

Альт

Тенор

Бас

Альт

Тенор

Бас

Альт

Тенор

Бас

Лариса КОСТЮКОВЕЦ (Мінськ)

ТОНИЗАЦИЯ СИЛЛАБИЧЕСКИХ СТИХОВ И КРИСТАЛЛИЗАЦИЯ СТОПНОСТИ В КАНТАХ И ПСАЛЬМАХ

Процесс кристаллизации ритмической стопности присущ всей восточнославянской культуре XV–XVII вв. Он наблюдается в средневековой монодии, в которой ритмика выполняет функцию своеобразной рифмы и рифмовки и особенно характерен для народной лирической протяжной песни этого периода. Окончательная кристаллизация ритмической стопности, переходящей на стопность стиха, и тонизация песенной силлабики происходит в кантах и псалмах.

Многие исследователи, знакомившиеся с последними, не могли не обратить внимание на т. н. причудливые, «нелепые», неуклюжие акценты, которые придавала силлабическим поэтическим текстам тоническая музыкальная ритмика. За этим внешним проявлением (зрительным, слуховым) не всегда понималась суть — в кантах происходила кристаллизация силлабо-тонической стопности, силлабический стих тонизировался мелодией.

Еще во второй половине XIX в. известный славист и фольклорист П. А. Безсонов писал: «по ходячему мнению, заносное из Польши через Русь Малую и Белую стихосложение силлабическое признается у нас для известной поры господствующим и потом вдруг оказывается Ломоносов изобретателем нового — тонического (имеется в виду силлабо-тоническое стихосложение — Л. К.), без промежутка, без середины и переходов». И далее: «Была середина, были переходы <...>. Псалмы и канты, в духовном и светском своем роде, суть прямое начало и объяснение творчеству Ломоносова и Державина»¹.

Кантовая культура явилась той кузницей, где выковывался новый стих, происходили поиски новых рифм, строфики, богатство и многообразие которой в народной песне еще не встречалось.

¹ П. А. Безсонов. *Калеки переходные*, Москва 1863, с. XI.

По мнению стиховеда В. Е. Холщевникова, в бытовой и профессиональной музыкальной культуре «музыкальное ударение совершенно не считалось со словесным»². Как пишет исследователь, «избегать переакцентуации в пении стали только в XIX веке, а в народной песне это сохранилось по сие время»³.

Проблема соотношения кантового стиха и напева оказалась для исследователей довольно сложной. По этому поводу А. М. Панченко, говоря о «Псалтири рифмотворной» С. Полоцкого — В. Титова, писал: «соотношение напева и текста настолько специфическая и малоизученная область, что аргументы этого порядка, как мне кажется, лучше оставить в стороне»⁴.

П. П. Берков констатировал: «псалмы, переведенные Симеоном Полоцким в стихи, будучи положены дьяком В. П. Титовым, пелись с польскими ударениями»⁵.

О тонизации кантовых силлабических стихов напевами и закреплении новой силлабо-тонической системы стихосложения писала Т. Н. Ливанова⁶. К сожалению, положения, высказанные ею, не получили исследовательской разработки, убедительной научной аргументации и подтверждения практикой.

Это позволило А. М. Панченко и В. С. Копыловой в статье «Роль музыки в реформе русского стиха» дать в адрес Ливановой незаслуженную критику «за общность положений автора». Претендуя на роль первооткрывателей проблемы тонизации мелодий силлабического стиха, авторы зачастую сами оказываются беспомощными. Аргументированного научного решения поставленной проблемы в названной статье мы не находим. Выводы о канте Епифания Славинецкого «Се брат мой снидет» из «Песни песней» следующие: «Здесь метрика музыкального напева не выражена. Соотношение сильных и слабых долей либо не существует, либо оно проблематично: их можно распределить каким угодно образом. Каданс завершает только двустушие, т. е. «виршу», а не стих»⁷. Далее не только смешиваются различные понятия, но

² В. Е. Холщевников. Русская и польская силлабика и силлабо-тоника, *Теория стиха*, Ленинград 1968, с. 54.

