Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Г. А. Пожидаева

Певческие традиции Древней Руси



Москва 2006

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Певческие традиции Древней Руси

Очерки теории и стиля

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Высшее театральное училище (институт) им. М. С. Щепкина
при Государственном академическом Малом театре России

Государственная академия славянской культуры

Г. А. Пожидаева

Певческие традиции Древней Руси

Очерки теории и стиля

© Знак. Электронная версия книги. 2007

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАК»
МОСКВА 2007

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ББК 85.318
П 46

Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект № 05-04-16021

Пожидаева Г. А.

П 46 Певческие традиции Древней Руси: Очерки теории и стиля. — М.: Знак, 2007. — 880 с.: ил.

ISBN 5-9551-0164-0

В книге, написанной на материале певческих рукописей XI—XVII вв., рассматривается древнерусское церковное пение как система. Автор выстраивает его классификацию на основе музыкально-речевых моделей, выявляет типологию. Опора на основные языковые и структурные элементы позволяет воссоздать картину эволюции древнерусской певческой культуры как историко-стилистический процесс. Исторический аспект исследования обогащен обращением к византийским истокам — от литургики, церковно-певческой книжности до музыкальной письменности.

На основе выработанного автором метода с применением структурного анализа определены стилистические особенности распевов, раскрывается композиционная техника распевщиков. По стилистическим признакам впервые установлено существование двух региональных традиций — среднерусской и северной.

Приложения содержат песнопения древнерусской монодии и раннего многоголосия, представленные в оригинальной нотации и авторской расшифровке крюкового письма. Впервые в отечественной медиевистике расшифрованы не только знаменные, но и кондакарные песнопений XI—XII вв., по-новому прочитаны образцы раннего многоголосия.

Книга обращена к профессиональным музыкантам, филологам, специалистам в области древнерусской культуры, а также широкому кругу любителей музыки и всем интересующимся историей отечественной культуры.

ББК 85.318

В оформлении переплета использованы: Миниатюра с изображением Иоанна Дамаскина. Сер. XVI в., РГБ, собр. Иосифо-Волоколамского монастыря, ф. 113, № 240, л. 512 об.; Лист Ирмология. Там же, л. 513; Лист Типографского устава и кондакаря. Кон. XI — нач. XII в. К-5349, л. 42; Листы многоголосной рукописи. Посл. четв. XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 220, л. 133 об. — 134.

ISBN 5-9551-0164-0

© Г. А. Пожидаева, 2007
© Знак, 2007

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Оглавление

От автора 7
Введение 9

Часть первая. Монодия

Глава I. Историко-литургические и музыкально-стилистические предпосылки возникновения пространного пения в Древней Руси 27

Глава II. Принципы распева в русской монодии 52

Глава III. Основные структуры силлабического и силлабо-мелизматического пения ... 76
1. Силлабический тип. Знаменный распев 76
2. Силлабо-мелизматический тип 105
а) Знаменный распев 105
б) Малый распев 143

Глава IV. Основные структуры пространного пения 149
1. Кондакарное пение 149
2. Путевой распев 186
3. Демественный распев 208
4. Большой распев 244

Глава V. Монастырские «переводы» пространных распевов XVI—XVII веков 264
1. Отличительные признаки монастырских редакций 264
2. Среднерусская и северная традиции в монастырском пении XVI—XVII веков 282

Глава VI. Типология древнерусского церковного пения 314

Часть вторая. Многоголосие

Глава I. Формы изложения раннего многоголосия 325
1. Однострочное изложение партий 326
2. Смешанное изложение — «делённая партитура» 337
3. Партитурное изложение 341

Глава II. Формирование раннего многоголосия в рукописной традиции конца XV — XVII веков 345
1. Становление многоголосного пения в его начальный период (конец XV — XVI вв.) 345

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

2. Развитие раннего многоголосия в XVII веке 362
Глава III. Принципы распева в раннем многоголосии....378
1. Типы и виды многоголосного пения 378
2. Полифоническое (демественно-путевое) многоголосие 379
2.1. Связь ранних форм многоголосия с монодической традицией....379
2.2. Принципы распева в полифоническом (демественно-путевом) многоголосии 384
3. Аккордово-гармоническое (знаменное) многоголосие....416
3.1. Силлабическое многоголосие....417
3.2. Силлабо-мелизматическое многоголосие....422
3.3. Мелизматическое многоголосие 442
4. Принципы распева в многоголосной традиции 452

Заключение. Стилистическая эволюция древнерусского церковного пения XI—XVII веков....455

Нотно-крюковые приложения....467
Комментарии 808
Список приложений....834

Литература 838
Рукописные источники....864
Список сокращений 877

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ОТ АВТОРА

Книга представляет читателю панораму средневекового периода в истории церковного пения Древней Руси — от начального следования византийским образцам и заканчивая зрелым, самостоятельным стилем эпохи Московской Руси вплоть до раннего многоголосия XVII в. Картина бытования и развития певческого искусства показана на конкретных образцах различных распевов: знаменного, кондакарного, путевого, демественного, большого, монастырских.

Разнообразие и многоликость всех типов церковного пения и его главных видов рассматриваются с точки зрения стиля каждого из них. Исходя из этого, сам процесс исторического развития предстает как процесс стилистической эволюции церковно-певческой традиции. Именно по музыкально-стилистическим признакам и дана ее периодизация.

Русское Средневековье рассматривается в работе как единый культурно-исторический процесс. Это особенно заметно во взаимосвязи монодии и раннего многоголосия, которое в данной работе характеризуется как «монодическое многоголосие». Раннее многоголосие предстает в книге значительно менее диссонантным, чем принято считать, и по своему гармоническому стилю в большей степени связано с западно-европейским многоголосием эпохи Средневековья. Преемственность в развитии церковного пения заметна также в сохранении стилистических признаков раннего многоголосия в последующую историческую эпоху — Новое время.

Обращаем внимание на метод структурного анализа, применяемый автором. Этот метод не только раскрывает главные языковые модели песнопений, а также их структуры, но и приближает нас к научно-корректному прочтению древнерусских распевов и дает возможность получить исторически адекватное представление о стиле той или иной эпохи. Качественная характеристика языковых элементов песнопений становится признаком их стиля.

Метод позволяет раскрыть принципы распева литургической поэзии в творчестве древнерусских распевщиков. Своеобразие их творческого почерка проявляет себя в оригинальных попевках. Те же особенности, впервые стилистически обоснованные, проецируются и на региональные традиции, главные из которых — среднерусская и северная — представлены в книге монастырским песнотворчеством.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Приложения в достаточной мере полно отражают систему древнерусских распевов, монодии и раннего многоголосия. Образцы песнопений приводятся в оригинальной нотации и авторской расшифровке крюкового письма, что позволяет проследить эволюцию не только стиля церковного пения, но и его музыкальной письменности. Впервые предлагаются расшифровки песнопений древнего периода, кондакарного и знаменного распевов, приводимые по одной из самых ранних рукописей — Типографскому уставу и кондакарю (конец XI — начало XII в.). Богатство рукописных собраний в древлехранилищах России позволяет автору впервые ввести в культурный оборот уникальные образцы певческого искусства — от ранних кондакарных и знаменных песнопений до «переводов» гениального московского распевщика Федора Крестьянина, а также их многоголосных обработок.

Выражаю искреннюю признательность сотрудникам рукописных отделов центральных хранилищ И. В. Лёвочкину, Ю. Д. Рыкову, Л. И. Щеголевой, Л. А. Шевцовой, Т. В. Дианової, Е. В. Ухановой, Н. Э. Грязновой, Г. П. Чиняковой, В. М. Загребину, Ф. В. Панченко.

Благодарным словом хотелось бы упомянуть коллег, в той или иной мере ознакомившихся с материалами книги, сделавших полезные замечания и давших ценные советы, — Н. С. Гуляницкую, М. П. Рахманову, М. Г. Арановского, Н. С. Серегину, В. М. Кириллина, протоиерея Геннадия (Нефедова), Е. В. Герцмана, Х. Троэльсгарда. Особую благодарность автор приносит А. С. Демину и Т. В. Марелло. Хочется также отдать дань благодарной памяти Л. П. Жуковской, принявшей деятельное участие в подготовке приложений.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ВВЕДЕНИЕ

Тысячелетняя традиция христианства на Руси с наибольшей полнотой нашла свое отражение в певческом искусстве, непосредственно связанном со словом и речевой культурой богослужения. Характер литургического чтения, сам эмоциональный и образный строй православного чинопоследования наиболее ярко воплотились в средневековой монодии. Именно здесь сложился основной интонационный фонд русской духовной музыки, возникшей из речевых норм и особенностей церковно-славянского языка.

Осознание принципов монодического распева литургической поэзии, как показало исследование, приводит к пониманию его непосредственной взаимосвязи с ранним многоголосием. Именно эта взаимосвязь привела к параллельному изучению двух основных пластов древнерусского певческого искусства. Главная задача, которую автор ставит перед собой, — раскрыть наиболее важные закономерности композиционной техники, принципы распева в церковно-певческой традиции в целом, как в монодии, так и в многоголосии.

Исходя из поставленной задачи, работа слагается из двух частей: первая, ключевая в определенном смысле, часть посвящена монодии, вторая — многоголосию.

Основные проблемы первой части — изложение теории распева[1], то есть принципов распевания литургических текстов, а также выявление главных структур текста и напева, принципов их соединения в песнопениях различных «стилей». Благодаря качественному определению этих структур, в работе дается классификация типов и видов церковного пения.

Вторая часть посвящена ранним формам русского церковного многоголосия, которое рассматривается как эволюционное продолжение монодической традиции. В теории многоголосного распева применяется отработанный в монодии метод структурного анализа напева и песнопения. При этом особенности напева и песнопения рассматриваются в их непосредственной связи со знаковой системой — крюковой нотацией, отражающей не только первичные музыкаль-

[1] Различия в написании (распев и роспев), встречающиеся в современной медиевистике, связаны, вероятно, с различными ударениями: распе́в и ро́спев (последняя форма является устаревшей).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ные элементы, но и просодические характеристики языка: его акцентность, ритмическую организацию, интонационные модели.

Теоретические проблемы для данной работы стали ведущими. Однако не менее значимой стороной является и анализ источников как базы исследования. Рукописная традиция церковного пения, как монодии, так и многоголосия, прослежена на протяжении столетий — с XI по XVII в., что позволяет воссоздать историческое развитие русской профессиональной музыки в средневековый период.

Значительно большее внимание в нашей работе уделяется *пространному типу пения*, как наименее изученному и наиболее интересному в музыкальном отношении. Это связано также с тем, что именно пространные распевы стали основой ранних видов многоголосия — так называемого «строчного» и демественного пения.

В исследовании применяется комплексный подход к материалу: источниковедческое и текстологическое изучение певческих рукописей в оригинальной крюковой нотации эпохи Средневековья; выявление круга пения и различных редакций песнопений, их расшифровка, то есть перевод в современную нотную запись; наконец, анализ строения различных распевов монодии и многоголосия.

Изучение источников и текстов певческих памятников проводится с использованием сложившихся научных методов: сравнительного, ретроспективного, палеографического, текстологического, а также структурного, применяемого автором на материале древнерусского церковного пения. Семиографический метод анализа выступает как вспомогательный, позволяющий наглядно продемонстрировать структуры напева и песнопения.

Метод структурного анализа является основным методом исследования, благодаря которому становится возможным определить главные структуры и «лексические» единицы в строении песнопений. Обязательное условие для решения этой задачи — выявление структур текста в их соотношении со структурами напева. При анализе текстовых элементов были привлечены некоторые понятия современной филологической науки, в частности, лингвистики, например, такие понятия, как тонема, просодема, синтагма. Потребовалось также существенно уточнить важнейшие музыкально-теоретические понятия, такие, как тонема и кокиза в напеве, просодема, попевка, лицо и фита в песнопении.

В новом значении в нашей работе введено понятие главной структуры напева — *кокизы*, применявшееся в древнерусской теории музыки, но в современный период утерявшее свое прежнее значение. Именно кокиза придает своеобразие каждому из распевов и прежде всего распевам мелизматического (или пространного) типа. На материале разных распевов в работе проанализирован состав кокиз, их ладоинтонационные и ритмические особенности, соединение и варьирование в напеве.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Направленность исследования потребовала также введения некоторых новых методов при анализе просодии песнопений, их музыкально-речевых структур — просодемы и так называемых мелолексем, т. е. попевок, лиц и фит. Рассмотрены особенности просодии, просодический ритм песнопения и его взаимосвязь со строением и акцентностью текста в песнопениях различных пространных распевов. Именно продолжительность просодем как единиц внутрислогового распева определяет тип пения как силлабический, силлабо-мелизматический или мелизматический. В результате удалось показать своеобразие распевов на уровне структур напева и песнопения, в том числе и их отличия в разных типах пения.

Для большей наглядности и выявления существенных особенностей пространных распевов в монодии и многоголосии проведено их сравнение с силлабическим и силлабо-мелизматическим типом пения. Все это позволило подойти к характеристике стиля каждого из типов и видов церковного пения Древней Руси, как монодии, так и многоголосия.

Такой подход дает возможность более точно и доказательно проследить историческую эволюцию средневековой музыкальной культуры. Кроме того, мы можем наблюдать возникновение региональных традиций и авторских редакций песнопений.

Предлагаемый в данной работе **метод** анализа, будучи в достаточной мере универсальным, применим к любому из распевов, не только пространному, но и силлабическому, и силлабо-мелизматическому, монодии и многоголосию. Его можно использовать в исследовании певческих стилей региональных школ — московской, новгородской, усольской и др. На его основе возможна авторская атрибуция песнопений и характеристика творческого почерка русских распевщиков, причем как в монодии, так и в многоголосии. Например, уже в этой работе определяется принадлежность монастырских «переводов» к среднерусской или северной ветви, а именно — к традиции Троицкого или Соловецкого монастыря; определяются авторские особенности некоторых «переводов» гениального русского распевщика Федора Крестьянина.

Поскольку анализ выявляет важнейшие типовые единицы каждого распева, существенным результатом работы становится уточнение напевов песнопений, их соотношения с текстом, исправление случайных ошибок и описок, особенно в сложных полифонических партитурах, что в итоге должно способствовать воссозданию адекватных представлений о музыкальной культуре русского Средневековья и его месте в мировой культуре.

Расшифровка песнопений (монодии и многоголосия) выполнена автором по комплексной методике, сочетающей материал певческих рукописей и музыкально-теоретических руководств. В работе использованы списки всех видов безлинейной нотации: знаменной, кондакарной, путевой, демественной и казанской;

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

привлечены также линейные списки киевской квадратной нотации и линейно-крюковых двознаменников.

Исследование проведено преимущественно на неопубликованном материале певческих рукописей XI—XVII вв., а также старообрядческих списков XVIII—XIX вв. Охвачены певческие рукописи главных хранилищ России: Российской государственной библиотеки, Государственного исторического музея, Российского государственного архива древних актов, Российской национальной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Библиотеки Российской Академии наук, Древлехранилища Института русской литературы, Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки, библиотек Государственной Третьяковской галереи и Санкт-Петербургской Духовной Академии.

Использованы фонды крупнейших рукописных собраний, дающие подлинное представление о певческой традиции Древней Руси: Синодальное певческое и Епархиальное собр., собр. Успенского собора и Чудова монастыря ГИМа; собр. Троице-Сергиевой лавры, Музейное, Иосифо-Волоколамского монастыря, Вологодское, Рогожское, Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского РГБ; собр. библиотеки Московской Синодальной типографии, библиотеки Московского главного архива МИДа, Рукописное собр. РГАДА; Кирилло-Белозерское, Соловецкое, Софийское собр., ОСРК, собр. Погодина РНБ; Основное собр., Строгановское, Архангельское собр. БРАН и другие. Для исследования привлечены такие известные памятники древнерусской музыкальной письменности, как Типографский устав и кондакарь, кондакари Благовещенский и Успенский, «Троестрочник» Одоевского и др.

Для сравнительного изучения древнерусского и византийского церковного пения использованы греческие музыкальные рукописи, отражающие типичные черты византийской традиции пространного пения. Среди них наиболее значимые манускрипты Афинской национальной библиотеки, библиотеки кафедрального собора Кастории, ряд рукописей из собрания РНБ — источники периода палеовизантийской и средневизантийской нотации, оказавшей влияние на древнерусскую музыкальную письменность.

В исследовании использованы отечественные синодальные издания служебных певческих книг и современные публикации средневековых музыкальных памятников, как русских, так и византийских.

Мелизматические или пространные распевы были самыми сложными по своей музыкальной организации и значительно превосходили силлабические и силлабо-мелизматические в степени мелодической развитости напева. Тем не менее именно силлабический и силлабо-мелизматический типы пения, как более простые, определяли основной интонационный фонд мелизматических форм. Более того, в силлабо-мелизматическом пении сложились и такие важнейшие мелизматические единицы, как лицо и фита.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Развитый внутрислоговой распев, как главный признак пространного типа пения, объединял все его виды, начиная от кондакарного и заканчивая путевым, демественным и большим распевом. Эти распевы, являющиеся частью системы древнерусского церковного пения, объединены также и общими принципами строения, ладоритмической, интонационной и просодической организацией. Эти принципы по существу определяют композиционную технику пространного распева в русской монодии.

Блестяще освоенная на практике, эта техника частично раскрывается в теоретических трудах того времени — азбуках, кокизниках, фитниках, содержащих объяснения не только знаков музыкальной письменности, но и различных структур песнопения — музыкальных и музыкально-речевых. Теоретические руководства были созданы как для основного вида — знаменного распева, так и для путевого и демественного, в том числе в многоголосии, что позволяло выявить их основные структуры и мелолексемы, зафиксированные невменной нотацией.

В русской классической медиевистике — работах Д. В. Разумовского, С. В. Смоленского, В. М. Металлова, И. И. Вознесенского, А. Никольского — была предпринята попытка воссоздать теорию распева на материале знаменного пения[2]. Публикация крюковых азбук, сводов попевок, лиц и фит как главных музыкально-речевых единиц песнопения стали фундаментальной базой для расшифровок песнопений и понимания, по выражению Д. В. Разумовского, их «технического строения». Исследование палеографии певческих памятников, их текстов с точки зрения музыкальных редакций и исторического бытования, выявление региональных и авторских «переводов» давало возможность в перспективе приблизиться к более глубокому пониманию древнерусского пения и прежде всего знаменного распева.

Знаменный распев был более исследован в его силлабо-мелизматической редакции. Виды пространного пения — кондакарного, путевого, демественного, большого распева — изучались с позиций источниковедения, текстологии, истории возникновения; их теория находилась в начальной стадии освоения: Д. В. Разумовский опубликовал только азбуку демественной нотации[3].

[2] *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. М., 1867—1869; *Он же.* Богослужебное пение православной греко-российской церкви. М., 1886; Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668 г.). Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский. Казань, 1888; *Металлов В. М.* Азбука крюкового пения. М., 1899; *Он же.* Осмогласие знаменного распева. М., 1899; *Он же.* Русская семиография. М., 1912; *Вознесенский И. И.* О церковном пении православной греко-российской церкви. Большой и малый знаменный распев. 2-е изд. Рига, 1890. *Никольский А.* Формы русского церковного пения. Пг., 1915.

[3] *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. М., 1867—1869. Переиздание демественной азбуки Д. В. Разумовского см.: *Беляев В. М.* Раннее русское многоголосие. М., 1997. С. 45—57.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Новый этап в исследовании отечественной средневековой культуры открывает медиевистика XX в., в которой более полно и подробно рассматриваются все типы русской монодии[4]. В силлабическом знаменном распеве изучались источники, жанры, нотация; строение песнопений было проанализировано на материале памятников древнейшего периода с использованием метода семиографического и структурно-текстологического анализа (Н. Д. Успенский, Ю. В. Келдыш, Н. С. Серегина, З. М. Гусейнова, Т. Ф. Владышевская, Г. В. Алексеева, Н. В. Парфентьева, А. Н. Кручинина, И. Е. Лозовая, Ю. В. Артамонова, Р. Паликарова-Вердей, М. Велимирович, К. Флорос, Н. Константинова Ульф-Мюллер, Д. Кристианс и др.[5]).

[4] Исследование мелодики как ладовой и интонационной основы музыкального искусства является важной частью современного музыковедения. В трудах ученых XX в. Б. Асафьева, Э. Курта, Л. Мазеля, Е. Ручьевской, М. Арановского, В. Васиной-Гросман, С. Галицкой и др. ей уделяется большое внимание, равно как и в новейших исследованиях В. Холоповой, Ю. Холопова, Н. Гуляницкой, Л. Дьячковой, М. Карабань и др. См.: *Асафьев Б. В.* Речевая интонация. М.; Л., 1965; *Он же*. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Л., 1971; *Курт Э.* Основы линеарного контрапункта. М., 1931; *Мазель Л. А.* О мелодии. М., 1952; *Он же*. Строение музыкальных произведений. М., 1986; *Ручьевская Е. А.* Слово и музыка. М., 1960; *Арановский М. Г.* Мелодика С. С. Прокофьева. М., 1969; *Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово. 1. Ритмика. 2. Интонация. 3. Композиция. М., 1972—1978; *Галицкая С. П.* Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981; *Szabolcsi B.* Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Bdpst., 1959; *Abraham L. U., Dahlhaus C.* Melodielehre. Köln, 1972; *Холопова В. Н.* Мелодика. М., 1984; *Она же*. Формы музыкальных произведений. Гл. 2, 4—6. СПб., 1999; *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. Гл. 9. М., 1988; *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002; *Дьячкова Л. С.* Мелодика. М., 1985; *Ручьевская Е. А. и др.* Анализ вокальных произведений. Л., 1988.

[5] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 36—45, 68—113; *Он же*. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971. С. 7—77; *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь. XI—XVII века // История русской музыки. Т. 1. М., 1983. С. 79—111; *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. СПб., 1994. С. 34—38; *Гусейнова З. М.* Принципы систематизации древнерусской музыкальной письменности XI—XIV вв.: Дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1982; *Владышевская Т. Ф.* Система подобнов в древнерусском певческом искусстве // Musica antiqua Europae orientalis. VII. Bydgoszcz, 1985. P. 739—749; *Она же*. Типографский устав как источник для изучения древнейших форм русского певческого искусства // Musica antiqua Europae orientalis. IV. Bydgoszcz, 1975. P. 607—620; *Алексеева Г. В.* Проблемы адаптации византийского пения на Руси. Владивосток, 1996. С. 143—340; *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII веков. Челябинск, 1993; *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв. Челябинск, 1997; *Кручинина А. Н.* Попевка в русской музыкальной теории XVII века: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Л.,

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Силлабо-мелизматический знаменный распев изучен более основательно. Источники, их палеография, типология, жанровая система знаменного пения, ладоинтонационная и ритмическая организация, композиция песнопений — эти проблемы поставлены и частично решаются в современных исследованиях (Н. Д. Успенский, Ю. В. Келдыш, М. В. Бражников, Н. С. Серегина, А. В. Конотоп, З. М. Гусейнова, Н. В. Парфентьева, В. Н. Холопова, И. Гарднер и др.[6]).

Исследователи выделяют главные единицы музыкального языка песнопений: попевки, лица и фиты. В строении попевки на семиографическом уровне определены постоянная и изменяемая части — ядро и доступка (М. Бражников)[7] или архетип и подвод (А. Кручинина)[8]. Более детально рассматривает музыкальное

1979; *Лозовая И. Е.* Древнерусский нотированный Параклитик конца XII — начала XIII века: предварительные заметки к изучению певческой книги // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 6. Ч. 2. М., 1994. С. 407—432; *Артамонова Ю. В.* Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI—XVIII веков: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1998; *Palikarova-Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes. Copenhague, 1953; *Velimirović M.* Byzantines elements in early slavic chant: The Hirmologion. Copenhagen, 1960; *Floros C.* Universale Neumenkunde. Kassel, 1970; *Konstantinova Ulff-Møller N.* Transcription of the Stichera idiomela for the month of April from Russian manuscripts from the 12th century. München, 1989; Die Notation von Stichera und Kanones im Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember (nach der Hs. GIM Sin. 162). Verzeichnis der Musterstrophen und ihrer Neumenstruktur (zusammengestellt von Dagmar Christians). Wiesbaden, 2001.

[6] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 149—199; *Он же.* Образцы древнерусского певческого искусства. С. 7—77; *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь XI—XVII века. С. 130—60, 202—218; *Бражников М. В.* Новые памятники знаменного распева. Вып. 1. Л., 1967; *Он же.* Памятники знаменного распева. Вып. 2. Л., 1974; *Христофор.* Ключ знаменной 1604. Публикация / Публ., пер. М. Бражникова и Г. Никишова; Предисл., коммент., исслед. Г. Никишова // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9. М., 1983; *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. СПб., 1994; Ранняя русская лирика. Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV—XVII веков / Сост. Л. А. Петрова и Н. С. Серегина. Л., 1988; *Конотоп А. В.* Супрасльский ирмологион 1598—1601 гг. и теория транспозиции знаменного распева. На материале певческих нотно-линейных рукописей XVII в.: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1974; *Гусейнова З. М.* «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII века. СПб., 1995; *Она же.* Фитник Федора Крестьянина. СПб., 2001; *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв. Челябинск, 1997. С. 11—195; *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М., 1983. С. 22—88; *Gardner I. von* und *Koschmieder E.* Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. V. I. München, 1963; V. II. München, 1966; V. III. München, 1972.

[7] *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. С. 185, 190.

[8] *Кручинина А. Н.* Попевка в русской музыкальной теории XVII века: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1979. С. 11—12.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

строение знаменной попевки Б. Карастоянов, выявляя в попевке новые, более мелкие музыкальные и музыкально-просодические структуры — тонемы и просодемы, мотивы и просодические звенья, находящие соответствие в знаковой системе [9].

М. В. Бражниковым было многое сделано в исследовании фитного знаменного пения. В фите, построенной аналогично попевке, он выделяет по семиографии подготовку и приступ (изменяемую часть), ядро и конечный оборот (неизменяемые разделы) [10]. Строение фиты по семиографическим признакам анализируется в работе З. М. Гусейновой [11].

Пространные виды русского церковного пения — кондакарный, большой, путевой и демественный распевы — изучены значительно меньше других. В работах зарубежных медиевистов о кондакарном пении, содержащих пробные расшифровки песнопений, частично отражаются представления о строении распева и его структурах (К. Флорос, Гр. Майерс [12]).

Работы отечественных ученых о мелизматическом пении посвящены преимущественно проблемам источников и их палеографии, в меньшей степени — нотации, теоретическим руководствам, расшифровке. Композиционные особенности этих видов пения рассматриваются исключительно на семиографическом уровне (М. В. Бражников, Г. Никишов, Н. С. Серегина, З. М. Гусейнова, Б. А. Шиндин, Д. Шабалин, М. В. Богомолова, Ю. В. Артамонова [13]). Редакции большого

---

[9] *Карастоянов Б. П.* О таблицах мелодических формул знаменного распева // Musika antiqua Europae orientalis. VIII. Vol. I. Bydgoszcz, 1988. P. 489—490, 493.

[10] *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984. С. 61—63.

[11] *Гусейнова З. М.* Фитник Федора Крестьянина. СПб., 2001. С. 137—158.

[12] *Floros C.* Die Entzifferung der Kondakarien-Notation // Musik des Ostens. Kassel, 1965—1967. 3. S. 7—71; 4. S. 12—44.; *Myers G.* The Legacy of the Medieval Russian Kondakar and the Transcription of Kondakarian Musical Notation // Muziek & Wetenschap, Dutch Journal for Musicology, V (1995/96). P. 128—161; *Myers G.* A Tale of Bygone Years: The Kontakion for the Dedication of a Church in Medieval Rus'. A Source Study and a Reconstruction. Toronto, 1997.

[13] *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 369—377; *Христофор.* Ключ знаменной 1604 / Публ., пер. М. Бражникова и Г. Никишова; Предисл., коммент., исслед. Г. Никишова // Памятники русского музыкального искусства. М., 1983. С. 20—43, 80—119, 205—236, 239—242; *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 17—19, 42, 146, 207, 216, 228; Ранняя русская лирика. Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV—XVII веков. С. 136, 221, 226, 235—236, 294; *Гусейнова З. М.* «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII века. С. 24—32, 78—80; *Шабалин Д.* Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово, 1991. С. 264—267; *Шиндин Б. А., Ефимова И. В.* Демественный роспев. Монодия и многоголосие. Новосибирск, 1991. С. 1—128; *Богомолова М. В.* К проблеме выявления и изучения ранних памятников путевого распева (на примере стихиры «Приидите, ублажим Иосифа» и задостойника «О тебе радуется») // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII—

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

распева, авторские «переводы», особенности напевов и их соотношения с текстом рассматриваются также только в отечественной медиевистике (М. В. Бражников, Н. С. Серегина, Н. В. Парфентьева и др.[14]). Труд И. Гарднера о демественном распеве, к сожалению, основан на ограниченном круге источников позднего происхождения и поэтому выводы исследования не всегда объективны[15].

Ценные наблюдения и выводы о ритмической стороне русской монодии — силлабо-мелизматическом знаменном распеве и мелизматических распевах (большом и демественном) содержит исследование В. Н. Холоповой[16].

В обобщающих работах Н. Д. Успенского и Ю. В. Келдыша анализируются все стили древнерусской монодии, в том числе и пространные распевы, и, в частности, в общем плане затрагиваются их стилистические особенности[17].

Принципы распева в монодии, как общие для всех видов пения Древней Руси, так и особенные для каждого из них, еще не становились в музыкальной медиевистике предметом специального рассмотрения. До сих пор нет исследования, содержащего обобщения по «технике» музыкального письма для всей монодической традиции и каждого из ее распевов в отдельности. Не определена сущность классификации церковного пения на три основных типа, а представления об их типологических свойствах недостаточно конкретизированы. Наиболее значимые для атрибуции распевов и их расшифровки признаки либо не выявлены вовсе, либо выявлены в такой малой степени, которая по существу не может способствовать прочтению памятников и их воссозданию в исторически достоверном виде.

Пространные виды пения изучались до сих пор только на материале основных, наиболее распространенных редакций. Такие редакции, как большой путевой распев, малый и большой напев демеством, монастырские «переводы» были преимущественно лишь отмечены в источниках[18]. Только отдельные образцы мо-

XVIII веков). Сб. науч. трудов / Сост., отв. ред. А. С. Белоненко. Л., 1983. С. 114—142; *Артамонова Ю. В.* Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI—XVIII веков. С. 31—38.

[14] *Федор Крестьянин.* Стихиры / Публ., расшифр., исслед. и коммент. М. В. Бражникова // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3. М., 1974. С. 130—223; *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 191, 215; Ранняя русская лирика. Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV—XVII веков. С. 241; *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв. С. 87—104, 114—141.

[15] *Gardner I. von.* Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. München, 1967.

[16] *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М., 1983. С. 18—88.

[17] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971; *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь XI—XVII века. М., 1983.

[18] *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства: Школы. Центры. Мастера. Свердловск, 1991. С. 31, 34—35, 40, 106—109, 178—180; Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоев-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

настырских «переводов» опубликованы или использованы для сравнительного анализа[19]. Музыкальные и музыкально-просодические особенности, отличающие их от основной редакции того или иного распева и позволяющие атрибутировать каждую конкретную редакцию, пока не определены.

Раскрытие принципов распева средневековой монодии, направленное непосредственно на решение проблем расшифровки, атрибуции распевов и их редакций, типология церковного пения — суть актуальнейшие проблемы современной медиевистики, поставленные в первой части работы.

Как и в монодии, наиболее актуальным вопросом при изучении *многоголосия* является научно корректное, исторически адекватное прочтение песнопений различных типов и видов. Успешное решение этой сугубо практической задачи в монодии, как мы видим, во многом зависит от понимания теоретических основ распева и строения песнопений в том или ином виде пения. Столь же важным для решения проблем прочтения раннего многоголосия является понимание его происхождения, связи со всей церковно-певческой культурой, частью которой оно является, а также осознание его теории, выявление музыкальных и музыкально-речевых структур, лежащих в основе многоголосных композиций.

Ни в русской классической медиевистике, ни в работах современных ученых проблема принципов распева в раннем многоголосии не была поставлена. Такие вопросы, как его история и генезис, затрагивались в общих работах по истории церковного пения уже в русской классической медиевистике (Д. В. Разумовский, В. М. Металлов, С. В. Смоленский, А. В. Преображенский[20]), затем, в XX столетии, в общих работах по истории русской музыки и истории полифонии к ним обращались отечественные ученые (Н. Ф. Финдейзен, С. С. Скребков,

ского. Архив Д. В. Разумовского / Описания под ред. И. М. Кудрявцева. М., 1960. С. 74, 82, 187; *Богомолова М. В.* К проблеме выявления и изучения ранних памятников путевого распева. С. 137—139; *Захарьина Н. Б.* Монастырские роспевы в коллекционных собраниях Российской национальной библиотеки (П. П. Вяземского, ОЛДП, А. А. Титова) // Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве. К 600-летию основания Кирилло-Белозерского монастыря. Сб. ст. / Сост. Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. СПб., 2000. С. 53—58.

[19] *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. Музыкальный материал с историко-теоретическими комментариями и иллюстрациями. 2-е изд., доп. Л., 1971. С. 87—88, 107—111, 124—125; *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII веков. Челябинск, 1993. С. 123—135.

[20] *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. М., 1867—1869; *Он же.* Богослужебное пение православной греко-российской церкви. М., 1886; *Металлов В. М.* Русская симиография. М., 1912; *Смоленский С. В.* О древнерусских певческих нотациях. Историко-палеографический очерк. СПб., 1901 (Памятники древней письменности и искусства, т. 145); *Преображенский А. В.* Культовая музыка в России. Л., 1924; *Он же.* Очерк истории церковного пения в России. 2-е изд. СПб., 1910.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Н. Д. Успенский, Ю. В. Келдыш, В. В. Протопопов, Т. Ф. Владышевская[21]). Отдельные специальные исследования отечественных медиевистов посвящены различным видам раннего многоголосия.

Большой вклад в науку о многоголосии внесли крупнейшие ученые М. В. Бражников и В. М. Беляев.

М. В. Бражникову принадлежит приоритет в прочтении крюковых партитур знаменного силлабического многоголосия. Большой корпус его расшифровок многоголосных песнопений стал для ученых будущих поколений базовым материалом. Исследования М. В. Бражникова «Многоголосие знаменных партитур»[22] и «Русская певческая палеография»[23] были первыми работами, открывшими для нас особенности оформления певческих рукописей, их терминологии, средневековой музыкальной письменности и ее прочтения в образцах раннего многоголосия.

Работы современника М. В. Бражникова В. М. Беляева «Раннее русское многоголосие» и «Древнерусская музыкальная письменность»[24], главным образом посвященные многоголосию полифонического склада, как бы дополняют работы М. В. Бражникова. Именно В. М. Беляев выполнил первые расшифровки песнопений путевого и демественного многоголосия; на их основе в работе сделаны интересные обобщения о гармоническом складе русского контрапункта, который определяется как кварто-квинтовый. Работа над прочтением образцов путевого и демественного многоголосия позволила прийти В. М. Беляеву к важному выводу о несоответствии ритмического значения демественных и путевых знамен в многоголосии и монодии.

---

[21] *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 1—2. М.; Л., 1928. Т. 2. Вып. 6. М.; Л., 1929. С. 183—206; *Скребков С. С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII в. М., 1969. С. 48—92; *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 232—291; *Он же*. Образцы древнерусского певческого искусства. С. 142—272; *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь XI—XVII века. С. 250—293; *Протопопов В. В.* Полифония в русской музыке XVII — начала XX века // История полифонии. Вып. 5. М., 1987. С. 8—21; *Владышевская Т. Ф.* Русская церковная музыка XI—XVII веков: Автореф. дисс. … докт. искусствоведения. М., 1993; *Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А.* История русской музыки. Вып. 1. М., 1999. С. 102—117. Для зарубежных ученых эти материалы, находящиеся в подавляющем большинстве в хранилищах России и не опубликованные, остаются малодоступными.

[22] *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979. С. 7—61. Расшифровки М. В. Бражникова образцов знаменного многоголосия опубликованы Н. Д. Успенским (*Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 232—291; *Он же*. Образцы древнерусского певческого искусства. С. 142—272).

[23] *Бражников М. В.* Русская певческая палеография. СПб., 2002.

[24] *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962; *Он же*. Раннее русское многоголосие. М., 1997 (обе работы написаны в 40-е гг. XX века).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Принципиально важным для трудов В. М. Беляева стал его метод расшифровки с использованием линейных списков раннего многоголосия как подстрочников для перевода крюкового письма в современную нотную запись. Этот метод особенно важен и плодотворен в связи с тем, что живая традиция исполнения многоголосных песнопений не сохранилась в устной практике. Кроме того, в письменной традиции ключ к прочтению нотации многоголосия также утерян, а сохранившиеся теоретические руководства — азбуки путевой и казанской нотаций — относятся к беспометному периоду музыкальной письменности, поэтому ключ к прочтению многоголосия может быть восстановлен только с применением этого метода — метода подстрочного перевода, подобного специально составленному «двознаменнику».

Проблемы знаменного многоголосия частично рассматриваются в работах В. М. Беляева и С. С. Скребкова, а также — в работах Е. Шавохиной, С. Буцкой, Н. Городецкой, Н. Плотниковой[25]. В работах ученых исследуются преимущественно палеографические особенности партитур, а также элементы расшифровки, такие, как ритмическая координация голосов, транспозиция фрагментов песнопений и др.; затронуты черты стиля знаменного многоголосного пения. Содержащие интересные наблюдения работы, по оценке самих авторов, являясь началом исследования пласта раннего многоголосия, естественно, не дают окончательного ответа в решении многих вопросов, в том числе методов расшифровки и характеристики стиля.

