

бованіемъ, чтобы „въ св. обителяхъ, соборахъ и древнихъ церквахъ всегда было употребляемо древнее пѣніе, по издаваемымъ отъ Св. Синода нотнымъ книгамъ: Обиходу, Ирмологію и проч.“¹⁾.

I. БОЛЬШОЙ ЗНАМЕННЫЙ РОСПѢВЪ

(техническое построение).

§ 6. Примѣненіе теоріи византійскаго осмогласія въ большомъ знаменномъ роспѣвѣ.

Древнее русское знаменное или столбовое пѣніе, по замѣчанію Ю. Арнольда²⁾, имѣетъ построение „совершенно и во всемъ сходное съ построениемъ древняго византійскаго церковнаго пѣнія“, напѣвы же позднѣйшаго происхожденія, обращающіеся въ современной намъ церковной практикѣ Греческой и Русской Церкви, болѣе или менѣе удалены отъ этого древняго прототипа христіанскаго храмоваго пѣнія. Мелодіи знаменнаго роспѣва распределяются по восьми гласамъ. Различіе гласовъ основывается на гласовой области каждаго гласа съ извѣстнымъ расположеніемъ интервалловъ и на гласовыхъ примѣтахъ, т. е. на звукахъ господствующемъ и конечномъ. Гласовая область звуковъ знаменнаго роспѣва строится въ предѣлахъ четырехъ, пяти, а иногда и болѣе звуковъ, и тѣмъ ясно указываетъ на три гласовыя системы византійцевъ, именно: *diá tessarón* или область тетрахорда, систему *diá pénte* или область пентахорда, и наконецъ систему *diá kassón* или пол-

¹⁾ Указъ Св. Синода 1852 г. ¹⁵/₁₁ декабря и 1853 г. 23 іюня. См. „Теорія и практика церк. пѣнія“, о. прот. Разумовскаго, стр. 40—41.

²⁾ „Гармонизація древне-русск. церк. пѣнія“. М. 1886 г., стр. 27 и др.

ную область октаворда¹⁾. Самое нотированіе гласовыхъ областей по тональностямъ, особенно въ крюковой нотациі, удержано вообще довольно точно. Но еще точнее слѣдуютъ системѣ византійскаго осмогласія гласовыя примѣты знаменнаго распѣва, т. е. господствующіе и конечные звуки мелодій, которые самымъ количествомъ своимъ напоминаютъ греческіе тетракорды. Господствующіе звуки въ сложности составляютъ одинъ полный тетракордъ *ре ми фа соль*, а конечные не выходятъ изъ тетракорда *до ре ми фа*²⁾. Какъ въ системѣ византійскаго осмогласія такъ и въ знаменномъ распѣвѣ первые четыре гласа суть основныя (*ὀρθοί*), а послѣдніе четыре — отъ нихъ производныя (*πλαγιοί*). Каждый производный гласъ знаменнаго распѣва со своимъ основнымъ имѣетъ, кромѣ теоретической отъ него зависимости, тѣсное музыкальное сродство, именно гласъ V съ I, VI съ II, VII съ III и частью VIII съ IV. Сродство гласовъ выражается сходствомъ, а иногда и совершеннымъ тождествомъ ихъ мелодій на разныхъ или на однихъ и тѣхъ же ступеняхъ звуковой лѣствицы. Въ знаменномъ распѣвѣ мы встрѣчаемъ тотъ же переносъ мелодій изъ одного гласа въ другой, какой допускается въ осмогласіи древней восточной и западной Церкви. Переносъ или, такъ сказать, смѣщеніе гласовыхъ мелодій, особенно оцутителенъ въ гласахъ сродно-музыкальныхъ, но не ограничивается ими одними, а простирается нерѣдко и на гласы несродно-музыкальныя. Причемъ производныя гласы: V, VI, VII и VIII, кромѣ ближайшаго сродства съ ихъ основными гласами, вообще имѣютъ много заимствованій или переносныхъ строкъ и изъ другихъ гласовъ, основныя же гласы рѣже допускаютъ переносъ мелодій. Наконецъ все гласы — и основныя и производныя —

¹⁾ „Церковное пѣніе въ Россіи“ о. прот. Разумовскаго, стр. 103.