³ Там же.

⁴ А. М. Панченко. О рифме и декламационных нормах силлабической поэзии XVIII в., *Теория стиха*, Раздел «Дискуссия», с. 282.

⁵ П. П. Берков. К спорам о принципах чтения силлабических стихов XVII — нач. XVIII в., *Теория стиха*, с. 316.

⁶ Т. Н. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII века, т. 1. Москва 1952, с. 521.

⁷ В. С. Копылова, А. М. Панченко. Роль музыки в реформе русского стиха, *Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой*, Ленинград 1986, с. 8.

и все запутывается: «Все это говорит о примате слова, как в знаменном пении, о том, что *монодия*⁸, троестрочие, многоголосное демество с их метрической свободой препятствовало усвоению двухдольных и трехдольных размеров»⁹.

В кантах, даже самых ранних, включающих мелодические обороты и интонации знаменного распева, мелодия уже гомофонно-гармоническая, а не монодийная. Она требует функциональной гармонии.

Для того, чтобы разобраться в стилистике этого канта и дать научно обоснованные выводы, необходимо его отредактировать, проставить тактовые черты и определить размер. Вся кантовая строфа укладывается в шесть тактов с размерами $7_4(4_4+3_4)$; $6_4; 6_4; 8_4; 7_4(3_4+4_4)$; 6_2 . Переменная метрика здесь свидетельствует как о влиянии лирики, так и о ее эпохе.

Ритмика четко организована в ритмоформулы танцев паваны и «ходзоного». В самой мелодии нет ничего от монодии; она песенна. Строится на типичной народнопесенной попевке, вошедшей в целый ряд кантов, в том числе «Щиголь тугу мает», «Шедше трие цари» и т. п. Заключительная каденция базируется на типично кантовой попевке, широко представленной в гимничных, славильных и праздничных псалмах и кантах.

Все последующие примеры (канты Германа, С. Полоцкого), помещенные в упомянутой в статье, также не отредактированы, что не позволяет их проанализировать и дать правильные выводы. Приводим резюме о кантах Германа: «Все это приводит к выводу, что для эволюции силлабической версификации мелодии Германа безразличны. Если они переформировывают текст, то вопреки всякой логике. Музыкальная фраза не совпадает ни со стихом, ни с полустушием. Сильные доли, конечно, вносят в текст «противусильные акценты», но эти акценты хаотичны и не имеют к тонизации ни малейшего отношения»¹⁰. Напомним, что для кантов и псалм с силлабическими текстами не свойственны сильные доли и затакты.

Приводим текст канта Германа «Небо радуется согласно», отметив в нем естественные логические акценты, в повторенных строках — устанавливаемые мелодической ритмикой:



Не́бо ра́дуется со́гласно

Не́бо ра́дуется со́гласно

⁸ Подчеркнуто нами — Л. К.

⁹ В. С. Копылова, А. М. Панченко. Роль музыки, с. 8 и 15.

¹⁰ Там же, с. 15.

Псалма «Возведох очи моя к Тебе» включает ритмоформулу паваны и ритмоинтонацию шествия, а не «ритм польского полонеза»:



В отношении псалмы «Господи, кто в жилище Твоем обитает» авторы статьи пишут, что ей «присуща квадратность музыкальной структуры», «строфика текста мелодией в данном случае переформируется. У Симеона строфика — это полустишие, у Титова в один куплет объединяются две строфы». На самом деле два стиха 13 (7+6) организуются музыкой в четырехстрочную мелострофу по полустишиям — АБ АБ, присущую восточнославянским плясовым и хороводным песням. Речь уже не идет о тонизации силлабического стиха.