Мы видим, что ключевые проблемы раннего многоголосия, включая его прочтение и выявление особенностей музыкального стиля, до сих пор исследованы недостаточно. Комплексного специального изучения музыкально-стилистических особенностей раннего многоголосия в целом также еще не проводилось. В нашей работе предпринята попытка целостного охвата всех «стилей» раннего русского многоголосия, основанных на ведущих распевах — знаменном, путевом и демественном. Изучение всех видов многоголосия проводится в сопоставлении с одноименными одноголосными распевами, что до сих пор предпринималось лишь на отдельных образцах.

---

[25] *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность; *Скребков С. С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII в. М., 1969; *Шавохина Е. Е.* Знаменное многоголосие в его связях с общими закономерностями развития полифонии: Автореф. дисс. … канд. искусствоведения. Л., 1987; *Буцкая С. Б.* Проблемы партесного многоголосия в России: по памятникам второй половины XVII — XVIII веков: Автореф. дисс. … канд. искусствоведения. М., 1991; *Городецкая Н.* О различных подходах к гармонизации Херувимской песни в партесных композициях середины XVII — начала XVIII в. // Гимнология: Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории) 3—8 сентября 1996 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М., 2000. С. 416—428; *Плотникова Н. Ю.* Партесные гармонизации знаменного и греческого роспевов. Исследование и публикации. М., 2005.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Узловая задача второй части нашего исследования — раскрыть принципы распева в разных видах многоголосия, опираясь на структурные особенности монодических традиций. Даже частичное ее решение приблизит нас к созданию теории многоголосного распева и более точному, адекватному пониманию певческой традиции.

Поставленные проблемы определили структуру работы. Отправной точкой является исследование монодии, которой посвящена **первая часть** книги.

В ее *первой главе* рассматриваются историко-литургические и музыкально-исторические предпосылки возникновения наименее изученного пространного пения, прослеживаются взаимосвязи его видов в ранний и средний периоды — эпохи Киевской и Московской Руси.

Во *второй главе* излагаются основные понятия теории древнерусских распевов, даются определения главных музыкальных и музыкально-речевых структур напева и песнопения, благодаря которым раскрываются приемы композиционной техники распевщиков. Данные структуры являются общими для разных типов пения — силлабического, силлабо-мелизматического и мелизматического, поэтому они применимы для системы древнерусских распевов в целом.

Третья глава посвящена знаменному пению — силлабическому и силлабо-мелизматическому. В силлабическом знаменном распеве, более тесно, чем другие типы пения связанном с литургической речевой культурой, анализируются ведущие единицы напева и песнопения. Рассмотрены старшая и младшая редакции, их преемственность и черты исторической эволюции.

В силлабо-мелизматическом типе знаменного распева, помимо основных структур, проанализированы собственно мелизматические вставки — лица и фиты, являющиеся мелодическим украшением напева и наиболее близко соприкасающиеся с пространными видами пения. Здесь также уделено внимание старшей и младшей редакции и дополнительно — малому распеву как краткой редакции силлабо-мелизматического распева Московской Руси.

В *четвертой главе*, посвященной мелизматическому (пространному) типу пения, рассматриваются его основные виды — кондакарный, путевой, демественный и большой распевы. Краткий обзор источников и жанров каждого вида пения предваряет анализ его структур. В разделах о кондакарном и демественном пении поставлена важнейшая проблема расшифровки кондакарной и демественной нотации. Прочтение кондакарного знамени основывается на комплексном подходе — сравнительном изучении источников различных «стилей» той эпохи, опоре на общий интонационный фонд эпохи, применении метода структурного анализа и ретроспективного анализа семиографии и семантики знаков главных древнерусских нотаций. Здесь же рассматриваются структуры, ритмические,

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

интонационные и просодические характеристики, композиционные особенности песнопений, создающие неповторимый облик каждого распева.

Пятая глава посвящена пространной монастырской традиции, возникшей на основе главных церковных распевов — знаменного, путевого, демественного. Здесь определены общие признаки монастырской традиции — отличительные структуры, просодия. По музыкально-стилистическим признакам монастырских «переводов» XVI—XVII вв. впервые выделены две региональные школы— среднерусская и северная, обладающие рядом типичных признаков. На материале монастырских «переводов», являющихся вершиной в развитии пространного пения, демонстрируется применение структурного анализа, включающего разбор музыкальных и музыкально-речевых структур песнопений как существенных стилистических характеристик древнерусских распевов.

В *заключительной шестой главе* первой части представлены обобщения по стилистической типологии древнерусского церковного пения, выявлены отличия структур для каждого типа церковного пения — силлабического, силлабо-мелизматического и пространного. Определены две разновидности пространного пения — лицевой и фитный распев.

Раннему многоголосию, как логичному продолжению монодии, посвящена **вторая часть** книги. Здесь устанавливаются общие с монодией структурные принципы строения песнопений, а также рассматриваются различные виды многоголосия в зависимости от конкретного вида монодии, взятого за основу. При анализе материала выявляются специфические особенности многоголосных структур в сравнении с монодическими. Определение принципов распева в раннем многоголосии позволяет подойти к решению проблемы его научно-корректной расшифровки в различных типах и видах.

Вторая часть, посвященная многоголосию, состоит из трех глав.

В *первой главе* дана систематизация своеобразных форм музыкальной письменности раннего многоголосия — от однострочной записи партий до партитурного изложения.

Во *второй главе* рассмотрены источники, круг пения и становление раннего многоголосия в рукописной традиции конца XV—XVII вв.

В *третьей главе* раскрываются принципы распева в раннем многоголосии, его связь с монодией, рассмотрены полифоническое (демественное и путевое) и аккордово-гармоническое (знаменное) многоголосие как традиции, развивающие монодические принципы в создании композиции; здесь же затронуты особенности нотации и расшифровки песнопений.

Наконец, в *Заключении* работы дается периодизация развития церковного пения по музыкально-стилистическим признакам. Особенности стиля каждого из периодов раскрываются через характеристику элементарных музыкальных и музыкально-речевых структур — тонем и просодем, образующих основные язы-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ковые единицы церковных песнопений. Сопоставление этих структур в разные периоды выявляет эволюцию стиля древнерусского церковного пения на уровне его главных языковых моделей.

Образцы древнерусских песнопений, большая часть которых впервые вводится в научный оборот, составляют *Приложения*, включающие тексты песнопений в оригинальной крюковой нотации и их авторские расшифровки с переводом в современную нотную запись. В кратких *Комментариях* указана возможная атрибуция авторов текста и напева, источники, жанр и богослужебное предназначение песнопений; указываются литературная и музыкальная редакции, а также палеографические особенности списков.

В работу включен *Список литературы* и рукописных источников, а также *Список приложений*.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Часть первая

МОНОДИЯ

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Глава I

ИСТОРИКО-ЛИТУРГИЧЕСКИЕ И МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПРОСТРАННОГО ПЕНИЯ В ДРЕВНЕЙ РУСИ

Принятие христианства стало не только значительным событием в государственной жизни Древней Руси, но явилось причиной и стало отправной точкой в возникновении и развитии церковно-певческой культуры. В ее ранний период многие традиции византийской культуры были продолжены на русской почве. В области церковного пения этот процесс затронул жанровую систему и богослужебную книжность, музыкальную теорию и письменность и, наконец, стили пения.

Основой литургической певческой практики являлись силлабический и силлабо-мелизматический типы пения, представленные на Руси знаменным распевом.

Силлабический тип, более непосредственно связанный с речевой культурой, напрямую впитал ее интонационный фонд. В этом же простейшем типе пения на основе речевой интонации сложились музыкальные и музыкально-речевые структуры, ставшие своеобразными элементами для построения песнопений. Те же элементы силлабического знаменного распева, но отличные по своим качественным характеристикам, как показало наше исследование, лежат в основе пространного пения.

Пространный тип пения, являющийся наиболее развитым и сложным, в силу данных объективных качеств остается менее известным и изученным. Это касается его источников, рукописной традиции, типологии певческих книг, жанров и видов пения, а также принципов распева и нотации. Именно это стало для нас причиной более пристального внимания к его истории, литургической роли, особенностям музыкального стиля.

Песнопения пространных распевов рассматриваются во взаимосвязи с силлабическим и силлабо-мелизматическим типами как части целостной системы русского церковного пения. Подобный подход дает возможность более точного и конкретного определения их общих и отличительных характеристик на уровне основных элементов песнопений. Большее внимание к пространным распевам

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

обусловлено и таким важным обстоятельством, что именно они, как уже было отмечено, стали основополагающими в формировании раннего многоголосия.

Мелизматический, или пространный, тип пения существовал на Руси с первых веков христианства. Одной из ранних форм мелизматики в Древней Руси было кондакарное пение, известное по источникам с конца XI до начала XIII в. и сопоставимое с византийским калофоническим пением. Калофония — «сладкогласие», «прекраснозвучие». Калофонический стиль распространился в Византии уже к XII в., а в XIII—XIV вв. стал ведущим. Песнопения протокалофонического стиля, предвосхищающего зрелый калофонический, обнаружены исследователями уже в XI в.[1]

Другой ветвью мелизматики, также перенесенной из Византии, было знаменное стихирарное пение XI—XVII вв. Оно относилось преимущественно к силлабо-мелизматическому типу пения, но включало мелизматические вставки — так называемые фиты и лица. Необходимость пространного типа пения была обусловлена церковным уставом и, согласно ему, литургическим предназначением песнопений и их ролью в богослужении.

Историко-литургические предпосылки. Само существование пространной традиции во многом было предопределено литургическими причинами и уставом. Исторически сложившийся в Византии и принятый в православной Руси церковный устав имел огромное значение для формирования самого богослужения. Он предусматривал определенное строение службы и принципов использования в чинопоследовании богослужебных текстов: их чтения или пения.

В истории развития устава сложились две тенденции: монастырская и мирская. К уставу монастырского типа относились Студийский и Иерусалимский уставы, к мирскому — Типик Великой церкви или устав кафедральных соборов. На практике эти тенденции — мирская и монастырская — испытывали взаимовлияния и взаимодействовали друг с другом[2].

[1] Редчайший случай — экзапостилларий сложного по нотации, развитого напева, выявленный недавно в одной из рукописей XI в.: *Troelsgård C.* An Early Constantinopolitan Sticherarion MS Leukosia, Archbiscopric of Cyprus, Mousicos 39 and it's Notated Exaposteilaria Anastasima // Palaeobyzantine Notations II / Ed. by Christian Troelsgård in collab. with Gerda Wolfram. Hernen, 1999. P. 159—172. О калофонии см.: *Williams E.* The Kalophonic Tradition and Chants for the Polyeleos Psalm 134 // Studies in Eastern Chant. 4 / ed. Miloš Velimirović. New York, 1979. P. 235—241; *Statis Gr.* Οί άναγραμματισμοι και τα μαθήματα της βυζαντινης μουσικης. Athens, 1979; *Статис Гр.* Искусство пения в православном богослужении. Сущность византийского и поствизантийского пения // Гимнология. М., 2000. С. 81—82; *Герцман Е. В.* Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 142—143; *Raasted J.* Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts // MMB. Subsidia VII. Copenhagen, 1966. P. 118; *Тончева Е.* Възрожденската версия на «полиелей на българката» от Йоан Кукузел // Музикални хоризонти. София, 1988. № 17—18. С. 8.

[2] Настольная книга священнослужителя. Т. 1. М., 1992. С. 12—14.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В древний период X—XIV вв. основным уставом, повсеместно распространившимся на Руси, был Студийский монастырский устав. Типик Великой церкви также был принят в Киевской Руси; он определял порядок совершения архиерейских служб в кафедральных соборах. Например, один из самых полных кондакарей — Благовещенский — содержит чинопоследование по уставу Великой церкви[3].

Однако, как показывают современные исследования рукописной традиции богослужебной книжности, состав и типология служебных книг, сохранившихся от древнего периода, подтверждают использование Студийского монастырского устава в богослужении и кафедральных, и приходских храмов. «Монастырское богослужение было адаптировано для архиерейского кафедрального богослужения введением элементов чинопоследований из Типикона Великой церкви»[4].

Типик Великой церкви, как утверждают специалисты по литургике, предусматривает господство пения над чтением при отправлении богослужений, вследствие чего такие службы стали называть «песненными последованиями» (ασματίκή ακολουθία)[5]. Самое существенное их отличие заключалось в негласовом пении псалмов и библейских песен, а не в гласовом пении стихир[6]. Здесь проявляется тенденция развития форм негласового пения, особо значимая именно для пространных распевов.

Поскольку структура богослужения исторически является очень устойчивой, элементы песненного последования сохранялись в нем на протяжении столетий вплоть до конца XVII века. Крупнейший современный литургист Н. Д. Успенский, глубоко исследовавший историю чина всенощного бдения, отмечает многие

---

[3] Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. М., 1984. С. 170.

[4] *Уханова Е. В.* Особенности богослужения Русской церкви IX—XIV вв. // Вестник РГНФ. М., 2000. № 3. С. 88.

[5] *Gardner I. von.* Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. München, 1967. S. 121—123; *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 213; *Гарднер И. А.* Богослужебное пение русской православной церкви. Сущность, система и история. М., 2004. Т. I. С. 246—250; *Уханова Е. В.* Особенности богослужения Русской церкви. С. 84.

[6] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 213; *Уханова Е. В.* Особенности богослужения Русской церкви. С. 84; *Пожидаева Г. А.* Историко-литургические предпосылки пространного пения Московской Руси // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток — Русь — Запад (к 2000-летию Рождества Христова). Материалы Международной научной конференции 15—19 мая 2000 года. Сост., отв. ред. И. Лозовая / Гимнология. Вып. 3. М., 2003. С. 108—112; *Она же.* Византийские традиции в новых церковных распевах Московской Руси // Записки Отдела рукописей. Вып. 52. Российская государственная библиотека. М., 2004. С. 580—584.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

конкретные элементы этой службы, ведущие свое происхождение от песненных последований и сохранившиеся в Русской Церкви. Он подмечает влияние песненного последования в отдельных чертах современного праздничного богослужения[7]. Сама по себе тенденция очень показательна и выражает стремление к большей музыкальности, торжественности и праздничности службы в архиерейском соборе.

Подобная же тенденция проявила себя при переходе от Студийского устава к Иерусалимскому в богослужебной практике конца XIV—XV в.[8] Важнейшим моментом стало введение чина всенощного бдения на воскресной и праздничной службе[9]. Это повлекло за собой включение в службу многих новых певческих текстов, значительная часть которых была изложена в пространном роде. Здесь соединились песнопения гласовые и негласовые, изменяемые и неизменяемые, — такая традиция сохранится и позднее, до конца XVII в. Важнейшие по смыслу богослужебные тексты всенощного бдения, такие, как предначинательный псалом «Благослови, душе моя, Господа», псалом «Блажен муж», гимн «Свете тихий» и ряд других, читавшихся ранее на малой вечерне, согласно новому уставу были распеты, причем в пространнном «стиле». Н. Д. Успенский видит здесь влияние Типика Великой церкви и характерных для него песненных последований.

Среди изменяемых песнопений существенно увеличиваются гласовые стихирарные циклы вечерни и утрени. Кроме малой вечерни с циклами стихир на «Господи, воззвах» и на стиховне, утрени с циклом стихир «на хвалитех», вводится всенощное бдение с великой вечерней и утреней. На них звучат те же циклы — на «Господи, воззвах», на стиховне и «на хвалитех» — и еще дополнительные: на утрене — литийный цикл и стихира по 50-м псалме. В сравнении со службой по Студийскому уставу количество самогласных стихир-славников увеличивается более чем в два раза. Такого рода изменения создавали предпосылки для развития пространного пения в самогласных жанрах.

Кроме славников, вводятся и некоторые другие важнейшие тексты, относящиеся к негласовому пению, имеющие пространный тип изложения напевов. Так, в списке второй половины XV в. появляется царское многолетие Ивану III, изложенное большим распевом[10], на рубеже XV—XVI вв. в нотированных пев-

[7] *Успенский Н. Д.* Чин всенощного бдения (η αγρυπνία) на Православном Востоке и в Русской Церкви. М., 2004. С. 269—374.

[8] Там же. С. 269.

[9] Там же. С. 374.

[10] РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 408, л. 162. Песнопение опубликовано: *Фролов С. В.* У истоков зрелого мелодического стиля // Музыкальная культура православного мира: традиция, теория, практика: Материалы международных научных конференций 1991—1994 гг. М., 1994. С. 126.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ческих книгах записывается Херувимская песнь большого распева[11], в последней трети XVI в. появляются путевые величания по полиелее, сохранившиеся до конца XVII в.[12] В жанрах данных песнопений прослеживаются взаимосвязи с Типиконом Великой церкви. Так, пространное изложение многолетий характерно для песненной утрени[13], и его появление в богослужебной практике на Руси, возможно, было связано с обращением к элементам песненного последования. Появление припевов по полиелее также говорит о возобновленной связи с Типиконом Великой церкви: в Благовещенском кондакаре, содержащем, как уже упоминалось, последования по уставу Великой церкви, также имеется полиелей, изложенный на 8 гласов (лл. 107—114).

Ряд пространных песнопений возник из возглашений диакона: «Многая лета» — многолетие царю в чине заздравной чаши, «Ис полла эти деспота» — «На многая лета, владыко» — многолетие архиерею на архиерейской службе, «Вечная память» в чине заупокойного богослужения. Именно благодаря пространным напевам эти возгласы приобретают особую торжественность и значимость, соответствующую их важной роли в чинопоследовании.

Отметим и подобное же использование пространных распевов в важнейших по смыслу репликах хора из респонсорного пения праздничных служб и чинов, например, демественный ответ хора «И нам дарова живот вечный» на отпусте пасхальной службы или хоровой ответ священнику «Господь силам той есть царь славы» — в чине освящения церкви. Сам принцип диалога священника и хора, судя по описаниям литургистов, также был характерен для песненного последования[14].

Литургическая роль пространного пения. Наиболее важные моменты чинопоследования, судя по певческим рукописям XVI—XVII вв., всегда выделялись пространным распевом. Красота и торжественность напевов, их протяженность во времени были призваны подчеркнуть значение и смысл ведущих песнопений в богослужении. В пространном «стиле» постепенно были изложены главные неизменяемые песнопения: 103-й предначинательный псалом «Благослови, душе моя, Господа», 1-й псалом «Блажен муж», полиелей (стихи из 134—135-го псалмов) «Хвалите имя Господне», гимны «Свете тихий», «Единородный сыне», Херувимская песнь, «Достойно есть», причастные стихи и другие песнопения. Из изменяемых праздничных песнопений в круг пространного изложения вошли кондаки и икосы, славники, величания, задостойники и некоторые другие жанры.

Жанры пространного пения были непосредственно связаны с обрядовой стороной богослужения, напевом обращая внимание молящихся на то или иное

[11] ГИМ, Епархиальное собр., 185, л. 248 об. — 249 об. (Книжные центры Древней Руси. Иосифо-Волоколамский монастырь как центр книжности. Л., 1991. С. 259).

[12] ГИМ, собр. Барсова, 1352, л. 211 об. — 212; РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 93—112 и др.

[13] *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. Т. I, 2-я пол. М., 1904. С. 347.

[14] *Там же*. С. 347; *Гарднер И. А.* Богослужебное пение. С. 278—282.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

действо. Именно пространные распевы отмечали часто начало и конец раздела богослужения, окончание малого цикла песнопений «внутри» службы, важнейшие смысловые эпизоды и события чинопоследования.

Пространное изложение напевов нередко было обусловлено временем совершения обряда. Например, причастные стихи, звучащие во время причащения священнослужителей в алтаре, с древнего периода исполнялись в пространном «стиле». Также звучало и центральное песнопение литургии — Херувимская песнь, исполняемая во время перенесения Святых Даров с жертвенника на престол; во время ее пения совершается каждение в алтаре, на солее, на амвоне, что тоже требует продолжительного звучания песнопения. Подобный же пример — жанр стихир на целование. Пространный распев в их изложении, с одной стороны, подчеркивает торжественность происходящего, с другой стороны, он необходим в соответствии с временем совершения обряда. Например, одна из самых ранних стихир путевого распева — «Приидите, ублажим Иосифа» — по своему литургическому предназначению является стихирой на целование плащаницы в Великий пяток.

Важную роль выполняли пространные песнопения в малых циклах службы. Например, центральные песнопения канона — кондак и икос — в древний период были изложены кондакарным распевом, в период Московской Руси — демественным и путевым, но только для главных господских праздников — Рождества Христова и Пасхи. Вместе с тем на литургии добавляется пространное изложение ирмоса 9-й песни канона — задостойника — также демеством или путем.

Наиболее часто завершение малых циклов пространным распевом мы видим в циклах стихир — на «Господи, воззвах», на стиховне, на литии, «на хвалитех». Славники этих малых циклов излагались большим или путевым распевом, в поздний период — многоголосно.

Как видим, особенности богослужения, история его развития, иерархия певческих жанров, заложенная в чинопоследовании, стали основой для возникновения и становления пространных распевов Киевской и Московской Руси.

Изучение истории пространных распевов показывает, что наивысшей точки развития они достигли в эпоху Московской Руси. Причины этого во многом заключаются как в общественно-исторических условиях развития государства в эту эпоху, так и в литургических и музыкально-исторических предпосылках.

В последней четверти XV в. на Руси возникает новая общественно-историческая ситуация: завершается трагический исторический этап так называемого «татарского ига», наступает возвышение Москвы и Московского княжества, укрепляется Московское государство. В связи с тем, что Византия утеряла свое значение как центр православия, рождается идея преемственности, которая формулируется вначале как «Москва — новый град Константина», а позже, уже в

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

XVI в., она перерастает в идею «Москва — Третий Рим». Добавим к этому смену церковного устава в XV в. — введение Иерусалимского устава, отличающегося большей музыкальностью чина.

Все это повлекло за собою существенные изменения не только при дворе великого князя московского, но и в церковной жизни. За предшествующий период — от времени Крещения до последней четверти XV в. — церковно-певческая культура прошла огромный путь развития, реально, на практике переработала то, что было перенесено из Византии, и уже смогла создать традицию более органичную и национальную. Возникли реальные предпосылки и условия для обновления музыкального чина богослужения: предпосылки историко-литургические, музыкально-исторические и общественно-исторические.

Это обновление происходит в последней четверти XV в. и известно как реформа в церковном пении. Именно в период последней четверти XV в. сменяются редакции знаменного распева — силлабическая и силлабо-мелизматическая, а также возникают новые пространные распевы, продолжившие традиции древнекиевской мелизматики, — демественный, путевой и большой распевы.

Преемственность прослеживается в литургической роли новых распевов, сохранивших прикрепленность к главным службам, к наиболее значимым по смыслу моментам чинопоследований. Сохраняя свою роль в формировании общей структуры службы, эти распевы, как было отмечено, нередко завершают малые циклы песнопений или торжественностью и праздничностью своего звучания выделяют важнейшие из них.

Например, в кондакарном изложении известны такие неизменяемые песнопения, как «Трисвятое», «Всякое дыхание», причастны, полиелей. Теперь, когда кондакарное пение ушло из певческо-литургической практики, «Трисвятое» и полиелей появляются в путевом круге пения, «Всякое дыхание» и причастны — в изложении большим распевом. Из изменяемых песнопений пасхальные тропарь и кондак распеты демественным.

В XVI в. частично возрождается традиция азматиков как части кондакарного круга пения. Раздел азматиков, входивший в Кондакарь, содержал отдельные строки песнопений, предназначенные для хорового исполнения[15]. Демественным излагается окончание кондака на Рождество Христово «Нас бо ради родися отроча младо превечный Бог»; отпуст пасхальной службы завершается демественными или путевыми хоровыми строками «И нам дарова живот вечный…».

Стихирарный круг пения — славники великих и средних праздников, в ранний период изложенные главным образом силлабо-мелизматическим знаменным распевом и лишь иногда мелизматическим, теперь зачастую звучат в пространной традиции — большим или путевым распевом.

[15] Подробнее об этом — далее (гл. IV, 1).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Триодный постный цикл включает в XVI в. множество путевых песнопений и песнопений большого распева, в том числе и монастырские «переводы», например, стихира на целование плащаницы «Приидите, ублажим Иосифа» — путевого и большого путевого распева, путевые стихиры Великой субботы «Днесь ад стеня вопиет», замена Херувимской песни в Великую субботу «Да молчит всякая плоть» — путь троицкий, «Трисвятое» надгробное — опекаловское, большого распева и т. д.

Тенденция выделять пространным распевом песнопения русским святым, возникшая в древний период, не только сохраняется, но и развивается в дальнейшем[16]. Когда в середине XVI в. канонизируются многие подвижники Русской Земли, то для служб им, изложенных преимущественно знаменным распевом (силлабо-мелизматического типа), были созданы величания по полиелее, изложенные не только знаменным, но и путевым распевом. Позднее, в XVII в., славники, завершающие на службе циклы подобных стихир, выделяются большим или путевым распевом. Таковы, например, славники преподобному Сергию Радонежскому «Приидите, иночествующих множество» большого распева, «Иже по образу» и «Инок множества» путевого распева и т. д.[17]

Таким образом, литургическая функция новых русских пространных распевов сохраняет преемственость по отношению к древнекиевской кондакарной и знаменной мелизматике.

Певческие книги. Принцип построения служебных певческих книг по жанровому или музыкальному признаку также был заимствован из Византии.

Состав книг мелизматического пения и в Византии, и на Руси был достаточно близок по жанрам и песнопениям (последние, естественно, были переведены с греческого). Несмотря на отличающиеся названия книг, жанровое содержание и конкретное наполнение их во многом совпадают[18].

Основные книги мелизматического пения палеовизантийского периода — Азматикон и Псалтикон — объединяли песнопения, соответственно, хоровой и сольной традиции для кафедрального богослужения.

---

[16] *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 38—42; *Пожидаева Г. А.* Пространные распевы в службах русским святым XII—XVII вв. // Мир житий: Сб. материалов конференции (Москва, 3—5 октября 2001 г.) / Отв. ред. О. В. Гладкова. М., 2002. С. 258—270.

[17] *Пожидаева Г. А.* Избранные стихиры из службы преподобному Сергию Радонежскому. Перевод крюкового письма. М., 1992. С. 34—40; *Она же.* Монастырские напевы XVI—XVII вв. Перевод крюкового письма, предисловие, комментарии Г. Пожидаевой. М., 2002. С. 129—134 (Традиции русского церковного пения. Вып. 2).

[18] Этой проблеме посвящена статья автора: *Пожидаева Г. А.* Русско-византийские параллели в рукописной традиции пространного пения XI—XVII вв. // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. К 80-летию доктора Милоша Велимировича. Сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая. Отв. ред. И. Лозовая / Гимнология. Вып. 4. М., 2003. С. 199—214.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Псалтикон — книга для певца-солиста, содержащая избранные песнопения вечерни и утрени: кондаки и ипакои, прокимны вечерни и Светлой седмицы, аллилуарий на 8 гласов. Азматикон — книга хорового пения, включающая песнопения вечерни и утрени: ипакои годового неподвижного и подвижного циклов, прокимны вечерние (седмичные и Светлой седмицы), а также песнопения литургии — «Трисвятое» и причастны (седмичные, минейные и триодные)[19]. Рукописные образцы этих книг находятся в зарубежных хранилищах (Охрид, Патмос, Синай, Афон, Кастория, Париж и др.)[20].

Жанры этих книг мы видим в русских кондакарях. Сравнение русских кондакарей и византийских Псалтикона и Азматикона по составу жанров и песнопений, действительно, выявляет их общность, отмеченную еще К. Леви[21]. Кондаки годового круга — минейного, триодного и воскресного, ипакои воскресные, а также литургический ряд песнопений — «Трисвятое» и причастны седмичны и праздничные (минейные и триодные) — являются общими для византийской и русской традиции[22]. Общими являются также хоровые припевы к стихам из псалмов, которые записаны в разделе азматиков, то есть большая часть круга пения в этих книгах совпадает.

Совпадает и построение книг по жанровому, а также по календарному или гласовому принципу. Кондаки минейного и триодного циклов изложены последовательно: сначала минейный цикл, затем триодный и воскресный. Такой состав и порядок выдержан в Типографском, Благовещенском, Успенском и Лаврском кондакарях.

Гласовый принцип расположения песнопений, характерный для Октоиха, применяется по отношению к песнопениям воскресным — ипакоям, причастным, полиелею, песнопению «Всякое дыхание», наконец, азматикам, также изложенным на 8 гласов. Праздничные причастны, следующие за воскресным циклом, выдерживают календарный порядок изложения.

Отличия жанрового состава аналогичных византийских и русских книг заключаются в том, что в древнерусских кондакарях не используется жанр прокимнов, характерный для Псалтикона и Азматикона. Вместе с тем в кондакарной

---

[19] *Strunk O.* Essays on Music in the Byzantine World. New York, 1977. P. 46; *Adsuara C.* Textual and musical analysis of the deuteros kalophonic stichera for september. I—III. Madrid, 1998. P. 404, 410.

[20] Patmos 221; Ochrid 59; Sinai 1314; Kastoria 8 и др. См. рукописные Псалтиконы и Азматиконы: *Adsuara C.* Textual and musical analysis. P. 88—91; *Thodberg C.* Der Byzantinische Alleluiarionzyklus // MMB. Subsidia 8. Copenhagen, 1966. S. 20—27.

[21] *Levy K.* The earliest slavic melismatic chants // Fundamental problems of early slavic music and poetry // MMB. Subsidia 6. Copenhagen, 1978. P. 197—210.

[22] См. состав Псалтикона Patmos 221, Азматикона обычного состава в указ. работе К. Адзуары, с. 41—43.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

традиции сохранились и некоторые другие жанры, такие, как полиелей и воскресное «Всякое дыхание», пасхальный тропарь «Христос воскресе»[23]. Мелизматическое изложение напева полиелея отражено в книге Асма, более позднего происхождения (с XIII в.), содержащей избранные песнопения утрени и литургии и, в свою очередь, во многом предваряющую Пападики[24]. Возможно, русские рукописи кондакарей отражают другую, не сохранившуюся в палеовизантийских источниках традицию.

Книга Пападики является наиболее полным собранием образцов калофонического пения средневизантийского периода. Один из лучших ранних списков этой книги — рукопись Афинской национальной библиотеки, № 2458, 1336 г. В нее входят песнопения важнейших служб суточного круга — вечерни, утрени и литургии. Дополнение к книге составляет музыкально-теоретический раздел, включающий параллагу, учебное песнопение И. Кукузеля и др.[25] Содержание книги во многом совпадает с русским Обиходом XVI—XVII вв., в который включены те же службы — всенощное бдение с великой вечерней и утреней, литургия Иоанна Златоуста, литургия Василия Великого и литургия Преждеосвященных Даров. Конкретное наполнение этих служб в Обиходе и Пападиках также имеет много общего в жанровом составе и подборе песнопений. Достаточно назвать ряд псалмов и стихов из них, распеваемых на службе: 103-й псалом «Благослови, душе моя, Господа», 140-й псалом «Господи, воззвах», 148-й псалом «Всякое дыхание», 134—135-й псалмы «Хвалите имя Господне», шестопсалмие, прокимны, причастные стихи. Кроме того, ряд канонических текстов утрени и литургии — ектения и аллилуиа, «Бог Господь», блаженны, «Трисвятое», Херувимская песнь — также объединяют рукописную традицию Пападиков и Обихода[26].

Все эти песнопения, выдержанные в Пападиках в калофоническом стиле, в Обиходе изложены в мелизматической традиции. Путевой, демественный, боль-

[23] Благовещенский кондакарь, лл. 104 об.—114.

[24] Содержание книги Асма см.: *Adsuara C.* Textual and musical analysis. P. 80.

[25] Содержание рукописи см.: *Statis Gr.* Η άσματική διαφοροποίηση όπως καταγράφεται στόν Κώδικα ΕΒΕ 2458 του έτους 1336 Κβ // Δημήτρια έπιστημονικό συμπόσιο. Χριστιανική θεσσαλονική Παλαιολόγειος «Εποχή. Κέντρο ίστορίας θεσσαλονίκης του δήμου θεσσαλονίκης». Salonica, 1989. P. 165—212.

[26] О содержании Пападиков см.: *Стамус Гр.* Искусство пения в православном богослужении. Сущность византийского и поствизантийского пения // Гимнология. М., 2000. С. 81. Публикацию песнопений этой служебной книги по средневековым источникам в переводе на современное нотное письмо см.: Пространни пападически песнопения от литургията на свв. Иоанн Златоуст, Василий Велики и Григорий Двоеслов. Ч. IV (църковно-певчески сборник; переведе от източни на западни ноти Петръ Динев). София, 1953.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

шой распевы и их монастырские редакции становятся вариантами, дополняющими знаменный распев, расцвечивающими музыкальную палитру богослужения. Многораспевные Обиходы появляются на Руси со второй половины XVI в. и получают широкое распространение в XVII в. Сохранилось множество списков Обиходов — ГИМ: Синодальное певческое собр., Епархиальное собр., собрания Строгановых, Щукина, Барсова и др., РГБ: Музейное собр., собрания Троице-Сергиевой лавры, Вологодское, Разумовского, Большакова, Егорова и др. Возникновение многораспевного Обихода представляет аналог развитию книг калофонического пения — Асмы и Пападиков.

Другой линией развития мелизматического пения и на Руси, и в Византии было стихирарное пение. В нем самогласные стихиры и славники были преимущественно силабо-мелизматическими жанрами, тем не менее именно в них, как жанрах, соединяющих силлабику и мелизматику, постепенно формировался интонационный фонд и приемы пространного пения.

Исследователи византийской стихирарной традиции отмечают в нотации возникновение элементов, предвосхищающих калофонию, уже в Стихирарях первой половины XII в.[27]. Разводы сложных начертаний обнаружены в маргинальных записях силлабического Стихираря XII в.[28] Русский аналог этому явлению мы видим также в развитии силлабо-мелизматической стихирарной традиции древнего периода, ее самогласных стихирах и славниках. Именно в них развивается ранняя русская мелизматика, складывающаяся в напевах фит и лиц. Следует подчеркнуть значительную, важную роль в этом процессе отечественной гимнографии и гимнодии, поскольку именно песнопения, созданные в честь русских святых, не имеющие греческих аналогов, отличаются особенно пространным изложением.

Такие песнопения, как многогласная стихира Борису и Глебу «Плотьскоую богатяща», стихира Феодосию Печерскому «Придете сътѐцемъся», св. Георгию «Яко звезда на небеси» были изложены настолько сложным напевом, изобилующим лицами и фитами, что в знаменном письме даже появляются вынужденные кондакарные вкрапления. Эти примеры, несомненно, свидетельствуют о развитии мелодического начала в знаменном стихирарном пении уже в древний период и показывают, что служебная певческая книга Стихирарь и в славянском, и в византийском варианте входит в круг ранних источников мелизматического пения.

В зрелый период на Руси усиливаются тенденции мелодизации церковного пения. Как было отмечено выше, с принятием Иерусалимского устава в богослу-

[27] *Wolfram G.* Das Sticherarion Vindobonensis Theol. Gr. 136. Eine Kurzbeschreibung und Weiteres zur Notationstechnischen Tradition // Palaeobyzantine Notations II // Ed. by Christian Troelsgård in collab. with Gerda Wolfram. Hernen, 1999. S. 147—149.

[28] *Jung A.* Early Marginal Additions in Palaeobyzantine Musical Manuscripts // Palaeobyzantine Notations II. Hernen, 1999. S. 37—46.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

жении появляются новые циклы стихир, большая часть которых распевается «на подобен», а меньшая, но значительная часть распевается самогласно. Для подобного стихирарного пения начинает использоваться теперь силлабо-мелизматический знаменный распев, для самогласных стихир и славников — еще и пространный, причем теперь не только большой знаменный, но и путевой распев.

В XVII в. создаются пространные редакции для избранных циклов песнопений; нередко они образуют самостоятельный раздел той или иной книги. Эта традиция, идущая из Византии, сложилась еще в средневизантийский период и восходит к евангельским стихирам напева Иоанна Глики, «Калофоническим стихирам» Иоанна Кукузеля[29] и др. На Руси подобные циклы возникают в конце XVI — начале XVII в. К ним можно отнести специальный раздел Стихираря месячного — славники на великие праздники, излагаемые большим распевом. Особенно явственна преемственность традиций византийской калофонии в цикле евангельских стихир «перевода» Федора Крестьянина, изложившего тексты Льва Деспота большим знаменным распевом. Греческий прообраз этой книжной традиции запечатлен в книге Асма, в которой часть циклов стихир была изложена калофонически[30].

В процессе исторического развития богослужения состав книг Стихирарь месячный и Стихирарь триодный постепенно был значительно расширен, что было обусловлено целым рядом причин[31]. Одна из них связана с изменениями в месяцеслове, пополнившемся в результате канонизации новых русских святых в XVI—XVII вв., которым создавались службы и распевались песнопения. Другая причина, о которой уже шла речь, — введение нового Иерусалимского устава, увеличившего количество песнопений в богослужении. Кроме того, в XVI—XVII вв. состав Стихираря существенно разрастался за счет создания множества новых музыкальных редакций песнопений. Все это вкупе привело к тому, что от Стихираря месячного и триодного «отпочковались» Праздники и Трезвоны — служебные певческие книги позднего происхождения, возникшие уже в XVII в. и не имеющие аналогов в греческой традиции. Само их существование в русской книжности становится показателем ее самостоятельного развития в поствизантийский период. Эти книги, содержащие стихиры великих и средних праздников, в том числе и пространных распевов, также входят в круг источников изучаемой традиции. Особо следует отметить источники путевого распева, как одного из пространных видов пения, известные с конца XVI в. Круг путевых песнопений настолько возрастает, что появляются целые книги, изло-

[29] *Герцман Е.* Византийское музыкознание. С. 151.

