

УДК 271.2+784

*Л. Р. Фаттахова (Омск)*

## **ПРИНЦИП ПЕНИЯ ПО «НАПЕВКЕ» В СТАРООБРЯДЧЕСКИХ ОБЩИНАХ ЮГА ЗАПАДНОЙ СИБИРИ (на примере Канона Троице, глас 3)**

Рассматривается принцип пения по «напевке» (мелодический вариант песнопения, принятый в конкретной старообрядческой общине) на примере Белокриницкой общины Новокузнецка, где напевка подвергается трансформации с приходом нового уставщика.

*Ключевые слова:* старообрядчество, традиция, напевка, Канон Троице, ирмос.

*L. R. Fattakhova, candidate of art criticism, associate professor  
department of instrumental performance and musicology,  
"The Omsk state university of F. M. Dostoyevsky" (Omsk)*

## **PRINCIPLE OF SINGING BY "NAPEVKA" IN THE OLD BELIEF COMMUNITY OF THE SOUTH-WESTERN SIBERIA (on the example of the "Canon Troitse", the third mode)**

The article deals with the principle of singing by napevka (melodic version of chants, adopted in a particular Old Belief community) on the example of the Belokrinitsa Hierarchy of Novokuznetsk, where napevka undergoes transformation with the arrival of the new ustavshchik.

*Keywords:* Old Belief, tradition, napevka, Canon of Holy Trinity (Canon Troitse), irmos.

**П**од термином «напевка» понимается исполнение какого-либо песнопения не по крюковым книгам, а в устной мелодической версии, принятой в общине. Н. Г. Денисов, анализируя это явление, приводит разные точки зрения исследователей на его природу [1]. Некоторые из них объясняют возникновение напевки безграмотностью певцов, низким уровнем религиозности, отсутствием культуры, следствием нарушения традиции, ошибками, имеющимися в певческих книгах, принадлежностью данных певцов и их приходов к провинции. Другие считают, что все напевки обязаны своим происхождением исключительно влиянию местных вкусов, а еще чаще — свободному и своеобразному пониманию певческого искусства певцами и их руководителями. Тем не менее напевка не должна иметь принципиальных отличий от письменного источника.

В репертуар пения напевкой входят обиходные молитвословия, такие как «Отче наш», «Достойно есть», «Слава», «И ныне», «Свете тихий», Великое славословие, «Единородный Сын» и т. д., но основным жанром в этом списке являются ирмосы канонов.

Процесс становления напевки занимает не одно десятилетие. И если в общине «... появляются приезжие исполнители — возникает много сложностей» [2, с. 202]. Проиллюстрируем этот процесс на примере Белокриницкой общины Новокузнецка, где приехавший из Новосибирска новый уставщик стал невольным виновником изменения певческих традиций.

Каким образом происходила адаптация напевок уставщика и головщицы общины, можно увидеть на примере Канона Троице (примеры 1–8).

В исполнении ирмосов первых трех песней (1, 3 и 4-й) уставщик не принимал активного участия. При сравнении напевов этих ирмосов с крюковым вариантом\* обнаруживается почти полное их совпадение по ладомелодическим характеристикам — инициальный, господствующий и конечный тоны, ладовое наклонение, объем звукоряда (примеры 1–3).

---

\* Объем публикации не позволяет привести нотные расшифровки крюкового текста. Для сравнения использовался крюковой ирмологией из фонда ОРКиР ГПНТБ СО РАН, шифр F. III.6.

Пример 1  
Канон Троице, ирмос Первой песни

Х.: И же во ды дре вле 6 сек.

ма ни ем бо же стве ным 6,1 сек.

во е ди но сон ми ще со во ку пи 8,6 сек.

и ра зде ли мо ре [и]зра иль ским лю дем 9,4 сек.

се Бог наш 3,1 сек.

пре про сла вен сы и 4,9 сек.

То го е ди на го во спо ем 5 сек.

я ко про сла ви ся 7 сек.

Пример 2  
Канон Троице, ирмос Третьей песни

4,2 сек.

Х.: И же от не су щих

3,9 сек.

вся при ве ды и

4 сек.

сло вом со зи да е ма

6 сек.

со ве рша е ма же Ду хом

7 сек.

все де ржи те лю вы шни и

3,8 сек.