Противоречиво и следующее положение: «У Титова затакт встречается лишь однажды, в пс. 59 (пример 6), и то затакт создан искусственно, путем усечения сильной доли паузой: это не однодольной затакт, он равен трем долям»¹⁷. Как уже отмечалось ранее, силлабический стих не имеет затактов. Пример, приведенный под № 6, показывает, что верхний голос вступает на четверть позже, чем остальные.

В псалме «Приклони, Господи, ко мне ухо Твое» авторами усматривается «правильный 6-тистопный или 3-стопный, если считать по полустишиям, хорей». На самом деле шестидольная ритмоформула паваны, повторенная четырежды, вносит в текст женские окончания: «Приклони Гбсподи | ко мне ухо Твбе, яко нищ есмь внўши | моление мбе». Здесь налицо лишь тонизация отдельных слов силлабического текста. Никакой речи о хорейзации быть не может.

О псалме «Вси земнии, воспевайте» на с. 17 сообщается: «Получился заурядный 4-хстопный хорей». В связи с музыкальными ритмическими особенностями — одновременной восьмисложной ритмоформулой , а также ритмикой аллеманды и модифицированной шествия:  — текст получает следующую акцентуацию: «Гбсподеви славу дайте». Не ясно, почему мелодия Титова параллельно подтекстовывается пушкинским текстом «Буря мглою», имеющим в основе классическое силлабо-тоническое стихосложение. Об этом сообщается следующее: «На мелодию Титова прекрасно ложится *школьный образец пушкинского хорей* (подчеркнуто нами — Л. К.) «Буря мглою небо кроет». «Сложнее дело обстоит с нечетными силлабическими размерами, — пишут В. С. Копылова и А. М. Панченко. — Откуда ни считай, с первого слога или с предпоследнего, вернее с первой ноты или предпоследней, правильных двустопных стоп не получится. Или должен возникнуть затакт, а его нет,

¹⁷ В. С. Копылова, А. М. Панченко. Роль музыки, с. 16.

или столкнутся две сильные доли, а это невозможно. Следовательно, нечетные размеры «Псалтири рифмотворной» представляли для Титова проблему». Не будем цитировать дальше. Как видим, авторы пытаются уложить текст Полоцкого в прокрустово ложе трохея (хорей) на примере псалмы «Возведох очи моя к Тебе». В ней ритмоформула паваны, сопряженная с ритмоинтонацией шествия, придает поэтическому тексту следующие акценты: «Возведох очи моя к Тебе, Бже, живўщий в светлом небе».

Аналогичен подход авторов и к псалме Полоцкого «Возведох очи моя в горы Твоя». По мнению исследователей, одиннадцатисложный стих 7+4 «не поддается четырехтактовой структуре»¹⁸. В результате авторы приходят к следующему выводу: «Хорейское переформирование можно усмотреть лишь в том невероятном случае, если трактовать музыкальную фразу насильственно — и эту насильственную трактовку перенести на стих»¹⁹. Позволим себе привести еще одну цитату из исследования В. С. Копыловой и А. М. Панченко: «Человек, который слушает напевы 11-тисложных псалмов, хореем писать никогда не научится, как, впрочем, и любым другим силлабо-тоническим размером»²⁰. Таким же образом решается и далее поставленная авторами проблема. Обобщение, даваемое на с. 20, к сожалению, не является итогом ко всему предшествующему материалу: «эпоху русского барокко музыка переформирует стих, приводя в систему *неупорядоченные силлабические акценты*» (подчеркнуто нами — Л. К.).

Переакцентирование поэтических текстов тонической танцевальной ритмикой — явление, присущее всем странам Западной Европы. Как пишет фольклорист Т. В. Попова, «канты сочиняли, зачастую имея в виду какой-то определенный песенный образец, готовую мелодию, музыкальную ритмику, размер стиха и т. д.»²¹.

Типичный комплекс попевок опирался на типичные танцевальные ритмоформулы — своеобразные каноны бытового западноевропейского искусства, в том числе кантового белорусско-украинской традиции. Как отмечал литературовед Ю. Виппер, характерной чертой барокко являлась «потребность следовать жанровым и стилистическим канонам»²². «Каноничность, — пишет он, — типичная черта всего барокко в целом»²³.