[30] Подобные примеры приводит К. Адзуара, см. *Adsura C.* Textual and musical analysis. P. 82—87.

[31] Подробнее о русских памятях и музыкальных редакциях в службах русским святым в кн.: *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. СПб., 1994. С. 11—29.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

женные только в этой традиции, — путевой Стихирарь минейный[32], Стихирарь триодный, Обиход[33].

Книги, включающие целый корпус пространного пения, наглядно показывают претворение византийских канонов в новый исторический период. Развитие мелизматики в жанрах, согласно уставу, привело к аналогичному составу певческих книг в Византии эпохи Палеологов и в Московской Руси. Сходство круга пения — византийского калофонического XIII—XIV в. и русского, в новых пространных распевах конца XV—первой половины XVII в., — позволяет говорить о том, что Русь стала реальным преемником православных греческих традиций в новых исторических условиях. Создание обширного круга пространного пения и новых распевов — путевого, демественного, большого и их монастырских редакций, подтверждением чему служит рукописная книжная традиция, — все эти факты истории русского церковного пения убеждают не только в следовании греческим канонам, но и в их достойном развитии на Руси в поствизантийскую эпоху.

Музыкальная письменность. Основной разновидностью знаковой системы для изложения напевов песнопений в богослужебных книгах была безлинейная невменная нотация. При внешнем некотором сходстве в византийских и русских источниках нотации, тем не менее, принципиально отличались друг от друга по своей природе.

Византийская музыкальная письменность в различные периоды своего развития была основана на том, что знаки нотации фиксировали интервальное строение напева и передавали не сами звуки, но интервалы между ними[34]. Русское крюковое письмо фиксировало именно звуки напева, от мельчайших структур до их соединений в более крупных построениях — кокизах, попевках, кроме того, оно было предназначено для условного обозначения сложных напевов фит и лиц[35]. Русские знамена имели к тому же еще ритмическую и просодическую характеристики[36]. Именно по этой причине взаимосвязь византийских и русских

[32] РГБ, Вологодское собр., 140.

[33] РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, 436.

[34] *Floros C.* Universale Neumenkunde. I—III. Kassel, 1970. S. 16—17; *Герцман Е. В.* Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 209—210, 223—226; *Пасхалидис З.* Церковная византийская музыка. Краткая теория и практика. М., 2004. С. 43.

[35] Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668 г.). Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский. Казань, 1888; «Ключ разумения Тихона Макарьевского» — РГБ, собр. Разумовского, 2; *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. М., 1867—1869; *Металлов В. М.* Азбука крюкового пения. М., 1899.

[36] *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М., 1983. С. 66—75; *Карастоянов Б. П.* Знаменната като тонемно-прозодемен тип знаци // Музикални хоризонти. София, 1989. № 2. С. 41—61.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

нотаций возможно вскрыть только на внешнем уровне — графическом сходстве знаков и элементов музыкального письма[37].

Сравнение нотаций было проведено нами на материале основных видов музыкальной письменности Византии и Древней Руси эпохи Средневековья: палеовизантийской, средневизантийской, кондакарной, путевой, демественной и казанской нотаций. Результаты этой работы представлены в главе IV данной книги, в разделе о кондакарном пении. Здесь же мы отметим только общие тенденции процесса исторического развития византийской и русской музыкальной письменности.

Как показывает изучение древнего периода, уже изначально русское крюковое письмо обладало достаточной самостоятельностью по отношению к византийской музыкальной письменности, что сказывалось в принципиально отличной системе нотации. Развитие русской музыкальной письменности соответствовало развитию ортодоксальной церковно-певческой традиции, но, вместе с тем, новые нотации, созданные уже в эпоху Московской Руси, обладали преемственностью прежде всего по отношению к нотациям Киевской Руси.

В новых нотациях — путевой, демественной и казанской — прослеживается явное тяготение к древнейшим формам невменного письма, в них воплощаются его наиболее характерные графические особенности. Очевидно стремление сохранить внешнее сходство прежде всего с кондакарной и через нее — с палеовизантийской нотацией. Близость же с более поздней формой византийского письма — «кукузелевыми» невмами средневизантийской нотации — проявляется по существу в самом принципе детальной записи напевов «дробным» знаменем[38].

[37] Сравнение знаков нотаций проведено автором на материале большого количества источников, среди которых греческие и русские рукописи: РНБ, Греч. 494, л. 1—7 об.; Греч. 497, л. 1—6 об.; Греч. 498, л. 1 об.—14 об.; Греч. 495, л. 1 об. — 4 об. и др.; Q.п.I.32; Софийское собр., 490, л. 234 об.— 241 об.; Кирилло-Белозерское собр., 665/922, л. 1012 об.—1014 об.; собр. Титова, 637, л. 1—5 об.; РГБ, собр. Большакова, 153; собр. Усова, 82; Рогожское собр., 113; ГИМ, Успенское собр., 9 и др. Использованы также публикации памятников музыкальной письменности и их исследования: *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV—XVII веков. Л., 1972; *Он же*. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984; *Христофор*. Ключ знаменной 1604 / Публ., пер. М. Бражникова и Г. Никишова; Предисл., коммент., исслед. Г. Никишова // Памятники русского музыкального искусства. М., 1983; *Шабалин Д. С.* Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово, 1991; *Герцман Е. В.* Петербургский теоретикон. Одесса, 1994; Contacarium palaeoslavicum Mosquense // Monumenta Musicae Byzantinae VI / Ed. A. Bugge. Copenhagen, 1960 (MMB. Serie principale. Vol. 6); Der altrussische Kondakar'. Auf der Grundlage des Blagoveščenskij Nižegorodskij Kondakar' / Hrsg. von Antonin Dostal und Hans Rothe und Mitarbeit von Erich Trapp. T. II. Giessen, 1976 (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven).

[38] *Пожидаева Г. А.* Демественное «ключевое» знамя и его современное прочтение // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2001. № 1. С. 66—89.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

И. Кукузель, как известно, одним из первых изложил простыми знаками напевы основных музыкальных формул, в том числе в своем «Учебном песнопении» — «Большом исоне». Благодаря этому стало возможным толкование и прочтение средневизантийского письма.

Новые русские нотации по сути своей соединяли запись «аналитическую» (простыми знаками) и формульную, поэтому в них совместились принципы «кукузелевой» нотации и палеовизантийской. Параллель в развитии русского и византийского музыкального письма заключается в том, что на начальном этапе русское письмо использует простые и формульные знаки, как это было в нотации палеовизантийской и кондакарной, а также столповой, где «формульными» знаками были начертания лиц и фит. Процесс развития музыкальной письменности эволюционным путем приводит к созданию преимущественно «аналитической» записи в средневизантийской нотации, в которой запись больших ипостаз встречалась реже и постепенно становилась анахронизмом. Усовершенствованная столповая нотация и новые русские нотации — путевая, демественная и казанская — также отражали этот процесс, отличаясь от ранних форм крюкового письма более точной и подробной фиксацией элементов напева. В новых русских нотациях при этом сохранялась графическая характерность, идущая от больших ипостаз кондакарного знамени.

Невменная музыкальная письменность Византии и Древней Руси проходит аналогичные этапы развития — от записи «формульной», условной и приблизительной, к записи «аналитической» или подробной, т. е. записи реальной и более точной. И если музыкальная письменность Киевской Руси сопоставима с палеовизантийской, то нотации Московской Руси подобны средневизантийской и, возможно, опосредованно испытали ее влияние.

Реформа И. Кукузеля в музыкальной письменности по времени проведения совпала с новым кульминационным этапом в развитии калофонического стиля, связанным с созданием наиболее сложных пространных композиций. Реформа музыкальной письменности на Руси в конце XV в. также соответствовала изменениям в певческой практике, в том числе на нее повлияли и новые редакции знаменного распева, и новые виды пространного пения.

Именно в это время возникает понятие «красного пения», обобщающее представления о мелизматическом стиле. Столповая нотация, которой записывались все «стили» церковного пения, была весомо дополнена новыми знаменами для записи «красного пения». Подтверждение тому дают и певческие рукописи, и азбуки уже последней четверти XV в., в которых появляются заголовки «Знамение петия краснаго», «Сие имена знамением столпового и краснаго пения» и т. п.[39]

[39] ГИМ, Епархиальное собр., 174, л. 4; 176, л. 219; 190, л. 168; РНБ, собр. Погодина, 385, л. 164 и др. См. также: Книжные центры Древней Руси. Иосифо-Воло-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Следующий важнейший этап в развитии музыкальной письменности, отражающий более детальное теоретическое осмысление музыкального материала, — последняя четверть XVI в. В этот период, через столетие после создания самих распевов, возникает специальная нотация для записи пути и демества.

В развитии большого знаменного распева, который фиксировался только столповой нотацией, также выделяется этот период — последняя четверть XVI в., связанный с деятельностью гениального русского распевщика Федора Крестьянина[40]. Личность его сопоставима с фигурой Иоанна Кукузеля по своей роли и значимости в развитии пространного церковного пения и способов его записи. Федор Крестьянин создал шедевры в стиле большого распева, причем все музыкальные структуры напева, которые ранее записывались условно или «тайнозамкненно», в тот период стали записывать детально, «дробным знаменем». Подробная запись напевов Федора Крестьянина дробным знаменем связана с развитием индивидуального начала в церковно-певческом искусстве, так как распевщик нередко давал собственные варианты традиционных интонационных моделей — попевок, лиц и фит, что в результате и привело к необходимости более точной их фиксации[41]. Очевидно, в развитии музыкальной письменности уже назрела потребность в «подробной» записи, а деятельность Федора Крестьянина по времени совпала с этим периодом.

Музыкально-стилистические предпосылки[42]. Особенности русского пространного пения и его взаимосвязи с византийской мелизматикой можно обнаружить и на уровне музыкального стиля. Несмотря на то, что музыкальный стиль древнекиевской мелизматики — кондакарного и знаменного стихирарного пения, а также «красного пения» Московской Руси еще очень мало изучен, уже сейчас

коламский монастырь как центр книжности. Л., 1991. С. 263; *Шабалин Д.* Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово, 1991. С. 20, 21, 24, 28.

[40] *Федор Крестьянин*. Стихиры / Публ., расшифр. и исслед. М. Бражникова. М., 1974.

[41] *Пожидаева Г. А.* Пространные распевы Московской Руси и византийское мелизматическое пение // Болгарское искусство и литература. История и современность. Редакторы-составители И. В. Попова, В. Н. Федотова. СПб., 2003. С. 50—79.

[42] Данная проблема затрагивается в статьях автора: *Пожидаева Г. А.* Историко-литургические предпосылки пространного пения Московской Руси // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток — Русь — Запад (к 2000-летию Рождества Христова). Материалы Международной научной конференции 15—19 мая 2000 года. Сост., отв. ред. И. Лозовая / Гимнология. Вып. 3. М., 2003. С. 113—118; *Pozhidaeva G.* Die Hauptstruktur des altrussischen melismatischen Gesagnes und ihre Wechselbeziehung mit der byzantinischen Tradition // Palaeobyzantine Notation III. Acta of the Congress held at Hernen Castle, The Netherlands, in March 2001. Ed. by Gerda Wolfram. Leuven; Paris; Dudley, 2004. P. 102—116.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

очевидны некоторые особенности, объединяющие его с византийской калофонией и стихирарной мелизматикой.

Для стиля кондакарного пения характерен пространный мелодически развитый внутрислоговой распев, внешне заметный в выписанных повторах гласных и музыкальных разводах, зафиксированных кондакарной нотацией. Особенностью этого вида пения является также обилие фонетических вставок — аненаек и хабув, за счет которых многократно увеличивается масштаб песнопений. Текст его при этом почти «растворяется» в аненайках и хабувах. Этим можно объяснить тот факт, что в самом раннем из кондакарей — Типографском уставе — нотированному изложению кондаков предшествует их запись без нотации и без фонетических вставок: в таком виде текст кондаков предстает в своей цельности, и это значительно облегчает его понимание[43].

Вставки другого рода в кондакарном пении — это грецизмы, т. е. отдельные строки или фразы на греческом языке; в кондакарях все они приводятся в транскрипции кириллицей. Например, в азматиках Благовещенского кондакаря возгласы «Слава Тебе, Боже» и «Помилуй мя, Боже» перемежаются со строками из псалмов по-гречески: «Тин икуменин» («В концы вселенныя» — Пс. 18.5[44]) и «Эн оли кардиа му» («Всем сердцем моим» — Пс. 9.2 или 85.12)[45].

Другим видом древней мелизматики было фитное и лицевое знаменное пение, встречающееся в самогласных славниках. Как отмечает Н. С. Серегина на материале служб русским святым, славники были изложены силлабо-мелизматическим и мелизматическим распевом[46]. Большая часть славников относится к силлабо-мелизматическому типу распева с мелизматическими вставками фит и лиц.

Необычайно интересным представляется появление ранней мелизматики в знаменном пении. Даже при рассмотрении ограниченного круга знаменных песнопений, относящихся к силлабо-мелизматическим жанрам, наблюдается тенденция к перерастанию силлабо-мелизматического типа пения в пространный. В наиболее ярких образцах, как дополнительное подтверждение этой связи с пространным пением, встречаются вкрапления кондакарной нотации. Два таких

---

[43] Типографский устав и кондакарь, кон. XI — нач. XII в., ГТГ, К-5349, лл. 24 об.—97. См. л. 24 об. в кн.: *Palikarova-Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes. Copenhague, 1953. Pl. XI a.

[44] Симфония или словарь-указатель к Священному Писанию Ветхого и Нового завета / Под ред. митрополита Волоколамского и Юрьевского Питирима. М., 1988. Т. 1 (А—Г). С. 35.

[45] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 48; Симфония на Ветхий и Новый Завет: Подробный алфавитный указатель слов и текстов на все канонические книги Священного Писания. Составлен по русской Библии, изданной с благословения Св. Синода. 2-е изд. СПб., 1911. С. 1129.

[46] *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 38, 42.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

примера были отмечены С. В. Смоленским, В. М. Металловым, И. А. Гарднером, Б. П. Карастояновым, Н. С. Серегиной — это осмогласник Борису и Глебу «Плътьскоую богатяща» и стихира Феодосию Печерскому «Придете сътъцемъся»[47]. В этих песнопениях кондакарным знаменем — ипостазами и простыми знаками — изложены только мелизматические вставки — хабувы[48] (илл. 10).

Кроме уже известных песнопений с кондакарными вкраплениями, отметим новое — славник святому Георгию «Яко звезда на небеси». Напев его отличается явно выраженным мелизматическим складом и содержит отдельные простые знаки кондакарного письма[49].

Кондакарные вкрапления в знаменном пении, несомненно, свидетельствуют об их интонационной общности. Тем не менее кондакарные вставки — это своего рода исключения в корпусе памятников. Основное подтверждение пространного типа распева во многих славниках заключается в другом, а именно — в записи лицевых и фитных начертаний.

Знаменные славники изобилуют не столько фитами, сколько лицами. Например, в стихире Борису и Глебу «Плътьскоую богатяща» содержится 26 лиц и только 5 фит. Лицевые начертания фиксируют особые, часто оригинальные кокизы напева. Обилие лицевых, а также фитных начертаний определяет пространный характер распева. К знаменным песнопениям того же рода можно отнести, например, славники Борису и Глебу — «Богом избрании людие», «Придете восхвалимъ», «Придете новокрещении рустии собори», а также стихиру Покрова Богородицы «Сърадуитеся намъ вься»[50].

Древнекиевская мелизматика кондакарного и знаменного пения позднее находит свое продолжение в новых пространнных распевах Московской Руси.

Общими для мелизматических видов пения Киевской и Московской Руси являются фонетические вставки. В новых распевах конца XV в. старый прием обретает вторую жизнь, и это проявляется в самых различных жанрах демества, пути и большого распева. Так, в царском демественном «многолетии бо́льшем» именно за счет аненаек распевщики добиваются редкой масштабности композиции (пример

[47] *Смоленский С. В.* Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени // Русская музыкальная газета. 1913. № 46, стб. 1041; № 49, стб. 1135—1136; *Металлов В. М.* Русская семиография. М., 1912. Табл. 4, 27—28; *Гарднер И.* Богослужебное пение. С. 354; *Карастоянов Б. П.* Стихирата за Борис и Глеб «Плотскоую богатяща» — забележителен образец на старото руско певческо изкуство // Българско музикознание. Кн. 3. София, 1987. С. 31—66; *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 97.

[48] *Металлов В. М.* Русская семиография. Табл. 27—28, 52—53, 35.

[49] Песнопение опубликовано по списку XII в.: *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. Рис. 16—17.

[50] *Металлов В. М.* Русская семиография. Табл. 15—17, 54.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

1). Для демества аненайки были настолько характерны, что даже после никоновской реформы они сохранились в отдельных многоголосных образцах до конца XVII в., например, в причастных стихах и аллилуие к ним, кондаке на Рождество Христово «Дева днесь», возгласе на освящение церкви «Кто есть сей Царь славы?»[51], причем все они имеются в кондакарном изложении также с аненайками[52].



Пример 1. Аненайки в демественном «многолетии бо́льшем». Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 418 и об.

В путевом пении хабувы и аненайки встречаются в гимнографии великопостного цикла, например, стихире «Приидите, ублажим Иосифа», исполняемой в Великий пяток на целование плащаницы[53] (пример 2). Сходство самого приема введения аненаек на материале большого распева и кондакарного пения было подмечено Ю. В. Келдышем[54]: действительно, иногда они звучат в праздничных стихирах — рождественской стихире «Слава в вышних Богу»[55] (пример 3), са-

[51] РНБ, собр. Погодина, 399, л. 156—168 об.; РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 364, л. 206 и об., 217—218.

[52] Благовещенский кондакарь, л. 93—103 об., 119 об.—120; Успенский кондакарь, л. 47 об. — 48.

[53] 1-я четв. XVI в., ГИМ, Епархиальное собр., 192, л. 235—236 об.; 40-е гг. XVI в., Епархиальное собр., 187, л. 413 об.—414 об.

[54] *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь... С. 147.

[55] XVI в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 1358, л. 277—279.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

могласной стихире на Крестопоклонной неделе Великого поста «Днесь неприступныи существом»[56] и др. (см. примеры 2 и 3).

Тем не менее если для кондакарного пения этот прием типичен, то в новых распевах он звучит намного реже, и в каждом конкретном случае его применение было вызвано определенными причинами, одна из которых — обрядовое действо. Так, за счет хабув продляется звучание стихиры на целование плащаницы «Приидите, ублажим Иосифа» и стихиры на поклонение кресту «Днесь неприступныи существом». В другом случае литургическое предназначение песнопения требует более торжественного и монументального звучания. В царском демественном многолетии музыкальная композиция разрастается благодаря аненайкам, и, как следствие, эмоциональное воздействие этого песнопения значительно усиливается. Связь же с внешними формами кондакарного и калофонического пения, несомненно, призвана подчеркнуть их преемственность в демественном.

Наконец, есть еще одно качество, объединяющее кондакарное пение и демество раннего периода, — это грецизмы[57]. Показательно, что в самом раннем демественном песнопении — богородичне «Церковь и ручку»[58] — уже есть греческие вставки. Необычность данного фрагмента заключается в том, что здесь сочетаются и грецизмы, и аненайки: строка текста «юже дивении пророци проповедаша» разбита и аненайкой «ди-и-не-и-де-не-и-не-и-те-и-не-и», и греческими вставками «панъ панъ аноу аноу патросъ» — «всевышнего отца». Строка приобретает такой вид: «юже ди-и-не-и-де-не-и-не-и-те-и-не-и панъ панъ аноу аноу патросъ дивении пророци проповедаша» (илл. 11).

На наш взгляд, трудно оправдать это явление только логикой и смыслом текста. Однако его можно понять и объяснить параллелями с литургической практикой и книжностью Древней Руси, где оно было вызвано возможным двуязычием богослужения, поскольку поначалу в Русской Церкви служило много греческих священников, а кроме того, это лишний раз подчеркивало византийское происхождение православной веры.

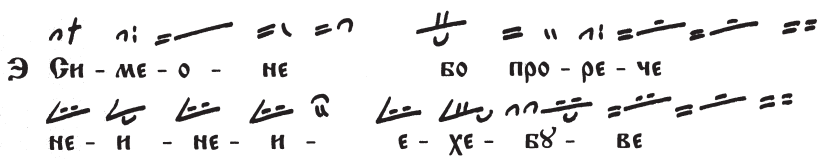
Как и в кондакарном пении, в демественном встречаются отдельные тексты на греческом языке, например, согласно уставу, некоторые песнопения архиерейской службы исполнялись целиком по-гречески: славословие «Докса си о феос»

[56] *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв. Челябинск, 1997. С. 300—304.

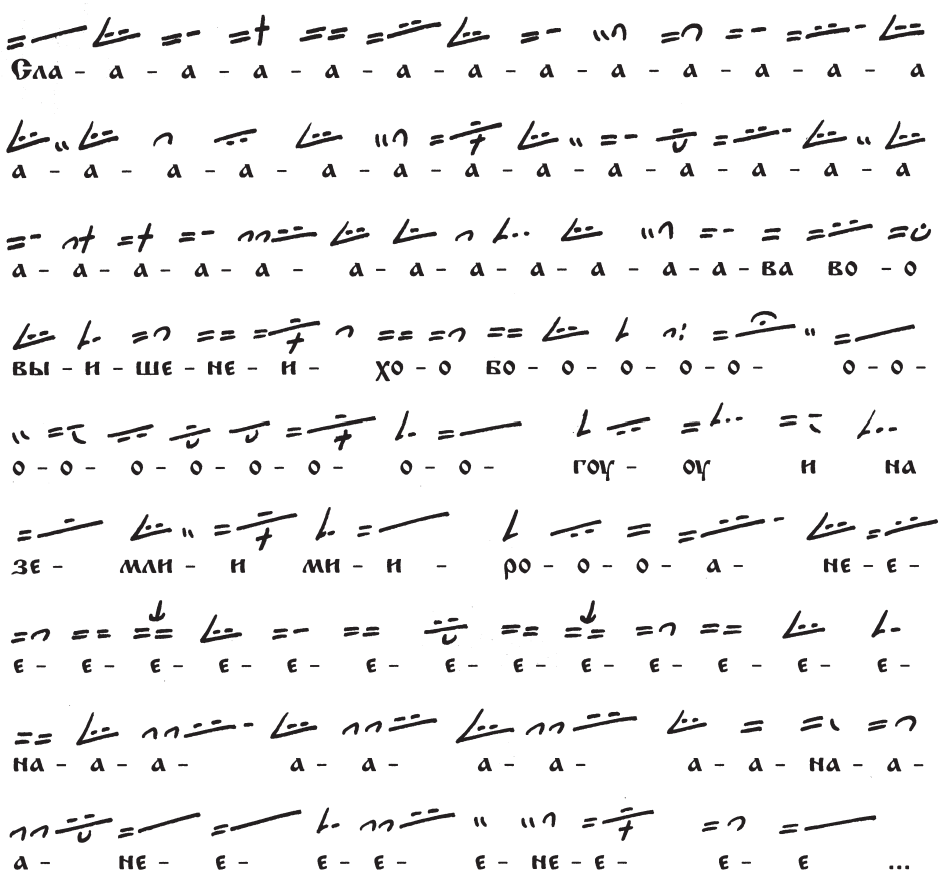
[57] На эту особенность кондакарного пения указывал ещё С. В. Смоленский в статье «Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени». Стб. 1040—1041. См. также: *Металлов В. М.* Русская семиография. С. 15.

[58] ИРЛИ, Причудское собр., 97, л. 228. Песнопение опубликовано: *Фролов С. В.* Старейшая певческая рукопись Древлехранилища Пушкинского Дома // ТОДРЛ. Л., 1976. Т. 31. С. 384—386.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 2. Аненайки в стихире путевого распева «Приидите, ублажим Иосифа». Последняя четверть XV в., РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 410, л. 206



Пример 3. Аненайки в стихире большого распева «Слава в вышних Богу». XVI в., Синодальное певческое собр., № 1358, л. 277—279. Приводится по изд.: *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь. XI—XVII века. М., 1983. С. 301

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

(«Слава Тебе, Боже»), многолетие архиерею «Ис полла эти деспота» («На многая лета, владыко»), тропарь Пасхи «Христос анестии» («Христос воскресе») и ряд других. Примеры дают певческие рукописи от середины XVI до третьей четверти XVII в. Так, в Стихираре Юрьева монастыря середины XVI в.[59] имеется славословие на греческом языке: «таж по сем Докса: Докса сиии аа феоосъ аиненена...» (л. 389 и об.), или : «кейп[ан]да вл[а]д[ы]чня: Ке ныне пандо ноиı... Ке панъ доке пасо...» («И ныне, и присно»); то же славословие на греческом демеством и «кепанду» пели на архиерейской службе Успенского кремлевского собора в третьей четверти XVI в.[60]; тропарь Пасхи и архиерейское многолетие известны и в списках XVII в.[61]

Черты внешнего сходства новых распевов с кондакарным, проявляющиеся в самом типе мелизматического распева, фонетических вставках и грецизмах, достаточно показательны. Древнее пространное пение не могло бесследно уйти из русской культуры и, вероятно, его отдельные черты «растворились» в более поздних распевах[62]. С. В. Смоленский допускал, что часть их была изложена столповым знаменем и продолжала свою жизнь в певческой практике. В подтверждение тому он ссылался на отмеченные кондакарные вкрапления в знаменных стихирах первым русским святым — Феодосию Печерскому и Борису и Глебу, которые в более поздних списках XIV—XV вв. нотированы знаменными фитами[63].

О возможной связи знаменных фит с кондакарными напевами писал И. А. Гарднер, указывая на мелизматику причастных стихов в синодальном обиходе и изложение их кондакарным знаменем в XI—XIII вв.[64] (пример 4).

Вопрос о генезисе поздних распевов до сих пор рассматривался только в самом общем плане: либо на уровне палеографических признаков — повторения гласных внутрислогового распева в песнопениях кондакарных и большого знамени[65], либо на уровне логически возможной взаимосвязи и модификации кондакарного пения в демественном, хотя бы в некоторых чертах[66].

Стилистический анализ основных структурных единиц напева и песнопения, проведенный по выработанной нами методике, не только подтвердил предполо-

[59] РГБ, собр. Иосифо-Волоколамского монастыря, ф. 113, № 240.

[60] ГИМ, собр. Успенского кремлевского собора, 59/1139, л. 409 и об., 402 и об.

[61] РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 110—112 об.; ГИМ, Синодальное певческое собр., 150, л. г.

[62] *Смоленский С. В.* Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени. Стб. 975; *Gardner I.* Das Problem... S. 122; *Гарднер И.* Богослужебное пение русской православной церкви. Сущность, система и история. Джорданвиль; Нью-Йорк, 1978. С. 354—355; *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь XI—XVII века. С. 118.

[63] *Смоленский С. В.* Несколько новых данных... Стб. 1135—1136, 1041.

[64] *Гарднер И.* Богослужебное пение... С. 354—355.

[65] *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь... С. 146.

[66] *Gardner I.* Das Problem... S. 122.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 4. Причастный стих «Хвалите Господа с небес»
а) Кондакарный распев. Конец XII (?) — начало XIII в., РНБ, Благовещенский кондакарь. Q. п. I. 32, л. 96 об.
б) Знаменный распев. Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 146 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

жения о взаимосвязи кондакарного пения и новых пространных распевов, но и позволил взглянуть на них по-новому, раскрывая их более глубокое, корневое родство. Сходство их музыкального языка на уровне основных структур демонстрирует возрождение в новую эпоху царьградских традиций. И если внешние «знаки» — фонетические вставки и грецизмы, палеографические особенности письма, включая нотацию, — могли отражать сознательную стилизацию заметных приемов византийского пения, то сохранение главных структурных принципов в организации напева становится объективным доказательством общих для православного церковного пения истоков. Новые распевы, отличающиеся своеобразием музыкального языка, соотношением напева и текста, множеством интереснейших редакций и редкой красотой напевов, составили важнейший этап в многовековой исторической эволюции восточно-христианской православной культуры пространного пения.

Возникновение новых видов пространного пения имело глубокие внутренние причины. Предпосылки его создания заключались в традициях древней мелизматики знаменного и кондакарного пения, которые прошли эволюционный путь от раннего периода до реформы конца XV в. Византийская пространная традиция, перенесенная на Русь изначально как сложившаяся, целостная культура, к концу XV столетия была переосмыслена и переинтонирована. Музыкальный стиль новых распевов и новая редакция знаменного пения демонстрируют это со всей очевидностью.

В эпоху Московской Руси продолжение византийских традиций заметно и в интенсивном развитии пространного пения. Новые распевы, имеющие черты сходства с калофоническим, конечно же, повторяют многие его черты, относящиеся к структурным особенностям, например, строение фитных напевов из кокиз и их соединений, тип соотношения с текстом и некоторые признаки просодии, а также общие музыкальные — ладовые и ритмические — характеристики.

Музыкальная палеография источников — знаки и элементы алфавита нотации, типы их соединения — также свидетельствует об определенном заимствовании и продолжении греческих канонов.

В Московской Руси пространная традиция пения становится более разнообразной, гибкой, органичной и проявляет себя в главных распевах — путевом, демественном и большом. В возникновении новых распевов Московской Руси, их становлении и важнейших этапах истории с некоторым временным разрывом как бы повторялись этапы, пройденные церковным пением Византии в более ранний период. Это подтверждает фактическую преемственность традиций византийской церковно-певческой культуры в Московской Руси. Повторение на русской почве этапов в формировании невменной музыкальной письменности, подобных византийским, показывает, что различные национальные культуры проходят сходные стадии развития, лишь разделенные во времени и обусловленные конкретными историческими условиями.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Пространные распевы Московской Руси, возникшие в конце XV в. на рубеже эпох, сохранили многие стилевые черты древней мелизматики кондакарного и фитного знаменного пения, что было обусловлено музыкально-историческими и историко-литургическими причинами. Вершиной пространного пения стало раннее демественно-путевое многоголосие, в основу которого была положена монодическая культура путевого и демественного распева. Это логически завершило эволюцию пространного пения в эпоху русского Средневековья.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Глава II

ПРИНЦИПЫ РАСПЕВА В РУССКОЙ МОНОДИИ

Вместе с принятием христианства (988 г.) на Русь из Византии был перенесен обряд богослужения со всеми его составляющими, среди которых одно из важнейших мест занимало храмовое пение на канонические тексты. И если в начальный период в службах использовалась только переводная литература — с греческого на церковно-славянский, то позднее возникла и отечественная гимнография, ранние памятники которой относятся уже к XI в.[1]

Литургическая поэзия в яркой художественной форме отражала основы христианского вероучения. Строгие каноны, согласно которым создавались тексты песнопений, подчеркивали ту существенную роль, которая отводилась слову в богослужении.

Внимание к слову заметно и в подчиненной роли напева, строение которого в большой степени отражает особенности литературного текста. Кроме того, такие важные характеристики текста, как речевая интонация, ударность и безударность, соотношение долгих и кратких слогов непосредственным образом нашли свое выражение в музыкальном языке старинных песнопений.

На протяжении тысячелетней истории канонические тексты излагались в традициях разных распевов, в ранний период — одноголосных, позднее — многоголосных. Сам строй православного богослужения, возвышенность и неспешность его чина, повествовательный тон литургического чтения, которые должны были определенным образом воздействовать на молящихся, несомненно, сказались на характере всех песнопений, вошедших в храмовое действо. При этом поэтический текст всегда играл первостепенную роль, напев же как бы помогал его выразительному произнесению. Такое соотношение текста и напева было обусловлено пониманием подчиненной роли напева и в целом прикладного значения музыки. Эти особенности церковно-певческой культуры отражены в музыкально-эстетических трактатах и полемических сочинениях того времени[2]. Все это вкупе

[1] *Дмитриев Л. А.* Сказание о Борисе и Глебе // Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI — первая половина XIV в. Л., 1987. С. 406; *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. СПб., 1994. С. 11—13, 60, 68, 75—76.

[2] Подробнее об этом в: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков / Сост. А. И. Рогов. М., 1973; *Серегина Н. С.* Музыкальная эстетика Древней Руси.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

определяло творчество русских распевщиков как мастерское изложение текстов литургической поэзии в различных певческих традициях.

Молитвословия, славословия и возгласы, произносимые на богослужении, обладали характерной *речевой* интонацией, темпом, ритмом и акцентностью. В связи с этим просодические и структурные характеристики текста оказываются определяющими в формировании самой системы древнерусского церковного пения. Разные уровни речи — от мельчайшей ее единицы — тонемы — до развернутого и законченного по законам риторики поучения, проповеди — нашли свое отражение в музыкальной организации напева и песнопения.

Общие закономерности взаимосвязи речевой и музыкальной интонации в музыкальном искусстве рассматривались в фундаментальных трудах музыковедов и филологов: Б. В. Асафьева, Е. А. Ручьевской, Н. В. Черемисиной-Ениколоповой и др.[3]

Неразрывная взаимосвязь литургической поэзии и музыки (предусмотренная церковным уставом) отмечена в современной музыкальной медиевистике Н. Д. Успенским, М. В. Бражниковым, И. Гарднером, К. Флоросом и др., а также коллегами-филологами — М. Ф. Мурьяновым, О. И. Федотовым, К. Станчевым, Л. И. Щеголевой и др.[4]

К. Станчев рассматривает музыкально-речевой ритм как один из типов древнеславянского поэтического ритма при песенном исполнении гимнографии. О. И. Федотов выделяет в гимнографии формирование элементов музыкально-речевого стиха, законы которого обусловлены заданными мелодическими моделями, а также правилами риторического искусства.

(По памятникам философской мысли) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л., 1974.

[3] *Асафьев Б. В.* Речевая интонация. М.; Л., 1965; *Он же*. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Л., 1971; *Ручьевская Е. А.* Слово и музыка. М., 1960; *Черемисина-Ениколопова Н. В.* Законы и правила русской интонации: Учебное пособие. М., 1999.

[4] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. 2-е изд., доп. М., 1971; *Федор Крестьянин*. Стихиры / Публ., расшифр., исслед. и коммент. М. В. Бражникова // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3. М., 1974; *Gardner I. von, Koschmieder E.* Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. V. I. München, 1963; V. II. München, 1966; V. III. München, 1972; *Floros C.* Universale Neumenkunde. I—III. Kassel, 1970; *Мурьянов М. Ф.* Гимнография Киевской Руси. М., 2003; *Федотов О. И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха. В 2-х кн. М., 2002; *Станчев К.* Литургическая поэзия в древнеславянском литературном пространстве. (История вопроса и некоторые проблемы изучения) // Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Международный съезд славистов (Любляна, 15—21 августа 2003). Тематический блок № 14. Доклады. Roma; Sofia, 2003. С. 5—22; *Щеголева Л. И.* Путятина минея (XI век) в круге текстов и истолкования. 1—10 мая. М., 2001.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В современной лингвистике, являющейся, по определению некоторых авторов, «общей наукой о речевых структурах»[5], выработана разветвленная система понятий и соответствующая им терминология. Привлечение некоторых лингвистических понятий, наиболее близких структурам произведений певческой гимнографии, дает возможность выявить не только *речевые* единицы поэтического текста и *музыкальные* единицы напева, но и новые *музыкально-речевые* единицы песнопения.

В звучащем **тексте** выделяется несколько уровней интонационных и смысловых речевых структур, важнейших для гимнографии: тонема, слог, слово, синтагма, строка, строфа и текст песнопения. Из них минимальной структурой, имеющей определенную звуковысотность и направленность интонации, является *тонема* — единица мелодической сегментации речи[6], обобщающая высотно-мелодические характеристики слога[7]. Тонема ближе всего музыкальному строю речи, так как непосредственно отражает тон речи, ее интонацию и мелодический рисунок. Речевая тонема принята как собственная единица в тонологии.

Следующий, более высокий уровень структурных речевых единиц — *слог*, который характеризуется не только повышением и понижением тона, но и интонационным ударением, долготой или краткостью, скоростью и ритмом произнесения. Слог может совпадать с речевой тонемой или соединять в себе несколько тонем в эмоциональной, выразительной речи.

Слово образует следующий ряд сегментации текста — по формальному и семантическому уровню.

Более крупной текстовой единицей является *синтагма* — «интонационно-смысловое единство, которое выражает в данном контексте... одно понятие и может состоять из одного слова, группы слов и целого предложения»[8]; как правило, синтагма представляет собой и синтаксическое единство. Как минимальная интонационная единица, синтагма воплощает характерные интонации речи[9], обладает ритмической и стилистической характерностью[10].

---

[5] См., например: *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 194.

[6] *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. 2-е изд. М., 1969. С. 477.

[7] *Виноградов В. А.* Тон // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 515.

[8] *Светозарова Н. Д.* Синтагма // Там же. С. 447.

[9] *Брызгунова Е. А.* Звуки и интонация русской речи. 5-е изд. М., 1983. С. 88, 152, 183; *Николаева Т. М.* Фразовая интонация славянских языков. М., 1977. С. 9, 33; *Белошапкова В. А., Брызгунова Е. А., Земская Е. А. и др.* Современный русский язык: Синтаксис / Под ред. В. А. Белошапковой. 2-е изд. М., 1989. С. 772.

