

Т.В.ГНУСКОВА, О.Е.ШЕЛУДЯКОВА
(Екатеринбург)

МОДЕЛИ «ХЕРУВИМСКИХ ПЕСЕН» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ

Начиная с последней четверти XX века (1988 год), после значительного перерыва возрастает интерес к отечественной духовной музыке, основанной на традициях Русской Православной Церкви. В настоящее время православная хоровая музыка звучит не только на богослужениях в храме, но и в филармоническом зале. Различные коллективы посвящают духовной тематике концертные программы, некоторые ансамбли и хоры специализируются на ее исполнении.

Многовековое наследие духовной музыки насчитывает огромное количество различных песнопений. В богослужебной практике наиболее важное место среди них занимает одно из молитвословий Божественной Литургии – «Херувимская песнь»¹. Ее значимость связана с центральным понятием христианского богослужения – Евхаристией. «Херувимская песнь» – молитва *Иже херувимы*, поющая на Литургии во время перенесения на престол Святых Даров. Перенесение Даров как символ Господа, грядущего на заклание, это момент, готовящий души верующих христиан к сретению Спасителя. Отрешиться от всех земных мыслей и забот, благоговейно предстоять с чистотой помыслов – вот назначение «Херувимской песни».

«Херувимская песнь» звучит в начале Литургии верных.² После второй молитвы открываются Царские врата и хор поет «Херувимскую песнь»:

¹ Отдельные сведения о «Херувимской песне» мы находим в различных монографиях, статьях, отдельных высказываниях, некоторых разделах диссертаций. Но самостоятельного исследования, касающегося изучения особенностей данного песнопения в различные периоды истории духовной музыки, до сих пор не существует. Данная область исследования и по сей день является малоизученной.

² Литургия верных – самая важная часть Божественной Литургии. Свое название часть службы получила от того, что по канону при ее совершении присутствуют только верные христиане, принявшие Святое Крещение и не совершившие смертных грехов.

| Церковно-славянский текст | Перевод на русский язык |
|--|---|
| <i>Иже Херувимы тайно образующе</i> | <i>Те, кто таинственно изображает Херувимов</i> |
| <i>и Животворящей Троице Трисвятую песнь припевающе,</i> | <i>и Животворящей Троице Трисвятую песнь воспевающие,</i> |
| <i>всякое ныне житейское отложим попечение.</i> | <i>всякие сейчас оставим заботы.</i> |

В начале песнопения диакон совершает каждение храма. Через некоторое время, взяв Святые Дары, священство выходит из алтаря на солею³ через северные врата, предшествуемые свещеносцем. Диакон несет дискос⁴ с Агнцем и частицами священного хлеба, священник – чашу (потир) с вином⁵. Выйдя на солею, священнослужители останавливаются против Царских врат и воздают честь Святым Дарам, молящиеся в это время склоняют головы. Совершается Великий вход, хор в ответ на тайную молитву и возглас поет: «Аминь», после чего следует вторая часть «Херувимской песни»:

| | |
|---|--|
| <i>Яко да Царя всех подыдем, Ангельскими невидимо дориносима⁶ чинми.</i> | |
| <i>Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя.</i> | |

Амвон⁷ знаменует Голгофу, храм – мир, за который принес Себя в Жертву Иисус Христос. Символ снятия тела Спасителя с Креста и положение

³ Солея – возвышение перед иконостасом.

⁴ Дискос – круглое блюдо, на которое полагаются Агнец и частицы Святых Даров. Дискос символически изображает Вифлеемские ясли, где был положен родившийся Христос, а также гроб, в котором было погребено его Тело [1, с.216].

⁵ При соборном служении выносятся также крест, копие и лжица, символизирующие орудия страдания и смерти Спасителя.

⁶ Сопровождаемого торжественно. Слово «дориносимый» (греч. копыеносимый) указывает на древний обычай празднования воинского триумфа победы над противником, когда военначальника торжественно поднимали на щите, положенном на древки копий. В церковном значении это слово изображает величественное и таинственное шествие Сына Божия, сопровождаемого воинствами Небесных Сил.

Его в Гроб характеризуется тем, что Чаша и дискос вносятся в алтарь и ставятся на развернутый антиминос⁸. Царские врата закрываются, также символизируя закрытие камнем входа в Гроб Господень.

История песнопения связана с именем патриарха Константинопольского Иоанна Схоластика (565-578 гг. патриаршества). По другим, неподтвержденным данным, автором является святитель Василий Великий.

В современной трактовке первая часть (до входа) имеет более спокойный, молитвенно-созерцательный характер, вторая часть – более активный, оживленный. Три строки первой части обычно образуют куплетную форму, с некоторыми небольшими вариантами куплетов. Второй раздел может продолжать мелодию первого, а может строиться и на новом напеве.

В некоторые дни года вместо «Херувимской песни» поются иные песнопения: например, в Великий Четверг «Вечери Твоя тайныя», в Великую Субботу «Да молчит всякая плоть».

