их формульный состав. Сведя восстановленные тайнозамкненные начертания и их авторские (Крестьянина и монастырские) разводы в таблицу, мы впервые в науке реконструировали уникальную авторскую музыкально-интонационную Азбуку путевого распева выдающегося мастера¹².

Обратимся к изучению тропарей в их разводной записи (л.1—2) с ремаркой «пета у Християнина». В основном тексте и на полях в некоторых случаях даны правка и варианты с обозначениями: «У мастера так помечено», «Зри назади». Как правило, они поясняют распев того или иного знамени. В тексте проставлены также старинные «мастерские пометы». Основной текст экспонирует разводной вариант фиксации путевых формул в изложении столповой нотацией. О принадлежности песнопений Путевому стилю, помимо их близости «Пути монастырскому», говорит киноварное Э в тропаре № 2, а также характерные сочетания различных сложных стрел, дублирование статей и др. По имеющимся у нас спискам мы смогли определить формульную структуру тропарей: первый состоит из 10 формул (фиты отсутствуют), второй — из 9 (среди них две фиты), третий — из 9 (включая три фиты), четвертый — из 24 (в том числе 5 фит). Завершается запись тропарей указанием: «Справлено во всем. Без фиты — два алтына, а с фитою — гривна». Вероятно, исполнять песнопения можно было, исключив фиту (или все 10 фит?). Если же исполнение включало длительные фитные распевы, то оно ценилось дороже. Определим эту разводную запись четырех тропарей как *основной текст*. Его еще можно определить как разводной текст, выполненный и исправленный под руководством Федора Крестьянина.

На оборотах тех же листов находится *дополнительный текст*, начинающийся интересным указанием: «Зде смотри. У мастера все сие помечена так: «крещения прося» да «освяти мя» — однаки [одинаковы]. Монастырь». Далее выборочно даны строки из всех четырех тропарей либо в виде разводов, либо в виде начертаний (только фитные формулы). Этот дополнительный текст условно можно определить как *учебный материал*, по которому Безымянный Дьяк давал пояснения другим певчим государева хора. Он выступал в роли их наставника, опираясь на

текст Фёдора Крестьянина: «Зде смотри: у мастера все сие помечено так...».

Проведенное теоретическое исследование основного и дополнительного текстов позволяет восстановить методику и последовательность практического занятия Безымянного Дьяка после того, как «Тропарь ерданская» были «петы у Християнина» 14 октября 1600 г. Вероятно, мастер указал, на что следует обратить внимание и какие вопросы отработать с певчими дьяками, используя записи его самого («у мастера так помечено»).

1. Урок начинался с объяснения фит из тропаря №4. Дьяк-наставник указывал, что их разводы на словах «крещения прося» и «освяти мя» одинаковы («однаки»).

2. Дьяк объяснял, что существует монастырский распев тропарей. Его ремарка «монастырь» указывает, что развод новой фиты на слове «состави» из тропаря № 2 в списке Фёдора Крестьянина («у мастера все сие помечено так») выполнен в монастырской традиции. Наставник, видимо, наизусть записал вариант развода этой фиты, не выходя за рамки внутрiformульной вариантноcти. Тончайшие различия развода можно отнести творчеству самого Безымянного Дьяка в традициях школы Крестьянина. После завершения фитного развода «состави» Дьяк внес следующий за ней фрагмент развода лицевой формулы, тем самым показывая переход одной формулы в другую.

3. Далее Безымянный Дьяк показал, что данной фитою могут быть распеты и другие слова: «возвращаете струя» (тропарь № 2) и «от предотечеvy руки» (тропарь № 3). Он зафиксировал фиту на этих словах в виде подвода, начертания и каданса, переходящего в начало следующей формулы. Наставник отметил: «Все три одинаковы». Он давал ученикам важную теоретическую установку: одна и та же фита может иметь различную фиксацию — в виде развода над разными словами и в виде тайнозамкненного начертания. Так на практике закреплялись полученные знания и выпевались с учениками все три одинаковые развода фиты на словах «состави», «струя» и «руки».

4. Переходя к практическому освоению распева тропарей, Дьяк начинал с первого из них. Для обучения он выбрал и записал четыре его формулы. Благодаря тому, что три из них согласуются своим распевом с другими, он сразу разъяснял распев семи из десяти формул тропаря № 1. Дьяк пропевал его с учениками и переходил к следующему.

5. Дьяком выписана начальная строка тропаря №2, которая включает на слове «реку» развод новой фиты, встречающейся только здесь.

6. Следующую фиту того же песнопения Дьяк также записал в виде развода на слове «крещение (восприя)». Он объяснял, что этот же фитный развод находится на словах «крещения прося» и «освяти мя» в тропаре № 4. Таким образом, он раскрывал ученикам музыкальный смысл сразу трех продолжительных строк тропарей № 3 и № 4.