в лю бви сво ей

4 сек.

у тве рди ме не

Пример 3  
Канон Троице, ирмос Четвертой песни

4,6 сек.  
Х.: По ло жи к нам

7,8 сек.  
тве рду ю лю бовь си Го спо ди

13 сек.  
е ди но ро дно го бо ти Сы на нас ра ди на смерть взял е си

4,6 сек.  
тем же Ти во пи ем

5 сек.  
во схва ля ю ще

6,2 сек.  
сла ва си ле тво ей.

При более детальном рассмотрении выяснилось, что большинство крюков распевается неточно. В то же время напев устного варианта повторяет мелодическую линию крюкового с некоторыми сокращениями. В первой строке Первого ирмоса исчезли все повторяющиеся ноты (характерный пропуск внутрислоговых распевов на стопице с очком и голубчике борзым); «сложный» трезвучный распев стрелы громосветлой заменяется квартовым скачком, расширившим объем звукоряда всей строки. При этом более отчетливо стал прослушиваться вербальный текст: слоги не теряются в распевах, первый акцентный слог выделяется ритмически (целая нота),

последний — слогораспевом и восходящим скачком (общая длительность — целая), конечный тон подчеркивается мелодическим задержанием (общая длительность — целая).

Во второй строке наблюдаются аналогичные процессы. В крюковом варианте кроме господствующего тона **g** появляется временная опора **a** (на последнем ударном слоге). В устной версии из-за неточного воспроизведения стрелы полукрыжевой опора **a** появляется сразу на распеве первого ударного слога, но на втором акценте, в качестве «компенсации» следует опора **g**. Как и в первой строке сокращаются внутрислоговые распевы мелкими длительностями (в данном случае четвертями\*) на крюках «столица с очком» и «голубчик борзый».

Третья крюковая строка повторяет вторую, дополняясь новым инициальным оборотом: опевание звука **g**. В напевке новый раздел отделяется цезурой. Опевание заменяется речитацией на звуке **g** («спрямляется»), а распевом выделяется ударный слог («ди»). Повторяющийся раздел воспроизводится очень точно, что свидетельствует о системности вносимых изменений.

Напевы четвертой и пятой строк также «спрямляются» за счет сокращения внутрислоговых распевов на столице с очком и голубчике борзом. Четвертные длительности сохраняются только в распеве кулизмы срединной на слове «людem». Речитация на инициальном участке четвертой строки, видимо, возникла случайно: запятая с пометой «мрачно» не входит в «группу» свободно изменяемых крюков, и глиссандо к звуку **f** на соответствующем слоге, возможно, направлено на исправление ошибки.

Шестая и седьмая строки — самые речитативные в исполняемом ирмосе (даже объем звукоряда в этих строках меньше, чем в крюковой версии). Здесь используются уже известные приемы: внутрислоговые распевы, приходящиеся на столицу с очком и голубчик борзый, могут не распеваться, смещаться и вообще пропускаться в целях «выпрямления» мелодии; первый акцентный слог чаще всего подчеркивается распевом на восходящей секунде половинными длительностями; на каденционном участке строки обычно появляется трехзвучный нисходящий мотив (**g — f — e, a — g — f**). Последняя, каденционная, строка воспроизводится абсолютно точно.

---

\* Необходимо учитывать, что исполняется канон в достаточно быстром темпе: средняя протяженность половинной длительности — 0,54 с.

В ирмосе Третьей песни, кроме обозначенных выше приемов воспроизведения крюкового текста, можно отметить пропуск знака «переводка» в конце первой строки (так как переводка вуалирует границу между строками); изменение развода статьи большой закрытой в шестой строке на традиционный распев первого ударного слога с восходящей секундой; и особый, значительно упрощенный распев попевки «дербица» (первая и пятая строки): начинаясь на тон выше (**a** вместо **g**), мелодия не доходит до самого низкого звука попевки (**e**); также пропускаются проходящая четвертная **g** при восходящем движении (ее длительность прибавляется к предыдущему **f**) и нижний вспомогательный перед конечным тоном. Такой развод «дербицы» вовсе не свидетельствует о неграмотности певцов, поскольку в первом ирмосе абсолютно точно была распета не менее сложная попевка «кулизма средняя», имеющая самостоятельные распевы в каждом из восьми гласов.