[10] *Черемисина-Ениколопова Н. В.* Законы и правила русской интонации. С. 108—109.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Понятие «синтагма», введенное в XX в. Л. В. Щербой[11], восходит к античному учению о колоне — ритмико-синтаксической единице речи и вбирает в себя представления о «речевом такте как интонационно-ритмической единице звучащей речи»[12]. Поскольку эта речевая единица непосредственно связана с интонацией, она наиболее значима именно для музыкального изложения текстов литургической поэзии.

Соединение синтагм формирует *строку* гимнографического текста, соединение строк или «стихов» — литературный *текст* песнопения как законченное целое.

Исходя из речевой природы распева, мы применяем аналогичный понятийный аппарат и к основным структурам песнопения[13].

При первостепенной значимости литературного текста содержание песнопения во многом определяет его **напев**, отражающий конкретную традицию в системе древнерусских распевов.

Ладовую основу всех церковных распевов образует обиходный звукоряд Соль—ре[1], построенный из четырех согласий (трихордов) — простого, мрачного, светлого и тресветлого. Согласия имеют одинаковую структуру (целый тон между звуками) и соединяются полутонами (пример 5). Эта система модальна



Пример 5. Обиходный звукоряд

[11] *Щерба Л. В.* Фонетика французского языка. 2-е изд. Л., 1939. С. 81—82.

[12] *Виноградов В. В.* Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка // Исследования по русской грамматике. М., 1975. С. 108.

[13] Принципы структурного анализа на материале древнерусского церковного пения изложены автором в ряде работ: *Пожидаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси. (О стилевых особенностях монодии XI—XVII вв.) // Вестник РГНФ. М., 1998. № 4. С. 143—145; *Она же*. Пространные распевы Древней Руси XI—XVII веков. М., 1999. С. 30—206; *Она же*. Принципы пространного (мелизматического) распева в русской гимнографии XV—XVII вв. // Гимнология. Вып. 1, кн. 1; отв. ред. И. Е. Лозовая. М., 2000. С. 328—347; *Она же*. Музыкальные и музыкально-речевые структуры знаменного многоголосия // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2003. С. 31—43; *Она же*. О роли слова и речевой интонации в древнерусском церковном пении XI—XVII веков // Христианская культура: прошлое и настоящее. К 2000-летию Рождества Христова. Сост. Н. С. Гуляницкая. М., 2004. С. 55—72; *Pozhidaeva G.* Die Hauptstruktur des altrussischen melismatischen Gesanges und ihre Wechselbeziehung mit der byzantinischen Tradition // Palaeobyzantine Notation III. Acta of the Congress held at Hernen Castle, The Netherlands, in March 2001. Ed. by Gerda Wolfram. Leuven; Paris; Dudley, 2004. P. 91—116.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

и при строго выдержанном звукоряде использует переменные устои, представляя собой переменный лад как разновидность модальности. Выразительность его усиливают так называемые обиходные лады — большой, малый и укоснённый[14], соответствующие мажорному, минорному и фригийскому наклонению музыкальных структур напева. Обиходные лады имеют две разновидности — автентическую и плагальную[15].

Еще в Византии церковное пение являло собой цельную и развитую систему так называемого осмогласия. Осмогласие — это система восьми музыкальных ладов-гласов, каждый из которых звучал одну неделю, а потом сменялся следующим. Восемь таких недель объединялись в столп, в течение которого звучали определенные тексты и напевы, и по завершении столпа — восьми недель — тексты и напевы повторялись.

Гласы отличались друг от друга используемым регистром обиходного звукоряда, преобладанием определенных обиходных ладов, конечным тоном (tonus finalis), а также характерными интонационными моделями, что в совокупности и определяло своеобразие каждого гласа[16].

Система осмогласия окончательно оформилась в трудах св. Иоанна Дамаскина (675—749 гг.) и была принята в богослужебной практике. Русское осмогласие М. В. Бражников определял следующим образом: «Осмогласие есть система, складывающаяся из восьми самостоятельных частей — гласов, …из коих каждый представляет собой сумму характеризующих его мелодических оборотов — попевок, в совокупности своей образующих мелодическую суть знаменного распева, а тем самым и всего древнерусского церковного пения»[17].

Этой системе подчинялась большая часть распевов, равно как и большинство песнопений. Однако существовала и другая, меньшая часть, образующая так называемое *негласовое* пение, в которое входили важнейшие неизменяемые песнопения службы: псалмы, «Трисвятое», Херувимская песнь и др.

Ритмическая организация церковной монодии, подробно рассмотренная В. Н. Холоповой[18], также отличается от современной. В музыкальной системе древнерусских распевов в качестве основы *ритмической* пульсации была принята единица, обозначаемая стопицей в крюковой нотации и половинной в нотно-

[14] Термины С. В. Смоленского в кн.: *Смоленский С. В.* Краткое описание древнего (XII—XIII века) знаменного Ирмолога, принадлежащего Воскресенскому, «Новый Иерусалим» именуемому монастырю. Казань, 1887. С. 8—9.

[15] *Холопов Ю. Н.* Переменный лад // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 418—419; *Он же.* Гармония: Теоретический курс. М., 1988. С. 177—188.

[16] *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. С. 177—188.

[17] *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV—XVII веков. Л., 1972.

[18] *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М., 1983.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

линейных транскрипциях, допускавшая бинарное деление на более мелкие длительности и умножение в несколько раз. Она имела значение главной временной меры, единицы счета, в определенном смысле аналогичной *море* или *хроносу протосу* в древнегреческой метрике. Это понятие и термин последнее время применяется в музыкальной медиевистике в значении единицы ритмического движения в напеве[19].

Первичный уровень сегментации напева — это уровень музыкальных тонем[20]. **Тонема** — наименьшая интонационно-ритмическая единица напева, не имеющая внутренней цезуры, состоящая из одного или нескольких звуков. Тонемы сопоставимы по продолжительности, звуковому составу, направленности и типу мелодического движения, положению в интонационном рисунке напева. В крюковой нотации каждой тонеме соответствовал один знак, что показывало целостное осмысление этой единицы в древнерусской теории музыки (пример 6).

Разновидности музыкальных тонем по продолжительности звучания определяются морой. Тонема, равная море, — краткая, равная двум морам — долгая, четырем морам — двойная долгая, половине моры — полукраткая. Кроме бинарных соотношений, в значении тонемы выделяются гемиольные, а также тетраплазные: краткие гемиолы равны полутора морам, гемиолы долгие — трем морам. Тетраплазные соотношения, выражаемые пропорцией 1:4, имеет пятидольник длительностью в 2,5 моры. Именно эти тонемы — краткие, долгие, долгие двойные, полукраткие, гемиолы краткие и долгие и пятидольник — стали основой русской церковной монодии.

Количество звуков, входящих в тонему независимо от ее продолжительности, а также направленность и тип мелодического движения (поступенный или скачкообразный) — важнейшие признаки этой единицы.

Следующим уровнем анализа напева является **кокиза** — устойчивый, относительно завершенный музыкальный оборот, объединяющий несколько тонем, обладающий своеобразным ритмическим рисунком и ладоинтонационной характерностью (пример 6). В крюковой нотации кокиза записывалась неизменным комплексом знаков, соответствуя такому же неизменному мелодическому обороту. Кокиза является русским аналогом понятию «музыкальной формулы» в западно-европейской медиевистике и византинистике.

В русской медиевистике принято считать, что термин «кокиза» равнозначен термину «попевка». М. В. Бражников писал о кокизе, что это «типичный гласо-

[19] Там же. С. 45.

[20] Понятие тонемы и термин, используемый в лингвистике, введены в музыкальную медиевистику Б. Карастояновым по отношению к силлабо-мелизматическому знаменному распеву (младшей редакции): *Карастоянов Б. П.* О таблицах мелодических формул знаменного распева // Musika antiqua Europae orientalis. VIII. Vol. I. Bydgoszcz, 1988. P. 489—516. Значение этого понятия в нашем определении несколько отличается и применимо ко всем видам распева, как силлабического, так и мелизматического.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 6. Музыкальные и музыкально-речевые структуры задостойника Преображения Господня путевого распева. Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 97 об.—98

вый оборот напева, лежащий в основе осмогласия и ...являющийся мелодической характеристикой данного гласа, ...мелодической основой осмогласия и знаменного распева». Тем не менее ученый отмечал, что понятие «попевка» более широкое, чем «кокиза», хотя «в главном своем значении термин "попевка" полностью совпадает с понятием "кокизы". Оба термина имеют одинаковое право на применение в исследовательской терминологии»[21].

Из приведенных высказываний видно, что ученый не разделял понятия «кокиза» и «попевка». Дальнейшее изучение распевов и музыкально-теоретических трудов Древней Руси приводит к заключению, что это разделение существовало:

[21] *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 167.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

только им можно объяснить мелодическую неизменность кокиз и переменчивость (вариантность) попевок в зависимости от текста. В древнерусской музыкальной теории не случайно были приняты оба понятия: кокизой называли типичный мелодический оборот, который в попевке соединялся с конкретным текстом песнопения. Понятие кокизы «прилагалось» не только к знаменным попевкам, но и к знаменным разводным строкам («Сия кокизы розводных строк»[22]), и к видам пения, изложенным казанским знаменем («Книга, глаголемая кокизы, сиречь ключ столповому и казанскому знамени»[23]).

Многочисленные варианты попевок в кокизниках свидетельствуют о реальной практике слияния разных кокиз в двойных попевках, а также демонстрируют попевки, удобные для распевания различных по масштабу текстовых структур. Не случайно в кокизнике инока Христофора, отличающемся большой полнотой, сначала изложены только напевы кокиз — без текста, но с названиями, и лишь потом они же даны как попевки с названиями и текстом песнопений[24]. Такой взгляд на кокизу и попевку помогает понять причины существования развитой системы знаменных попевок, различаемых по названиям и интонационно очень близких: она отражала варианты типологически близких кокиз в приложении к многочисленным вариантам текстовых структур в литургической поэзии.

Именно это объясняет терминологию певческих рукописей. Например, заголовок «Сия кокизы розводных строк» означает, что приводятся характерные мелодические обороты строк песнопений. В других случаях заголовки кокизников — «Книга, глаголемая кокизы, сии речь ключ столповому знамени»[25] или «Книга, глаголемая кокизы, сиречь ключ столповому и казанскому знамени» — поясняют, что через кокизы, как основные музыкальные элементы, раскрывается содержание напевов, изложенных столповым или казанским знаменем.

Каждая кокиза имеет свой диапазон и звукоряд — часть обиходного, и в нем — свое наклонение обиходного лада. Сопоставление в напевах трех наклонений — большого, малого и укосненного — создает напряженность ладового развития и позволяет при скромности средств добиваться большой выразительности. Выразительность звучания обостряется еще и варьированием звукорядов, что вкупе с вариантностью их ладовых наклонений позволяет избежать однообразия в одноголосном изложении напева.

Как правило, в кокизе есть звуковысотная *строка* как уровень мелодического опевания. Понятие «строка» было основополагающим в древнерусской теории

[22] Там же.

[23] РНБ, собр. Титова, № 637 (цит. по кн.: Певческие азбуки Древней Руси / Публ., пер., предисл. и коммент. Д. Шабалина. Кемерово, 1991. С. 200).

[24] РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 665/922, л. 1001—1003 об. (*Христофор*. Ключ знаменной 1604 / Публ., пер. М. Бражникова и Г. Никишова; Предисл., коммент., исслед. Г. Никишова. М., 1983. С. 15—20).

[25] ГИМ, Синодальное певческое собр., 219, л. 386.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

музыки, ибо во многом определяло ладовое богатство и многообразие распевов. Слышание строки в напеве было обязательным условием для певчих при исполнении. Звуковысотная строка напева сопоставима с *тоном* речи, относительно которого рассматривается его повышение или понижение.

В силлабических и силлабо-мелизматических распевах строка обычно повторяется больше и дольше других, что позволяет определить ее как опорный звук для интонирования или тон псалмодии. В пространных распевах мелодизация напева в подавляющем большинстве случаев приводит к отказу от речитации на строке. Утрачивая функцию тона псалмодии, здесь строка приобретает новую и главную функцию — звуковысотного уровня для опевания, что придает ей значение временного устоя.

Кроме строки кокиза имеет *конечный тон* — последний звук, завершающий ее интонационно и ритмически; на нем всегда делается ритмическая остановка (целая, иногда бревис), определяющая относительную структурную законченность кокизы. Ритмическая остановка на конечном тоне и его опевание, часто встречающееся в напеве, также утверждают его как ладотональный устой.

Ладовое наклонение в кокизах определяется звукорядом и соотношением строки, вершины и конечного тона.

Строка и конечный тон находятся в определенном звуковысотном соотношении: совпадают или не совпадают, конечный тон может быть ниже или выше строки. Поскольку и строка, и конечный тон приобретают значение устоев, в случае их несовпадения возникает ладопеременность кокиз, свойственная пространным распевам.

Наиболее просты структуры, опевающие строку и завершающие напев на ее уровне, — в таких случаях строка и конечный тон совпадают, они показывают и закрепляют один устой. При этом звукоряд обычно укладывается в одно согласие, иногда расширенное за счет вспомогательного звука — верхнего или нижнего. В таких простых — «*односогласных*» — кокизах опевается конечный тон, являющийся одновременно и строкой.

К более сложным относятся построения, в которых строка и конечный тон не совпадают, а мелодическая вершина расположена, как правило, выше конечного тона на несколько ступеней. Опевание строки, захватывающее соседние и близкие ступени звукоряда, создает свое ладовое наклонение — большое, малое или укосненное. При переходе от опеваемой строки или мелодической вершины к конечному тону ладовое наклонение обычно изменяется, что особенно заметно в певческом тембре, поскольку напев «переводит» из одного согласия в другое или дает сопоставление разных согласий. По своей функции такие кокизы часто являются «*переводными*», меняя одно согласие на другое.

Понимание таких закономерностей распева нашло отражение в древнерусской теории музыки и крюковой нотации певческих списков. В музыкальной те-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ории понятие «строка» было не только осмыслено, но и увязано с некоторыми конкретными столповыми знаменами. Например, известно, что в азбуках-толкованиях столпового знамени описание некоторых знамен дано в связи со строкой: «А стрела простая потянути ни выше строки, ни ниже»[26]; «Мрачная стрела с полукрыжем, подержав, подернуть изниска вверх выше строки»[27]; «А стопица или множество их говорити просто по строкы»[28]. Собственно в таком значении употребляются эти знамена в столповых списках путевого и демественного распевов.

Пример простой стрелы на уровне строки мы видим в заключительном обороте путевого задостойника (пример 7). Полукрыжевая стрела чаще встречается в путевом распеве из-за особенностей его напева. В частности, синкопированный ритм — четверть и целая, столь характерный для путевого распева (и менее характерный для демества), записывается в столповой нотации именно полукрыжевой мрачной стрелой, которая в пометных списках имеет борзую помету и оттяжку. В разводе верхний долгий звук стрелы всегда звучит на ступень или две выше строки; вероятно, из-за этой вариантности в азбуках и дано такое общее толкование — просто «выше строки» (пример 6). Аналогичные образцы есть и в демественных списках, например, псалма «На реце Вавилонстей». Стопица на уровне строки применяется и в пути, и в деместве «столповым знаменем» (пример 8).



Пример 7. Простая стрела на уровне звуковысотной строки. Из задостойника Рождества Богородицы. Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 92 об.

Такая точная и определенная функция столповых знамен, согласно древнерусской теории, не только показывает высокий уровень грамотности и образованности писцов, но и служит косвенным признаком для определения строки.

О понимании закономерностей в строении напева на основе строки и перехода от одной строки к другой говорит музыкально-певческая терминология и существование знамен, выполняющих такую функцию: это стопица-переводка в столповом знамени, целое семейство переводок в путевом — просто переводка,

[26] *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. С. 76.
[27] Там же. С. 82.
[28] Там же. С. 87.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 8. Стопица на уровне звуковысотной строки
а) Из стихиры преподобному Сергию Радонежскому «Мирский мятеж» путевого распева.
Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 75, л. 36 об.
б) Из псалма «На реках Вавилонских» демественного распева.
Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 165, л. 34 об.

переводка непостоянная, ключевая и непостоянная ключевая[29]. Еще больше вариантов переводки в казанском знамени, где, кроме имеющихся в путевом, есть еще четыре: переводка с отхватом, с запятой, с заметкой (с сорочьей ногой) и переводка непостоянная с сорочьей ногой[30]. В демественном знамени — шесть переводок: просто переводка, переводка с сорочьей ножкой, с крыжем, непостоянная, светлооометная (светлоотметная) и тресветлооометная (тресветлоотметная). Их главная функция заключалась в мелодическом соединении согласий: знамя «переводило» в другое согласие, к другой мелодической вершине (пример 9).



Пример 9. Соединение стопицей-переводкой демественного знамени светлого и тресветлого согласий. Фрагмент демественного задостойника Пасхи.
Третья четверть XVIII в., собр. Большакова, ф. 37, № 153, л. 98 об.

В столповом знамени переводка выполняла двойную роль: подводила к ударной вершине или плавно соединяла разные согласия. Поскольку ее мелодическое

[29] *Христофор*. Ключ знаменной 1604 / Публ., пер. М. Бражникова и Г. Никишова; предисл., коммент., исслед. Г. Никишова // Памятники русского музыкального искусства. Т. 9. М., 1983. С. 115.

[30] *Шабалин Д*. Певческие азбуки Древней Руси. С. 202—203.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

значение совпадало с голубчиком борзым (два восходящих звука четвертями), она использовалась и вместо голубчика. Азбуки дают такое ее толкование: «А переводка овогда (т. е. *иногда*. — *Г. П.*) за голубчик поется, овогда переведется»[31].

В изложении демества и пути столповым знаменем на грани кокиз (а чаще попевок), при переходе из одного согласия в другое, использовались определенные знаки: в деместве, как и в знаменном распеве, это была стопица-переводка (пример 10); в путевом распеве в этой роли выступает стрела громосветлая с сорочьей ножкой: примеры многочисленны и обычно связаны с терцовым и квартовым сопоставлением на грани кокиз конечного тона и строки, находящихся в разных согласиях, — плавный поступенный мелодический ход, соединяющий их, записывался, как правило, именно стрелой громосветлой с сорочьей ножкой, заполняющей скачок *ре-фа* или *ре-соль* (пример 6). Именно по аналогии с названиями знамен, выполняющими функцию перехода из одного согласия в другое, мы и вводим термин «переводная» кокиза в соответствии с ее функцией.



Пример 10. Соединение стопицей-переводкой столпового знамени простого и мрачного согласий. Из демественного псалма «На реках Вавилонских». Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 165, л. 36

В *мелодическом рисунке* этих структур можно выделить несколько основных типов, связанных с интонационными моделями русского языка и определенными типами так называемых «интонационных конструкций». О таких конструкциях писали в своих работах Е. А. Брызгунова, Т. М. Николаева, Н. В. Черемисина-Ениколопова[32]. В новейших филологических исследованиях интонации русского языка выделено 10 мелодем как типовых мелодических контуров синтагмы: «… констатирующая, восклицательная, вопросительная, начинательная, перечислительная…» и др., каждая из которых обладает особым интонационным и ритмическим рисунком, связана с высотой тона, акцентностью[33].

[31] Там же. С. 49.

[32] О характерных интонационных моделях (конструкциях) русской речи в кн.: *Брызгунова Е. А.* Звуки и интонации русской речи. М., 1972. С. 15—17, 23, 34, 41, 70; *Николаева Т. М.* Фразовая интонация славянских языков. С. 8—90; *Черемисина-Ениколопова Н. В.* Законы и правила русской интонации. М., 1999.

[33] *Черемисина-Ениколопова Н. В.* Законы и правила русской интонации. С. 141—156.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В речи различается несколько основных типов интонационного рисунка: нисходящий, восходящий, нисходяще-восходящий, восходяще-нисходящий и ровный (однотонный). Все эти типы проявляются в музыкальных структурах и единицах музыкального языка песнопений различных распевов: знаменного, путевого, демественного, большого, малого и др. Наиболее характерны следующие музыкально-интонационные рисунки: плавное движение вокруг строки, то есть ее опевание; движение от строки вверх («горе») с мелодической кульминацией вверху; движение от строки или мелодической вершины вниз («долу») с ритмической остановкой внизу, а также движение, имеющее рисунок мелодической волны — с подъемом к вершине и спуском к конечному тону или спуском от строки или мелодической вершины вниз и подъемом к конечному тону («воспятогласное»).

Завершение интонации в «однонаправленном» (восходящем или нисходящем) или «воспятогласном» (нисходяще-восходящем или восходяще-нисходящем) рисунке музыкальных структур напева вкупе с ритмическим расширением при завершении этих структур играют существенную роль в сегментации поэтического текста, тем самым проясняя и раскрывая его смысл в звучащем песнопении.

Как речевая интонация при чтении текста нараспев является своеобразным приемом, который усиливает информативность звучащего текста, так и напев в песнопении, построенный на моделях речевой интонации, способствует более яркому выражению смыслового и образного ряда литургической поэзии. Для этого особенно важны те приемы сегментации текста, которые заложены в основных моделях речевой интонации. К наиболее важным из них относятся различные типы мелодического рисунка, а также принципы ритмической организации во фрагментах, завершающих интонационное развитие.

Как уже было замечено, напевы песнопений несут на себе отпечаток многих особенностей звучащей речи: ее членения, структур, пауз-цезур, повышения и понижения тона, интонации и мелодии речи, ее напевности, системы акцентности — ударности и безударности, ритмической организации, темпа и отклонений от него и т. д. Именно эти речевые особенности образуют **просодию** языка как «систему фонетических средств (высотных, силовых, временных), реализующихся в речи на всех уровнях речевых сегментов (слог, слово, словосочетание, синтагма, фраза, сверхфразовое единство, текст)». Более узкое понимание просодии — как системы средств, характеризующих слог: его долготу или краткость, ударность или безударность, напевность и др.[34]

Для распева текста в песнопении важны все перечисленные элементы просодии, но, несомненно, ведущую роль для пения приобретает *слог* и его просодические характеристики: временные (долгота и краткость, темп произнесения

[34] *Антипова А. М.* Просодия // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 401—402.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

и ритм), силовые (акцентность и безакцентность), звуковысотные, интонационные. Эти просодические характеристики речи проецируются на распев поэтического текста и сам напев песнопения. Вот почему термин «просодия» вводится по отношению к произведениям древнерусской монодии.

Следующая ступень нашего анализа — *просодема*, которая представляет собою первичную структуру соединения музыкального ряда с литературно-поэтическим и отражает признаки распевов на уровне соотношения текста и напева, что, на наш взгляд, является наиболее важным при обращении к церковно-певческой традиции[35].

Просодема — музыкально-речевая структура, в которой слог текста соединяется с музыкальными структурами — тонемами и кокизами. Эта единица внутрислогового распева характеризуется продолжительностью и звуковым составом, а также соотносится с акцентностью литературного текста. Последование просодем, различных по своей продолжительности, образует просодический ритм песнопения. Взаимосвязь этой структуры с акцентностью текста определяет различие ударных и безударных просодем. По своей продолжительности и звуковому составу она может совпадать с тонемой (краткой, долгой, однозвучной, двузвучной и т. д.), кокизой или их соединениями (пример 6); именно долгота просодемы определяет тип распева как краткий (силлабический), средний (силлабо-мелизматический) или пространный (мелизматический).

При соединении просодем возникают основные музыкально-речевые единицы языка древнерусских песнопений — попевки, лица и фиты. Эти единицы обладают семантической значимостью и структурной завершенностью. Они соединяют в себе два семантически значимых ряда: текст и напев, структуры которых находятся в определенном взаимоотношении между собой и имеют также общий принцип строения (изменяемую и неизменяемую части). Перечисленные существенные качества позволяют объединить их одним понятием, отражающим свойства данных музыкально-речевых единиц как единиц языка песнопений, соединяющих структуры текста и напева. В качестве такого понятия мы вводим понятие *мелолексема*[36].

Мелолексема — основная единица языка песнопений, обладающая интонационно-смысловым значением и структурной завершенностью. Интонационно-ритмический рисунок напева мелолексемы объединяет в песнопении семантически значимые единицы распеваемого текста (слово, синтагму, строку). В мелолексеме как музыкально-речевой единице соединяются музыкальные структуры

[35] В музыкальную медиевистику термин введен Б. Карастояновым в статье «О таблицах мелодических формул знаменного распева».

[36] Это понятие объясняется в статье автора: *Пожидаева Г. А.* «Лексикология» древнерусского церковного пения (традиции монодии в раннем многоголосии) // Вестник РГНФ. № 1. 2005. С. 132—145.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

(тонемы и кокизы), образуя напев мелолексемы, и речевые структуры, создавая семантически значимые единицы текста песнопения. Следствием становится возникновение музыкально-речевых единиц языка песнопений.

В данное музыкально-речевое построение — мелолексему — могут входить различные формальные структуры текста — от слова до синтагмы и строки, при этом оно не обязательно совпадает с лингвистическим понятием лексемы[37]. Качественная музыкальная характеристика мелолексемы определяется музыкальными структурами того или иного вида пения (знаменного, путевого, демественного и др.), который используется для распева поэтического текста.

Доказательством того, что эти единицы языка песнопений были осмыслены как синкретические еще в средневековый период, можно считать своды одноголосных попевок, лиц и фит в кокизниках и фитниках, возникших в начале XVII века. Они стали как бы прообразом музыкальных словарей-справочников, содержащих основные мелолексические единицы языка песнопений.

Попевка — одна из основных «мелолексических» единиц песнопения, объединяющая несколько просодем и возникающая в результате распева интонационно-смысловой единицы текста — слова, синтагмы или строки — музыкальными структурами (тонемами и кокизами). В отличие от кокизы, попевка обязательно имеет с текстом общую цезуру. Особенностью попевочной просодемы является ее соответствие тонеме напева. В записи это выражается в соответствии каждому слогу текста одного знака нотации. Кроме того, неизменная часть напева этой мелолексемы — кокиза — отличается, как было замечено, неизменным начертанием, состоящим из комплекса знаков. Изменяемой части попевки — доступке — соответствует такая же изменчивая (переменная) форма записи крюковой нотацией.

В нашей работе мелолексемы рассматриваются не только на семиографическом, но и на музыкальном уровне, что дает возможность теоретического анализа этих структур в распевах разных «стилей».

В зависимости от состава кокиз можно выделить попевки *простые*, включающие одну кокизу, и *сложные*, соединяющие две кокизы, — двойные[38] (в примере 6 первая попевка — простая, вторая — сложная). В пространных распевах, как правило, простые попевки распевают одно слово, сложные — синтагму. Поскольку гимнографические тексты значительно отличаются по своим масштабам и структуре, требуется большая гибкость при их соединении с напевами. Такие особенности текста, как количество слогов в строке, соотношение ударных и без-

[37] Впервые понятие музыкально-речевой лексемы дано в работе: *Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. С. 70.

[38] В знаменном распеве двойные попевки отмечены *В. М. Металловым* (Осмогласие знаменного роспева. С. 8) и *М. В. Бражниковым* (Древнерусская теория музыки. С. 187—192).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ударных, всякий раз определяют конкретный выбор тех или иных попевок, имеющих различное строение. Модель знаменной попевки, содержащей изменяемую и неизменяемую части (доступку и ядро[39]), используется и в путевом, и в демественном распеве: в качестве ядра выступает кокиза (или в сложной попевке — две кокизы), а доступка обычно предшествует ей в простой попевке или предваряет первую кокизу в сложной.

Принцип интонирования в литургическом чтении, основанный на рисунке мелодической волны с ее речитацией на одном уровне в начале, затем повышением к кульминации, более мелодичным и распевным завершением и понижением к концу, нашел свое отражение и в попевке[40].

Более протяженные, чем попевки, структуры для распева поэтического текста, возникшие еще в древнейший период, — **лица** и **фиты**. Они представляли собой весьма пространные напевы и являлись мелодическим украшением в песнопении. Долгое время (до конца XVI в.) они фиксировались условно — комплексами знаков. Для обозначения **фиты** при этом обязательно употреблялась буква греческого алфавита θ («θητα»), давшая название этой единице языка песнопений (пример 11)[41].

Термин «**лицо**» по отношению к вокализу, вероятно, тоже возник по аналогии с формой записи, имея значение «изображение, рисунок»[42]. Лицо изображалось комплексами знаков, соединения которых не были типичны для попевки, но были характерны именно для лица; знак θ при этом, в отличие от фит, не ставился. Для лица характерна также тайнозамкненная форма записи (пример 12).

Лицо и фита относятся к мелолексическим единицам пространного типа, просодемы которых отличает многозвучный состав. Именно эти мелолексемы становятся основой так называемого «красного пения», к которому с конца XV в. относили демественный, путевой и большой распевы[43].

В песнопении лица распевают обычно слово или синтагму, а фиты — чаще одно слово, очень редко — синтагму. Отличия фит и лиц обнаруживаются на уровне просодем.

---

[39] *Бражников М. В.* Указ. изд. С. 185, 188.

[40] О рисунке мелодической волны в попевке см: *Карастоянов Б. П.* О таблицах мелодических формул.

[41] М. В. Бражников, специально изучавший фитное и лицевое пение, подробно рассматривает терминологию певческих рукописей и палеографические особенности этих единиц (*Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева. С. 16—26, 33—60; *Он же.* Древнерусская теория музыки. С. 128—161).

[42] Словарь русского языка XI—XVII вв. М., 1981. Т. 8. С. 255, значение 9.

[43] Понятие «красного пения», как было замечено, нашло отражение в нотации певческих азбук с конца XV века. Оно включало наиболее сложные в интонационно-ритмическом отношении тонемы, применяемые в демественном, путевом и большом распеве, — тонемы пунктирного и синкопированного ритмов.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 11. Начертание и развод фиты «спускной».
Из стихиры преподобному Сергию Радонежскому.
Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 75, л. 31 об.



Пример 12. Начертание и развод лица.
Из стихиры преподобному Сергию Радонежскому.
Там же, л. 27

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Лицо — пространная мелолексема, объединяющая несколько просодем и возникающая при распеве слова или синтагмы тонемами и кокизой (кокизами) напева. Лицевые просодемы соединяют слог текста и кокизу напева или ее часть[44].

Фита — пространная мелолексема, объединяющая несколько просодем и возникающая при распеве слова; фитная просодема соединяет слог текста и несколько кокиз напева[45]. Соответственно в музыкальной письменности это фиксируется либо тайнозамкненными начертаниями со знаком θ, либо разводом, подробно раскрывающим напев этой структуры множеством знаков нотации, приходящихся на один слог текста.

То есть для лица существенно соотношение слога текста с кокизой или ее частью, а для фиты характерно соединение одного слога текста с несколькими кокизами. Лицевая просодема по своей продолжительности равна кокизе и допускает ее деление, фитная же просодема равна нескольким кокизам, и продолжительность ее основана на сложении долготы кокиз. Особо следует отметить, что конечные просодемы фит и пространных лиц нередко распеваются долгой однозвучной тонемой.

К композиционному строению напевов фит и лиц обращался в своем исследовании М. В. Бражников, выделяя три основные фазы: начальный раздел (подготовка и «приступ»), серединный («ядро») и конечный (конечные обороты). В начальном разделе он отмечал вариативную мелодическую подготовку перед «приступом» и сам «приступ», который отличался непостоянством напева и структуры[46].

Как музыкально-речевые единицы фита и лицо во многом сходны с попевкой: они имеют аналогичные изменяемые и неизменяемые части. Попевочной доступке, изменяемой интонационно и структурно в зависимости от соединения с текстом, аналогична такая же изменяемая часть лицевой и фитной модели, которая непосредственно предшествует ее неизменной, устойчивой части. Поскольку строение и функция этой модели совпадают с попевочными, логично применить к ней ту же терминологию и называть ее изменяемую часть доступкой — фитной или лицевой. К устойчивой части фит — также по аналогии с попевкой — применим термин «ядро»; конечный оборот, как устойчивую и неизменяемую часть фиты, целесообразно рассматривать внутри «ядра». В этом случае фита и попевка будут состоять из доступки и ядра; фитное ядро, в отличие от попевки, более масштабно и обычно соединяет несколько кокиз — в этом оно подобно сложной попевке или музыкальной строке. Отличия же неизменяемых частей мелолексем заключаются в соотношении с текстом: просодемы попевочного ядра совпадают с долгими тонемами; просодемы фитного ядра объединяют несколько кокиз.

[44] *Пожидаева Г. А.* О значении комплексного подхода в изучении певческих памятников Древней Руси // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. М., 2002. № 1. С. 25.

[45] Там же.

[46] *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева. С. 60—68.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В разводах фит выразительность достигается за счет использования тех же приемов риторики, живой речевой интонации, что и в попевках. Подобно тому, как в выразительной речи логические ударения выделяются высотой, долготой и силой звука, в фитном пении опорой становятся чаще всего самые высокие, продолжительные и ударные звуки (для каждого из разделов фиты), звуковое пространство между которыми заполняется развитой мелодической линией с опеванием строк, подходом к смысловым вершинам с последующим спуском. Организующая роль эмфатической акцентности в построении фит знаменного распева отмечена В. Н. Холоповой[47].

По сравнению с ритмическим движением в попевках (четвертными, половинными и целыми) в фитах чаще применяются крупные длительности — половинные, целые, бревисы и даже, в отдельных случаях, — двойные бревисы. Более широко используются в них пунктирные и синкопированные ритмы, причем в разных вариантах, включая трехдольные, пятидольные: 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅮; 𝅝. 𝅗𝅥; 𝅗𝅥 𝅗𝅥; 𝅗𝅥 𝅝. Благодаря протяженности фит, позволяющей сочетать симметричные и несимметричные построения, метроритмическая организация в них сложнее, чем в попевках, хотя двудольность преобладает и здесь.

Обиходный звукоряд, как и в попевках, определяет ладовое строение фит. И если в кратких разводах, ненамного превышающих по своим масштабам попевку, возможно ограничиться одним из обиходных ладов, то в пространных трудно избежать переменности ладовых наклонений.

Разные типы ритмического движения и ладовая переменность вкупе с развитым мелодическим движением делают фиту самым ярким средством музыкальной выразительности.

Просодия текста в фите по сравнению с попевкой значительно замедлена из-за большого внутрислогового распева — здесь многократно увеличена продолжительность просодем, разводы которых достигают порой 90 и более звуков. Замедленное произнесение выделяет слово как важное и значимое по смыслу, поэтому фитный развод нередко соответствует словам сакрального значения, а также логическому ударению в тексте[48].

Лицо, как музыкально-речевая структура с соответствием просодемы кокизе (или ее части), имеет по обыкновению более простой напев, чем фита. Лицевая просодема часто является конечной, то есть соответствует последнему слогу слова. В этом проявляются ее структурные отличия от попевки, в которой кокизой распевается два-три слога и просодема кокизы равна по протяженности долгой

[47] *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. С. 28—29.

[48] *Грузинцева Н. В.* Об одной особенности взаимодействия мелизматики и литературного текста в песнопениях знаменного распева // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция / Отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 78—87. Серия «Проблемы музыкознания». Вып. I.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

тонеме. В подобной мелодизации окончания фразы отражается древний прием, свойственный псалмодическому речитативу и объединяющий все три музыкально-речевые единицы — попевку, лицо и фиту.

История формирования лица связана с небходимостью записывать оригинальные интонационные обороты (кокизы), которые поначалу еще не были типичными, как кокизы попевок. Не случайно ранние оригинальные песнопения русским святым и особо почитаемым византийским отличаются богатством лиц в напеве. Написанные в жанрах самогласных стихир, они, вероятно, не связаны с греческим образцом. Их лицевые обороты были, несомненно, созданы для конкретных песнопений и не нашли продолжения в более поздних списках. Таковы упоминавшиеся стихиры Борису и Глебу «Плътьскоую богатяща» и «Придете въсхвалимъ», Феодосию Печерскому «Придете сътьцемъся», св. Георгию «Яко звезда на небеси» и др. (подробнее об этом — далее, в главе III, 2а).

Оригинальность напева вызывала оригинальность записи тайнозамкненными оборотами. Большое количество лицевых начертаний подтверждает интонационное разнообразие напевов песнопений уже в XII в.

Запись лицевых оборотов двумя и более знаками на одну просодему соответствовала строению кокизы. Еще с древних времен она имела форму записи в два, три и четыре знака в зависимости от продолжительности звучания от четырех до восьми мор (подробнее об этом — в следующей главе), поэтому минимальное количество знаков в лице — два, как число знаков, соответствующих минимальной кокизе[49]. Исключение представляет древнейшая кондакарная нотация, в которой лицевые обороты записывались в двух рядах нотации, при этом каждый характерный по начертанию знак верхнего ряда (так называемая «большая ипостаза») обозначал лицо.

Постепенно с увеличением количества и по мере типизации лицевых музыкальных оборотов были составлены их своды; наиболее ранние списки относятся к началу XVII в., среди них — Азбука инока Христофора 1604 г.[50]

В корпусе знаменных лиц сложились как типичные не только короткие лица, состоящие из одной кокизы, но и лица пространного напева, объединяющие две, три и более кокиз. Такие лица по строению напева ничем не отличаются от фит, однако их просодемы короче фитных и выдерживают закономерности, свойственные именно лицевым. Способ записи таких фитных лиц без знака фиты, вероятно, указывал на лицевой тип просодии.