7. В заключении Дьяк написал начальную строку последнего тропаря цикла, приведя развод ее первой лицевой формулы. Наставник и его ученики начинали исполнение стихир по основному тексту

Фёдора Крестьянина («справлено во всем»), но, дойдя до лицевой формулы на слова «и воды спасе», останавливались из-за сложного знамени стрела с сорочьей ножкой. Тогда Дьяк привел свой вариант его развода в виде последовательности стопы и скамейцы. По-своему он распел и слог «во(ды)», не одним, как у Крестьянина, а двумя знаками.

Работа над тропарями заканчивалась. Они исполнялись по «справленному» списку, «петому у Християнина», и наизусть. Отдельно были вычленены и изучены как в записи, так и в певческой практике сложные фитные и лицевые формулы. Однако, видимо, у учеников возникали вопросы, и Безмянный Дьяк давал на них ответы.

8. При возвращении к тропарю № 1, речь шла об исполнении 3-й и 4-й формул. Ссылаясь на авторитет Крестьянина, Дьяк записал их развод на словах «вопиете глаголя» с ремаркой «сам» (то есть так пел сам мастер). Формула 4-я совпадает с 8-й. Значит, к ранее изученным семи формулам добавилось еще две. Девять из десяти формул тропаря № 1 оказались подробно изученными и зафиксированными, за исключением последней — кулизмы.

9. Завершая разбор цикла «Тропарей иорданских», Безмянный Дьяк остановился на сходных речевых фрагментах песнопений № 3 и № 4, соответственно: «Восприяти» — «Восприимо», «Предотечевы руки» — «Предотеча». Он выписал их с распевами, обозначив развод слова «восприяти» указанием «произвол». Здесь Фёдор Крестьянин допускал отклонение от канонического текста стихир («прияти»). Как высокообразованный знаток певческо-рукописной традиции Безмянный Дьяк знал об этом «произволе», сообщив о нем ученикам. Однако он вынужден был считаться с авторитетом мастера и следовать его указаниям. Развод «восприимо» из тропаря № 4 был приведен в сопоставлении с предыдущим, чтобы подчеркнуть, что они схожи по звучанию слов, но распеваются различными формулами. Этот развод предваряется ремаркой «сам», указывая на то, что он выполнен самим мастером Крестьянином. Таким образом, ученики должны были понять, что близкие по звучанию слова распеваются различными разводами. А вот в отношении второго сопоставления («Предотечевы руки» — «Предотеча») картина иная. Написав фрагмент фитного развода на слово «руки», Дьяк указал: «выпет». Действительно, в начале урока им подробно разъяснен развод и начертание данной фиты, в том числе и со словом «руки», а также со словами «состави» и «струя». Но тогда он не сказал, что этой же фитой распето еще и слово «Предотеча» из тропаря № 4. Пришло время восполнить этот пробел. Дьяк выписал подвод и начертание фиты, а затем еще и начало ее развода. После чего указал «выпет», то есть отослал к объяснению на примере слов «состави», «струя», «руки».

Итак, записи, выполненные Безмянным Дьяком, являлись вспомогательными в раскрытии певцам сложных формул. Исходя из формульно-строчной структуры тропарей, Дьяк первоначально объяснял те формулы, которые встречались в песнопениях неоднократно, а в первом тропаре являлись ключом к пониманию его формообразования. Большое

внимание уделялось фитам. В записях объяснены 8 из 10 фит, содержащихся в «Тропарях иорданских». В процессе обучения Безмянный Дьяк опирался на авторитет мастера Федора Крестьянина, напоминая о том, что под его руководством стихир «петь» и «справлены во всем». По существу, Безмянный Дьяк выступает в роли ассистента мастера, проводя практические занятия с певчими.

Предпринятое исследование показало, что Безмянный Дьяк зафиксировал *авторский распев* Федора Крестьянина к циклу «Тропари иорданские». Уникальность данного списка в том, что в нем переданы особенности исполнения песнопений в присутствии самого мастера. Их текст «справлен» (выверен) под его руководством. Запись представляет авторский развод путевой формульной конструкции, сформированной в 80-е гг. XVI в., и принадлежит к наиболее ранним разводным фиксациям прежде тайнозамкнутых начертаний. В рукописях зафиксирован еще один авторский разводной вариант тропарей — «Путь монастырский». Его сравнение с Крестьяниновым показало, что они различаются на уровне внутрiformульной вариантности, представляя разводы одних и тех же формул. Анализ разночтений распевов позволяет говорить об их принадлежности к разным певческим традициям. В своем распеве Крестьянин использовал монастырскую традицию развода фиты на словах «состави», «струя», «руки», «Предотеча». Ремарка Дьяка «монастырь[ский]», которую мы относим к разводам данной фиты в распеве Крестьянина, свидетельствует о существовании этой традиции уже к 1600 г. и о ее высоком авторитете у прославленного мастера.