¹⁸ Там же, с. 18.

¹⁹ Там же, с. 18.

²⁰ Там же, с. 18.

²¹ Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество, т. II, Москва 1964, с. 14.

²² Ю. Виппер. Поэзия барокко и классицизма, *Европейская поэзия XVII века*, Москва 1977, с. 19.

²³ Там же.

Общей чертой многочисленных музыкальных печатных и рукописных Псалтирей, Канционалов, Кантычек, Богогласников, сборников псалм и кантов становится указание составителями сборников петь на определенные мелодии, тон, номер в том случае, если текст помещен без нот. С этим явлением мы сталкиваемся и в Псалтири Матяя Рыбинского, в белорусских супрасльских богогласниках, в украинских почаевских (1790, 1805, 1825, 1850 гг. и более поздних) и т. д.

Популярные кантовые мелодии, соединяясь с новым поэтическим текстом, зачастую подчиняли силлабику своим тоническим акцентам. Это явление присуще и Псалтири Кохановского-Гомулки. Мирослав Пэж отмечает подчинение логических акцентов текста псалм танцевальным ритмоформулам, что особенно характерно для псалм №№ 29, 54, 68, 83, 86, 87, 94, 99, 109, 119, 124²⁴.

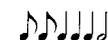
Приводим типичные примеры тонизации мелодией силлабических текстов кантов.

<i>Естественные логические акценты текстов</i>	<i>Изменение их под влиянием музыкальной ритмики</i>
От Гóспода аз пасу́ся	От Гóсподá аз пасу́ся
Бóг нам сила, прибéжище	Бóг нам сила, прибежáще
Течет водá по до́лине	Течет вóда по до́лине
В конéц забúдеши На мáсличной горé	В конeц забудéши На масличной гóре
Что сотворю́ аз лишéнна Зéло томú болéзненно Грядí наш свéт, Елисавéт, Ой, перестáнь, мой наймíлши, Ах, увы мнé, чáдо моé Мнé, молодóй, без мýлого	Что сотворю́ аз лишéнна Зело тóму болeзненно Гряди нáш свет, Елисáвет, Ой, перéстань, мой наймíлши, Ах, увы́ мне, чадо мóе Мне, молóдой, без милóго
	и т. д.

²⁴ М. Perz. Czteryście lat Gomółkowych «melodii» 1580–1980 czyli o początkach polskiej deklamacji muzycznej, *Muzyka*, 1980, № 3, s. 3–4.

В данном случае ритмоинтонация шестивия целиком соответствует четырехсложной стопе восходящего ионика.

В следующем примере ритмоформула мазурки, состоящая из ритмоинтонаций шестивия и ямбической, акцентирует третий слог шести-сложных стихов и полустипий:



Рáдуйся, Царíце, Крéпко упóвает Прю́ да разсудíти Ох, жáль же мне себé Пречíстая Дéвы Бóгу с челovéки Печáль уязвлéет Имею́ воздáти Ах, вéлми тяжéнко Форту́на премéнна	Радуйся́, Царице, Крепко́ уповаeт Прю да́ разсудити Ох, жаль же́ мне себе Пречисты́я Девы Богу с чéловеки Печаль у́язвляет Имею́ воздати Ах, велмí тяженко Фортуна́ пременна и т. д.
--	--

В любовно-эротическом канте «Что убо, сугубо» (ГИМ, собр. Музейское 3134, № 131) в основе двух первых попевок тернарных строк лежит анапестическая ритмическая интонация, являющаяся аналогом анапестической стопы:



Что́ убо, сугубó С рáдости, слáдости	Что убó, сугубó С радости́, сладости́
---	--