---

[49] М. В. Бражников считал, что минимальное количество знамен в лице не определяется (Древнерусская теория музыки. С. 146).

[50] *Христофор*. Ключ знаменной 1604 / Публ., пер. М. Бражникова и Г. Никишова; Предисл., коммент., исслед. Г. Никишова // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9. М., 1983.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Лица и фиты в песнопениях были связаны с конкретным текстом и в песнопениях без текста не употреблялись. Именно поэтому мы считаем их музыкально-речевыми единицами песнопения. Однако строение их таково, что соединяет в себе доступку, подводящую к небходимому звуковысотному уровню, и собственно вокализ — лицо или фиту. Эти музыкальные устоявшиеся обороты, независимо от их приступа, помещались в фитниках. Таким образом, терминология для музыкальных и музыкально-речевых единиц напева и песнопения была единой: лицом и фитой называли их напевы (уровень музыкальный) и соединения напева с приступом и текстом в песнопении (уровень музыкально-речевой). Предлагаем рабочую терминологию: *напев фиты* как музыкальной единицы и *фита* как музыкально-речевая единица, соединяющая напев и текст. То же применимо к понятиям *лицо* и *напев лица*.

Лица и фиты как музыкальные и музыкально-речевые единицы употребляются не только в знаменном пении, но и во всех видах пространного пения — кондакарном, путевом, демественном и большом распеве.

Разводы лиц дробным знаменем именуются в фитниках «строки мудрыя», отражая в терминологии принцип их строения, основанный на соединении кокиз в последования устойчивой структуры.

«**Строка мудрая**» — строка песнопения, изложенная несколькими кокизами подобно разводу фиты. Она отличается от фиты своей просодией лицевого типа: целая строка текста распределяется на напев нескольких кокиз. Строение напева — фитное, а его соотношение с текстом — лицевое. Из-за напева фитного типа «строки мудрыя» попадают в раздел фитников. Эти единицы песнопений не имели тайнозамкненного начертания и представляли собою оригинальные фрагменты напевов конкретных песнопений, которые, в отличие от фит, не были типовыми и использовались как единичные образцы, не повторяясь в других песнопениях.

«Строки мудрыя» появляются в теоретических руководствах достаточно поздно — в разводных фитниках с начала XVII в.: Азбуке инока Христофора, Ключе Тихона Макарьевского и др.[51] (пример 13, илл. 15).

В процессе исторического развития происходило накопление интонационного фонда мелолексем и осмысление их роли в музыкальной форме. Попевки получили закрепленную по отношению к каждой из них функцию — начальную, срединную и конечную[52]. Отдельные лица и фиты также употреблялись преимущественно в конкретных разделах формы. Как более определенная складывается конечная функция для некоторых лиц и фит. Например, лицо «мечик осмогласный» использовалось только в конце знаменных песнопений. В кондакарных песнопениях наиболее

[51] *Христофор*. Ключ знаменной 1604; последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 2, 3 и др.

[52] *Металлов В. М.* Осмогласие знаменного распева. М., 1899. С. 8.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 13. «Строка мудрая» из стихиры «Приидите, ублажим Иосифа» большого распева. «Ключ разумения» Тихона Макарьевского. Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 2, л. 49

часто применяются избранные лицевые напевы в окончаниях песнопений; в демественном пении часто употребляются конечные фиты.

Наиболее крупной, относительно завершенной частью формы песнопения, которая возникает в результате распева поэтического текста тонемами, кокизами и мелолексемами, является строка, объединяющая в себе строку текста и строку напева, границы которых совпадают. В зависимости от того, какие из интонационных моделей выбираются для распевания текста, масштабы строк могут быть разными. Из последования строк складывается **форма** всего песнопения.

Жанровым особенностям и формам знаменного пения уделяется внимание в труде В. Н. Холоповой, отмечающей «центонный» принцип композиции в знаменных песнопениях, основанный на комбинаторике попевок[53]. Наблюдения о строчной форме в песнопениях знаменного распева также принадлежат многим исследователям древнерусской монодии: А. Никольскому, Н. Д. Успенскому,

[53] *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб., 1999. С. 187.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Ю. В. Келдышу, В. Н. Холоповой[54]. Тем не менее эта интереснейшая проблема требует специального глубокого изучения. Именно по этой причине она лишь затрагивается в нашей работе, поскольку основное внимание уделяется языковым единицам песнопений, а не их синтаксису.

Культура церковного пения, в основе которой лежат принципы произнесения текста нараспев, складывается, как мы видим, из соединения собственно музыкальных структур (тонем и кокиз) со структурами литературного текста. В результате возникают *музыкально-речевые единицы*, или основной *мелолексический* состав песнопений (музыкально-речевая «лексика»). Это соединение органично возникает в церковном пении благодаря тому, что в основу музыкальных структур положена речевая интонация, непосредственно связанная с литургическим речитативом, чтением нараспев, наконец, псалмодией. Речевая интонация, как живое отражение языка, и ее основные модели (так называемые «интонационные конструкции», мелодемы) определяют важнейшие типологические свойства музыкальных структур, что выражается в их ладоинтонационной и ритмической характеристике. Таким образом, в основе языка церковного пения лежат музыкально-речевые единицы — *мелолексемы*, непосредственно отражающие структурные особенности церковно-славянского языка, а также интонационные и ритмические особенности его речевой культуры.

Изучение мелолексического состава монодии различных типов и видов, а также структур, лежащих в основе построения каждой из мелолексем и всего песнопения в целом, позволяет научно-корректно определить характерные признаки различных видов монодии — знаменной, путевой, демественной и др. В каждом виде пения музыкальные структуры — тонемы и кокизы — обладают характерным для данного вида интонационно-ритмическим рисунком, в связи с чем возникающие на их основе мелолексемы также своеобразны в каждом распеве.

На основе изучения мелолексем как главных языковых единиц песнопения возможно говорить о композиционной технике распевщиков. Вначале проводилась сегментация текста и выделялись значимые для музыкального изложения единицы: слог, слово, синтагма, строка и строфа. Напев составлялся из музыкальных единиц и их соединений: тонем, кокиз и музыкальных строк. При соединении единиц поэтического текста с единицами напева в песнопении возникали различные музыкально-речевые структуры: при распеве слога — просодема, при распеве слова или синтагмы — попевка (часть попевки), лицо или фита, либо их соединение; при распеве строки текста строкой напева возникала строка песнопения, а при соединении строк — песнопение в целом.

[54] *Никольский А.* Формы русского церковного пения. Пг., 1915; *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971. С. 12—13; *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь XI—XVII века // История русской музыки. Т. 1. М., 1983. С. 109—111; *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. С. 193—195.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Масштабы мелолексем, с помощью которых распевался поэтический текст, связаны со степенью внутрислогового распева, то есть с продолжительностью одной из музыкально-речевых структур — просодемы.

Долгота просодемы формирует **типы пения** по характеру соотношения текста и напева. В зависимости от продолжительности просодем выделяется три типа пения:

1) **силлабический (краткий)**, в котором просодеме соответствует однозвучная тонема, краткая или долгая; господствуют краткие просодемы;

2) **силлабо-мелизматический (средний)**, в котором просодеме соответствует однозвучная или двузвучная краткая или однозвучная долгая тонема; в этом типе пения господствуют краткие просодемы, но обязательными являются мелизматические вставки — фиты и лица с пространными просодемами;

3) **мелизматический (пространный)**, в котором просодеме соответствует кокиза (*лицевой распев*) или соединение кокиз (*фитный распев*).

Тип пения, использующий лицевую просодему, мы называем пространным лицевым, другой тип, основанный на фитной просодеме, — пространным фитным.

К силлабическому типу относится древнейшая традиция знаменного пения «на подобен», к силлабо-мелизматическому — новая его редакция, известная с конца XV в., к мелизматическому — кондакарное пение, путевой, демественный и большой распевы.

Распевы кондакарный, путевой и демественный в основной своей редакции используют принципы *лицевого* распева: соединения в просодеме одного слога текста с кокизой или ее частью. Большой знаменный распев основан на принципах *фитного* пения, фите как ведущей структурной единице напева и песнопения и соединении в фитной просодеме слога текста и нескольких кокиз.

Разновидности большого распева в демествe и пути — большое демество и большой путь — отличаются именно использованием главного принципа фитного пения: введением фитной просодемы, состоящей из нескольких кокиз; следовательно, эти виды пения относятся к пространному фитному.

В каждом типе распева менялось соотношение текстовых и музыкальных структур: чем меньше был внутрислоговой распев, чем короче просодема, тем более крупными оказывались главные текстовые структуры, и наоборот. Например, в силлабической редакции знаменного распева основной единицей текста является строка, которой соответствует строка напева, а при этом основная единица песнопения — всего лишь попевка, совпадающая со строкой (равная строке). Напротив, в мелизматической редакции большого распева текст дробится на более мелкие структуры — слова и синтагмы, которым соответствуют напевы лиц и фит или даже музыкальные строки. То есть меньшим единицам текста соответствуют более пространные единицы напева, благодаря которым и возникает большая протяженность песнопения в целом.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Глава III

ОСНОВНЫЕ СТРУКТУРЫ СИЛЛАБИЧЕСКОГО И СИЛЛАБО-МЕЛИЗМАТИЧЕСКОГО ПЕНИЯ

1. Силлабический тип. Знаменный распев

Древнейший на Руси вид силлабического пения — знаменный распев — был самым распространенным в письменных памятниках раннего периода XI—XIV вв. и сохранился в рукописной традиции до конца XVII в., а затем в старообрядческой среде до наших дней. Он охватывал бóльшую часть песнопений годового круга, всех богослужебных циклов — песнопения изменяемые и неизменяемые, гласовые и негласовые. Распев применяли для многих жанров гимнографии: ирмосов, тропарей, стихир, песней, гимнов, припевов, славословий, респонсорного и антифонного пения и др.

Источниками изучения силлабического знаменного распева древнего периода являются нотированные служебные певческие книги: Ирмологий, Минеи, Стихирарь минейный, Триоди постная и цветная, Стихирарь постный и цветной (триодный), Параклитик[1]. Отдельные образцы знаменного распева включены как дополнения в некоторые списки кондакарей[2].

---

[1] *Koschmieder E.* Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente. München, 1952, 1955; *Velimirovič M.* Byzantines elements in early slavic chant: The Hirmologion // MMB. Vol. IV. Copenhagen, 1960; Служебная минея за декабрь в церковно-славянском переводе по русским рукописям. Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach slavischen Handschriften der Rus' des 12. und 13. Jahrhunderts. Facsimile der Handschriften CGADA f. 381 Nr. 96 und 97 / Rothe H., Vereščagin E. M. (ed.). Köln; Weimar; Wien, 1993; Служебная минея за декабрь в церковно-славянском переводе по русским рукописям XII—XIII вв.: Наборное издание. Последование дней декабря с 1-го по 8-й подготовили и комментировали Е. М. Верещагин, А. Г. Кравецкий, Д. Кристианс, Л. П. Медведева, Г. Ротэ и Н. Трунтэ под ред. Е. М. Верещагина и Г. Ротэ. 1996. Westdeutscher Verlag Nordrhein — Westfälischen Akademie der Wissenschaften; Sticherarium Palaeoslavicum Petropolitanum (Codex Petropolitanus BAN 34.7.6. / reproduction integrale) // MMB. Vol. XII. *Schidlovsky N.* (ed.). Copenhagen, 2000; Die Notation von Stichera und Kanones im Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember (nach der Hs. GIM Sin. 162). Verzeichnis

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В этих источниках силлабический распев применяется в жанрах пения «на подобен»:[2] ирмосах и тропарях канона[3], стихирах минейных[4] и триод-

der Musterstrophen und ihrer Neumenstruktur (zusammengestellt von Dagmar Christians) // Abhandlungen Bd. 108. = Patristica slavica. Bd. 9. Wiesbaden, 2001.

Основные древнейшие источники см.: *Жуковская Л. П., Тихомиров Н. Б., Шеламанова Н. Б.* Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. М., 1984: Ирмологий: № 120—122, 202, 203; Минея служебная нотированная: № 21, 78, 80—81, 83—85, 87, 89, 91, 94; Стихирарь минейный: № 98—101, 103, 104, 131, 219; Стихирарь постный и цветной (триодный): № 135; Триодь постная: № 106; Триодь цветная: № 136; Триодь постная и цветная: № 170; Параклитик: № 160.

[2] Типографский устав и кондакарь: СК, № 50, конец XI — начало XII в., ГТГ, К-5349, л. 117 об. — 124; Благовещенский кондакарь: СК, № 153, конец XII — начало XIII в., РНБ, Q.п.I. 32, л. 114—130 об.

[3] *Смоленский С. В.* Краткое описание древнего (XII—XIII века) знаменного ирмолога, принадлежащего Новоиерусалимскому монастырю. Казань, 1887; *Koschmieder E.* Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente. München, 1952, 1955; *Velimirović M.* Byzantines elements in early slavic chant: The Hirmologion // MMB. Vol. IV. Copenhagen, 1960; *Лозовая И. Е.* Проблемы певческого исполнения канона в эпоху домонгольской Руси // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика. М., 1994. С. 81, 86—87; *Она же.* Древнерусский нотированный Параклитик конца XII — начала XIII в.: предварительные заметки к изучению певческой книги // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 6. Ч. 2. М., 1994. С. 416—420; *Она же.* Древнерусский нотированный Параклит в кругу Ирмологиев XII — первой половины XV в.: мелодические варианты и версии в роспеве канонов // Гимнология. Вып. 1. М., 2000. С. 217—239; *Школьник М. Г.* Проблемы реконструкции знаменного роспева XII—XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология): Дисс. … канд. искусствоведения. М., 1996; *Казанцева М. Г.* Эволюция книги Ирмологий в певческой практике Древней Руси (XII — XVII вв.) // Дни славянской письменности и культуры. Владивосток, 1998. С. 121; *Она же.* Ирмологий и древнерусская музыкальная теория XVII в. // Гимнология. Вып. 1. М., 2000. С. 263—273; *Момина М. А.* Самоподобные песнопения (αυτόμελα) в церковно-славянских богослужебных рукописях // Русь и южные славяне. СПб., 1998. С. 170.

[4] *Металлов В. М.* Русская семиография. М., 1912. Табл. V; *Palikarova-Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes. Copenhague, 1953. P. 165—167; *Гарднер И.* Богослужебное пение русской православной церкви. Сущность, система и история. Джорданвиль, 1978. Т. 1. С. 332—335; *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. СПб., 1994. С. 34—38; Служебная минея за декабрь в церковно-славянском переводе по русским рукописям; Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach slavischen Handschriften der Rus' des 12. und 13. Jahrhunderts. Facsimile der Handschriften CGADA f. 381 Nr. 96 und 97. Rothe H., Vereščagin E. M. (ed.). Köln; Weimar; Wien, 1993; Die Notation von Stichera und Kanones im Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember (nach der Hs. GIM Sin. 162). Verzeichnis der Musterstrophen und ihrer Neumenstruktur (zusammengestellt von Dagmar Christians). Wiesbaden, 2001.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ных[5]. Кроме того, этот вид пения распространялся и на Октоих, не нотируемый на протяжении всего раннего периода (XI—XIV вв.), но содержащий образцы «подобного» пения в силлабической традиции, в частности, стихиры[6].

Особыми источниками являются так называемые «Подобники», представлявшие собой подборку самых распространенных песнопений, служивших образцами для распевания других текстов по их подобию[7]. Среди текстов цикла имеются древнейшие, восходящие к палестинской гимнографии VI—VII вв., такие, как стихиры «Хотех слезами омыти» и «Дал еси знамение», вошедшие позднее в Октоих[8].

Греческий аналог песнопений-образцов — αὐτόμελον, что по-русски переводится как «самоподобен», то есть песнопение, служившее образцом (моделью) для распева других текстов литургической поэзии. Соответственно песнопения, сочиненные и распетые по образцу самоподобна, назывались προσόμοια[9], или подобны.

---

[5] *Момина М. А.* Постная и цветная Триоди // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. М., 1976. Вып. 2. Ч. II. С. 389—419; *Грузинцева Н. В.* Триодный стихирарь в русской певческой практике XII—XVII веков // Дни славянской письменности и культуры. Владивосток, 1998. С. 114—116; *Schidlovsky N. G.* Lenten Prosomoia in the Byzantine and Slavic traditions. Prinston University, 1983.

[6] *Шеламанова Н. Б.* Славяно-русский Октоих (ненотированный) XII—XIV вв. // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. М., 1976. Вып. 2. Ч. II. С. 340—388; *Гусейнова З. М.* Октоих нотированный (по материалам рукописей XV—XVII веков) // Дни славянской письменности и культуры. Владивосток, 1998. С. 130—131; *Крашенинникова О. А.* Древнерусский Октоих XII—XIV вв. как памятник средневековой гимнографии: Автореф. дисс. … канд. филол. наук. М., 1997. С. 16.

[7] *Момина М. А.* Постная и цветная Триоди; *Крашенинникова О. А.* Древнерусский Октоих; *Морохова Л. Ф.* Подобники как форма музыкально-теоретического руководства в древнерусском певческом искусстве // Источниковедение литературы Древней Руси. Л., 1980. С. 181—190.

[8] *Крашенинникова О. А.* Октоих и Параклитик // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 6. Ч. 2. М., 1994. С. 399—400.

[9] О терминологии и видах пения «на подобен» см.: *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. М., 1867—1869. С. 52; *Металлов В. М.* Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский. М., 1912. С. 228; *Он же.* Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1915. С. 24; *Вознесенский И. И.* О церковном пении православной греко-российской церкви. Большой и малый знаменный распев. Рига, 1890. С. 172; *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961. P. 214; *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 66—67, 70; *Он же.* Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971. № 3, 9, 15, 21, 27, 33, 44; *Гарднер И.* Богослужебное пение русской православной церкви: Сущность, система и история. Джорданвиль, 1978. Т. 1. С. 122, 108—110; *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Подборки «подобнов» из нотированных певческих рукописей содержат не только тексты, но и напевы песнопений-образцов (самоподобнов). Поскольку на напевы самоподобнов распевалась большая часть годового певческого круга, маленький цикл «подобников» отражает стилистические черты, свойственные значительной части певческого репертуара.

Древнейший и единственный список нотированных «подобников» сохранился в Типографском уставе и кондакаре — рукописи конца XI — начала XII века[10]. Этот источник представляет особую ценность, поскольку в нем фактически изложены основные приемы композиционной техники, причем не только для древней мелизматической традиции — кондакарного пения, но и для важнейшего распева Русской Православной Церкви — знаменного распева силлабического и силлабо-мелизматического типов.

Это собрание песнопений-образцов (самоподобнов) включает 40 текстов, из которых 33 нотированы (илл. 1, 2). Значение списка трудно переоценить: он содержит основные музыкальные редакции стихирарного, триодного и октайного пения «на подобен» силлабического и силлабо-мелизматического склада. Эти редакции в дальнейшем, в XI—XIV вв., повторяются, как было указано, во многих списках певческих книг.

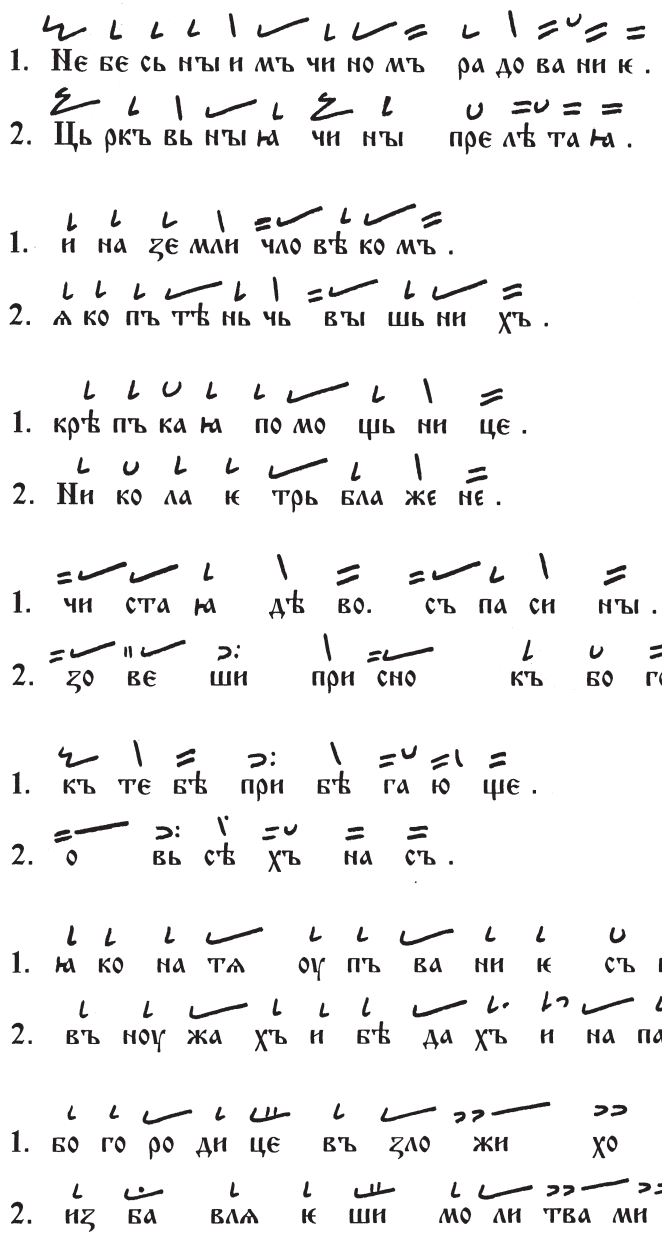
Сравнение текстов силлабических самоподобнов Типографского устава со стихирами, изложенными по их образцу, показывает, что музыкальный канон выдерживался достаточно строго: напевы самоподобнов и стихир «на подобен» во многом повторяют друг друга. Например, напев самоподобна «Небеснымъ чиномъ» оказывается в списке XII в. очень близким в подобных стихирах св. Николаю и св. Амвросию (пример 14). Стихиры св. Николаю — «Цьркъвныя чины прелетая», «Священныя ризы красоту», «Невидимыихъ доброты преходя» (илл. 9), стихиры св. Амвросию — «Владычьства престолъ украшая», «Воздьржаниемь и болезньми», «Правоверньнаго цесаря»[11]. Таких примеров множество,

XI—XVII века // История русской музыки. Т. 1. М., 1983. С. 105—111, 299—300; *Владышевская Т. Ф.* Система подобнов в древнерусском певческом искусстве // Musica antiqua. VII. Bydgoszcz, 1985. P. 739—749; *Она же.* Типографский устав как источник для изучения древнейших форм русского певческого искусства // Musica antiqua Europae orientalis. IV. Bydgoszcz, 1975. P. 607—620; *Артамонова Ю.* Проблемы изучения древнерусского пения по моделям: терминология и репертуар // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика: Материалы международных научных конференций 1991—94 гг. М., 1994. С. 142—150; *Момина М. А.* Самоподобные песнопения (αυτόμελα) в церковно-славянских богослужебных рукописях. С. 167.

[10] ГТГ, К-5349, № 142, л. 117 об. — 124.

[11] РГАДА, ф. 181, № 96, л. 49 и об., 51—52. См.: Служебная минея за декабрь в церковно-славянском переводе по русским рукописям. Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach slavischen Handschriften der Rus' des 12. und 13. Jahrhunderts. Facsimile der Handschriften CGADA f. 381. Nr. 96 und 97 / Rothe H., Vereščagin E. M. (ed.) Köln; Weimar; Wien, 1993.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 14. Самоподобен «Небесным чином» (1)
и стихира св. Николаю «Церковныя чины», распетая на этот подобен (2)
1) Типографский устав и кондакарь. Конец XI — начало XII в. ГТГ, К-5349, л. 117 об.
2) Стихира «Церковныя чины». Минея. XII в., РГАДА, ф. 381, № 96, л. 49

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

и они подтверждают, что напевы самоподобнов действительно отражают характерные черты силлабической (краткой) редакции знаменного распева. Следовательно, по циклу подобников можно судить о более широком явлении — «стиле» силлабического знаменного распева.

Цикл подобников, несомненно, служил своего рода учебным теоретическим и практическим руководством для распевщиков, помогающим излагать новые тексты литургической поэзии в традиции знаменного пения[12].

Редакции самоподобнов Типографского устава, судя по кругу пения Стихираря и Миней, сохраняли свое господствующее положение до конца XIV в. В конце XV в. — рубежном периоде в истории русской церковной музыки — складывается новая редакция многих жанров пения «на подобен». Она отличается более мелодизированным, силлабо-мелизматическим складом, заменившим силлабический. Собственно силлабический знаменный распев остается теперь в избранных неизменяемых песнопениях суточного круга, частично в ирмологическом пении и некоторых других жанрах. Стихирарное пение «на подобен» также имеет теперь в своей основе другие образцы — самоподобны силлабо-мелизматического склада (подробнее об этом — далее, в следующем разделе).

Цикл силлабических подобников при этом продолжает свое бытование в певческих книгах, но в новой, младшей редакции. Его предназначение, как сборника конкретных моделей для пения «на подобен», теперь переосмысляется: он приобретает значение учебного пособия по силлабическому пению, которое было основой всех других распевов. Новая музыкальная редакция цикла появляется в первой трети XV в.[13] и получает распространение с конца XV — начала XVI в., сохраняясь до конца XVII в.[14]. Краткая и самая распространенная часть этого цикла — подборка самоподобнов малого состава — включает наиболее употребительные силлабические образцы. Это 14 песнопений, которые отличаются близостью ранней силлабической традиции знаменного распева[15].

Анализ Подобников старшей редакции, зафиксированной в Типографском уставе, и Подобников младшей редакции (XV—XVII вв.) выявляет основные

[12] Эта мысль высказывалась исследователями: *Морохова Л. Ф.* Подобники как форма музыкально-теоретического руководства в древнерусском певческом искусстве. С. 188; *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 37.

[13] *Артамонова Ю.* Проблемы изучения древнерусского пения по моделям. С. 144.

[14] РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 9/1086; ГИМ, Епархиальное собр., 183, 194, 170, 211 и др.; РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 408; Вологодское собр., ф. 354, № 144; собр. Разумовского, ф. 379, № 18, 19, 106. Списки подобников см. в цит. изд. Мороховой Л. Ф.: РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 581/836; 606/863; 577/834; 674/931; 665/922; 677/934; собр. Погодина, 394; Соловецкое собр., 618/645; 644/618; Софийское собр., 482; 498; 473; 184; ИРЛИ, колл. Бражникова, 25; 10 и др.

[15] *Морохова Л. Ф.* Указ. изд. С. 187.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

стилистические черты силлабического распева, причем благодаря позднему периоду бытования младшей редакции возможно полнее и точнее представить характер и особенности старшей.

Наш анализ проводится на уровне основных структур песнопения: тонем, кокиз, просодем и попевок. Традиционность, свойственная средневековой культуре в целом и церковно-певческой в особенности, приверженность распевщиков сложившимся музыкальным канонам, считавшимся неприкосновенными, наконец, бережное отношение к письменам служебных певческих книг дают основание полагать, что сохранение элементов знаковой системы в списках от XI до XVII в. связано с устойчивостью самих напевов. Подтверждение этому неожиданно нашлось в более поздних источниках: одноголосном Обиходе Успенского собора Московского Кремля и Обиходе Соловецкого монастыря, в которых цикл Подобников сохранил многие ладовые и ритмические особенности, попевки и кокизы древних напевов[16].

Учитывая устойчивость певческой традиции, мы применяем ретроспективный метод в прочтении ранних памятников, в том числе Типографского устава. В качестве материала для сравнения взяты краткие циклы Подобников: их старшая редакция по уникальному древнейшему списку Типографского устава (кон. XI — нач. XII в., приложение 3, илл. 1) и младшая — по списку конца XVII в., РГБ, собр. Разумовского, 18 (приложения 1—2, 4—15, илл. 12).

Сопоставление редакций на первом уровне мельчайших мелодических единиц распева, тонем, обнаруживает их общность. В напевах самоподобнов звучат **тонемы**, равные одной или двум морам; соответственно это тонемы краткая и долгая. Заключительная тонема песнопения, которая записывается крыжем и переводится в нотной записи как бревис, равна четырем морам или двойной долгой тонеме[17]. Тонемы силлабического знаменного распева приведены в примере 15.

Рассмотрим теперь особенности структур и их отличия в разных редакциях — старшей и младшей.

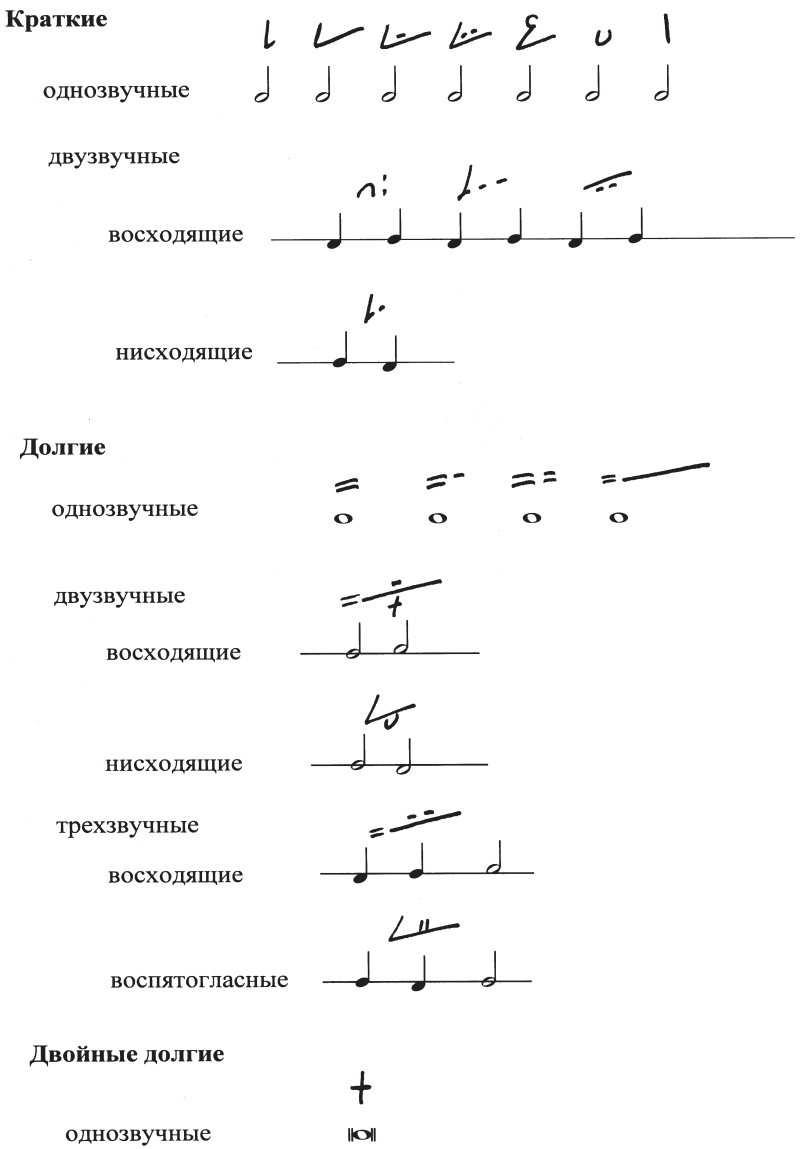
В **старшей редакции** силлабического знаменного распева используются *краткие* и *долгие* ***тонемы***. Краткие являются ведущими и составляют обычно не менее *2/3* от общего числа тонем. Звуковой состав тонем предельно прост: это однозвучные, по преимуществу, тонемы, создающие в ритмическом движении напева простые пропорции: 1:1, 1:2 (пример 16)[18].

[16] Одноголосный обиход Большого Успенского собора Московского Кремля. М., 2003. С. 24—48; Обиход церковных песнопений древнего роспева Соловецкого монастыря. М., 2004. С. 77—102.

[17] Эти значения тонем заимствованы из двознаменных певческих рукописей конца XVII в., а также из теоретических трудов того времени: «Ключа разумения» Тихона Макарьевского (РГБ, собр. Разумовского, № 2, 3) и «Мусикийской грамматики» Николая Дилецкого (*Протопопов В. В. Дилецкий Н.* Идеа грамматики мусикийской // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7. М., 1979).

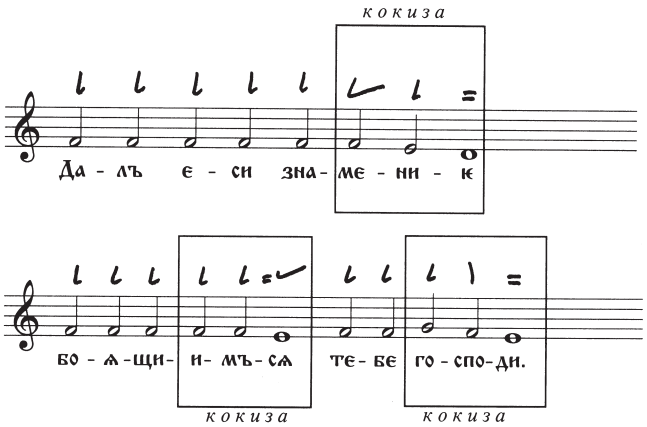
[18] Анализ ритмических пропорций в песнопениях силлабо-мелизматического знаменного распева см.: *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М., 1983. С. 32—41.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



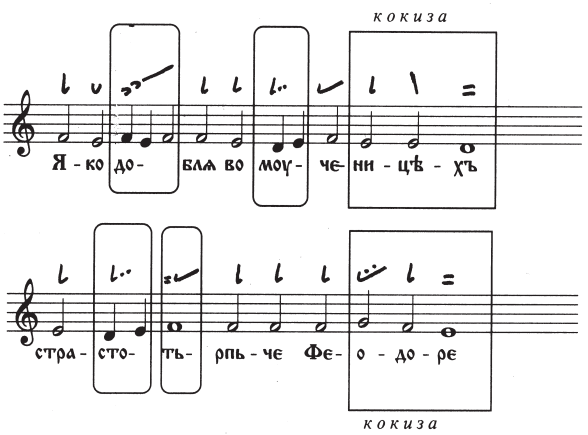
Пример 15. Основные тонемы силлабического знаменного распева

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



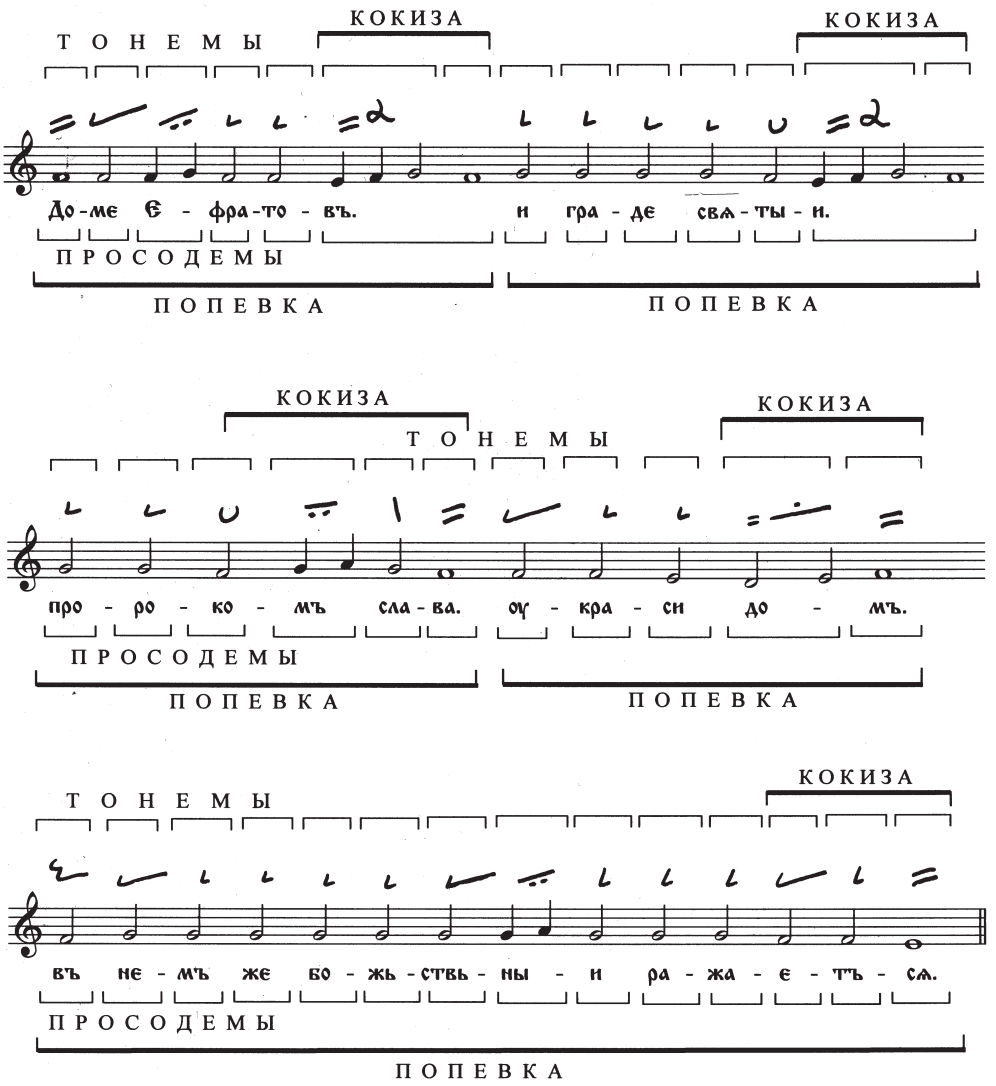
Пример 16. Краткие однозвучные тонемы.
Из стихиры «Дал еси знамение». Типографский устав и кондакарь, л. 119

Ритмическое дробление *кратких* тонем на два звука используется в старшей редакции крайне редко: одна-две или две-три тонемы на напев, например, в самоподобне «Далъ еси знамение» лишь одна такая тонема, в самоподобне «Яко добля» — три и т. д. Следствием становится однородность ритмического движения и его упрощенные пропорции (пример 17). Так же и *долгие* тонемы в ритми-



Пример 17. Долгие трехзвучные тонемы.
Самоподобен «Яко добля во мученицех». Там же

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



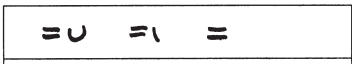
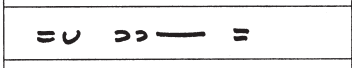
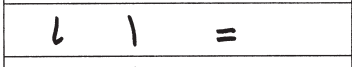
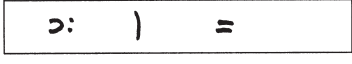
Пример 18. Структуры и мелолексемы силлабического знаменного распева. Самоподобен «Доме Ефрафов». Там же, л. 118

ческом дроблении на два или три звука фактически являются исключением: это редкие в записи напева знамена стрела мрачная, громная, два в челну и некоторые другие (примеры 17, 18).