Заметим, что Безмянный Дьяк, выполняя разводы формул и опираясь на текст, «справленный» под руководством Федора Крестьянина, в то же время как творческий человек допускал тончайшие отступления от магистрального текста, позволяя себе внутрiformульную вариантность. Эта тончайшая вариантность свидетельствует о живом дыхании певческой практики и является отражением бесконечного творческого движения музыкально-теоретической мысли. Она находится в русле Крестьяниновой традиции, на которой воспитывался хор государевых певчих дьяков.

Для выявления художественных особенностей произведения и музыкального воплощения поэтического текста обратимся к рассмотрению *образно-смыслового содержания песнопений* изучаемого цикла. Но прежде необходимо предпринять расшифровку древней крюковой записи тропарей, то есть осуществить её перевод на современную, нотолинейную, нотацию. Раскроем примененную нами в данном случае методику этого перевода.

Первым этапом стало выявление формульного строения песнопений с помощью формульно-текстологического метода исследования. Кратко напомним его суть¹³. Записи цикла изучаются в хронологическом порядке, начиная с древнейшего периода. Затем выявляются тайнозамкнутые списки, начертания формул в которых соответствуют их разводам в авторских песнопениях. Благодаря выявленному соответствию данных начертаний и

разводов определяется формульный состав тропарей. Только такое исследование, на наш взгляд, придаст расшифровке наиболее осмысленный и точный характер. Зная формульный состав песнопений, мы можем четко различать подводы, ядра и концовки (финалисы) формул, определять, где расположены одинаковые формулы, а значит выполнять их единообразную расшифровку. Благодаря знанию формульной структуры мы сможем наблюдать, в разводах каких формул (во множестве списков одного и того же песнопения) имеются различия, которые не выходят за рамки исходного мелодического рисунка, то есть соотносятся на уровне внутриформульной вариантности. Следовательно, перевод формул на современную нотацию нами будет осуществлен с учетом данного обстоятельства, в результате чего тонкие ритмо-интонационные различия будут определены как авторские особенности, отраженные на уровне этого типа вариантности. Таким образом, проведя первый этап исследования и восстановив формульную структуру песнопений, которые нам предстоит расшифровать, мы выполняем важнейшую часть аналитической работы и придаем своему варианту их расшифровки наиболее точный характер. Без проведения данной работы неизбежны значительные ошибки и несоответствия в переводе крюковых (невменных) текстов на нотопедагогические, а значит — получение неверных выводов в ходе исследования музыкальных особенностей авторских произведений.

Следующий этап расшифровки напева выполняется при помощи ретроспективного метода. Применительно к нашему памятнику он состоит в следующем. По рукописям второй половины XVII в. проводится поиск списков тропарей, близких авторскому (в нашем случае Крестьянину) по знаковому составу. Как и запись распева Фёдора Крестьянина, они также должны быть выполнены в Путевом стиле и изложены столпковой разводной нотацией. В данных списках появляются указательные и звуковысотные киноарные пометы, а зачастую еще и признаки. По пометам и признакам только и возможно выявить звуковысотность и некоторые ритмические особенности распева. На основании нескольких таких списков и производится расшифровка анонимных распевов второй половины XVII в.¹⁴ Так как в этот период чувствуется стремление писцов унифицировать списки, то они мелодически очень близки. Звуковысотность и ритмическое значение знамен проверяется не только на основании помет и признаков данных списков, но и на материале справочных руководств XVII в.: в нашем случае — «Ключа» инока Христофора, а для песнопений Знаменного стиля — «Извещения» Александра Мезенца и т. п. Затем, полученный в виде «двоезнаменника» невменно-нотопедагогический вариант «накладывается» на беспометную разводную графику формул изучаемого авторского (Крестьянинова) распева. При сопоставлении всех полученных списков выявляются графические различия. Отметим, что они не выходят за рамки внутриформульной вариантности. Окончательно невменно-формульный состав авторских тропарей переводится в соответствии с уже полученным нотопедагогическим результатом, при этом,

однако, перевод уточняется на уровне мельчайших авторских отклонений.

Итак, установленная формульная сегментация песнопений помогает при расшифровке как одинаковых формул, так и тех, которые обладают единичными блоками, в том числе финальными, а также дает возможность выполнить анализ формы каждого тропаря и выявить в них образно-смысловые связи текста и напева. Перейдем к рассмотрению этого вопроса.