Исследование специфики «Херувимской», появившейся в православной Литургии в XVI веке, (истоки восходят к VI веку) позволило сопоставить ее развитие с этапами эволюции в истории отечественной духовной музыки. Безусловно, на возникновение тех или иных певческих моделей влияли исторические предпосылки основных этапов становления и развития богослужебного пения. Первая эпоха характеризовалась наличием памятников с безлинейной («крюковой») нотацией. Она включала в себя развитие кондакарного пения (с XI до конца XIII - начала XIV века), столпового пения и его нотации (начало XIV до третьей четверти XV века), появление (конец XV -

⁷ Амвон – часть солеи, напротив царских врат, выдвинутая в храм. Изображает гору, корабль, с которых Иисус Христос проповедовал народу Свое Божественное учение, и камень при Гробе Господнем, с которого ангел благовестил мироносицам о Воскресении Христа [1, с.230].

⁸ Антиминс – (греч. вместо престола). На плате изображено положение Иисуса Христа во гроб и четыре евангелиста. В антиминос зашивается часть мощей, в напоминание того, что христиане первых веков совершали Евхаристию на гробах мучеников [1, с.212].

середина XVII века) раннего русского многоголосия (путь, демество), с соответствующими безлинейными певческими нотациями (путевой, демественной), основание больших певческих коллективов – Государевых и Патриарших певчих дьяков. Для первой эпохи характерно развитие пения, предназначенного исключительно для богослужения.

Вторая эпоха (с середины XVII века и до сегодняшнего дня) характеризуется полным вытеснением безлинейных нотаций линейными, сначала с квадратной формой нотных головок, а затем с овальной, типичной для современной нотной системы. Первый период второй эпохи включает в себя развитие украинско-польского «партесного» хорового стиля и религиозного канта (с середины XVII до последней четверти XVIII века). Яркими представителями русского барокко В.П.Титовым, Н.Калашниковым были написаны «Службы Божии» на 16, 24 и 48 голосов.

Примером данного стиля может служить «Херувимская» В.П.Титова: использовано кантовое трехголосие, когда периодически мелодия и средний голос идут в терцию, в партии баса выявляются ходы по основным тонам, примечательно яркое сопоставление хоровых групп и tutti, виртуозная трактовка голосов, появление танцевально-песенных интонаций и ритмов. «Херувимская» изложена в двухчастной форме, каждая строфа построена на новом музыкальном материале A(abc) B(def). Таким образом, на модель «Херувимской песни» (на интонационный спектр, структуру и характер) оказали влияние жанры партесной музыки – кант и духовный концерт.

С середины XVIII века (до второй четверти XIX века прослеживаются черты итальянского влияния. Композиторы Дж. Сарти, Д.С. Бортнянский и М.С. Березовский продолжали традиции партесного пения и определили новый этап в развитии русской церковной хоровой музыки.

Некоторые черты «русского классического» периода могут быть показаны на примере «Херувимских песен» Д.С. Бортнянского. Для данных сочинений характерны общие приемы концертирования (сопоставление

хоровых и ансамблевых фрагментов, контраст разделов формы), идущие от духовного концерта. В творчестве данного композитора формируется новая модель «Херувимской песни»: двухчастная форма с контрастным соотношением частей А (аа¹а²) В и куплетным строением первой части.

В песнопениях В.А.Веделя сочетались черты стиля итальянской музыки и украинских народно-песенных интонаций, для С.А.Дегтярева характерны черты итальянского мелодизма и ариозности. Мастер гармонизации древнерусских распевов П.И.Турчанинов продолжает итальянский период истории богослужебного пения, но в гармонизациях уставных напевов прослеживаются черты нового периода.

Таким образом, в XVII-XVIII веках формируются модели «Херувимских», явившиеся образцами для дальнейшего формирования и развития жанра данного песнопения.

В начале XIX века в моделях «Херувимских» А.Ф.Львова проявляются черты немецкого романтизма, преобладание гармонии над мелодией. В духовных сочинениях А.А.Алябьева переплавляются романтические черты и вокальная лирика.

М.И. Глинка берет за основу модель Д.С.Бортнянского: А(ааа) В(bcd), однако переосмысливает ее. Для глинкинской «Херувимской» характерна гармоническая красочность, включение диссонирующих септаккордов, нонаккордов, использование натурально-ладовых оборотов, задержаний и хроматических ходов в партии сопрано и тенора; в фактуре использованы мелодические фигуры «кружения» и др. Во второй части преобладает гимничный, торжественный характер. Он достигается за счет более подвижного темпа *Allegro moderato*, применением восходящих интонаций по звукам гаммы *C dur*, фугированного вступления голосов, колокольных интонаций в партии женского хора (средний раздел), энергично-последовательного вступления голосов от баса к сопрано на словах «Аллилуйя».

Во второй половине XIX века развивается творческая деятельность Г.Я.Ломакина, М.А.Балакирева, М.П.Мусоргского, Н.А. Римский-Корсакова,

П.И. Чайковского и других. Они привнесли в «Херувимскую» новые идеи и образы, обогатили и расширили сферу выразительных возможностей и форм данного жанра.