²⁾ „Теорія и практика церк. пѣнія“, о. прот. Разумовскаго, стр. 56. „Церк. пѣніе въ Россіи“, его же стр. 145.

имѣютъ общее музыкальное средство и общій характеръ знаменнаго роспѣва, выражающіеся нѣкоторыми общими свойствами мелодическаго движенія и общимъ характеромъ украшеній.

Прослѣдимъ въ частности область звуковъ и гласовыхъ примѣты каждаго гласа, найденныя о. прот. Д. В. Разумвскимъ ¹⁾ въ безлинейномъ изложеніи знаменнаго роспѣва, присоединивъ и свои наблюденія по линейнымъ синодальнымъ изданіямъ ²⁾.

Первый гласъ знаменнаго роспѣва, какъ въ безлинейныхъ, такъ и въ линейныхъ потныхъ изданіяхъ, потируется въ гиполидійской тональности, именно въ области пентахорда *ре ми фа соль ля*, съ господствующимъ звукомъ *ми* и окончательнымъ *ре*. Паденіе мелодіи на нижнее *ля* и окончаніе на нижнее *соль* составляетъ единственное исключеніе изъ общаго правила и есть переносъ мелодій перваго гласа въ область сродно-музыкальнаго ему пятаго гласа ³⁾.

Второй гласъ обыкновенно потируется въ лидійской тональности и построается въ области: *ре ми фа соль*, съ господствующимъ звукомъ *соль* и конечнымъ *фа*. Мелодіи II гласа, оканчивающіяся на *ре*, имѣютъ характеръ сродно-музыкальнаго ему VI гласа. Въ линейныхъ изданіяхъ ирмосы втораго гласа (кроме ирмосовъ: 127, 130, 133, 134, 135) положены на кварту ниже противъ ме-

¹⁾ См. „Церковное пѣніе въ Россіи“, стр. 122—146; „Теорія и практика церковнаго пѣнія“, стр. 56—59; а также „Кругъ церковнаго древняго знаменнаго пѣнія“, ч. I, Слб. 1884 г.

²⁾ Срав. помѣщенную ниже потную таблицу „общій видъ областей и гласовыхъ примѣтъ знаменнаго роспѣва“ съ такою же таблицею выше въ статьѣ „законъ церковнаго осмогласія“.

³⁾ Какъ въ первомъ, такъ и въ другихъ гласахъ указываются здѣсь только господствующіе конечные звуки. По въ каждомъ гласѣ встрѣчаются и другія окончанія, которыя по своей малочисленности составляютъ исключеніе изъ правилъ. См. о нихъ подробно въ книгѣ „Гармонизація древне-русскаго церковнаго пѣнія“, Ю. Арнольда, стр. 181—191.

лодій Октоиха тѣхъ же изданій т. е. нотированы въ гиподидійской тональности.

Третій гласъ по безлинейной нотаци пишется въ лидійской тональности и вращается въ области *ми фа соль ля*, съ господствующимъ звукомъ *соль*, и обычнымъ конечнымъ *ми*, рѣдко верхнимъ *соль*. Въ линейныхъ изданіяхъ всѣ мелодіи третьяго гласа положены на кварту ниже противъ безлинейныхъ рукописей, т. е. нотированы въ гиподидійской тональности и потому имѣютъ господствующимъ звукомъ *ре*, а конечнымъ *си* ♯ .

Четвертый гласъ, какъ въ безлинейныхъ такъ и въ линейныхъ нотныхъ книгахъ, пишется въ гиподидійской тональности и имѣетъ мелодію въ области: *ре ми фа соль ля*, съ господствующимъ звукомъ *фа* и окончательнымъ *ми* или *ре*.