Прежде чем представить музыкально-формульное строение тропарей необходимо выявить *типизированные финалисы* формул. Они играют важную роль в раскрытии образно-смысловых связей текста и напева, так как определяют структурные грани формул. Эти типизированные финалисы встречаются на протяжении всего цикла тропарей, объединяя их в целостное единство. Поэтому наша классификация будет включать абсолютно все финалисы-концовки формул всех четырех песнопений цикла¹⁵.

Для проведения классификации финалисов формул предпримем следующее. Сначала выявим особый тип концовок, который определим как *несовершенный*. Этот тип не имеет характерного (например, для песнопений Знаменного стиля) статичного завершения в виде целой длительности на конечной ладовой опоре. Чтобы стать совершенным типом, данным концовкам-финалисам не хватает ритмического торможения. Так как тропари относятся к Путевому стилю, выдвинем гипотезу, что подобное несовершенное кадансирование может быть связано с путевой стилистикой. Поэтому определим такие финалисы-концовки как *несовершенные путевые*.

Обратимся еще к одному типу финалисов, менее распространенному в песнопениях цикла. Эти финалисы можно определить как *совершенные*. Они отличаются от несовершенных тем, что завершают формулу на ладовой опоре в виде целой длительности. Таким ярко выраженным тормозящим ритмом они четко отделяют одну формулу от другой, завершая крупные части тропарей. Совершенные финалисы подразделяются на два вида: в первом завершающий звук *ре* или *соль* дублируется.

Этот первый вид финалисов с дублированием конечного ладового устоя не типичен, например, для Знаменного стиля. Так, согласно М. В. Бражникову, ни одна из знаменных лицевых или фитных формул не заканчивалась на двух подряд целых длительностях на одной высоте¹⁶. Вновь выдвинем предположение, что данное финальное дублирование характерно для Путевоего стиля. Поэтому определим данные финалисы как *совершенные путевые*. Финалисы же второго вида — без дублирования конечной ладовой опоры — вряд ли стоит относить к особенностям Путевоего стиля, они типичны и для Знаменного стиля. Определим их просто как *совершенные*.

Как особенность «Тропарей иорданских» отметим также некий оборот, включающий знак «статья с сорочьей ножкой». Впервые он дан в третьей формуле первого тропаря. Этот оборот в дальнейшем развитии цикла приобретает ключевое значение и встречается в 10 из 51 формулы. Он выполняет особую формообразующую функцию, всегда уча-

ствуя в завершении крупных разделов-частей того или иного тропаря. Определим его как *ключевой завершающий оборот*.

Теперь обратимся к формульно-музыкальному строению первого тропаря. Краткий поэтический текст первого тропаря «Гласо Господене», в котором выражается призыв принять крещение, распадается на две строфы (здесь и в дальнейшем сохраняется раздельноречие авторского списка):

1. *Гласо Господене на водахо
вопиете глаголя:*
2. *Придете примете духо премудрости,
духо разума, духо страха божия
являшагося Христа.*

Песнопение «Гласо Господене» — это музыкальное прочтение гимнографического текста, форма и смысл которого раскрыты с помощью музыкальных средств: согласования едиными блоками распевов начальных и завершающих формул каждой из двух частей, акцентирования наиболее ярким и длительным распевом кульминационного построения на ключевых словах «Духо страха Божия», а также завершающего характера финалиса последней восьмой формулы. Тропарь четко структурирован, состоит из 8 формул и его музыкальное строение способствует раскрытию образно-смыслового содержания поэтического текста.

Анализ второго тропаря цикла «Денесе водении» показывает, что его музыкально-поэтический текст по смыслу и по формульному строению можно разделить на три части:

1. *Денесе водении освящаются составы,*
2. *И разделяется Иердано,
и своих вод возвращаете струя,*
3. *Владыку видя крещающаяся.*

Во втором тропаре наблюдается общность с первым, которая проявляется в согласовании распевов начальных формул вторых частей песнопений, а также в том, что кульминационные зоны приходятся на начальные формулы третьих частей. В обоих тропарях в распеве финальных слов предложений участвует ключевой оборот. В обоих тропарях доминирующей конечной ладовой опорой становится звук *ре*. Во втором тропаре его влияние нарастает, так как этим звуком завершается не только последняя, как в первом тропаре, но большинство (шесть из девяти) формул. Существуют и различия. Наиболее яркое состоит в том, что во втором тропаре появляется фита. Ею единообразно завершаются первая и вторая части тропаря.