Кокизы старшей редакции составлены, как правило, из трех тонем (реже — из двух), что в записи выражается тремя знаками. По составу знаков мы видим, что к древнейшим относятся такие распространенные вплоть до конца XVII в.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

мелодические обороты, как кулизма средняя, долинка средняя, пригласка, лацега (пример 19). Пригласка и лацега в поздних редакциях конца XV—XVII в. имеют трехступенный звукоряд; кулизма и долинка — чаще четырехступенный (их разводы отличаются в разных гласах).

	Кулизма средняя
	Долинка средняя
	Пригласка
	Лацега

Пример 19. Древнейшие кокизы старшей редакции знаменного распева

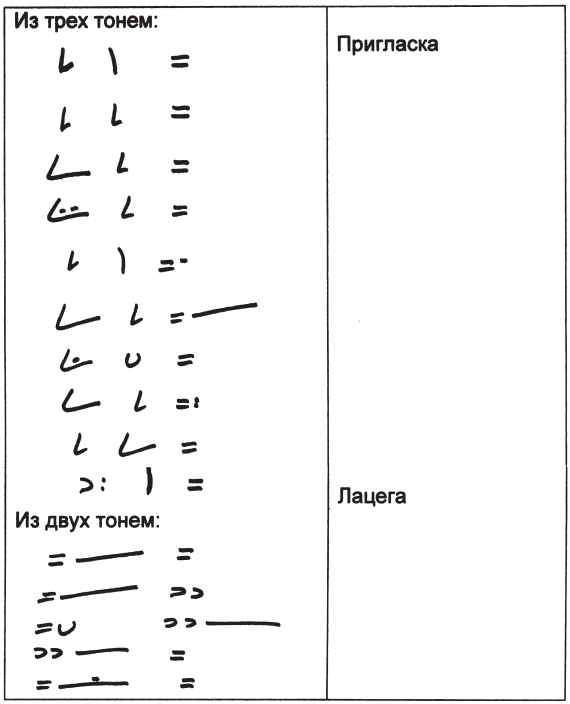
Продолжительность звучания этих музыкальных формул колеблется от четырех до восьми мор, при этом наиболее употребительны четные значения: четырех-, шести- и восьмиморные.

Четырехморные кокизы составлены из двух кратких тонем и одной долгой; шестиморные образованы тремя долгими тонемами; восьмиморные — двумя долгими и одной двойной долгой. Данный тип, независимо от продолжительности звучания, состоит из трех тонем и записывается тремя знаками. Изредка встречаются также четырехморные обороты, состоящие из двух долгих тонем. В таком случае они записываются двумя знаками (пример 20).

Запись кокиз чаще всего была тайнозамкненной. Те знаки, которые фиксировали ее напев, как правило имели развод, отличающийся от их обычного значения. Можно предположить значение этих знамен на основании ретроспективного текстологического сравнения списков — метода, широко применяемого в медиевистике. Поскольку культура монодии традиционна и устойчиво сохраняет свой интонационный фонд и композиционные принципы на протяжении веков, логично полагать, что основные ладоинтонационные особенности поздних редакций знаменного распева доносят черты ранних. На этой основе попытаемся представить возможное значение тайнозамкненных кокиз.

В ритмической организации песнопений большое значение имеет господствующий тип ритмического движения: заданный в разделе, предшествующем кокизе, он во многом определяет и ее ритм. В старшей редакции доступка складывалась, главным образом, из кратких однозвучных тонем, что не могло не сказаться на ритмическом строении кокизы. Ее ритм должен быть сопоставим с общим типом ритмического движения, что является общекомпозиционной закономерностью.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 20. Четырехморные кокизы

Следовательно, ритм кокизы отражает, в основном, типичный ритм предшествующей доступки и должен быть достаточно простым.

Вместе с тем, кокиза, как интонационное средоточие напева, выделяется в нем наиболее интересными, характерными ритмами и интонацией. Как было показано, ритмические элементы силлабического напева выделяются благодаря дроблению или умножению моры.

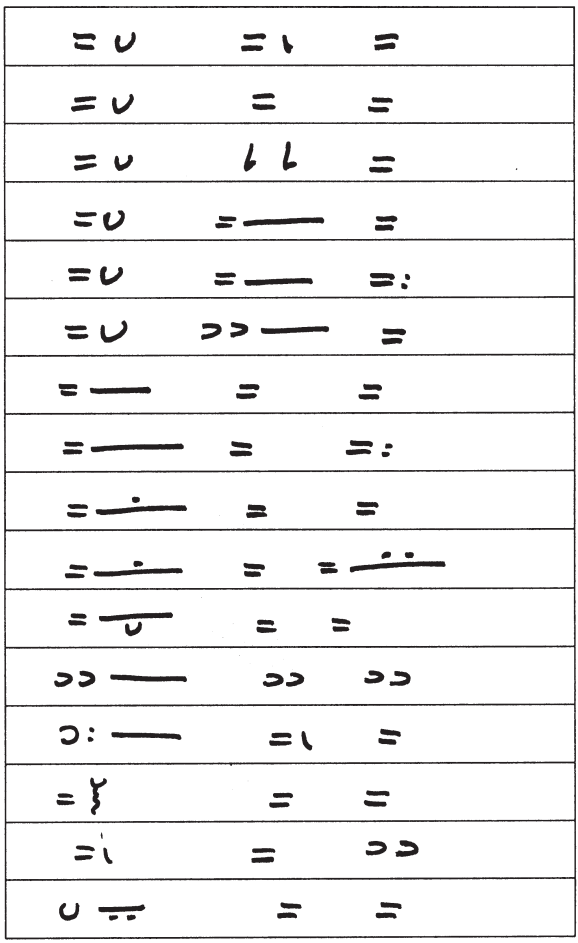
Судя по нотации, в *трехтонемных шестиморных кокизах дробление моры использовалось в первой тонеме*. Она являлась составной структурой, состоящей из двух простых тонем, в одной из которых и применялось ритмическое дробление моры. Оно звучало в начале — в ритме «качки» (две четверти и половинная), в середине — в ритме с оттяжкой (половинная с точкой и четверть).

Более оживленное ритмическое движение иногда распространялось на две из трех тонем в кокизе: это было равное дробление (на два звука) в первых двух тонемах. Мелкие длительности (четверти в нотной транскрипции), судя по исключительно редкому употреблению двузвучных кратких тонем, если и применялось, то крайне редко и только в начале кокизы. Окончание «мелодической формулы»,

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ее *последняя тонема, всегда фиксировала ритмическую остановку* и являлась однозвучной долгой или в конце песнопений двойной долгой.

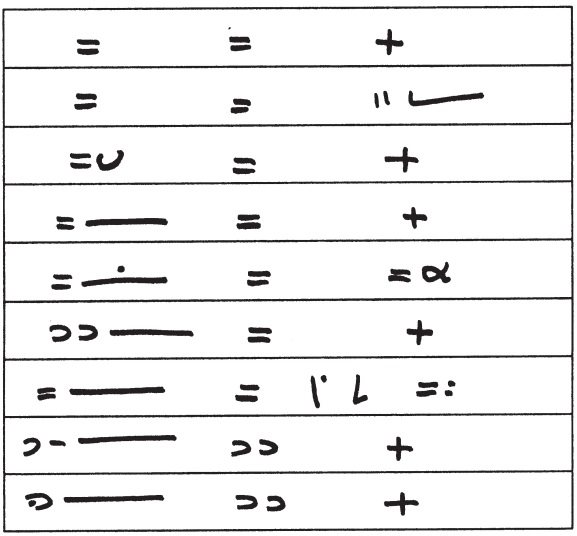
Следовательно, *в кокизе ее первая тонема отражала ритмическую характерность, вторая и третья — ритмическое замедление в окончании*. Исключение представляют обороты, состоящие из трех однозвучных тонем. Вкупе с текстологическим сравнением списков, отражающих вариантную запись, это дает возможность гипотетического прочтения некоторых мелодических формул. Их ритмический рисунок с большой долей вероятности имеет многозвучную — двух-, трех-, четырехзвучную — первую тонему и однозвучные вторую и третью (пример 21).



Пример 21. Шестиморные кокизы

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Кокизы более продолжительного звучания — *восьмиморные* — чаще всего звучат в конце песнопений; их последняя тонема — двойная долгая (бревис, записанный крыжем) (пример 22).



Пример 22. Восьмиморные кокизы

Отметим, что все *шести- и восьмиморные кокизы, в отличие от четырехморных, имеют тайнозамкненную* форму записи, которая всегда применялась для сложных интонационно-ритмических оборотов. Следовательно, эти более протяженные обороты имели особый интонационный рисунок и усложненный ритм, что относилось прежде всего к тонеме, записанной первым знаком в их начертании.

Функциональность кокиз по их месту в музыкальной форме[19] распределяется в зависимости от их продолжительности. Более краткие четырехморные используются, как правило, в *срединной* функции, шестиморные имеют *срединную* или *конечную* функции, для восьмиморных установлена только *конечная* функция, что отражало замедление ритмического движения в конце песнопения. Вместе с тем, эта функциональность здесь еще не сложилась в полной мере: одни и те же мелодические ячейки используются как в срединной, так и в конечной функции. Так, одна из самых распространенных кокиз — пригласка — обычно звучит в срединных строках песнопений, но в самоподобне «Доме Ефрафовъ» она завершает последнюю (пример 18); в стихире «Господи, аще и на соудищи» последняя кокиза заканчивает также третью и пятую строки, то есть используется в середине и т. д.

[19] *Металлов В. М.* Осмогласие знаменного распева. М., 1899. С. 8.

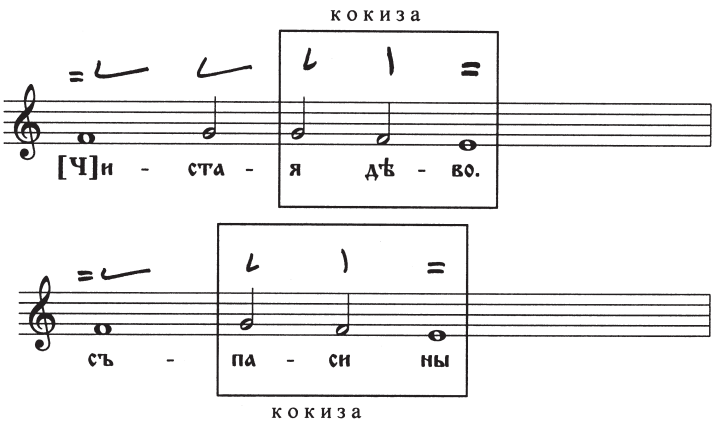
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Тем не менее *конечная* функция кокиз уже намечается, о чем можно судить по одинаковым завершениям песнопений; например, один из оборотов, записанный знаками двух статей и крыжем, звучит в конце силлабической стихиры «Далъ еси знамение», силлабо-мелизматической «Кыими похвальными веньцы»; кокиза типа кулизмы средней (статья закрытая, статья простая и крыж) завершает «Яко добля», «Званыи свыше», «Иже въ Едеме», «Облакъ тя светоу», «Велия креста твоего», «Преподобне отьче».

Соотношение напева и текста в данной редакции отчетливо отражает силлабический характер распева. Здесь господствуют краткие *просодемы*, равные краткой тонеме или море; их количество колеблется от двух третей до трех четвертей от общего числа. Оставшаяся меньшая часть — это долгие просодемы, равные долгой тонеме или двум морам, а также двойные долгие, которыми распеваются конечные слоги песнопений.

В звучании стихир, в ровном движении просодического ритма выделяются преимущественно окончания строк: это достигается благодаря остановке на последнем слоге или замедлению просодии в распеве кокизы. При этом просодемы выдерживают пропорции 1:2, то есть пропорции кратких и долгих тонем. Все конечные просодемы строки не превышают длительности долгой тонемы, и ритмическое замедление в ее окончании также выражено переходом от кратких просодем доступки к долгим просодемам ядра (пример 17).

Отступление от ровной ритмической просодии — ритмическое расширение — встречается также в начале некоторых строк — оно подчеркивает границы этих структур (пример 23).



Пример 23. Ритмическое расширение в начале строки

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В рассматриваемой силлабической редакции с преобладанием псалмодической (речитативной) просодии силовая акцентность просодем очень редко совпадает с долготной (пример 17). Песнопения «Подобьниц» демонстрируют господствующий *нейтральный* тип просодии, в которой долготная и эмфатическая акцентность практически отсутствуют. Это объединяет силлабический знаменный распев и пространный кондакарный из Типографского устава как распевы одной эпохи. Такой же тип просодии будет характерен позднее для путевого пения, в котором, как мы увидим, сохранятся многие стилистические черты церковного пения раннего периода.

Попевка, соединяющая доступку и кокизу, в старшей силлабической редакции имеет, как правило, свои, только ей присущие, пропорции: короткая кокиза и развернутая доступка. Продолжительность кокизы, как было отмечено, не превышает обычно четырех-шести мор, в то время как доступка меняется очень сильно и может включать в себя от одной до 17-ти мор. При этом количество просодем в кокизе — не более трех, а в доступке — до 14-ти. Такое соотношение изменяемой и неизменяемой части попевки подтверждает речитативность доступки и напевность и мелодичность кокизы. Количественный перевес доступки по времени звучания подчеркивает силлабическую природу редакции, в которой напевный элемент — кокиза — отодвинут на второй план.

По своим масштабам попевка обычно соответствует строке текста и строке напева; цезуры их обязательно совпадают (примеры 16—18). Фиты и лица, как элементы пространного распева, в силлабическом не применяются.

Младшая редакция силлабического знаменного распева, возникшая уже в эпоху Московской Руси (XV—XVII вв.), по своим стилистическим качествам воплотила уже новый, зрелый этап в развитии церковного пения. В этот период постепенно, эволюционным путем изменяются многие структуры, образующие песнопения знаменного распева.

Состав основных тонем *по продолжительности звучания* сохраняется, как и в старшей редакции. Здесь преобладают преимущественно краткие тонемы, долгие по степени употребительности стоят за ними, а двойные долгие используются только для конечных звуков песнопения. Изредка, как исключение, здесь появляются гемиолы долгие, они-то и составляют новый элемент музыкального языка силлабического распева.

В звуковом составе тонем здесь также преобладают однозвучные и двузвучные (половинная, целая, две четверти, две половинные). При этом значительно более распространены краткие однозвучные и долгие одно- и двузвучные (восходящие и нисходящие). Благодаря этому выдержано ритмическое движение половинных и целых, характерное для силлабического распева.

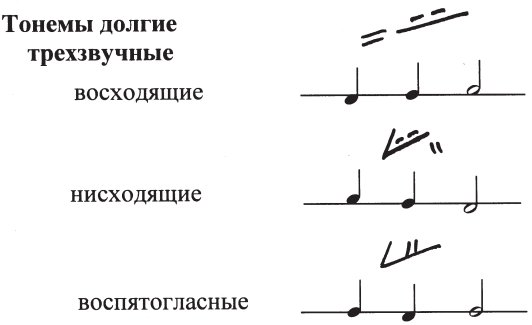
Вместе с тем в тонемах младшей редакции эпизодически возникает движение четвертных и половинных длительностей, более характерное для силлабо-мелиз-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

матической редакции. Здесь, в силлабических Подобниках младшей редакции, это является не правилом, а исключением, отражая проникновение элементов силлабо-мелизматической редакции в силлабическую.

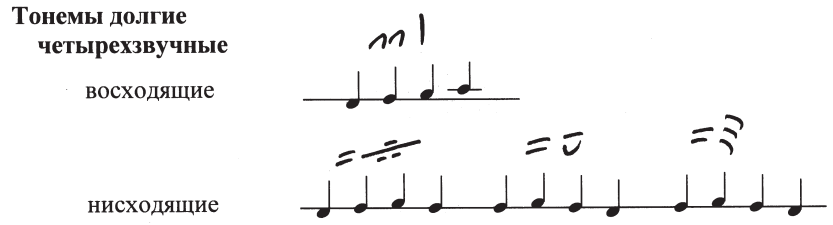
К подобным тонемам более сложного звукового состава мы относим *трех-* и *четырехзвучные долгие тонемы*, *составные* по характеру, образованные сложением двух кратких тонем. Направленность их мелодического движения — восходящая или «воспятогласная» (восходяще-нисходящая или наоборот).

Трехзвучные тонемы, встречающиеся в старшей редакции как исключение, здесь используются более свободно. Они имеют единственную ритмическую характеристику: краткая двузвучная + краткая однозвучная. По направленности мелодического движения — это восходящая и нисходящая тонемы. Восходящая записывается разновидностями стрел — светлой, поездной; нисходящая — крюком светлым со сложитьем, воспятогласная тонема в мотиве «качки» записывается знаменем «два в челну» (пример 24).



Пример 24

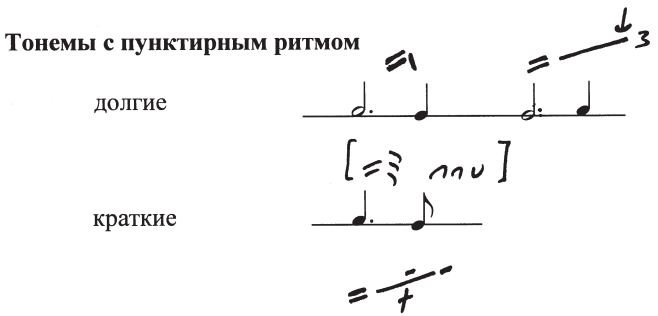
Четырехзвучные долгие тонемы, возникшие только в младшей силлабической редакции, имеют равное ритмическое деление (четвертями) и те же два варианта в направленности мелодического движения: восходящее и воспятогласное. В восходящем движении она записывается дербицей, а в воспятогласном движении — полукулизмой большей, змиицей со статьей или стрелой поводной (пример 25). Эти тонемы оживленного ритмического движения показывают явное влияние силлабо-мелизматической традиции знаменного пения на силлабическую.



Пример 25

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В младшей редакции выделяются *сложные по ритму тонемы*, использующие так называемый ритм с оттяжкой, или *пунктирный*. Здесь появляются долгие и краткие тонемы с вариантами пунктирного ритма: половинная с точкой и четверть, четверть с точкой и восьмая. Такой ритм с оттяжкой в долгой тонеме имеет два варианта — восходящий и нисходящий, в краткой — только нисходящий. Последний встречается исключительно в тайнозамкненной записи — в кокизе *накидка*. Эта тонема, использующая неравное ритмическое дробление моры (3:1), еще не имеет специального знака нотации и фиксируется «тайнозамкненно» (пример 26).



Пример 26

Тонема, отражающая *полуторное* соотношение длительностей, — *гемиола долгая* — имеет в этой редакции единственный вариант: двузвучная восходящая, соединяющая краткую и долгую тонемы (половинная и целая) (пример 27).



Пример 27

Составной характер сложных тонем отражается в соответствующих сложных знаменах: различных стрелах, статьях закрытых, полукулизме большей, дербице и знамени «два в челну». Именно эти тонемы, более сложные по своему звуковому составу и ритму, занимают исключительное положение в силлабическом распеве, зато они становятся основными, ведущими в других типах пения — силлабо-мелизматическом и особенно мелизматическом, причем именно в зрелую эпоху развития церковного пения.

Соединения тонем образуют структуры следующего уровня — ***кокизы***, как устойчивые, неизменно повторяющиеся обороты, завершающие здесь музыкальные строки. Наличие таких неизменных музыкальных структур имеет большое значение для формообразования песнопений как центон-композиций, составленных из мелких «ячеек» — кокиз и более свободных по своему изложению речитативных фрагментов. Кокизы силлабического знаменного распева — простейшие

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

интонационные формулы, но в то же время они являют собой стройную систему, закономерности которой обусловлены всеми составляющими ее элементами.

Один из важнейших элементов — *ритмическая* организация, которая определяет продолжительность, акцентность, ритмический рисунок, ритмические пропорции кокиз. Продолжительность их звучания — от четырех до восьми мор — сохраняется, как и в старшей редакции; при этом «скрытый метр», нередко укладывающийся в 2/2, порой становится более разнообразным при включении гемиол долгих (пример 28).



Пример 28. «Скрытый метр» силлабической редакции

Не только «скрытый метр» и интонационный рисунок объединяют тонемы, большую роль в этом играет акцентность: каждая кокиза имеет обычно одно смысловое ударение. В младшей редакции впервые возникают кокизы с эмфатическим ударением, при котором акцент совпадает с мелодической вершиной и ритмическим расширением (пример 29 а), а вместе с тем есть кокизы, эмфатически нейтральные (пример 29 б)[20].



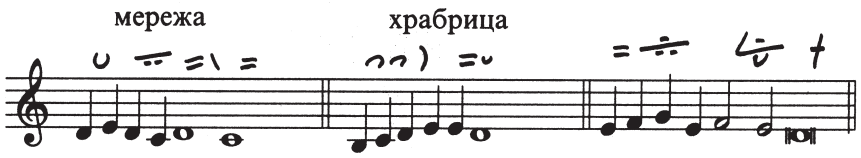
Пример 29

Ритмические пропорции в кокизах младшей редакции гораздо разнообразнее: 1:1, 1:2, 1:4, 3:1; из этих пропорций чаще встречаются первые две (1:1, 1:2), отображая простоту и ритмическую безыскусность распева, что роднит обе силлабические редакции — и старшую, и младшую. Редкие кокизы с более сложными пропорциями в контексте остальных воспринимаются как характерные, например, мережа, храбрица[21] или конечная кокиза с поводной стрелой — они обычно звучат в конце песнопений (пример 30).

[20] Об эмфазисе попевок на материале силлабо-мелизматического знаменного распева см.: *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. С. 27—29.

[21] Эти кокизы больше характерны для новой, силлабо-мелизматической редакции знаменного распева.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 30

На материале младшей силлабической редакции возможен более полный анализ интонационного рисунка и *ладовой* системы кокиз, которые ретроспективно проецируются и на старшую редакцию.

Простейшие кокизы, как и в старшей редакции, состоят из двух-трех тонем, связанных направленностью интонационного движения (восходящего, нисходящего и их сочетаний). В результате возникают типичные мотивы: подъем, спуск, опевание, «тряска», «качка» и некоторые другие.

Звукоряд рассматриваемых музыкальных структур невелик и укладывается в две, три или четыре ступени. *Двуступенные* кокизы основаны на опевании конечного тона нижним или верхним вспомогательным звуком. Опевание в силлабической редакции представлено в трех наклонениях обиходного лада: большом, малом и укосненном, плагальных и автентических. Каждая такая кокиза по продолжительности звучания равна двум долгим тонемам; последняя из них, всегда долгая однозвучная, дает ритмическую остановку и ее конечный тон (пример 31).



Пример 31. Простейшие двуступенные кокизы

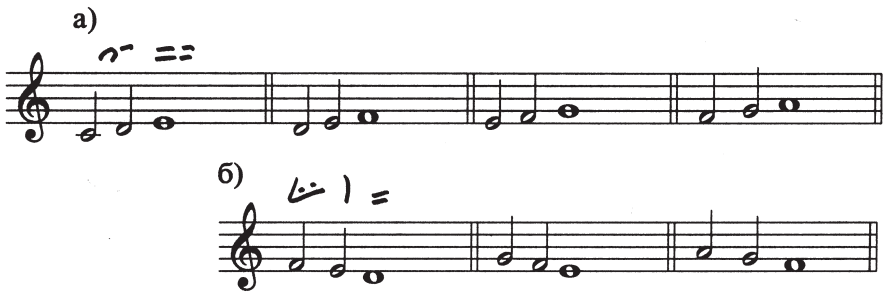
Краткость и элементарность звукового состава легко позволяют варьировать ладовое наклонение «музыкальных формул», поэтому каждая из них не имеет закрепленного звуковысотного положения. Это обстоятельство значительно осложняет чтение беспометных списков.

Трехступенные (односогласные) кокизы — самые употребительные. По мелодическому рисунку они более разнообразны и используют прямое движение (нисходящее и восходящее) и воспятогласное; при этом их мелодическое движение всегда имеет направленность к своему конечному тону. Показательно, что трехступенные структуры даны во всех возможных ладовых вариантах: нисходя-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

щие — в автентических ладах (большом, малом и укосненном), а восходящие — в плагальных тех же трех наклонений.

Кокизы прямого мелодического движения обладают *интонационной сим-*



Пример 32. Интонационно симметричные кокизы однонаправленного мелодического рисунка

метрией: каждой восходящей плагальной соответствует нисходящая автентическая, и это соответствие наблюдается во всех трех разновидностях обиходных ладов — большом, малом, укосненном (пример 32). Кокизы воспятогласного мелодического рисунка также дают подобные примеры, однако не во всех ладах (пример 33).

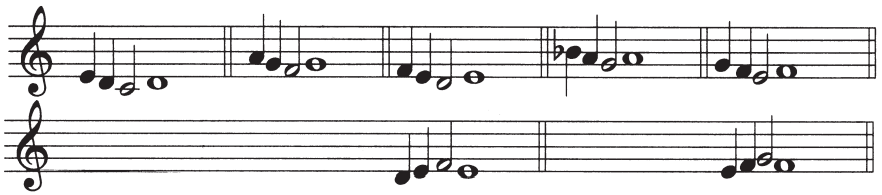


Пример 33. Интонационно симметричные кокизы «воспятогласного» мелодического рисунка

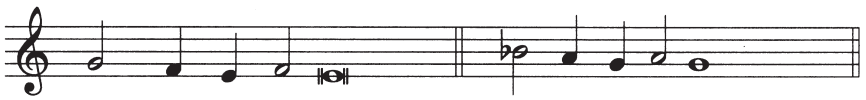
Приведенные примеры показывают строго логичную и рациональную организацию музыкальных структур, в которой заложено варьирование ладового наклонения простых интонационных моделей. Те же приемы имеются и в кокизах «воспятогласных», построенных на опевании (так называемый мотив «с тряской»). Кокизы «с тряской», начинающиеся с верхнего звука, даны во всех разновидностях обиходных ладов и имеют бóльшую употребительность, чем их «зеркальные» обращения, для которых в Подобниках дано лишь два варианта ладов — большой и укосненный (пример 34). Интересна кокиза «с качкой», расширенный вариант которой имеется в фитных конечных оборотах: здесь она также дана в двух автентических ладах: укосненном (как в фитах) и малом (пример 35).

Четырехступенные кокизы, которых в силлабических напевах значительно меньше, тем не менее в своей организации повторяют более распространенные:

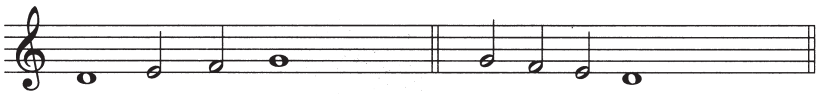
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 34. Варианты ладовых наклонений,
в том числе и в зеркальных обращениях кокиз



Пример 35. Варианты ладовых наклонений
в кокизах с мотивом «качки»



Пример 36. Интонационно симметричное обращение
четырехступенных кокиз («подъем» и «спуск»)

они также имеют интонационно-симметричное обращение — восходящее, позднее получившее название «подъем», и нисходящее («спуск») (пример 36).

Рассмотренные типы интонационных моделей, сложившиеся в силлабическом знаменном распеве и отразившие особенности речевой интонации, в дальнейшем стали основой не только силлабо-мелизматического, но и мелизматического типа пения вплоть до конца XVII в.

В силлабической редакции знаменного распева существенные особенности имеет и *осмогласие*, как система восьми гласов. Здесь еще не возникло строгой прикрепленности кокиз к одному гласу или паре родственных гласов. Многие из них звучат сразу в нескольких или даже во всех шести гласах кратких Подобников. Например, кокиза нисходящего опевания «с тряской» звучит в первом, четвертом, шестом и восьмом гласах; другая, получившая позднее название «подъезд», применяется в четных гласах — втором / шестом и четвертом / восьмом. Есть структуры, употребительные в трех гласах (певега — в четвертом / восьмом и первом гласах), и лишь отдельные кокизы встречаются только в двух родственных гласах — втором / шестом и четвертом / восьмом (пример 37).

По той же причине не сложилось и звуковысотной прикрепленности кокиз в каждом гласе, так как использовались их ладовые варианты в пределах одного песнопения. В результате ладовые особенности песнопений определяются оби-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 37. Гласовая принадлежность распространенных кокиз

ходным звукорядом и характерными для него обиходными ладами, в которых интонируются кокизы[22].

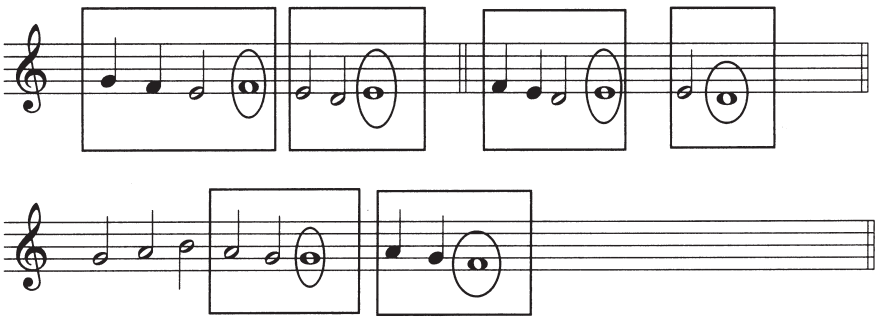
На материале цикла Подобников очевидно, что в силлабическом распеве глас, как совокупность попевок, еще не сложился, что, вероятно, было связано с речитативной, а не мелодической природой интонирования в этом типе пения. Такая картина легко объясняется свойствами самих музыкальных формул: они были настолько простыми по интонации, ритму и мелодическому рисунку, что еще не обладали достаточной характерностью, яркостью и запоминающимся обликом. Именно поэтому они не могли создать неповторимость каждого гласа.

Несмотря на то, что гласовая характерность кокиз здесь еще не проявлена, наиболее интересным стало, на наш взгляд, формирование самих интонационных моделей — именно они составляли основной интонационный фонд распева, перешедший в мелизматические формы пения буквально или с небольшими изменениями. Поэтому кокизы силлабического знаменного распева узнаются в знаменных фитах силлабо-мелизматической редакции и большом распеве, о чем пойдет речь далее.

Кроме обычных простых кокиз, в силлабическом распеве младшей редакции появились более сложные образования — двойные кокизы, возникшие благодаря соединению двух простых. Их конечные тоны находятся в секундовом соотношении, с понижением к концу, например, f—e, e—d, g—f (пример 38). Структуры объединяет нисходящая направленность мелодического движения, придающая им слитность и цельность звучания. Подобные соединения — двойные кокизы — также имеют аналоги в различных видах пространного пения: кондакарном, путевом и демественном. Принцип «лигатур» является ведущим в построении фит, в том числе — в песнопениях большого распева. Использование этого принципа в позднем силлабическом распеве обнаруживает тенденцию к мелодизации речитативного «стиля» знаменного пения.

[22] К подобным выводам на более позднем материале псалмодического пения приходит И. Е. Лозовая: *Лозовая И. Е.* Самобытные черты знаменного распева: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1987. С. 21—23.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 38. Двойные кокизы силлабического распева

В напевах Подобников младшей редакции интересна отчасти сложившаяся *функциональность кокиз: конечных и срединных*. Напомним, что в старшей редакции силлабических Подобников их функциональность только была намечена, но еще окончательно не сформировалась: она проявит себя в полной мере в силлабо-мелизматическом знаменном пении и пространных распевах.

В младшей редакции *конечные* кокизы, предназначенные для окончания песнопений, отличаются более крупными масштабами (это обычно восьмиморные построения), а также, зачастую, характерным ритмом: либо это ритм неравного деления — с оттяжкой (3:1), либо более оживленное движение равными полумордными длительностями (четвертями), либо, напротив, замедленное движение также равными двумордными длительностями — целыми (пример 39).



Пример 39. Конечные кокизы младшей редакции

Отличительным качеством конечных мелодических оборотов является ритмическое варьирование интонационной основы срединных — обычно в сторону ритмического увеличения, что подчеркивает их завершающую функцию (пример 40).



Пример 40. Замедление ритмического движения в конечных кокизах

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Особый случай представляют «музыкальные формулы» с синкопированным ритмом, возникающем при объединении четырех мор в условный «такт» высшего порядка. Не исключено, что именно такие формулы стали «прообразом» трехзвучных синкопированных кокиз младшей редакции знаменного распева, таких как долинка, кулизма и др. (пример 41).



Пример 41. Кокизы синкопированного ритма

Для всех конечных кокиз здесь характерна нисходящая направленность мелодического движения, что соответствует нисходящей речевой интонации при завершении псалмодической фразы. Наиболее важной их особенностью является удвоенная ритмическая остановка, заканчивающая структуру: здесь всегда звучит двойная долгая однозвучная тонема, равная бревису — это выписанное замедление при завершении песнопений.

Срединные кокизы более разнообразны по мелодическому рисунку: прямого движения и воспятогласного, «с тряской», «качкой». Двойные кокизы по своей функции обычно являются срединными. Такая пестрота и многообразие интонационного рисунка срединных структур отражает множественность интонационных моделей при музыкальном изложении гимнографического текста.

Функциональность *начальных* кокиз, судя по напевам Подобников, не сложилась, она проявит себя только в силлабо-мелизматической редакции и поздних пространных распевах.

Силлабическая природа данной редакции знаменного распева, связанная с длительной речитацией, обусловила закономерности использования кокизы при распевании текста, а также **просодические особенности** песнопений.

Здесь преобладают *краткие просодемы*, составляющие, как и в старшей редакции, обычно 2/3 от их общего числа. Именно эта продолжительность просодем, равных краткой тонеме, и определяет характер распева как силлабический или краткий.

Оставшаяся треть более продолжительных просодем — *долгие*, за исключением конечных просодем — двойных долгих. Встречаются также отдельные срединные просодемы, продолжительность которых колеблется от трех до семи мор. Наибольшая долгота просодем свойственна восьмому гласу, что характеризует его как наиболее распевный и мелодически развитый.

Общая протяженность кратких и пространных просодем в песнопении оказывается в целом сопоставимой по времени своего звучания, то есть краткие просодемы как бы «уравновешены» пространными. Такая тенденция придает просодии текста определенную гармоничность и соразмерность временных пропорций краткого и пространного слога (пример 42).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 42. Соразмерность долгих и кратких просодем в силлабическом распеве

Просодемы, связанные с *акцентностью* литературного текста, различаются по этому признаку как *ударные* и *безударные*. Выразительность ударных усиливается в этой редакции за счет эмфатической акцентности, присоединяющей к обычной громкости ударного слога еще и его протяженность, и повышение тона[23]. Более половины ударных просодем в этом случае выделяется увеличенной долготой и повышением высотности, либо и тем, и другим. Долготные ударные просодемы — самые употребительные, причем большая их часть по своей длительности двуморна (см. в примере 42 ударные просодемы слов «далъ», «боящимся», «честный», «посрамилъ»).

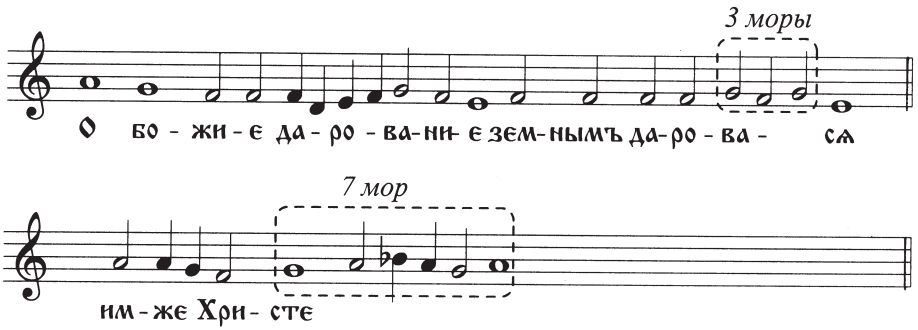
Нормой церковно-славянского языка была *квалитативность* как система силовой, экспираторной акцентности, не требующей обязательного продления ударного слога. Тем не менее отголоски *квантитативной* системы, характерной для ранневизантийской гимнографии, порой слышны в песнопениях силлабического знаменного распева[24]. Двукратное увеличение ударной просодемы в сравнении с безударной и отражает элементы квантитативности, в целом характерные для силлабического знаменного распева младшей редакции (см. в примере 42 упоминавшиеся выше ударные просодемы слов «далъ», «боящимся», «посрамилъ»). Увеличение ударной просодемы более чем в два раза, используемое достаточно редко, встречается в отдельных мелодизированных окончаниях строк песнопений, например, в самоподобне «О, преславное чюдо» есть ударные просодемы трех- / семикратного увеличения в сравнении с безударными (пример 43). Прием, исключительный в силлабическом типе пения и характерный именно для 8-го гласа, как наиболее мелодизированного, станет обычным в пространном.