Пятый гласъ (или первый производный) написанъ по крюковой нотаци въ лидійской тональности, именно въ области: *до ре ми фа соль*, съ господствующимъ звукомъ *соль* и конечнымъ *до*, или же тождественнымъ ему по значенію нижнимъ *соль*. Средство пятого гласа съ первымъ того же распѣва выражается часто въ одинаковомъ движеніи мелодическихъ строкъ, но не въ степени ихъ ¹⁾. Въ линейныхъ изданіяхъ всѣ мелодіи пятого гласа положены на кварту ниже противъ безлинейныхъ и потому въ первыхъ сказаннаго различія въ степени движенія мелодическихъ строкъ между первымъ и пятымъ гласомъ нѣтъ. Пятый гласъ знаменнаго распѣва, по замѣчанію о. прот. Разумовскаго, довольно сходенъ съ восьмымъ гласомъ греческаго распѣва, но рѣзко отличается отъ него частымъ употребленіемъ звука *ля* (ми) ²⁾.

¹⁾ Именно мелодія V гласа при нормальной нотаци нотируются на кварту выше тѣхъ же мелодій гласа перваго.

²⁾ „Теорія и практика церковнаго пѣнія“, стр. 48, прим. 1.

Шестой гласъ знаменнаго распѣва (или второй производный) въ безлинейной и линейной нотации совершается въ области: *до ре ми фа соль*, съ господствующимъ и окончательнымъ звукомъ *ре*, т. е. вопреки теоріи, на кварту ниже нормальной его высоты. Сродство этого гласа со вторымъ выражается почти совершенно тождественными по движенію мелодіями обоихъ гласовъ. Шестой гласъ по своей области, по конечному и господствующему звукамъ совершенно тождественъ съ пятымъ гласомъ греческаго распѣва. Все различіе этихъ гласовъ заключается въ среднихъ, совершенныхъ и несовершенныхъ окончаніяхъ ¹⁾.

Седьмой гласъ (или третій производный) исполняется въ области: *до ре ми фа соль*, съ господствующимъ звукомъ *ми* и конечнымъ *до*, т. е. въ нормальной гиподіидійской тональности, исключая конечный звукъ, который по теоріи долженъ бы быть *ми*. Сродство сего гласа съ третьимъ гласомъ выражается сходствомъ нѣкоторыхъ мелодическихъ строкъ, которыя въ безлинейныхъ изданіяхъ идутъ на кварту ниже противъ строкъ третьяго гласа, а въ линейныхъ — на однихъ и тѣхъ же нотныхъ ступеняхъ.

Восьмой гласъ знаменнаго распѣва (или четвертый производный) нотруется нормально только въ лидійской тональности и имѣетъ мелодію въ области обширнѣйшей прочихъ гласовъ, именно: *до ре ми фа соль ля*, съ господствующимъ звукомъ *ре*, который (весьма рѣдко) переносится или на верхнюю кварту (*соль*) или на верхнюю терцію (*фа*). Мелодіи восьмага гласа оканчиваются на *ре*, а иногда (весьма рѣдко) на *до* и вообще болѣе развиты въ музыкальномъ отношеніи, чѣмъ мелодіи прочихъ гласовъ.

¹⁾ Тамъ же, прим. 2.

Присоединивъ къ сему наблюденія и изслѣдованія о гармоническихъ основаніяхъ знаменнаго роспѣва г. Ю. Арнольда мы получимъ слѣдующій общій видъ областей и гласовыхъ примѣтъ знаменнаго роспѣва:

	Въ Лидійск. тональности.				Въ Гиполидѣйской тональн.						
Тоника.	Пентахорды.			Господ. зв.	Богоч. зв.	Тоника.	Пентахорды.			Господ. зв.	Богоч. зв.
Гл. I. (Фригійскій ладъ.)											
	dur.										
Гл. II. (Лидійскій.)											
	dur. добав.		опуск.		dur. добав.		опуск.				
Гл. III. (Миксолидѣйскій.)											
	mol.		добав.		mol.		добав.				
Гл. IV. (Дорійскій.)											
	mol.		добав.		опуск.						
Гл. V. (Гипофригійскій.)											
	dur.										
Гл. VI. (Гиполидѣйскій.)											
	dur. добав.		опуск.								
Гл. VII. (Гипомиксолидѣйскій.)											
	mol. добав.		опуск.								
Гл. VIII. (Гиподорійскій.)											
	mol. добав.		добав.								