Структура следующего, третьего, песнопения цикла — тропаря «Яко человека на реку» — по смысловому содержанию текста и по музыкально-формульному строению распадается на три части-строфы:

1. *Яко человека на реку приде Христе царю*
2. *И рабское крещение восприяти
тишишия блаже от Предотечеvy руки*
3. *Грехо ради нашихо человеколюбече.*

Формульно-музыкальная структура этого тропаря, как и предыдущих песнопений, вновь подчеркивает музыкальными средствами строение словесно-поэтического текста. Как и второй тропарь, третий состоит из девяти формул, но фит в нем не две, а три, что значительно расширяет музыкальное пространство песнопения. Фита на слове «руки» та же, что и во втором тропаре на словах «составы» и «струя». Но в состав третьего тропаря вводится и две новые фиты, которыми распеваются слова «на реку» и «крещение». Начальная формула третьего тропаря «Яко человека» своим первым блоком совпадает с начальной формулой первого тропаря, чем подчеркивается их единая функция, определяющая начало песнопения.

Таким образом, структурное развитие трех первых тропарей следует за смыслом словесного текста, его оформление достигается музыкальными средствами. Между всеми тропарями существует согласование средств музыкальной выразительности. Оно заключается в использовании единого распева фиты в завершении второго раздела, как это произошло во втором тропаре. Формульный состав третьей части третьего тропаря также аналогичен формульному составу третьей части второго тропаря. Первый и третий тропари открываются едиными музыкальными формулами. В третьем тропаре используются типизированные концовки первого и второго. Преобладает единая доминирующая конечная ладовая опора *ре*. Кульминационные зоны приходятся на начало третьих частей песнопений. Особенностью третьего тропаря стало отсутствие в нем ключевого завершающего оборота.

Четвертый тропарь «Прямо гласу вопиющаго» завершает цикл «Тропарей иорданских». В некоторых рукописях указано, что песнопение исполняется на «слава и ныне», то есть является славником. Он превосходит все предшествующие по длительности мелодического распева и содержит в своем составе 25 формул, что составляет почти общее количество формул всех трех предшествующих тропарей (8 + 9 + 9). Но это песнопение обобщает в себе не только количество формул. В нем дано обобщение всех приемов формообразования в зависимости от смыслового содержания текста, представлены ключевые, общие для всех тропарей формулы, в том числе фитные, продолжено развитие драматургии кульминационных зон и вопросно-ответное соотношение завершающих песнопения формул.

Согласно смысловому содержанию гимнографического текста и формульному строению тропарь можно разделить на пять строф-частей. Три первых части тропаря содержат единое количество формул — по 5, четвертая — 6 и пятая, финальная, — 4.

1. *Прямо гласу вопиющаго во пустыни
уготовайте путе Господене.*
2. *Приде Господе образо рабии воспришмо
крещения прося неведыи греха.*
3. *Видеша тя воды и убоышася,
трепетен быво Предотеча и возопи глаголя.*
4. *Како просветите светиленико света?
Како руку взложите раб на владыку?*

5. *Освяти мя и воды спасе во земля и миру грехи.*

Тропарь начинается кратким внутрисловным распевом формулы. Отметим, что и в других тропарях начальные построения также обладали кратким распевом и скромным диапазоном. Следующая строка — вторая формула — совпадает распевом с начальным блоком четвертой формулы первого тропаря и целиком с пятой формулой второго. Третья формула согласуется распевом с шестой формулой второго тропаря, включающей ключевой оборот. Начальный фрагмент следующей, четвертой, формулы согласуется своим распевом с начальной формулой первого тропаря. Этот пример прекрасно иллюстрирует работу распевщиков по составлению формул из типизированных блоков. Завершение первой части тропаря, приходящееся на пятую формулу, обозначено ключевым оборотом.

Вторая часть песнопения начинается формулами, которые вступают друг с другом в вопросно-ответное соотношение и обобщаются в завершающей предложении восьмой формуле, содержащей вариант ключевого оборота. Далее впервые в тропаре задействована фита, которой распевается слово «просья». Эта фита уже встречалась в третьем тропаре где распевала слово «крещение» в обороте «и рабское крещение». Она предназначена для подчеркивания доминирующего смысла всего цикла — таинства Крещения. Завершается вторая часть четвертого тропаря также, как и его первая часть, присутствием ключевого кадансирующего оборота. Сходством музыкального содержания этих формул подчеркивается единство их функционального значения как завершений крупных первой и второй частей песнопения.