Полная тонизация и кристаллизация стопности достигается в кантах с ритмикой фолии, вольты, пассакалии, гальярды, сарабанды. В последних ритмика начинает организовываться трехдольной метрикой. Например:



Зловрédный мой ныне слúчай Престáнь, бóле мне не скучáй	Зловредный́ мой ны́не слúчай Прéстань, бóле мнé не скúчай
Развеселíсь, душé, я молю́ся	Развéселись душé, я мóлюся



Сéрдце сокру́шает, Надéжды лишáет	Сердце́ сокру́шает, Надéжды ли́шает
--------------------------------------	--



Кто крѣпко на Бѳга уповаѣт Ктѳ крѣпко на Бѳга ўповаѣт
 Пѣтра пѣрваго дщѣрь на́ша ма́ти Пѣтра пѣрва́го дщѣрь на́ша ма́ти
 и т. д.

Все эти примеры свидетельствуют не только о тонизации силлабического стиха, но и о кристаллизации ритмической стопности, переходящей затем на стопность стиха. Результатом этого явления становится возникновение нелепых, причудливых и неестественных ударений в поэтическом тексте псалм и кантов.

Тонизация музыкальной ритмикой силлабических текстов приводит к зарождению, возникновению и кристаллизации в недрах кантовой культуры нового силлабо-тонического (слоγο-ударного, стопного) стихосложения.

Таким образом, кантовая культура подготовила на практике реформу русского стихосложения, которую теоретически обобщили, а затем закрепили в своем поэтическом творчестве М. В. Ломоносов (в большей степени) и В. К. Третьяковский.

Канты и псалмы белорусско-украинской традиции сконцентрировали в себе типичные ритмоформулы и ритмоинтонации бытового западноевропейского танца, соединив их с народнопесенными, в том числе танцевальными.

Танцевальность — один из ярчайших признаков белорусско-украинского канта, который, по меткому выражению П. А. Безсонова, «шел и захватывал собою всё, пританцовывая и приплясывая».

Юрій МЕДВЕДИК (Дрогобич)

ГИМНОГРАФІЧНІ ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ ПІСНІ

Немає жодного сумніву у тому, що церковні гімнографічні жанри так чи інакше впливали на розвиток позацерковної творчості, зокрема, в Україні ранньомодерної доби. На духовній пісні найвиразніше позначилися тексти псалмів, кондаків, стихир, канонів, акафістів та деяких інших жанрів і служб.

Особливого значення псалмам надавали укладачі почаївського *Богогласника* (1790–1791). Усі чотири розділи цієї антології духовної пісні зіткані з цитат, взятих з псалмів. В одній з таких цитат сказано: «Пойте Господу нашему, пойте, пойте Цареві нашему, пойте, яко Цар всея землі Бог, пойте разумно» (Пс 47:7). Такими напучуваннями видавці *Богогласника* прагнули не тільки надихнути виконавців духовних пісень на осмислене прославлення Бога, але вказували і на закоріненість цих текстів у псалмовій творчості. Варто звернути увагу й на те, що почаївські василіяни з особливим пієтетом ставилися до творчого надбання царя Давида, який «только псалмов благовірному Израилу написа и сам я купно пояше и ударяше в гусли». Саме текстами такого змісту «украшаются праздники церковния, воздается сугубійшая неже от чтущих честь Богу и святым его, возглашаются тайни святія віри, возсилаются гласовні, соборні, тімже и благопріятнее моленія наша к престолу Вишнему, воспоминаются и прославляются величія Божія, к спасенію нас грішних содіянная і днесь дієствующая» як мовиться у передмові *Богогласника*.

Збережені рукописні пам'ятки свідчать, що псалми слугували джерелом для створення пісень здебільшого на ранньому етапі їх виникнення. На один із таких перевіршований українською мовою псалмів, що ще перед 1635 роком був записаний латинкою якимось канцеляристом на полях актової книги житомирського суду, вказував Михайло Возняк: «Ця знахідка наштовхує на здогад, що на Україні існував пере-