В «Херувимских» А.А.Архангельского преобладают элегические и покаянные образы, для П.И.Чайковского характерно сопоставление концертного и церковного стиля, в песнопениях Н.А.Римского-Корсакова проявляется синтез двух источников традиций православных напевов и характерных особенностей русской народной музыки, использование полифонических средств изложения и развития хоровой фактуры.

В конце XIX – начале XX века произошел новый расцвет духовной музыки. Творчество композиторов Нового направления: А.Гречанинова. А.Кастальского, П.Чеснокова, К.Шведова, С.Рахманинова. Особое значение приобретает Московская школа, с возвращением к каноническим древним распевам (особенно к знаменному распеву) и поиском новых путей для многоголосной хоровой обработки, что привело к созданию новых структурных моделей с элементами национального стиля.

«Херувимские песни» П.Г. Чеснокова отличаются красочной гармонической выразительностью, романсовыми интонациями, разнообразием фактурных вариантов, стремлением к полнозвучному хоровому звучанию, использованием широкого диапазона голосов, низких басов (октавистов), применением *divisi*, использованием сочетания гомофонно-гармонической фактуры имитаций, комплементарного ритма.

Творческая деятельность С.В.Рахманинова в области духовной музыки подводит итог в области обработок знаменного распева. В жанровой модели «Херувимской» прослеживается сочетание характерных особенностей распева, народных интонаций с оригинальными, современными для композитора мелодиями, формирование полнозвучной хоровой ткани за счет использования *divisi* хоровых партий, распевности с речитативом, соединения аккордовости с мелодизацией голосов, разнообразие хоровых красок и тембров. Обращают на

себя внимание контрастные сочетания жанров колыбельной и марша, народного и партесного стиля и др.

Таким образом, на рубеже XIX – XX веков происходит обобщение трех тенденций: церковной, народной и академической. Встречаются разнообразные формы «Херувимской» – куплетная, двухчастная форма с контрастным соотношением частей и др.

В XX веке были использованы все сложившиеся модели «Херувимской песни». Одним из характерных признаков является наличие вариантной структуры каждого из трёх куплетов с контрастным сопоставлением четвертого куплета.

Новейшее время (начиная с последней четверти XX - начало XXI века) характеризуется усложнением музыкального языка, появлением новых фактурных приемов и стилистических решений. Возникает различная степень каноничности духовных песнопений. Так, «Херувимские песни» имеющие глубокую связь с богослужеными традициями мы находим в творчестве митрополита Иллариона (Алфеева), архимандрита Нафанаила, архимандрита Матфея, И.Денисовой, о.Сергия Трубачева, А.Третьякова. Например, «Херувимская песнь» митрополита Иллариона (Алфеева) характеризуется традиционным подходом к трактовке духовного песнопения. Линеарность голосов, использование небольшого их диапазона, мерного движения четвертей и половинных длительностей, объемность хоровой фактуры, построение куплетов на повторе музыкального материала, логично выстроенные кульминации, долгое кадансирование в окончании первой части создает глубокую молитвенную атмосферу, важную для богослужения.

«Херувимские» в основе которых положена каноническая текстовая основа, но не отвечающие каноническим традициям мы находим в творчестве у Н.Левандо, Ю.Фалика, Н.Сидельникова, Д.Смирнова, Н.Лебедева, В.Полякова. Такие образцы, основанные на авторском концертном стиле, избирают для себя петербургские композиторы Ю.Фалик, Д.Смирнов. Данные

сочинения не предназначены для богослужения, но могут быть исполнены в концертном зале.

В «Херувимской» Ю.Фалика из «Литургических песнопений» новаторская трактовка проявляется в непоследовательном чередовании строф канонического текста; начало песнопения исполняется достаточно оживленно, что расходится с традиционной трактовкой медленного темпа первой части. Используется резко контрастная динамика, частая смена темповых обозначений, акцентированная атака звука, штрихи *tenuto*, *staccato*, *marcato*, звукоизобразительность голосов (имитация колокольного звона).

В другом песнопении Д.Смирнова из «Молитвословий» в изложении первой строфы текста за основу избрана форма фугато, заключительная часть изложена нетрадиционно в очень медленном темпе. Применяется наложение микромотивов, возникают звуковые «пятна», фонические педали, политональные сочетания, использование крайних нот диапазона певческих голосов, сквозное развитие формообразования.

В современном мире при большом количестве различных культурных направлений, возрастает потребность в исследовании традиций нашей страны, связанных с православным христианством, в углублении связей между поколениями, изучении традиций наших предшественников и сохранения культурного наследия. Сохранение и претворение различных моделей «Херувимской песни» является одним из возможных путей сохранения национальной духовной музыкальной традиции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

И ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Всенощное бдение и Литургия: разъяснение церковного богослужения. – Изд. Совет Русской Православной Церкви, 2008. – 288 с.