Третья часть начинается «аскетической» формулой, близкой сдержанной краткостью начальным формулам, особенно второго и четвертого тропарей. Следующая (двенадцатая по счету) формула тропаря является ярким примером соответствия музыкального содержания смыслу его текста. Эмоциональный подтекст последнего слова в предложении «видеша ты воды и убояшася» подчеркивается музыкальными средствами: мелодия опускается в предельно низкую для данного цикла область звучания, захватывая звуки простого согласия — *ля* и *си* малой октавы. На слове «убояшася» звук *ля* малой октавы звучит единожды, но восходящий оборот от *си* малой октавы — *си-до-ре* — повторяется четыре раза, что передает священный трепет, охвативший Иоанна Предтечу: «Трепетен быво Предотеча». Следующая далее тринадцатая формула повторяет одиннадцатую. Это не случайно. Их единообразие подчеркивает синтаксический параллелизм предложений:

*Видеша ты воды и убояшася,
трепетен быво Предотеча.*

Слово «Предотеча» акцентируется фитой. Безусловно, её красочным длительным распевом подчеркивается доминирующее значение образа Иоанна Предтечи в таинстве Крещения. Этой же фитой распевались слова «состави» и «струя» второго тропаря и слово «руки» третьего. Все эти

словесные обороты: «водные состави», «своих вод возвращает струя», «от Предотечевы руки» и «трепетен быво Предотеча» связаны с водами Иордана и с образом Предтечи. Их глубинный символический смысл обобщен единым фитным распевом, который в списках тропарей зачастую предваряется киноварным Э, указывающим, как уже отмечалось, на принадлежность песнопений Путевому стилю. Возможно, в данном случае этот знак несет еще и особую семантическую нагрузку, выделяя эту фиту как особую некую смысловую доминанту. Завершается третья часть традиционно — формулой с ключевым оборотом. Напомним, что этот оборот присутствовал и в завершении предыдущей второй части. Отметим, что ключевая формула совпадает с третьей и шестой формулами первого тропаря, которые, как отмечалось, также выполняют функцию завершения крупных частей песнопения. Интересно, что единым распевом отмечено единое слово «глаголя» в первом и четвертом тропарях в следующих словосочетаниях: «вопиете глаголя» — формула первого тропаря и «и возопи глаголя» — формула четвертого тропаря

Вновь встречаемся с филигранной музыкальной «проработкой» тонкостей словесного текста. Смысловая энергия завершающих восклицательных словесных оборотов «вопиете глаголя» и «возопи глаголя» отмечена энергичным восходящим ходом на *соль* первой октавы и ярким совершенным кадансированием по «путевому типу» — дублированием половинной *соль*. Этот финалис контрастирует со всеми предшествующими строками, которые, в основном, завершались на единой ладовой опоре *ре*.

Следующая, четвертая, часть последнего тропаря в цикле — кульминационная. Это — прямая речь Иоанна Предтечи, восклицающего: «Какое просветите светиленико света? Какое руку взложите раб на владыку?». Здесь благодаря красочным распевам двух вариантов новой фиты акцентирующих восклицания «како», достигается предельно напряженная зона звучания на звуках крайне высокой тесситуры светлого и тресветлого согласий. Это кульминация не только данного песнопения, но и всего цикла.

Распев первого варианта данной фиты отличается от всех других фитных распевов. Особо отметим, что оба его блока имеют восходящее (вопросительное) секундовое соотношение конечных ладовых опор — *фа-соль* (в предыдущих фитах это соотношение было нисходящим, утвердительным — *ми-ре, соль-ре*). Ни по широте диапазона, ни по продолжительности распева эта фита не превосходит другие, иногда даже уступая им. Её отличие заключается в более высокой области звучания, её срединные (*фа-ля*) и конечная (*соль*) ладовые опоры выше. И все же основное отличие данной фиты в том, что её мелодическое развитие носит характер кратких поступенных восходящих (вопросительных) ходов и их нисходящего заполнения. Завершается фита именно на вопросительной восходящей интонации. Так тонко подчеркивается вопросительный смысл слова «Како?».

Следующие формулы согласуются распевом со второй и третьей формулами первого тропаря, которые также завершали часть-предложение. Эти

формулы в четвертом тропаре уравнивают длительное звучание предшествующего им фитного распева, продолжая его вариантное развитие.

Как особенность словесной структуры четвертой части тропаря отметим синтаксический параллелизм:

Как просвети светиленико света?

Как руку взложите раб на владыку?

Это находит отражение и в музыкальном содержании тропаря. Одинаковые вопросительные частицы «како» распеваются единообразно. Уже упомянутый второй вариант распева фиты на слово «како» включает новый тесситурно напряженный блок — кульминационную зону всего цикла в точке его золотого сечения. Фитный распев состоит теперь из двух блоков предыдущего фитного распева, но между ними помещается новый, срединный, блок. Именно в нем достигается наивысшая точка интонационного подъема мелодии — *do* второй октавы. Таким образом диапазон фиты раздвигается до границ *ми—do*. В целом можно отметить, что развернутая значительная протяженность фитного распева, самого длительного в цикле (из 50 звуков, тогда как другие фиты содержат от 34 до 43 звуков), напряженная предельно высокая тесситура, соотношение конечных ладовых опор трех блоков, выраженное как восходящий секундовый ход *фа— соль— соль* и завершение всех трех блоков в виде восходящих вопросительных ходов придают фитному распеву вершинный кульминационный смысл. Это узел, стягивающий всю форму не только четвертого тропаря, но и всего цикла.