По сравненіи этой таблицы знаменнаго распѣва съ такою же таблицею, представляющею общій видъ теоретически установленной системы византійскаго церковнаго осмогласія, мы видимъ съ одной стороны, что система знаменнаго распѣва сама по себѣ вполне соответствуетъ византійской теоріи, но что съ другой стороны въ практикѣ церковнаго пѣнія и особенно въ нотированіи мелодій знаменнаго распѣва допущены нѣкоторыя отклоненія отъ установленной теоріею нормы и частію даже неточности, подлежащія исправленію. Уклоненія эти состоятъ: а) въ произвольномъ выборѣ и предпочтеніи тональностей, занимающихъ низшія ступени звуковой лѣствицы, тональностямъ, допускающимъ высокіе звуки; б) иногда въ произвольномъ пониженіи звуковыхъ областей на кварту внѣ установленныхъ теоріею тональностей и въ несоблюденіи при этомъ подлежащихъ интервальныхъ отношеній между звуками; в) въ расширеніи или сокращеніи гласовой области; г) въ уклоненіяхъ нѣкоторыхъ звуковъ, особенно конечныхъ, отъ нормальнаго ихъ положенія.

а) Задачею нотирования мелодій знаменнаго распѣва было, очевидно, не теоретически точное соблюденіе правописанія системы осмогласія по звуковой лѣствицѣ и тональностямъ, а преимущественно практическое удобство исполненія, напр. примѣненіе высоты звуковъ къ среднему діапазону обычныхъ клиросныхъ пѣвцовъ Русской Церкви. Причемъ очевидно избѣгались высокіе звуки *do* и *re*, взамѣнъ же ихъ давалось болѣе широкое употребленіе среднимъ по высотѣ звукамъ гаммы и даже иногда (въ синодальныхъ изданіяхъ) низкимъ *la* и *sol*, бывшимъ пржеде прибавочными. Вслѣдствіе этого для нотирования гласовыхъ мелодій избирались тональности, не имѣющія въ основномъ пентахордѣ гласа означенныхъ высокихъ звуковъ, напр. для перваго гласа гиполидійская тональность, а для пятого — лидійская; ибо пентахорды этихъ гласовъ, по нормальной ихъ нотации имѣютъ

высокіе звуки *do* и *re*, не представляющіе практическихъ удобствъ для вращенія около нихъ церковныхъ мелодій. Этотъ выборъ тональности, подходящей къ объему мелодій и голосовымъ средствамъ исполнителей, впрочемъ, нисколько не вредитъ правильности мелодическаго движенія, если не измѣняетъ интервальныхъ отношеній между звуками и системы принятой нотации.

б) По пѣвческая практика по той же причинѣ еще болѣе расширила право понижать мелодіи и даже иногда безъ соображенія правилъ византійской теоріи церковнаго осмогласія. Вслѣдствіе чего мы видимъ съ одной стороны разнообразіе въ нотированіи мелодій иногда одного и того же гласа въ разныхъ нотныхъ изданіяхъ, а съ другой — обычай понижать мелодіи вообще на кварту, даже внѣ установленныхъ теорією тональностей, и наконецъ ошибки въ нотации относительно правильности послѣдованія интервалловъ¹⁾. Такъ въ безлинейныхъ изданіяхъ мелодіи нерѣдко нотированы на кварту выше противъ линейныхъ синодальныхъ изданій (наприм. мелодіи III гласа); такъ церковныя мелодіи въ нотномъ печатномъ Ирмологѣ нерѣдко написаны на кварту ниже сравнительно съ мелодіями того же гласа, находящимися въ Октоихѣ и Праздникахъ нотнаго пѣнія (напр. мелодіи II гласа); такъ нѣкоторыя ирмосы въ продолженіи восьми первыхъ пѣсней канона идутъ на кварту ниже противъ нормальной высоты, мелодіи же девятой пѣсни того же канона написаны на нормальныхъ ступеняхъ высоты (см. напр. гласъ второй). Обычай пониженія мелодій на кварту, безъ соображенія установленныхъ тональностей, выразился особенно въ нотированіи мелодій гласовъ V и VI.