В первой строке ирмоса Четвертой песни неожиданно меняется конечный тон (**e** вместо **g**), и, следовательно, ладовое наклонение (укосненный автентический вместо малого автентического). Учитывая стабильное соответствие ладовых параметров строк предыдущих ирмосов, можно предположить, что это — случайность. К тому же, в начале строки певчие не могли найти нужный строй (более высокий инициальный тон, глиссандо, завышение интонации на акцентном слоге).

Начиная с Пятой песни канона к исполнению ирмосов подключился уставщик (примеры 4–8). В первый момент это вызвало сбой в пении хора (конец первой строки крюковой версии), но уставщик, обладая сильным голосом, выделяющимся на фоне женских, повел клирос за собой. К первой текстовой строке он прибавил начало второй, а оставшуюся ее часть соединил с третьей. Таким образом, в ирмосе образовалось четыре мелодических строки, очень схожих между собой по ладово-интонационной структуре: инициальный тон — **f** (за исключением первого), первый акцентный слог обозначается распевом **f — g**, далее мелодия возвращается в диапазоне **f — g**, изредка захватывая **e**, и неизменная каденция **f — e — d**. С одной стороны, такая строка сохраняет репрезентативные особенности напевки общины (восходящая секунда на первом акценте, «спрямление» мелодии, трехзвучная нисходящая интонация в каденции). В то же время, исчезает ладово-интонационное своеобразие каждой строки, совершенно пропадает связь с письменным источником, не выдерживается даже структура песнопения (табл. 1).

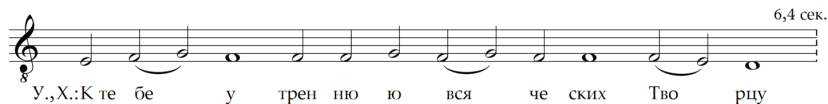
Таблица 1

**Основные параметры ладовой организации строк 5-й песни  
Канона Троице в письменном и устном вариантах**

№ строки	инициальный тон	господствующий тон	конечный тон	ладовое наклонение	объем звуко-ряда
Ирмос 5-й песни, крюковой вариант					
1	g	a	g	малый автентический	ч.4
2	a	f, g	b	большой плагальный	ум.5
3	b	-	f	укосненный автент.	ч.5
4	f	a, g	g	большой автентич.	б.3
5	g	a, g	e	укосненный автент.	ч.4
Ирмос 5-й песни, напевка					
1+2	e	f	d	малый автентический	ч.4
2+3	f	f, g	d	малый автентический	ч.4
4	f	f	d	малый автентический	ч.4
5	f	g, f	d	малый автентический	ч.4

Однако в последней строке намечается попытка выправить положение. Завышение конечного тона **d** приближает звучание каденционного оборота к крюковой версии, где такой же мелодический ход изложен в укосненном ладе. И уже в ирмосе Шестой песни все строки напевки по своим ладомелодическим характеристикам совпадают с письменным вариантом.

Пример 4  
Канон Троице, ирмос Пятой песни





4,6 сек.

за не свет по ве ле ни я тво я

4,6 сек.

в них же на ста ви мя.

### Пример 5

#### Канон Троице, ирмос Шестой песни

8 сек.

У.,Х.: Бе здна по сле дня я гре хов о бы де мя

6,4 сек.

вла ды ко, вы со ку ю тво ю мы шцу,

5 сек.

и ис че за ет дух

1,6 сек.

но про стрый,

4,1 сек.

я ко Пе тра мя,

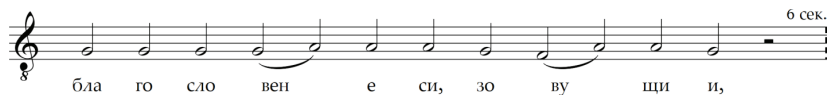
5,1 сек.

у пра ви те лю, спа си.

Ирмосы Седьмой и Восьмой песен соотносятся с рукописной версией лишь отдельными строками (примеры 6 и 7). В Седьмой песне «выбиваются» четвертая и пятая строки — они распеваются на об-

разец третьей (инициальный тон — **a**, первый акцент — **g** — **a**, нисходящий трехзвучный оборот в каденции), очень напоминающий модель ирмоса Пятой песни, только в укосненном ладе. В следующем ирмосе Восьмой песни этот новый вариант становится основой для всех строк напевки и только в двух последних совпадает с письменным источником.