Долготная акцентность ударных просодем часто соединяется с высотной, образуя эмфатическую вершину. Это значительно усиливает речевую выразительность звучания (например, в первой строке самоподобна «Хотех слезами омыти» и др.). При этом *в крюковой записи*, фиксировавшей ритм и направленность

[23] Об эмфатической акцентности в русской монодии писал И. И. Вознесенский: *Вознесенский И. И.* Киевский роспев и дневные стихирные напевы на «Господи воззвах» (техническое построение). Киев, 1888. С. 62; позднее о том же в младшей редакции знаменного распева — В. Н. Холопова: *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М., 1983. С. 26—30.

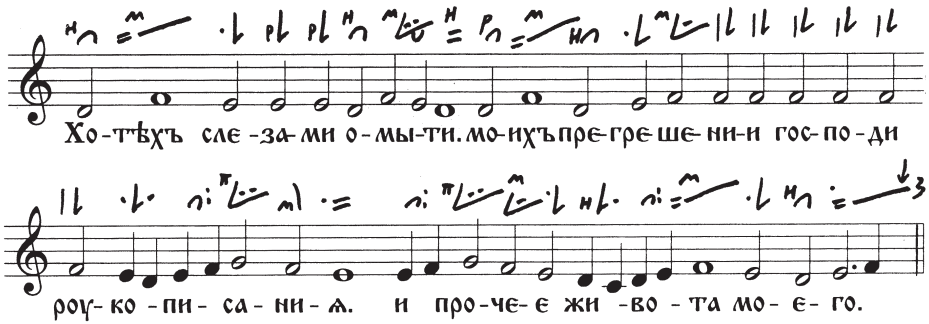
[24] Об этом упоминает *В. Н. Холопова*: Указ. изд. С. 24, 29.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 43. Долготная акцентность в силлабическом распеве

мелодического движения, *отмечались элементы выразительного исполнения*. На примере младших Подобников очевидно, что знак крюка светлого ставился не только на ударный слог, как в старших, но обязательно на мелодическую вершину, подчеркивая эмфатическое ударение. Очень часто именно это знамя показывает логическое ударение всей фразы (музыкальной строки), остальные, в частности, долготные акценты которой должны исполняться ровным звуком, без выделения ударных просодем (пример 44).



Пример 44. Обозначение логического ударения крюком светлым

Ударные просодемы только с высотной акцентностью, без увеличения долготы, встречаются в песнопениях нечасто. Например, при подъеме к высокой строке речитации — в самоподобне «Доме Ефрафовъ», к мелодической вершине кокизы или предшествующей доступки — в самоподобне «Дал еси знамение» (на слова «Тебе, Господи» и «возвелъ еси» — пример 42).

Попевка, как музыкально-речевая структура песнопения, *в силлабическом знаменном распеве обычно соответствует строке текста*, соединяя ее с кокизой и предшествующей доступкой.

Разделение текста самоподобна на строки обусловлено рядом закономерностей, характерных для литургической поэзии. Ее исследователи, как было отмечено, подчеркивают значение музыкально-речевого ритма для организации стиха[25],

[25] *Пиккио Р.* Об изоколических структурах в литературе православных славян // Slavia Orthodoxa: Литература и язык. М., 2003. С. 543—592. *Он же*. Изоколическая

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

в котором обычно неравное, но соизмеримое количество слогов и ударений. Ритм ударных слогов, образующих определенную периодичность, объединяющая фразовая интонация, просодические паузы, отделяющие одну строку от другой, — все это элементы, присущие поэтическому тексту и образующие его членение на строки. В цикле Подобников количество строк подобнов обычно указывается в рукописях: на шесть строк, на восемь строк и т. д.

Силлабическая попевка, соединяющая строку текста с ее напевом, имеет свои особенности. Эту структурную единицу песнопения отграничивают смысловые цезуры, возникающие благодаря двум элементам: ритмической остановке в окончании кокизы (обычно на долгой однозвучной тонеме) и завершенности интонационного рисунка в мелодизированном окончании. При этом музыкальная и текстовая цезуры всегда совпадают — это условие обязательно для силлабической редакции, и именно оно создает естественность звучания песнопений, поскольку гармонично сочетает риторические и музыкальные закономерности. В результате такого соотношения литературных и музыкальных структур попевка, соответствующая строке текста, совпадает со строкой напева. Поэтому строки песнопений невелики по масштабам, отражая силлабический характер распева. Палеографический признак строк песнопения — их разделение точками, проставленными в тексте (пример 44).

В строении попевки в младшей редакции Подобников сохраняется прежнее соотношение ядра и доступки: кокизы непродолжительны по времени своего звучания, доступки же, напротив, очень развиты и включают мелодический подход (подъем) к звуковысотной строке, речитацию на ней и непосредственный подступ к самой кокизе — с подъемом или спуском. В результате доступка в несколько раз превосходит кокизу по своей величине (см. пример 44, первые две строки), что характерно для силлабического знаменного распева на протяжении всей его истории.

Если ритмизованная речитация с мелодизированным окончанием определяет тип интонационного развития в силлабическом пении, то его звуковысотная организация во многом связана с понятием *звуковысотной строки*. Это одно из важнейших понятий древнерусской монодии, аналогичное тону псалмодии в григорианском пении. В разных попевках одного песнопения уровень этой строки может изменяться, при этом, как правило, конечный тон и уровень звуковысотной строки не совпадают в силлабическом пении. Конечный тон находится ниже или выше строки; в редких случаях их совпадения звуки, непосредственно пред-

традиция и возникнновение русского стихосложения // Там же. С. 611—632. *Станчев К.* Литургическая поэзия в древнеславянском литературном пространстве (История вопроса и некоторые проблемы изучения) // Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Международный съезд славистов. Любляна, 15—21 августа 2003. Roma; Sofia, 2003. С. 9.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

шествующие кокизе, всегда отступают от строки, чтобы выделить начало кокизы в напеве (пример 44, первые две строки).

Итак, основные структуры силлабического типа пения старшей и младшей редакции позволяют выявить их сходство и сохранение традиции силлабического распева. На этом основании возможно дать **общую характеристику силлабического типа пения**. В нем господствуют простые *тонемы* — по звуковому составу и ритму с равным бинарным уменьшением или увеличением, определяя простоту его звучания. Сложные (составные) тонемы в таком контексте при малой употребительности становятся наиболее ярким элементом напева.

Кокизы, составляющие основной интонационный фонд распева, несмотря на простоту и кажущуюся элементарность, охватывают основные и самые употребительные интонационные модели. Их отличает узкий диапазон звукоряда (две-три, иногда четыре ступени), преобладание простых ритмов и простых структур. В младшей редакции используется ладовая и ритмическая вариантность, а также отчасти сложившаяся функциональность конечных и срединных кокиз, в старшей редакции она только намечалась.

Просодемы силлабического распева преимущественно краткие. Для старшей редакции характерна эмфатически нейтральная просодия; в младшей ударные просодемы нередко выделяются эмфатической акцентностью. Долгота звучания увеличена в конечных просодемах, что подчеркивает связь с речевой природой распева и его псалмодическими истоками.

В *попевке* кокиза еще не обретает интонационной яркости и характерности, она значительно уступает доступке по своим масштабам, и это составляет существенную композиционную особенность силлабической попевки. Целая строка текста здесь излагается только одной попевкой, равной при этом музыкальной строке песнопения. Таким образом, в песнопении соединяются как основные структурные единицы строка текста и строка напева, равная попевке.

Система осмогласия в силлабическом знаменном распеве еще не сложилась как совокупность кокиз, характерных для каждого из восьми гласов; многие из них употребляются в нескольких гласах, но с варьированием ладовых наклонений. Этот прием найдет продолжение в поздних пространных распевах — путевом, демественном, большом, подтверждая преемственность традиций и их развитие в последующий исторический период.

Главные структурные единицы напева — тонемы и кокизы — нашли отражение в музыкальной письменности Средневековья. В безлинейной нотации читалась и степень интонационно-ритмической сложности этих структур, а также указывались важнейшие риторические моменты в песнопении.

Тонемы напева с их ритмом, звуковым составом и акцентностью фиксировались знаменами; соединения тонем в кокизах получали знаковое выражение, ус-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

тойчиво повторяющееся при записи, в том числе вводились элементы тайнозамкненной записи для кокиз, отличающихся сложностью ритма и интонационным своеобразием. Акцентность текста, его логические (смысловые) ударения и особенности просодического ритма проецировались на знаковую систему песнопений.

Сопоставление старшей и младшей редакций показывает их глубокое родство на уровне основных структур, характера их применения в песнопении, общности музыкальных и музыкально-просодических принципов. При этом очевидным становится определенное усложнение музыкального языка младшей редакции и проникновение в него элементов распевной силлабо-мелизматической редакции. Это заметно в единичных случаях введения многозвучных, ритмически подвижных долгих тонем, пунктирного ритма «внутри» моры, в интонационном усложнении кокиз, большем разнообразии просодем и попевок. Такие изменения, происшедшие в силлабическом типе знаменного распева в процессе его исторического развития и зафиксированные в певческих рукописях, демонстрируют его постепенную эволюцию в эпоху Московской Руси.

Развитие силлабического пения, которым была изложена большая часть годового певческого круга, имело огромное значение для всей церковно-певческой культуры. Именно в недрах силлабического пения формировались, как было замечено, основные музыкальные и музыкально-речевые структуры и композиционные принципы не только силлабо-мелизматического, но и мелизматического пения. К ним относятся ритмические модели тонем, типы интонационного движения, типы кокиз и принцип их двойного соединения, звучащий в фитном пении, путевом, демественном и большом распевах. В силлабическом пении старшей редакции намечается также функциональность кокиз, получившая развитие в младшей силлабической редакции и распевах силлабо-мелизматики и мелизматики. Прием увеличения протяженности просодем за счет внутрислогового распева, исключительный для силлабического пения, становится характерным в его пространных типах. Наконец, принцип соответствия музыкальных и музыкально-речевых структур песнопения знакам музыкальной письменности, проявившийся в силлабическом распеве, становится общим для силлабо-мелизматического и мелизматического пения, в том числе и для новых нотаций пространного пения Московской Руси.

2. Силлабо-мелизматический тип

а) Знаменный распев

Песнопения силлабо-мелизматического (среднего) типа пения, как и силлабические, сохранились в певческих источниках с конца XI в. вплоть до конца XVII в.,

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

и затем в старообрядческой среде этот тип был распространен в традиции знаменного распева и так называемом малом распеве (подробнее о нем — далее).

В ранний период XI—XIV вв. к источникам силлабо-мелизматического типа пения относятся нотированные служебные книги — Стихирарь минейный[26] и триодный (постный и цветной)[27], Минея служебная[28]. В средний период XV—XVII вв. к ним добавляются Ирмологий, Октоих, Обиход, Праздники, Трезвоны[29]. Поздняя его редакция достаточно полно представлена в синодальных нотных изданиях конца XVIII — начала XX века[30]. Песнопения этой традиции

[26] *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. СПб., 1994. С. 38—42.

[27] *Грузинцева Н. В.* Триодный стихирарь в русской певческой практике XII—XVII веков // Дни славянской письменности и культуры. Материалы всероссийской научной конференции 22—23 мая 1998 г. Владивосток, 1998. С. 112—120.

[28] Служебная минея за декабрь в церковно-славянском переводе по русским рукописям. Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach slavischen Handschriften der Rus' des 12. und 13. Jahrhunderts. Facsimile der Handschriften CGADA f. 381 Nr. 96 und 97. Rothe H., Vereščagin E. M. (ed.). Köln; Weimar; Wien, 1993; Служебная минея за декабрь в церковно-славянском переводе по русским рукописям XII—XIII вв.: Наборное издание / Последование дней декабря с 1-го по 8-й подгот. и коммент. Е. М. Верещагин, А. Г. Кравецкий, Д. Кристианс, Л. П. Медведева, Г. Ротэ и Н. Трунтэ под ред. Е. М. Верещагина и Г. Ротэ. 1996. Westdeutscher Verlag Nordrhein — Westfälischen Akademie der Wissenschaften; Die Notation von Stichera und Kanones im Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember (nach der Hs. GIM Sin. 162). Verzeichnis der Musterstrophen und ihrer Neumenstruktur (zusammengestellt von Dagmar Christians) // Abhandlungen Bd. 108 = Patristica slavica Bd. 9. Wiesbaden, 2001; Sticherarium Palaeoslavicum Petropolitanum (Codex Petropolitanus BAN 34.7.6 / reproduction integrale) // MMB. Serie principale XII / Schidlovsky N. (ed.). Copenhagen 2000.

Основные древнейшие источники см.: *Жуковская Л. П., Тихомиров Н. Б., Шеламанова Н. Б.* Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. М., 1984: Минея служебная нотированная — № 21, 78, 80—81, 83—85, 87, 89, 91, 94; Стихирарь минейный — № 98—101, 103, 104, 131, 219; Стихирарь постный и цветной (триодный) — № 135; Триодь постная — № 106; Триодь цветная — № 136; Триодь постная и цветная — № 170.

[29] Круг церковного древнего знаменного пения. Ч. 1—6. СПб., 1884; Обиход певчий на крюках (раздельноречный). М., 1911; Служба Святой Пасхи знаменного «наонного» пения в уставных традициях Старообрядческой Поморской церкви. М., 1982; Сборник знаменного пения в уставных традициях Старообрядческой Поморской церкви. М., 1984.

[30] Обиход церковный нотного пения. М., 1772, 1786, 1798, 1808, 1879; Триодь нотного пения постная и цветная. М., 1891; Ирмологий нотного пения. СПб., 1899; Октоих нотного пения. СПб., 1900; Праздники нотного пения, сиречь нотные службы на дни двунадесятых господских и богородичных праздников (неподвижных). СПб., 1900.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

содержат некоторые монастырские издания начала XX в. и современные[31], а также издания Московской Патриархии[32].

Вместе с тем наиболее полное представление о традиции знаменного распева дают певческие рукописи, сохранившие образцы русской гимнографии и гимнодии в ее подлинном виде: в оригинальной безлинейной нотации, во множестве редакций, не вошедших в Синодальное издание. Аутентичность рукописной традиции относится и к редакциям поэтического текста, и к напевам, и к их соединению в песнопениях. Поэтому наше исследование основано прежде всего на рукописном материале (см. Список рукописных источников), его публикациях и расшифровках песнопений[33].

Круг силлабо-мелизматического типа знаменного пения охватывает едва ли не все жанры. Большую долю в нем занимают стихиры — годового (минейного и триодного), седмичного и суточного циклов. Исследователи отмечают, что этот тип знаменного распева был использован в жанрах самогласных стихир и славников[34], а в период с конца XV в. до конца XVII в. — еще и в подобных стихирах[35].

Напомним, что уже в ранний период он применялся в стихирах «на подобен» и зафиксирован в песнопениях «Подобьницъ» Типографского устава конца

[31] Обиход одноголосный церковно-богослужебного пения по напеву Валаамского монастыря. 2-е изд. Изд. Валаамской обители, 1909; Обиход церковных песнопений древнего роспева Соловецкого монастыря. М., 2004; Одноголосный обиход Большого Успенского собора Московского Кремля. М., 2003.

[32] Октоих, сиречь осмогласник. Т. 3. М., 1981; Ирмологий. Т. 2: Нотное приложение: по напеву Троице-Сергиевой лавры. М., 1982.

[33] *Бражников М. В.* Новые памятники знаменного распева. Л., 1967; *Он же*. Памятники знаменного распева. Вып. 2. Л., 1974; *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. С. 20—77; *Он же*. Древнерусское певческое искусство. С. 373—376, 380—383, 386—387, 391—392; *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 243—286; *Она же*. Ранняя русская лирика. Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV—XVII веков. Сост. Л. А. Петрова и Н. С. Серегина. Л., 1988. С. 320—357; *Пожидаева Г. А.* Избранные стихиры из службы преподобному Сергию Радонежскому. Перевод крюкового письма. М., 1992; Памятники демественного распева XVI—XVIII вв. // Традиции русского церковного пения. Вып. 1 / Пер. крюкового письма, вступит. ст., коммент. Г. Пожидаевой. Нотное изд. М., 1999; Монастырские напевы XVI—XVII вв. // Традиции русского церковного пения. Вып. 2 / Пер. крюкового письма, предисл., коммент. Г. А. Пожидаевой. М., 2002; *Калиганов И. И.* Георгий Новый у восточных славян. М., 2000; *Рамазанова Н. В.* Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI—XVII веков. СПб., 2004.

[34] *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 38—42.

[35] *Морохова Л. П.* Подобники как форма музыкально-теоретического руководства. С. 187—188.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

XI — начала XII в.[36]. Кроме того, им были изложены ирмосы, тропари, гимны, песни, припевы и другие жанры церковно-певческого обихода. Силлабо-мелизматический распев получил наибольшее распространение в годовом круге и употреблялся едва ли не во всех певческих жанрах (исключение составляли псалмы и некоторые жанры негласового пения).

Относительная доступность и однородность источников, их лучшая сохранность в поздний период, распространенность самой традиции, устойчивость ее младшей редакции вплоть до появления пометных списков позволили исследовать знаменный распев более глубоко и подробно в сравнении с другими, что уже было отмечено во Введении.

Далее мы рассмотрим важнейшие стилистические особенности силлабомелизматического знаменного распева на материале раннего (XI—XIV вв.) и среднего (XV—XVII вв.) периода. Именно эти периоды дают нам две редакции — старшую и младшую, — демонстрирующие процесс исторического развития знаменного пения.

Ранний период рассматривается на материале «Подобьниц» Типографского устава, а также по спискам избранных стихир и славников, отражающих важнейшие особенности традиции. Приводим эти списки:

св. Борису и Глебу

«Плътьскоую богатяща» — XII в., ГИМ, Синодальное собр. 589, л. 158 об.— 159; БРАН, 34.7.6, л. 167 об.— 168[37];

«Придете въсхвалимъ» — XII в., РГАДА, ф. 381, № 145, л. 22—23; ГИМ, Синодальное собр., 279, л. 124 об.—125[38]; 572[39];

«Дьньсь вьселеная вься» — XIV в., РГБ, ф. 113, № 3[40];

«Богомъ избьрании людие» — XII в., БРАН, 34.7.6, л. 168 об.—169[41];

преподобному Феодосию Печерскому «Придете сътьцемься вьси» — XII в., РНБ, Софийское собр. 384, л. 97[42]; РГАДА, ф. 381, № 151; XIV в., РГБ, ф. 113, № 3, л. 156 об.[43]; ф. 256, № 420, л. 164 об.—165[44];

св. Георгию «Яко звезда на небеси» — XII в., РНБ, Софийское собр. 384, л. 100 об.—101[45];

---

[36] ГТГ, К-5349, л. 117 об. — 124.

[37] *Металлов В. М.* Русская семиография. М., 1911. Табл. 27—28, 52—53.

[38] *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь XI—XVII века // История русской музыки. Т. 1. М., 1983. С. 298.

[39] *Palikarova-Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes. Copenhague, 1953. P. 168—169.

[40] *Металлов В. М.* Русская семиография. Табл. 65.

[41] Там же. Табл. 54.

[42] Там же. Табл. 35.

[43] *Palikarova-Verdeil R.* Ibid. P. 169—170.

[44] *Металлов В. М.* Там же. Табл. 66.

[45] *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. Рис. 16—17.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

преподобной Евфросинии Полоцкой «Придете любомоудрьнии песнеми» — кон. XII в., РНБ, Софийское собр. 96, л. 129 об.—130 (реконструкция Н. С. Серегиной[46]);

св. Николаю «Въстроубимъ въ троубоу песнии» — XII в., РГАДА, ф. 181, № 96, л. 37 и об.[47];

мученикам Евстратию, Авксентию, Евгению, Мардарию и Оресту «Мучащиихъ шатании» — XII в., ГИМ, Синодальное собр., 279, л. 80 об.[48];

преподобной Марии Египетской «Доушевьная оуловления» — XII в., РНБ, Q.п.I.15, л. 154 об.[49]

Поздний период XV—XVII вв. анализируется по спискам рядовых певческих рукописей и теоретических руководств, включающих наиболее типичные структуры распева. В работе использованы крупнейшие музыкально-теоретические труды XVII в. — азбука инока Христофора[50], «Ключ Тихона Макарьевского»[51], «Извещение о согласнейших пометах» Александра Мезенца[52], рядовые музыкально-теоретические руководства[53], а также «Азбука крюкового пения» В. Металлова[54]. Привлечены и многочисленные образцы силлабо-мелизматического знаменного распева из рукописных источников, включая двознаменники[55], как источники, передающие представления современников об этой традиции.

Как показывает анализ, *старшая* и *младшая* редакции имеют достаточно большое сходство, что демонстрирует сохранение основных признаков знамен-

[46] *Серегина Н. С.* Там же. С. 127.

[47] Служебная минея за декабрь в церковно-славянском переводе по русским рукописям. Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach slavischen Handschriften der Rus' des 12. und 13. Jahrhunderts. Facsimile der Handschriften CGADA f. 381 Nr. 96 und 97. S. 87—88.

[48] *Келдыш Ю. В.* Там же. С. 297.

[49] *Хощенко М. В.* Песнопения Марии Египетской в древнерусской рукописной традиции XII—XVIII вв. // Рукописные памятники: Публикации и исследования. СПб., 1997. С. 182.

[50] *Христофор.* Ключ знаменной 1604 / Публ., пер. М. Бражникова и Г. Никишова; Предисл., коммент., исслед. Г. Никишова // Памятники русского музыкального искусства. М., 1983.

[51] РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 2, 3.

[52] Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668 года) / Изд. Ст. Смоленского. Казань, 1888.

[53] *Шабалин Д.* Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово, 1991. С. 15—41; РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 4, л. 2—57; № 12, л. 3; № 15, л. 1—40; № 18, л. 308—320; № 19, л. 1—62; № 20, л. 171—202 и др.

[54] *Металлов В. М.* Азбука крюкового пения. М., 1899.

[55] ГИМ, Синодальное певческое собр., 41; РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 450 и др.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

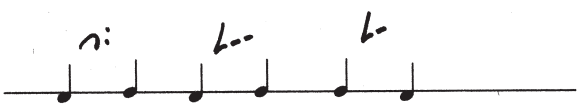
ного пения на протяжении столетий. Их характерные черты как *силлабо-мелизматического* типа пения наиболее показательны в сравнении с *силлабическим*. Поэтому мы рассмотрим старшую и младшую редакции в сравнении их с силлабической по периодам: сначала старшие редакции — силлабо-мелизматическую и силлабическую, а затем младшие. Подобное сопоставление двух типов пения в едином хронологическом срезе проявит их отличительные особенности наиболее очевидно.

В **старшей силлабо-мелизматической редакции**, как и в рассмотренной уже старшей силлабической редакции, имеются аналогичные музыкальные и музыкально-речевые структуры — тонемы и кокизы, просодемы и попевки. Отличительной особенностью становятся качественные характеристики общих единиц, связанные с более напевной и мелодичной природой данного типа пения. Кроме того, здесь есть новые мелизматические вставки фит и лиц, которые украшают напевы песнопений и непосредственно связывают этот тип пения с пространным.

В этой редакции используются ***тонемы***, продолжительность которых совпадает с силлабической редакцией того же периода: это краткие (одноморные), долгие (двуморные) и долгие двойные (четырехморные) тонемы. Их соотношение в напевах сохраняет в основном ту же пропорцию, что и в силлабическом распеве: две трети кратких и одна треть долгих тонем, причем количество долгих тонем может быть даже меньше — до одной четвертой или одной пятой части от общего числа.

Сохраняя продолжительность звучания, как в силлабическом распеве, они отличаются по звуковому составу: среди них значительно возрастает количество многозвучных, ритмически дробных тонем, как долгих, так и кратких. Если в силлабическом распеве тонемы с ритмическим дроблением моры занимают исключительное положение и встречаются крайне редко, то в силлабо-мелизматической редакции их роль заметно усилена: они составляют до двух третей долгих тонем и до одной трети кратких.

Двузвучным *кратким* тонемам соответствуют знаки голубчика борзого, стопицы с очком, стопицы-переводки. Этими знаменами, судя по поздним спискам, обозначали равное ритмическое деление моры на две доли (четверти в нотной транскрипции) и поступенное движение, восходящее и нисходящее (пример 45).

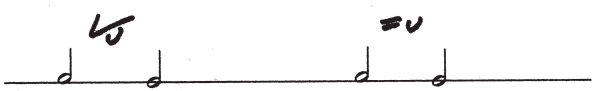


Пример 45. Краткие двузвучные тонемы старшей редакции

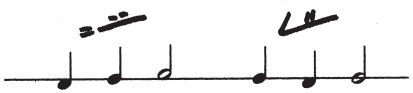
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Состав многозвучных *долгих* тонем более разнообразен. Пусть мы не можем пока дать точное интонационное толкование каждого знака и только предположительно определяем его ретроспективным методом по позднейшим спискам, но даже с подобными допущениями интонационное усложнение и ритмическая дробность долгих тонем на два, три или четыре звука очевидны по составу знамен.

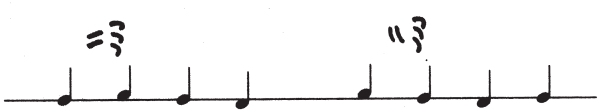
Так, двузвучным долгим тонемам равного ритмического деления (на две половинные длительности) скорее всего соответствуют, например, крюк с подчашием, полукулизма малая в кулизме средней 2-го и 6-го гласов (пример 46). Трехзвучные долгие тонемы записаны знаками крюка «два в челну», стрелы светлой. Ритмическое значение этих знамен совпадает: это двуморные тонемы с ритмически равным дроблением первой моры (♩♩𝅗𝅥). Интонационное значение данных знамен, вероятно, и в древний период совпадало с их поздним разводом (пример 47). Можно предположить равное ритмическое деление в четырехзвучных долгих тонемах, записанных статьей со змиицей или сложитьем со змиицей, как это наблюдается в позднейших списках (пример 48).



Пример 46. Долгие двузвучные тонемы



Пример 47. Долгие трехзвучные тонемы



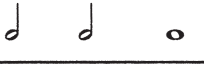
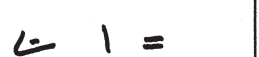
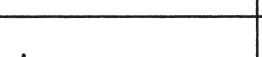
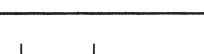
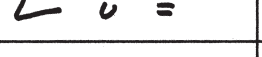
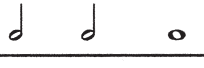
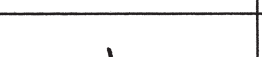
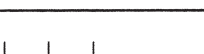
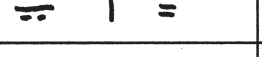
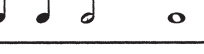
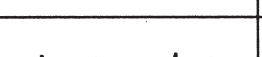
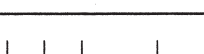
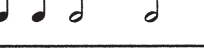
Пример 48. Долгие четырехзвучные тонемы

Использование многозвучных тонем, долгих и кратких, создающих более оживленное ритмическое движение в напеве, сближает силлабо-мелизматический знаменный распев с пространным, в частности, демественным распевом.

Кокизы нашей редакции, подобно силлабической, записаны обычно тремя знаками нотации, последний из которых, как правило, фиксирует ритмическую остановку на конечном звуке. По долготе своей они также аналогичны силлабическим и равны, судя по графике, четырем, шести и восьми морам. Наиболее распространены шестиморные кокизы, менее — четырехморные; редкими являются кокизы восьмиморные, использующиеся исключительно в конечной функции.

Четырехморные кокизы состоят, как правило, из двух кратких тонем и одной долгой, либо из двух долгих (в последнем случае они записаны двумя знака-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Начертание	Ритм
	
	
	
	
	
	
	
	
	
	

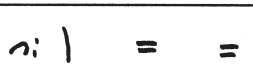
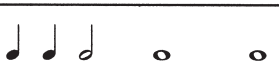
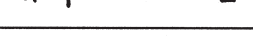
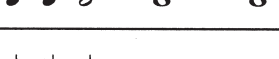
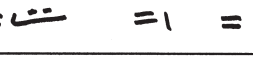
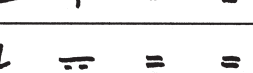
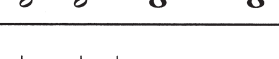
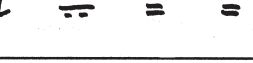
Пример 49. Четырехморные кокизы

ми) (пример 49). *Шестиморные* обычно соединяют три долгие тонемы, которым соответствуют три знака нотации (кулизма средняя, певега и др.). Иногда, если первая долгая тонема заменяется двумя краткими, то кокиза, соответственно четырем тонемам, объединяет четыре знака нотации (пример 50).

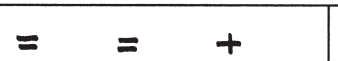
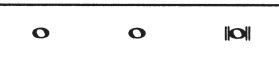
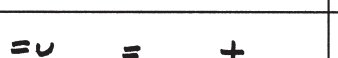
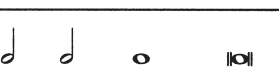
Восьмиморные кокизы используются в окончаниях песнопений, состоят из трех тонем (двух долгих и двойной долгой), записываются, соответственно, тремя знаками и заканчиваются, как правило, двойной долгой тонемой (в записи — крыжем или бревисом) (пример 51).

В других случаях ритмическое расширение в окончании музыкальной формулы дается также за счет конечной тонемы. К ней может быть присоединен «па-

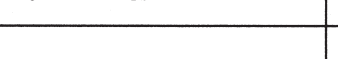
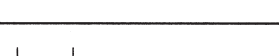
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Название	Начертание	Ритм
Кулизма средняя		
(Лацега)		
Певега		
		
		
		
		

Пример 50. Шестиморные кокизы

Пример 51. Восьмиморные кокизы

Пример 52. Расширение кокизы



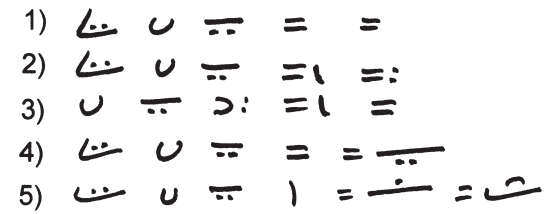
Пример 53. Дробление долгой тонемы на две краткие в восьмиморной кокизе

ук» или добавлена еще одна «статья», тогда в ее записи мы видим четыре знака нотации (пример 52). В редких случаях их количество доходит до пяти — при дроблении долгой тонемы на две кратких (пример 53).

Своеобразное исключение представляет «мережа»: в древний период можно выделить несколько графических производных, близких позднему архетипу. В

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

примере 54 варианты 1—4 имеют продолжительность в семь мор, состоят из пяти тонем и записаны, соответственно, пятью знаками. Нечетное количество мор в кокизе нетипично для распева и встречается достаточно редко. Вероятно, это признак того, что данная интонационная формула в ранний период еще не сложилась окончательно.



Пример 54. Кокиза «мережа» и ее варианты

Существенным отличием становится ритмическая подвижность, обусловленная ритмически дробными тонемами, что уже было отмечено как характерное качество данного типа пения. Связанная с половинным делением моры, ритмическая подвижность находит соответствие в знаменах, образующих графические формулы кокиз: голубчик борзый, скамейца, стрела светлая, два в челну, палка с хамилой, сложитье с чашкой, статья со змиицей и др. (примеры 45—47).

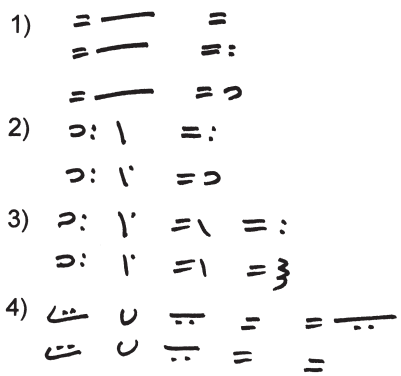
В их начертаниях встречается много вариантов. С одной стороны, это показывает, что процесс формирования музыкальной письменности для знаменного пения еще не завершен, поэтому существуют варианты записи. С другой стороны, имеется такое варьирование в записи, которое предполагает интонационное отличие в окончаниях кокизы, например, при ее завершении варьируются статья простая или светлая, или статья с запятой и т. д. (пример 55). Подобный же тип варьирования основан на замене начальной или срединной тонемы и, соответственно, ее знака (пример 56). Такое изменение касается интонации и образует группы интонационно близких оборотов. Имеются примеры увеличения продолжительности кокизы за счет присоединения дополнительной тонемы к ее конечному тону (пример 57).

Распространена также вариантность внутри семейств знамен, например, стрелы простой и мрачной, крюка простого и мрачного, стрел простой, мрачной и светлой, палки мрачной и воздернутой и т. д. Нельзя не заметить, что в рукописях подобная вариантность нередко связана с описками (ошибками) (пример 58).

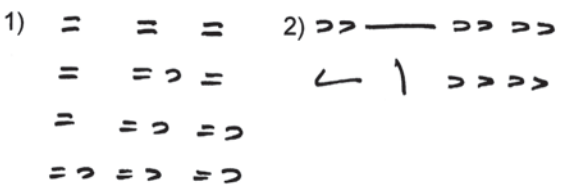
При всем разнообразии силлабо-мелизматических кокиз лишь отдельные из них мы находим в силлабическом распеве: пригласка, лацега, певега, мережа, кулизма средняя; к ним можно добавить некоторые безымянные варианты (пример 59).

По составу «музыкальных формул» (кокиз) силлабо-мелизматический знаменный распев в несколько раз превышает силлабический, причем уже в ранний

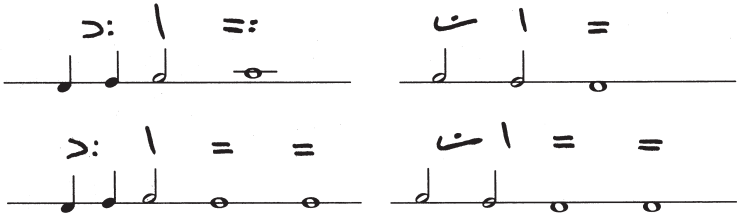
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



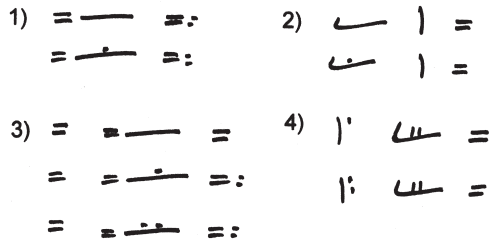
Пример 55. Интонационное варьирование в окончании кокизы



Пример 56. Варьирование кокизы с заменой одной из тонем



Пример 57. Продление конечного тона кокизы

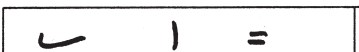
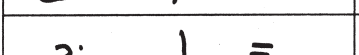
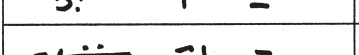
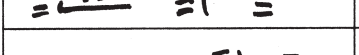
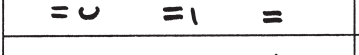
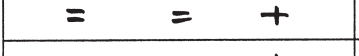
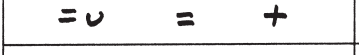


Пример 58. Вариантность знамен внутри семейств

период. Позднее же количество кокиз в младшей редакции XV—XVII вв., учитывая их графические варианты, составляет более 90 (для сравнения, в силлабическом их свыше 30). Естественно, что при этом их состав не совпадает. Это объясняется более подвижной ритмической организацией силлабо-мелизматического типа пения, а также его самогласной природой, основанной на оригинальных напевах.

Обогащение последних за счет новых интонационных моделей ведет к усилению собственно музыкального начала, что подчеркивает промежуточное положение силлабо-мелизматического типа и сближает его с пространным.

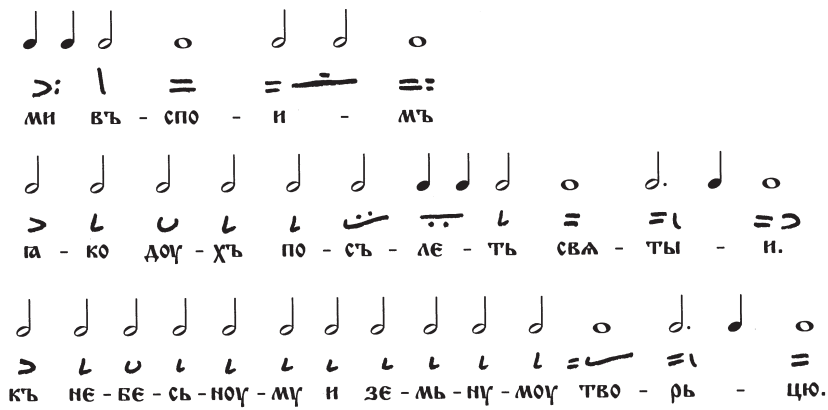
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

	Пригласка
	Лацега
	Певега
	Мережа
	Кулизма средняя
	Кулизма средняя (?)
	Кулизма средняя (?)
	?