Пентахордъ пятаго гласа въ безлинейныхъ рукописяхъ изъ гиподидійской тональности перенесенъ въ ли-

¹⁾ Тѣ же неправомерности транспозиціи облачаетъ Гвидо (XI вѣка) и въ западномъ церковномъ пѣніи.

дійскую на квинту ниже нормальной высоты¹⁾, въ линейныхъ же синодальныхъ изданіяхъ пониженъ еще на кварту внизъ и такимъ образомъ въ послѣднихъ оказался на октаву ниже нормальной его высоты. Пентахордь VI гласа, какъ въ линейныхъ, такъ и въ безлинейныхъ изданіяхъ, одинаково пониженъ на кварту противъ нормальной его высоты и такимъ образомъ оказался внѣ тональностей лидійской и гиполидійской. Въ гиполидійской нормальной тональности онъ имѣетъ звуки: *фа соль ля си* \sharp *до* съ интервалами $1\ 1\ 1\ \frac{1}{2}$; перенесенный въ лидійскую тональность т. е. на квинту внизъ онъ долженъ заключать въ себя звуки *си* \flat *до ре ми фа*, что несогласно съ теорією церковной гаммы; перенесенный же на кварту внизъ безъ всякихъ переменныхъ знаковь (какъ и сдѣлано въ нашихъ нотныхъ книгахъ) онъ представляетъ собою пентахордь второго гласа гиполидійской тональности: *до ре ми фа соль* (какъ въ I и V гласахъ греческаго распѣва) съ несвойственнымъ ему расположеніемъ интерваловъ $1\ 1\ \frac{1}{2}\ 1$, а для соблюденія правильного послѣдованія интерваловъ получивъ діэзъ на *фа*: *до ре ми фа* \sharp *соль*, онъ принадлежитъ къ гиперіастійской тональности, исключенной изъ употребленія въ церковномъ осмогласіи. Поэтому всякое нотированіе этого пентахорда кромѣ гиполидійской тональности неправильно²⁾

в) Сравнивая звуковыя области гласовъ знаменнаго распѣва съ византійскою системою пентахордовъ, мы видимъ нѣкоторое несоотвѣтствіе первыхъ съ теорією въ количествѣ и степеняхъ высоты звуковъ. Но это несоотвѣтствіе лишь кажущееся. Теорією дозволялось, какъ

¹⁾ Ибо здѣсь транспозиція изъ нижней тональности въ высшую, и затѣмъ перенесеніе звуковъ въ нижней ихъ алтифоль, или иначе: обратное отношеніе кварты двумъ квинту.

²⁾ Срав. „Гармонизація древне-русскаго церковнаго пѣнія“, Ю. Арнольда, стр. 196.