Гипертрофия кульминационного фитного развода уравнивается в последующих двух формулах снижением области звучания, сдержанной лаконичностью мелодического развития. Наличие во второй из формул ключевого кадансирующего оборота свидетельствует, что она завершает четвертую часть.

Последняя, пятая, часть тропаря открывается звучанием фитного распева на словах «освяти мя», уже встречавшегося на словах «крещения прося». Эта фита присутствовала и в третьем тропаре, где распевала слово «крещение» в обороте «и рабское крещение». В четвертом тропаре вновь ею акцентируется доминирующий смысл всего цикла — таинство Крещения. Следующая за фитной формула («и воды спасе») содержит кадансирующий ключевой оборот, что в данном случае свидетельствует о завершении предложения. Она согласуется единым распевом с формулой этого же тропаря на словах «путь Господен», которая также завершала предложение. Обе рассматриваемые формулы одна за другой полностью повторяют музыкальный материал формул четвертого тропаря, которые, как уже было сказано, завершали его вторую часть на словах «крещения прося / неведыи греха». В пятой части они также подытоживают развитие на словах: «освяти мя /и воды Спасе». Единообразие распева подчеркивает заключительный характер данных словесно-музыкальных оборотов во второй и пятой частях тропаря.

Две последние формулы тропаря воспринимаются как некая «кода» на словах «во земля / и миру грехи». Музыкально они согласуются с завершающими формулами второго и третьего тропарей. Таким образом, подчеркивается функциональное единообразие этих финальных построений

В целом пятая часть характеризуется возвращением к звукам мрачного и светлого согласий в диапазоне *си— соль*, что постепенно уравнивает взлет мелодии в тресветлом согласии к звуку *do* в кульминации цикла (четвертая часть тропаря). В завершении вновь утверждается ладовая опора *ре*.

Итак, исследование показало, что все четыре тропаря образуют единый цикл. С каждым из них последовательно нарастает протяженность мелодии. Первый тропарь, самый краткий, состоит из 8 формул, не имеет фитных распевов. Второй и третий тропари содержат по девять формул, но в третьем музыкальное пространство расширено дополнительной фитой (во втором их 2, в третьем — 3). Количество формул четвертого тропаря почти равняется общему числу формул всех предшествующих. Количество фит в четвертом тропаре равно их количеству в предыдущих тропарях. Четвертый тропарь обобщает не только количество формул. В нем дано обобщение всех приемов формообразования в зависимости от смыслового содержания текста, представлены ключевые, общие для всех тропарей формулы, в том числе фитные, продолжено развитие драматургии кульминационных зон и вопросно-ответное соотношение завершающих песнопения формул. Единство циклу тропарей обеспечивают: типизированные финалисы; ключевой кадансирующий оборот; согласование едиными формулами начальных и завершающих строк крупных разделов, определяющее музыкальные особенности формы; драматургия кульминационных зон, приходящихся на точки золотого сечения каждого тропаря и подобное же кульминационное обобщение всего цикла, приходящееся также на точку золотого сечения всей формы в четвертом тропаре; единая ладовая опора *ре*, несущая тоникальность и, наконец, стилистические особенности Путеевого распева. Все это объединяет цикл в единство, которое служит наиболее полному раскрытию глубокого смысла таинства Крещения. Особую роль в этом играют фиты, которые своими длительными разводами акцентируют ключевые в смысловом отношении образно-символические вершины гимнографического текста, а также формируют кульминационную сферу всего цикла.

Примечания

1. РНБ. Q. 1.1101. Л. 201. Подробнее о жизни и деятельности мастера, напр., см.: Парфентьев Н. П. Выдающийся московский распевщик XVI — начала XVII в. Федор Крестьянин и его произведения // Н. П. Парфентьев Выдающиеся русские музыканты XVI—XVII ст.: избр. науч. ст. — Челябинск: ЮУрГУ, 2005. — С. 43—66.

2. В сборниках певчих дьяков находим соответствующие ссылки. Например, в Стихираре (РГАДА. Ф. 188. Оп 1. № 1573) содержится указание: «Сии стих писан в столпцах розводных» (Л. 86, 161об., 220, 366об.), «Списаны в четвертную тетрадь» (Л. 165), «Сии стих в столпцах розводных строк» (Л. 365) и др.