Пример 6  
Канон Троице, ирмос Седьмой песни



## Пример 7

## Канон Троице, ирмос Восьмой песни

У., X.: Не по сто я но во гне (...) со во куп ше ся 7,4 сек.

и же бо го че сти я пред сто я ще ю но ши 9 сек.

пла ме[нем] же не вре жде ни 5 сек.

бо же стве ну ю песнь по я ху 5,8 сек.

бла го сло ви те вся де ла Го спо дня Го спо да 8 сек.

пой те и пре во зно си те е го во ве ки. 9 сек.

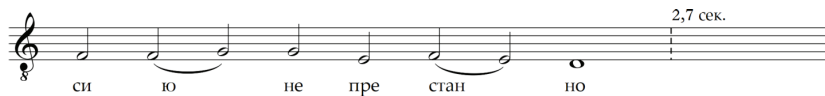
В последней, Девятой песне опять наблюдаются структурные различия (табл. 2): в устной версии между собой объединяются первая и вторая, третья и четвертая, девятая и десятая строки, в то же время пятая крюковая строка дробится на две. Почти все строки (за исключением седьмой) распеваются на одну модель — в малом автентическом ладе, аналогично ирмосу Пятой песни.

Таблица 2

**Основные параметры ладовой организации строк 9-й песни  
Канона Троице в письменном и устном вариантах**

№ строки	Инициальный тон	Господствующий тон	Конечный тон	Ладовое наклонение	Объем звуко-ряда
Ирмос 9-й песни, крюковой вариант					
1	g	-	d	малый автентический	ч.4
2	e	-	d	малый автентический	ч.4
3	a	a	f	большой автентич.	ч.5
4	g	-	g	малый автентический	ч.4
5	g	-	e	укосненныйавтентич.	ч.5
6	e	g, a	e	укосненныйавтентич.	ч.4
7	g	g	g	малый плагальный	ч.4
8	g	a	g	малый плагальный	ч.4
9	a	-	f	большой автентич.	ч.5
10	g	-	g	малый автентический	ч.4
Ирмос 9-й песни, напевка					
1+2	e	f, g	f, g	малый автентический	ч.4
3+4	f	g	g	малый автентический	ч.4
5a	f	-	-	малый автентический	ч.4
5б	f	-	-	малый автентический	ч.4
6	f	g	g	малый автентический	ч.4
7	f	g	g	малый плагальный	м.3
8	f	-	-	малый автентический	ч.4
9+10	f	g	g	малый автентический	ч.4

Пример 8  
Канон Троице, ирмос Девятой песни



Итак, сравнение ирмосов первых трех песней канона с письменным источником показало, что в целом устная версия близка крюковому варианту: сохраняется структура песнопений, в основном выдерживаются ладомелодические характеристики строк. Вносимые изменения носят системный и целенаправленный характер. В первую очередь они служат более отчетливому произнесению текста в быстром темпе (выделение ударных слогов, сокращение распевов). Структура самой строки кристаллизуется, по сравнению с письменным источником в ней более четко выражены все три композиционных компонента: инициальная, срединная и каденционная зоны. В то же время в мелодическом отношении песнопения становятся более однообразными (инициальный и каденционный участки строки типизируются, распевы заменяются речитацией на одном звуке), изменяется их стилистика (силлабика вместо невматики).

С подключением к исполнительскому процессу уставщика стабильность изменений нарушается. Трансформации подвергаются все стороны напева: композиционная, звуковысотная, ритмическая. Устная версия превращает письменный источник практически в новый по форме напев, в основе которого лежит одна мелодическая модель (принцип, более характерный для речитативных форм). Однако эта модель сохраняет характерные черты строки напевки общины.

#### **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**

1. Денисов Н. Г. Традиция пения по «напевке» в старообрядческой певческой культуре // Музыкальная культура Средневековья. Проблемы древнерусской и армянской музыкальной письменности и культуры. М., 1990. Вып. 1
2. Денисов Н. Г. Традиции пения старообрядцев юго-западной части России и Верхнего Поволжья // Музыкальная культура Средневековья. М., 1992. Вып. 2.