выше сказано, разширеніе пентахордной гласовой области вверхъ или внизъ, а также и ея сокращеніе до предѣловъ тетра хорда. Поэтому и въ нѣкоторыхъ гласахъ знаменнаго распѣва, для удобства голосовъ, гласовыя области звуковъ разширены книзу и сокращены кверху, вслѣдствіе чего нѣкоторыя изъ нихъ утратили точную форму пентахордовъ, установленныхъ византійскою теоріею осмогласія, но соблюли интервальныя ихъ отношенія. Сокращеніе и разширеніе гласовой области, по различію мелодій, даже въ одномъ и томъ же гласѣ бываетъ неодинаково, такъ что однѣ мелодіи гласа вращаются въ болѣе широкомъ объемѣ звуковъ, другія въ болѣе тѣсномъ. Самая обширная область звуковъ, какъ въ греческомъ церковномъ осмогласіи, такъ и въ нашемъ знаменномъ распѣвѣ, принадлежитъ гласу восьмому. Область восьмага гласа знаменнаго распѣва имѣетъ семь звуковъ, въ греческомъ же цѣннїи она построится не только по системѣ октахорда или діапазона, но и по системѣ тетра хорда 1).

г) Гармоническія начала въ гласахъ знаменнаго распѣва, а слѣдовательно и гармоническія тоники гласовыхъ звукорядовъ тѣ же, что и въ византійскомъ церковномъ осмогласіи: именно, къ мажорнымъ гласамъ принадлежатъ первый, второй, пятый и шестой гласы, къ минорнымъ — третій, четвертый, седьмой и восьмой.

д) Поэтому и гласовыя примѣты, т. е. звуки господствующіе и конечныя гласовыхъ мелодій, опредѣляемыя отношеніями звуковъ къ тоникѣ, въ знаменномъ распѣвѣ вообще точно соотвѣтствуютъ теоріи византійскаго осмогласія, кромѣ незначительныхъ и, такъ сказать, случайныхъ уклоненій, встрѣчающихся иногда въ окончаніяхъ мелодій. Кромѣ окончанія мелодій VI гласа, нотирован-

1) „Церковное пѣніе въ Россіи“, в. прог. Разумовскаго, стр. 103.

наго не согласно съ теорією, къ болѣе важнымъ уклоненіямъ отъ нормы должно отнести окончанія гласовъ IV и VII. Въ гласъ IV окончаніе по теоріи должно быть *ми*, на практикѣ же, кромѣ его и почти паравиѣ съ нимъ, употребляется еще окончаніе *ре*. Поэтому первое окончаніе, какъ согласно съ теорією, должно считать нормальнымъ, второе же принадлежитъ къ уклоненіямъ отъ общаго правила, вообще дозволяемымъ византійскою теорією, для мелодическихъ же окончаній особенно. Въ VII гласъ окончаніе должно быть на просламанваномениѣ лада, т. е. звукъ *ми*, на практикѣ же окончаніе это, по какому либо мелодическому или гармоническому поводу, перенесено на большую терцію внизъ, т. е. на звукъ *до*, лежащій внѣ оксафорда VII гласа и, вѣроятно, для отличія мелодій VII гласа отъ мелодій гласа IV, имѣющихъ также окончаніемъ звукъ *ми*¹⁾. Къ уклоненіямъ отъ данныхъ образцовъ должно отнести также въ мелодіяхъ VIII гласа *до* \sharp предъ окончаніемъ *ре*, требуемое гармоническими основаніями мелодій.

§ 7. Части мелодій или мелодическія строки знаменнаго распѣва.

Самое названіе мелодическаго пѣнія (отъ *μελος* — членъ, пѣснь) предполагаетъ дѣленіе на члены. Это дѣленіе мы видимъ во всѣхъ извѣстныхъ намъ распѣвахъ, а также и въ знаменномъ. Назвѣвъ того или другаго пѣспопѣнія знаменнаго распѣва не есть мелодія продолжающаяся непрерывно и разнообразно отъ начала пѣсно-

¹⁾ Подробное объясненіе какъ этихъ такъ и другихъ менѣе важныхъ уклоненій въ окончаніяхъ мелодій знаменнаго распѣва на основаніи допускаясь византійскою теорією гиналагъ, паралагъ и феоръ см. у Ю. Ариольда въ книгѣ „Гармонизація древне-русскаго церковнаго пѣнія“. М. 1886 г., стр. 197, 198, 200—211.