3. Царский выход в день Богоявления (6 января) был одним из самых торжественных. Особая роль отводилась певчим, сопровождавшим действо песнопениями. См.: Забелин И. Е. Царский выход в день Богоявления // Москвитянин. — Ч. 1. — 1850. — С. 19—25.

4. РГАДА. Ф. 188. № 1584. Л. 1.

5. Подробнее см.: Парфентьева Н. В. Певческий цикл «Тропари иорданские» в русской рукописной традиции XII—XVII вв. // Культура и искусство в памятниках и исследованиях : сб. науч. тр. — Вып. 5. — Челябинск : ЮУрГУ, 2007. — С. 83—99.

6. Напр.: РНБ. Q. 1.418. Л. 66об.; РГБ. Ф. 304. № 441. Л. 55; № 409. Л. 102—102об.; Ф. 113. № 245. Л. 243об.—244.

7. Напр.: XII в. — РНБ. Q. 1.15. Л. 119—120; БРАН. 34.7.6. Л. 99об.—100; ГИМ. Синод. слав. № 572. Л. 83об.—86об.; № 589. Л. 97—97об.; РГАДА. Ф. 381. № 152. Л. 73об.—74; XIII в.— РГБ. Ф. 218. № 740. Л. 94об.—95.

8. Напр., в рукописях: XV в. — РГАДА. Ф. 181. № 711. Л. 95; РНБ. Q. 1.418. Л. 64—64об.; Погод. № 392. Л. 229об.; РГБ. Ф. 113. № 245. Л. 241; Ф. 304. № 407. Л. 141об.; № 409. Л. 95об.; № 439. Л. 62об.; № 440. Л. 65об. XVI в. — РГБ. Ф. 113. № 238. Л. 313—313об.; РНБ. Сол. 277/289. Л. 205—205об.; БРАН. Устюж. 70. Л. 429—429об. XVII в. — РНБ. Сол. 690/751. Л. 194об.—195; Кир.-Бел. 593/850. Л. 651—651об.; РГБ. Ф. 37. № 93. Л. 491—492; Ф. 304. № 429. Л. 362об.

9. РНБ. Кир.-Бел. 675/932. Л. 464—465об. Нам известна еще одна близкая по знаковому составу запись рубежа XVI—XVII вв.: РГБ. Ф. 304. № 428. Л. 125—126, 133.

10. РНБ. Кир.-Бел. 577/834. Л. 404—406, 408—409об.

11. Термин «решение» в данном понимании употреблен в «Ключе знаменном» инока Христофора (Памятники русского музыкального искусства. — М., 1983. — Вып. 9)

12. См.: Парфентьева Н. В. Формульно-интонационная азбука московского распева XVI в. Федора Крестьянина // Культура и искусство в памятниках и исследованиях : сб. науч. тр. — Вып. 4. — Челябинск : ЮУрГУ, 2006. — С. 186—197

13. Parfentjev N. P., Parfentjeva N. V. On the Structural-Formula Method of Researching Ancient Russian Chants as Musical-Written Art // Journal of Siberian Federal University. Humanities & social sciences. — 2008. — V. 1 (3). — P. 384—389.

14. Напр.: РГАДА. Ф. 381. № 282. Л. 129—131об.; № 284. Л. 133—137; № 307. Л. 310—314; РГБ. Ф. 205. № 246. Л. 290—295.

15. Реконструированная нами на основе певческого цикла «Тропари иорданские» формульно-интонационная азбука Путёвого распева Федора Крестьянина содержит 51 формулу. Все формулы представлены в таблице в виде крюковых начертаний и их разводов, а также и в переводе на современную нотацию (опубл.: Парфентьева Н. В. Образно-смысловое содержание цикла «Тропари иорданские» мастера Федора Крестьянина (XVII в.) // Вестник Южно-Уральского государственного университета. № 6 (106). Сер. : Социально-гуманитарные науки. — Вып. 11. — 2008. — С. 54—70). Далее мы опираемся на данную азбуку мастера (С. 66—70).

16. См.: Бражников, М. В. Фиты и лица знаменного распева: исследование. — Л. : Музыка, 1984. — 302 с.

Поступила в редакцию 1 июня 2013 г.

ПАРФЕНТЬЕВА Наталья Владимировна, декан исторического факультета, Южно-Уральский государственный университет, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Автор более 60 трудов, в том числе 3 монографий, в области истории и теории древнерусского искусства. E-mail: panv@susu.ac.ru

PARFENTEVA Natalia Vladimirovna, the dean of the historical faculty South Ural State University, the doctor of art criticism, the professor, the honored member of arts of the Russian Federation. The author more than 60 proceedings, including 3 monographs, in the field of a history and the theory of old Russian art. E-mail: panv@susu.ac.ru