Пример 59. Общие кокизы силлабо-мелизматического и силлабического пения

Соединение напева и текста в данной редакции отличается рядом особенностей. Наименьшая единица распева слога — ***просодема*** — по продолжительности звучания здесь чаще всего повторяет тонему, поэтому в распеве господствуют, соответственно кратким тонемам, краткие просодемы. В этом качестве редакция не дает ничего нового и повторяет силлабическую того же периода.

Замедление просодического ритма происходит здесь также в кокизах. Например, в славнике Евфросинии Полоцкой «Придете любомудрении песнеми» использовано около половины таких попевок (15), в которых кокизам соответствуют три долгие просодемы (пример 60). Подобное расширение ритмического движения в окончании попевки (собственно, в ее ядре) было характерно и для силлабического распева, однако там оно было обязательным только для одной конечной просодемы, всегда долгой и однозвучной. Здесь же долгими становятся три просодемы, соответствующие ядру (или кокизе) попевки.



Пример 60. Три долгие просодемы, соответствующие кокизе попевки

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Другие особенности рассматриваемой редакции связаны с необычным, возможно, синкопированным ритмом просодии, а также тенденцией к долготной акцентности. Отметим появление в этом типе распева просодем, связанных с хамилой. В более поздний период (XV—XVII вв.) такие просодемы имеют гемиольные (полуторные) пропорции 3:3 и возникают в так называемых просодических синкопах. Можно предположить, что в ранний период применялись не краткие, а долгие гемиолы, исключающие дробление моры в просодемах. В силлабическом типе такие попевки не применялись, поэтому их появление становится ярким отличительным признаком более распевного силлабо-мелизматического типа. Например, в славнике Борису и Глебу «Придете восхвалимъ» используется попевка и две фиты с хамилой. Если учесть повторы этих единиц, в песнопении будет насчитываться пять пар гемиольных просодем (пример 61).



Пример 61. Гемиольные просодемы в попевках и фитах с хамилой

В данном типе распева акцентные и безакцентные просодемы еще мало различаются по долготе звучания: как ударные, так и безударные просодемы соответствуют и кратким, и долгим тонемам. При этом ударные просодемы здесь не всегда выделяются большей продолжительностью звучания, а фитные и лицевые просодемы, гораздо более протяженные, слабо проявляют связь с акцентностью текста и распределяются как на ударные, так и на безударные слоги. Здесь возникает лишь тенденция к проявлению долготной акцентности — продлению ударного слога; долгие ударные просодемы незначительно (на 8—20%) превышают долгие безударные. Нейтральная по долготе и эмфазису просодия, свойственная всем типам и видам пения раннего периода — и знаменному, и кондакарному — отражает «стиль» эпохи.

Мелолексемы в знаменной силлабо-мелизматике также имеют свои отличия от силлабики — это касается и древнего, и среднего периодов. В **попевке** эти отличия проявляются прежде всего в ее мелодизации. Как подтверждение, мы

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

видим в доступке знаки для записи длительностей с дроблением моры. Это голубчик борзый, переводка, стопица с очком, скамейца, сложитье, которые соответствовали и более оживленному ритмическому движению, и более свободному интонированию в расширенном диапазоне.

Существенным признаком становится измененная пропорция доступки и кокизы в попевке: доступка здесь значительно короче и по своему масштабу близка кокизе. С этим также связана большая мелодизация распева в сравнении с силлабическим (пример 62, № 3, 5—7).

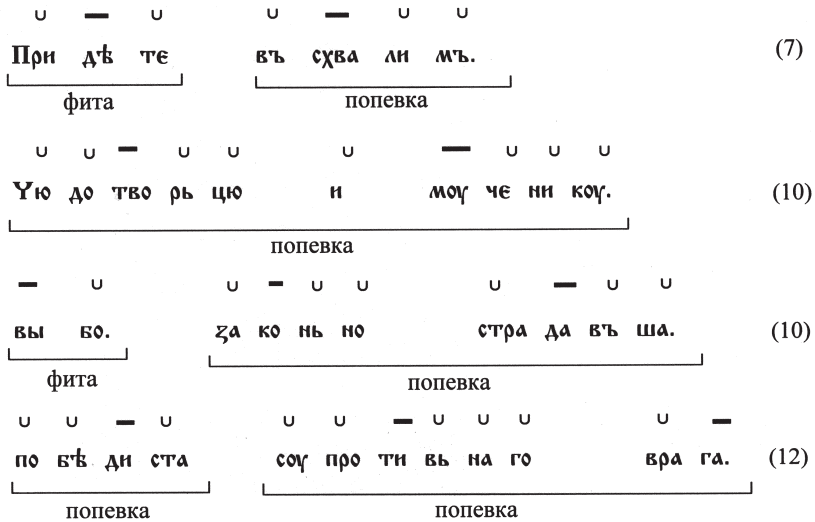


Пример 62

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Как было отмечено, кокиза в попевке чаще всего соотносится с тремя долгими просодемами. На доступку же приходятся краткие, время звучания которых сопоставимо с кокизой.

В распеве изменяется и общее соотношение текстовых и музыкальных структур. Попевка соединяется здесь с меньшей единицей текста: не со строкой, как это было в силлабическом распеве, а с ее частью — синтагмой или полустихом (пример 63). Это увеличение количества кокиз на строку текста отражает тенденцию к мелодическому обогащению напева и обновлению его интонационного фонда, что в конечном счете будет более полно реализовано в пространном пении.



Пример 63. Соотношение строк текста и мелолексем (попевок и фит)

Пространные мелолексемы — ***фиты*** и ***лица*** как мелодизированные вставки — появляются уже в песнопениях древнего периода, и их роль, в соответствии с характером силлабо-мелизматического распева, достаточно весома, поскольку они имели большое значение для усиления его мелодичности и выразительности.

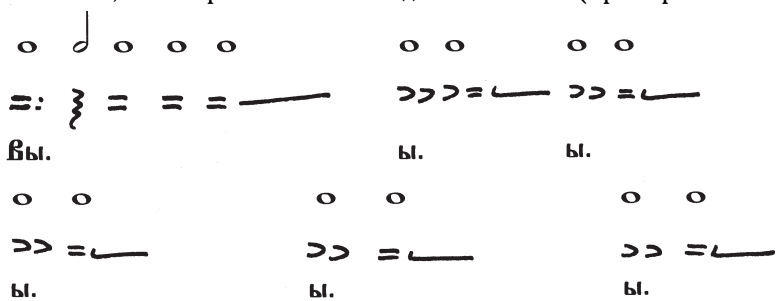
Лицевые начертания фиксировали особые, часто оригинальные музыкальные обороты напева. Палеографической особенностью их является запись внутрислогового распева дополнительными знаками. (Если в попевке каждому слогу текста соответствует один знак нотации, то в лице количество этих знаков — два и более.) Встречаются пространные лица, содержащие до 16 знаков в своем начертании, напев же их, несомненно, еще больше по количеству звуков, соответствующих каждому знаку.

Лицевые и фитные просодемы, относящиеся к пространному типу, отличались более протяженным звучанием и замедляли просодический ритм песнопения. Продолжительность лицевых просодем может быть определена только в общем плане, поскольку знаки лицевых начертаний включают элементы тайнозамкнен-

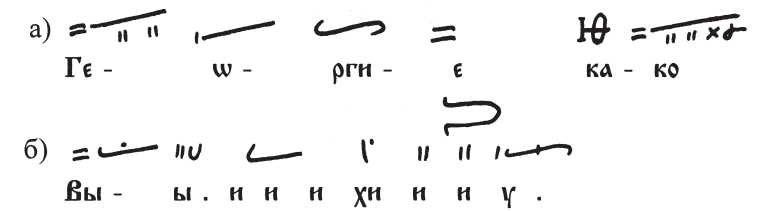
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ности. Скорее всего, они соответствуют долгим тонемам различного звукового состава — однозвучным и многозвучным. Учитывая тайнозамкненность письма, долгота лицевых просодем должна быть не менее четырех мор. Есть примеры и очень протяженных просодем, например, в стихире Борису и Глебу «Плътьскоую богатяща» просодема в распеве слова «вы» охватывает более 20 мор (пример 64)[56]. Лицевые начертания в их соотношении с текстом подобны здесь лицам кондакарного пения: они фиксируют внутрислоговой распев нотными знаками (подробнее об этом — далее). Следовательно, можно предположить, что лицевые начертания в то время хотя бы частично фиксировали разводы, как в кондакарном пении того же временного периода, а не только тайнозамкненную запись, как в более позднее время.

Подобные сложные структуры лицевых напевов, состоящие из нескольких кокиз, демонстрируют развитое музыкальное мышление уже в древний период. Показательно, что наиболее сложные лицевые начертания выявлены в оригинальных произведениях отечественной гимнографии по спискам XII в. — в стихирах Борису и Глебу «Плътьскую богатяща», Феодосию Печерскому «Придете сътецемъся вьси», св. Георгию «Яко звезда на небеси» (примеры 64—65).



Пример 64. Лицевая просодема слова «вы» из стихиры свв. Борису и Глебу «Плътьскоую богатяща». XII в., ГИМ, Синодальное собр., № 589, л. 159



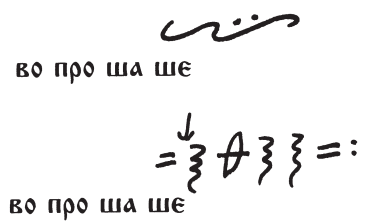
Пример 65. а) Лицо из стихиры св. Георгию «Яко звезда на небеси». РНБ, XII в., Софийское собр., № 384, л. 100 об. — 101
б) Лицо из стихиры свв. Борису и Глебу «Плътьскоую богатяща». XII в., ГИМ, Синодальное собр., № 589, л. 159

[56] В. М. Металлов называет этот распев кондакарной мелодией (Русская семиография. С. 80).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Фита, как наиболее сложная по своей организации мелолексема, в силу этого дольше других не поддавалась точной записи. Условное тайнозамкненное обозначение фит фактически предполагало их устное бытование, которое господствовало вплоть до появления в письменной традиции разводов, фиксирующих развитые напевы дробным знаменем.

Отметим важную для нас особенность фит древнего периода — их взаимосвязь с кондакарным пением. Она проявляется, правда, в исключительных случаях и поэтому лишь затронута в медиевистике. Имеются примеры, когда в знаменной нотации при записи мелизматического оборота встречаются элементы кондакарного письма. Такие примеры впервые были отмечены В. Металловым и С. Смоленским в стихирах первым русским святым Борису и Глебу («Плътьскоую богатяща») и Феодосию Печерскому («Придете сътъцемъся вьси»)[57]. Подобный пример дает 11-я евангельская стихира «Являя себе учеником», список которой в Благовещенском кондакаре включает кондакарную большую ипостазу, подобную соединению (лигатуре) крюка простого и светлого (на слово «вопрошаше»). В позднейших списках, как указывает З. М. Гусейнова, этот знак заменен фитой (пример 66)[58]. Примеры дают и списки стихиры Феодосию Печерскому «Придете сътъцемъся вьси». В списке XII в. (РНБ, Софийское собр., 384) фрагмент напева на слово «бывъ» зафиксирован кондакарными знаками, а позже, в списке XIV в. (РГБ, собр. Румянцева, 420) тот же фрагмент записан фитным начертанием, что дает возможность предположить их взаимозаменяемость (пример 67).



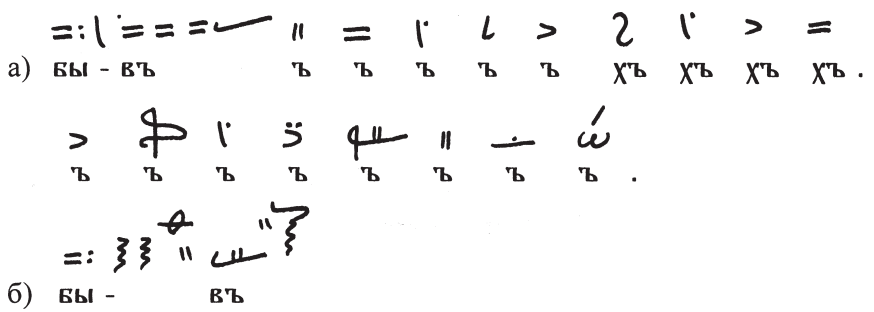
Пример 66. Замена кондакарной ипостазы фитным начертанием

Некоторые фитные начертания используют типичные для кондакарного пения последования знаков. Например, комплекс двух сложитий под стрелой простой фигурирует в начертаниях древнейших фит и лиц и встречается, например,

[57] *Смоленский С. В.* Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени // Русская музыкальная газета. 1913. № 44. Стб. 975; № 45—47, 49; *Металлов В. М.* Русская семиография. Табл. 35 и 66.

[58] *Гусейнова З. М.* Стихиры евангельские — один из видов праздничных стихир (опыт текстологического исследования) // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII—XVIII веков). Л., 1983. С. 84.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 67. Лица из стихиры преподобному Феодосию Печерскому «Придете сътецемъся вьси»
а) XII в., РНБ, Софийское собр., № 384, л. 38
б) XIV в., РГБ, собр. Румянцева, ф. 256, № 420, л. 70

в стихире св. Георгию «Яко звезда на небеси» в списке XII в.[59] (пример 65а). Такая лигатура, не применяемая в знаменном пении, тем не менее характерна для кондакарного: сошлемся на развод одной из ипостаз в списке славника Борису и Глебу «Плотьскую богатяща» (пример 65б). Этот комплекс встречается многократно и повторяется в других разводах ипостаз (см. приложения 26—28). Подобное использование элементов кондакарного знамени в фитных формулах свидетельствует о несомненной интонационной близости кондакарного и знаменного пения. Родственность древних форм пространного пения — кондакарного и фитного знаменного, отраженная в музыкальной письменности, получит в дальнейшем, как мы увидим, свое опосредованное развитие в поздних пространных распевах Московской Руси.

Рассмотренная старшая редакция знаменного распева достаточно наглядно демонстрирует характерные свойства силлабо-мелизматического типа пения. Еще более очевидными и, кроме того, интонационно проявленными они становятся на материале **младшей редакции**. Мы сравним ее с младшей же силлабической редакцией, что позволит определить ее наиболее существенные признаки на уровне структур, ритмических и ладоинтонационных особенностей.

Тонемы младшей редакции значительно разнообразнее, что становится очевидным уже по их *долготе*. Среди них различаются краткие (одноморные), долгие (двуморные), долгие двойные (четырехморные), гемиолы краткие (полутораморные) и долгие (трехморные), полукраткие (полуморные) и так называемые пятидольники длительностью в 2,5 моры. Самыми употребительными из них являются краткие, затем следуют долгие, двойные долгие, а затем все прочие. В

[59] РНБ, Софийское собр., 384, л. 100 об. —101 / Опубл. Н. С. Серегиной: *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. Рис. 16—17.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

сравнении с силлабическим (кратким) типом здесь добавлены тонемы с дробным (половинным) делением моры: полуморные, полутораморные и пятидольники.

Звуковой состав тонем также имеет заметные отличия. Наряду с типичными для силлабического распева тонемами, простыми по звуковому составу, ритму и интонационному движению, здесь появляются тонемы более сложного строения. Они состоят из трех и четырех звуков, разнообразны по мелодическому рисунку, включая всевозможные варианты «воспятогласного» движения и различный интервальный состав. Здесь используются дробные длительности — половинные и четвертные доли моры, применяются сложные ритмы — пунктирный и синкопированный, ритм несимметричных пропорций 1:3, 1:4, 1:2:1 и др. Большое разнообразие и развитость элементов музыкального языка оттеняет напевность и мелодичность данного типа пения.

Более разнообразное и гибкое *интонирование* проявляется уже на уровне тонем. Здесь звучит не только речитация, преобладающая в силлабическом распеве, или поступенное мелодическое движение, но и возникают интонационные скачки и повторы звуков внутри тонемы. Интонационные «новшества» возникают прежде всего в тонемах с простым ритмом.

Так, в кратких двузвучных тонемах, применяемых в силлабике только в поступенном движении, здесь довольно часто используется «ломка», то есть терцовый восходящий или нисходящий скачок в напеве. Можно предположить, что указательная помета этого приема («ло»), одна из шайдуровских помет, получившая распространение в рукописях в середине XVII в., возникла не только как уточнение в записи, но и как результат новой, более поздней интонации. В списках конца XVII в. есть и квартовый интонационный скачок (восходящий); краткая тонема с квартовой «ломкой» обычно является составной частью долгой. Использование самого приема «ломки» означает более свободное ведение мелодической линии и применение интонационных скачков в напеве (пример 68). Последние тенденции сближают знаменный распев с поздними пространными распевами — демественным и большим.

Вместе с тем, в тонемах более сложного ритма, включающих четвертное дробление моры, звучит более простое интонационное движение — только поступенное, что косвенно подтверждает позднее появление пунктирного ритма подобного рода в певческой практике.

Несомненный интерес с точки зрения развития элементов музыкального языка представляет *ритмическая организация* тонем.

В *кратких двузвучных* тонемах неравного ритмического деления встречается лишь одна разновидность — пунктирный ритм четверть с точкой и восьмая. Направленность их мелодического движения — восходящая и нисходящая (см. попевки *накидка*, *кулизма средняя и поворотка* 8-го гласа в примере 69[60]). В

[60] Названия попевок даны по «Азбуке крюкового пения» В. М. Металлова.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 68. Интонационные скачки в тонемах младшей редакции



Пример 69. Пунктирный ритм в кратких двузвучных тонемах

столповой нотации для записи таких тонем долгое время не было специальных знаков, поэтому они входили в тайнозамкненные графические комплексы, которыми обозначались кокизы.

В *кратких трехзвучных* тонемах дробится первая половина моры — возникает ритм «тряски» или «ударки» (две восьмые и четверть). В нисходящем

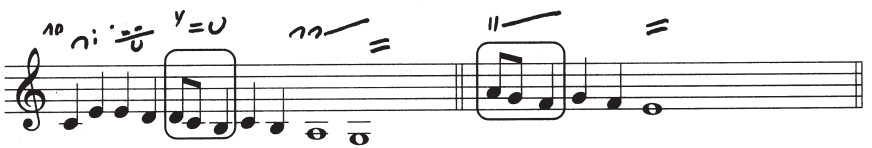
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

движении он звучит в попевках *долинка средняя с ударкой*, *пригласка малая с тряской* (1-й и 5-й гласы), в «воспятогласном» мотиве «качки» — в попевке *унылка* (8-го гласа) и др. (пример 70 а, б, в).

Тонема ракоходного ритмического движения — с дроблением второй половины моры — используется в заключительной кокизе *кулизмы бóльшей* 6-го и 8-го гласов (пример 70 г). Сам прием ритмического ракохода является общим для данного и силлабического распева. Введение тонем с четвертным дроблением моры очень заметно в ритме напевов и является ярким признаком силлабо-мелизматической младшей редакции.

а) Долинка средняя с ударкой, глас 1-й

б) Пригласка малая с тряской, глас 1-й



в) Унылка, глас 8-й

г) Кулизма большая, глас 8-й



Пример 70. Дробный ритм в кратких трехзвучных тонемах

Долгие тонемы этой редакции очень разнообразны и имеют здесь самое большое количество вариантов по своему звуковому составу, ритму и интонационному движению. Это однозвучные и двузвучные тонемы, равного ритмического деления и с «пунктиром», поступенного движения и со скачками. Появляются тонемы более сложного интонационного строения, использующие скачки: терцовый скачок «внутри» тонемы («ломка») звучит, например, в попевке *переволока*; восходящая кварта — в попевке *пригласка заводная* 8-го гласа, где скачок подчеркнут еще и ритмической синкопой (пример 71). Отличительный признак их в

Переволока, глас 6-й

Пригласка заводная, глас 8-й



Пример 71. Интонационные скачки в долгих двузвучных тонемах

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

сравнении с силлабической редакцией — использование мелких длительностей, отражающих ритмическое дробление моры (до восьмых длительностей в нотной транскрипции).

Трехзвучные долгие тонемы восходящей и нисходящей направленности довольно часто используются в знаменных напевах; в них преобладает ритм с дроблением первой половины тонемы; тонемы ракоходного ритма более редки (пример 72).



Пример 72. Долгие трехзвучные тонемы, восходящие и нисходящие

В долгих трехзвучных тонемах интересен синкопированный амфибрахический ритм с пропорциями 1:2:1 (четверть, половинная и четверть). Он встречается в попевках *кулизма средняя* конечная 2-го гласа, *долинка меньшая* 5-го гласа и др. Отголоском традиций силлабического знаменного распева, в котором применялись зеркальные интонационные обращения тонем, звучит в новой редакции интонационный ракоход синкопированной тонемы «долинки» (пример 73).



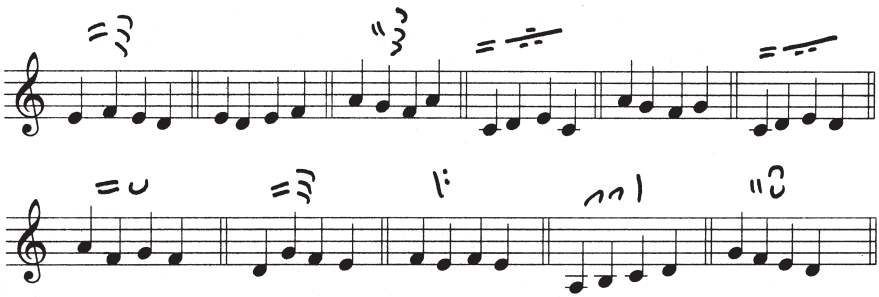
Пример 73. Синкопированные тонемы

Четырехзвучные долгие тонемы равного ритмического деления очень многообразны по своему мелодическому рисунку и включают поступенное и «воспятогласное» движение, «качку» и «ломку» (терцовую и квартовую), зеркальное обращение (пример 74). По существу они являются составными тонемами[61], соединяющими по две двузвучные тонемы благодаря интонационному рисунку.

В многозвучных составных тонемах используются и более сложные ритмы — пунктирный ритм (в попевках *накидка*, *поворотка*, *кулизма средняя* 8-го

[61] По терминологии Б. П. Карастоянова — тонемные сочетания (О таблицах мелодических формул... С. 497).

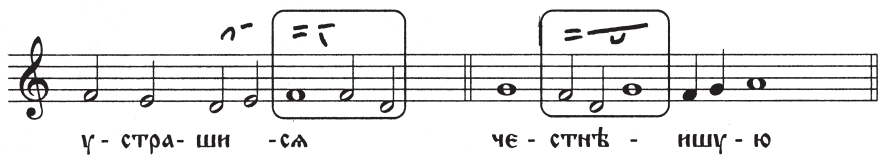
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 74. Долгие четырехзвучные тонемы

гласа — см. пример 69), а также четвертное дробление моры (попевки *долинка средняя с ударкой*, *пригласка малая с тряской*, *унылка*, *кулизма большая* 8-го гласа и др. — пример 70).

Двойная долгая тонема, как и в силлабической (краткой) редакции, применяется как однозвучная в конце песнопений (записана крыжем или бревисом). Но, кроме того, имеются и ее многозвучные варианты, которые встречаются довольно редко. Это двузвучные тонемы «замедленного» пунктирного ритма (целая с точкой и половинная, обозначаемая статьей закрытой средней с тихой пометой), тонема с ритмической остановкой в конце (пример 75), а также трехзвучные восходящие тонемы, являющиеся ритмическими вариантами — прямым и ракоходным (пример 76 а, б).



Пример 75. Двойные долгие тонемы

О том, что редакция стала более напевна, можно судить и по возникновению таких сложных тонем «в рамках» длительности двойной долгой тонемы, как «тряска» и «труба», которые в старшей силлабической редакции имели значение кокизы. Здесь, в младшей силлабо-мелизматической редакции, кокиза «тряски» приобрела значение тонемы — двойной долгой, четырехзвучной, «воспятогласной», составленной из трехзвучной нисходящей долгой и однозвучной долгой; этой составной тонеме соответствует в нотации стрела трясогласная (пример 76а). Другая двойная долгая тонема — четырехзвучная восходящая — записывается знаком трубы и также является составной (пример 76в).

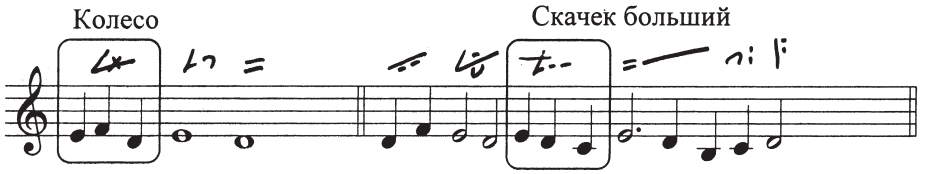
В младшей редакции появляются также тонемы полуторных пропорций — гемиолы долгие и краткие, но они применяются значительно реже, чем бинарные.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 76. Ритмический ракоход в двойных долгих тонемах

В гемиоле краткой, как правило, равное ритмическое деление и различная направленность мелодического движения (попевки «*колесо*» и «*скачек больший*», пример 77).



Пример 77. Гемиолы краткие

Гемиола долгая — составная тонема, соединяющая краткую и долгую, весьма употребительна в восходящем движении; двузвучная имеет обращение в нисходящем движении, записанное в лицевом тайнозамкненном обороте (пример 78).



Пример 78. Гемиолы долгие

Необычными по ритму представляются тонемы тетраплазного рода пропорций (1:4), соединяющие четверть и целую. Это так называемые пятидольники — составные тонемы, образованные однозвучными тонемами, полукраткой и долгой. По сути это синкопированный ритм (четверть и половинная с точкой), но в ранних двознаменниках он всегда записан в варианте пятидольника; этот же ритм сохраняется и в многоголосных ранних обработках знаменного распева, поэтому его не следует исправлять при расшифровке, добиваясь симметричного ритма. В знаменном распеве пятидольник довольно часто встречается в кадансовых лицевых оборотах, а в разводах записывается стрелой крыжевой с оттяжкой (пример 76 б).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Полукраткие тонемы изредка встречаются в речитации поздних списков, изложенные стопицами с пометой *борзо*.

Строение тонем отражается в знаковой системе: кратким тонемам соответствуют простые знамена, долгим многозвучным — составные[62]. При этом система тайнозамкненности по традиции сохраняется для записи новых, усложненных по ритму и интонации тонем, входящих в кокизы попевок, фит и лиц.

Итак, ***тонемы*** младшей силлабо-мелизматической редакции характеризуются большим многообразием. Общность их с силлабической редакцией проявляется в сохранении излюбленных ритмов — с дроблением первой доли, в использовании ритмических и интонационных вариантов, в том числе ритмического ракохода и интонационного обращения. Интонирование становится более гибким, использует не только поступенное движение, но и терцовые и квартовые скачки. Благодаря более мелкому дроблению моры, в том числе и до ее четвертных долей, в тонемах возникает более оживленное ритмическое движение. Ритмические модели более простой силлабической редакции в мелодизированной силлабо-мелизматической становятся основой для ритмического варьирования: двукратного и четырехкратного уменьшения тонем и кокиз. Применение гемиольных тонем обогащает ритмику напева, придает неповторимость его облику.

Использование дробных долей моры в младшей редакции приводит к нарушению периодичности метра в напевах песнопений, возникновению синкоп в так называемых пятидольниках, появлению полутораморных гемиольных тонем. Все эти особенности силлабо-мелизматического знаменного распева проявляются и в пространных видах пения — путевом, демественном, большом распевах, как существенные свойства музыкального языка одного исторического периода.

Мелодическую сущность силлабо-мелизматического знаменного распева составляли устойчивые интонационно-ритмические обороты — ***кокизы***. Их основная интонационная характеристика — поступенное движение в узком диапазоне, преимущественно трехступенном. Такой тип интонирования был характерен для старших редакций силлабики и силлабо-мелизматики. Мелодическое движение в кокизах иногда, как исключение, допускает терцовые и квартовые скачки при опевании (кулизма средняя 8-го, 2-го и 6-го гласов — пример 79).



Пример 79

[62] О соответствии единиц крюкового письма единицам напева пишет Б. П. Карастоянов в статье: «О таблицах мелодических формул знаменного распева».

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Текстологическое сравнение старшей и младшей редакции знаменного распева показывает сохранение определенной части кокиз. К ним относятся *кулизма средняя*, *мережа*, *пригласка*, *дербица*, *хамила*, *подъем*, *колесо*, *грунка*, *кичиги или связни*, *скачек средний*, *повертка*, *переволока*, *накидка*, *хамила*, *срединка* и некоторые другие[63]. Уже по этому факту можно судить о частичном сохранении интонационного фонда знаменного распева после книжной реформы конца XV века.

При обновлении состава кокиз в младшей редакции заметно увеличивается количество кокиз, имеющих скачки в мелодическом движении. К ним принадлежат: *таганец*, *рафатка*, *площадка*, *долинка меньшая* и *большая*, *пригласка заводная*, *рымза*, *колыбелька*, *перехват*, *возгласка*, а также их разновидности в двойных попевках (пример 80). Новые кокизы значительно увеличивают диапазон, охватывая до пяти-шести ступеней (*пригласка заводная*, *долинка средняя с ударкой*). Включая доступку, общий диапазон попевок доходит до семи ступеней, включая три согласия (*кулизма средняя* 5-го гласа, *вознос последний* — пример 81).



Пример 80

[63] На сохранение некоторых графических архетипов попевок от древнейшего периода до конца XVII в. указывает А. Н. Кручинина: *Кручинина А. Н.* Попевка в русской музыкальной теории XVII века: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1979. С. 10. Неизменность отдельных попевок — кулизмы, грунки, мережи, срединки, дербицы, хамилы, повертки, дуды и паука — на протяжении того же периода отмечена Г. В. Алексеевой: *Алексеева Г. В.* Древнерусское певческое искусство (Музыкальная организация знаменного распева). Владивосток, 1983. С. 293.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 81. Кокизы большого диапазона

Ритмическая система силлабо-мелизматического знаменного распева является более сложной, чем в силлабическом распеве. В кокизах здесь добавляются тонемы с четырехкратным дроблением моры — в кокизах «с тряской», «ударкой», попевках *унылка*, *уломец*, включающих ритмическое движение парными восьмыми в нотной транскрипции (пример 70).

Уже не как исключение, а как типичный прием используется усложнение ритма в самой кокизе, которая во многом благодаря ритму обретает характерность. Здесь широко применяются синкопированный и пунктирный ритмы, имеющие место в силлабическом распеве как исключение; здесь же оно становится правилом. Синкопы и пунктирный ритм используются в уменьшении и образуют дробление моры. В долгой тонеме (четверть, половинная и четверть) возникают синкопы, а в долгой и краткой — пунктирные ритмы (половинная с точкой и четверть, четверть с точкой и восьмая — см. примеры 73, 71, 69). В силлабической редакции половинное дробление моры применялось только в простых ритмах. Пунктирный и синкопированный ритмы звучали очень редко и только в расширенном (замедленном) виде, как бы в двойных долгих тонемах: синкопы в виде половинной, целой и половинной (2:4:2), а пунктирный ритм — в виде целой с точкой и половинной (6:2). Оживление ритмического движения и более дробное деление моры способствовали легкости и подвижности звучания новой редакции знаменного распева.

Именно свойства кокиз, определяемые особенностями тонем младшей редакции, — использование скачков в напеве, более оживленное ритмическое движение, применение пунктирного и синкопированного ритма — связывают ее с новыми пространными распевами.

Силлабо-мелизматический характер редакции во многом определялся степенью внутрислогового распева, единицей которого служила ***просодема***. *Увеличение длительности просодемы* имело принципиальное значение для самого типа силлабо-мелизматического пения.

Если в силлабической младшей редакции одноморные просодемы составляют 2/3 от общего числа, то здесь их меньше, и за счет этого увеличено количество двуморных и многоморных просодем. Так, на примере попевок Ключа Тихона Макарьевского видно, что количество одноморных (кратких) и многоморных (долгих, двойных долгих и более) просодем приблизительно сравнялось (47% и

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

53%). Из многоморных просодем только около половины составляют просодемы долгие (равные целой), в то время как в силлабической редакции они абсолютно господствуют. Просодемы, превышающие долгие по продолжительности звучания, составляют в силлабическом распеве мизерную долю. Многоморные просодемы силлабо-мелизматики имеют в основном большую протяженность — от полутора мор в гемиоле краткой до 11 мор в отдельных просодемах 8-го гласа. Общий распев многоморных просодем по долготе звучания превосходит распев одноморных почти в три раза, в то время как в силлабической редакции они уравновешены. Поэтому, даже не учитывая фитных разводов с их протяженными просодемами, просодемы попевок со всей очевидностью показывают значительное *увеличение напевности* младшей силлабо-мелизматической редакции.

Использование ритмически дробных тонем имело своим следствием и дробление *просодического ритма*: здесь возникают просодемы длительностью в половину моры. Они изредка звучат в речитации на строке, обозначаемые стопицами с пометой «борзо», а также входят в некоторые попевки, например, *скачек средний* (пример 82).



Скачек средний

Пример 82. Полуморная просодема в попевке «скачек средний»

Умножение и деление моры в длительности просодем обогащает просодический ритм песнопения; ритмическое дробление моры именно при соединении напева и текста создает разного рода особые ритмические пропорции текстовой просодии, в том числе и просодические синкопы. Такого рода синкопы будут очень показательны для путевого распева в XVII веке.

В новой редакции свободнее вводятся гемиольные пропорции, например, в попевках с хамилой. Необычные ритмы просодем с пропорцией 3:4 возникают в попевках *колесо*, *скачек больший*, *повертка закрытая*; пропорция 5:3 возникает в просодии попевок *накидка* и *кичиги* (пример 83). Разнообразный просодический ритм с неожиданными синкопами и акцентами обогащает младшую редакцию, придает ей большую самобытность и живость звучания.

Увеличение протяженности просодем существенно меняет соотношение напева и текста. Музыкальное начало играет здесь более важную роль, достигая гармоничного соответствия с поэтическим. Изменившаяся взаимосвязь напева и текста особенно заметна в распеве *акцентных просодем*. Напомним, что в силлабическом распеве младшей редакции половина из них выделялась еще и долготой

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 83. Разнообразие просодических ритмов младшей редакции

или высотой, или и тем, и другим. В силлабо-мелизматическом распеве так же около половины ударных просодем так или иначе выделены в контексте, но это связано не только с риторикой, но и с музыкальными средствами выразительности, причем в количественном отношении они уравновешены.

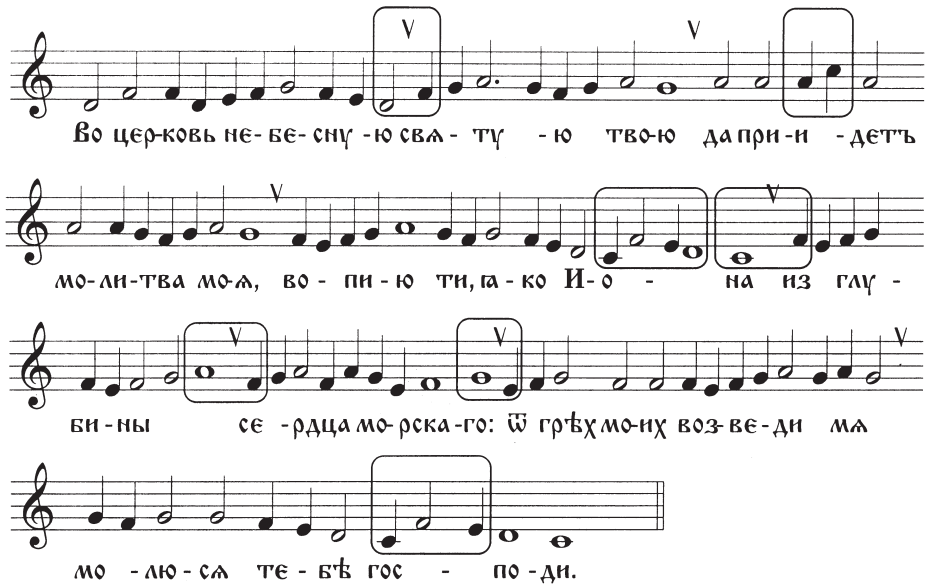
Как и в силлабике, в силлабо-мелизматике чаще всего ударные просодемы выделены своей протяженностью. Однако если в первом случае преобладает их двукратное увеличение, то во втором большинство ударных просодем увеличены в четыре раза (равны четырем морам) или многократно (до 8—9 мор), что обусловлено большей напевностью силлабо-мелизматического типа.

Высотная и эмфатическая акцентность здесь также применяется, хотя она значительно менее употребительна, чем акцентность долготная (пример 85б).

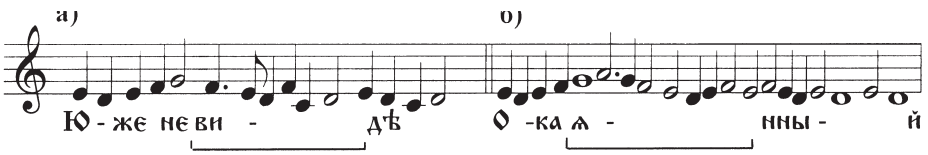
Ударные просодемы выделяются музыкальными и музыкально-просодическими средствами. Интонационное своеобразие, проявляющееся, например, в редком терцовом скачке вверх от строки в попевке *рафатка* или аналогичная интонация в попевках *ометка* и *рожек*, квартовый скачок в попевке *долинка*, всегда подчеркивает звучание ударного слога в акцентной просодеме (пример 84). Распространенный прием — ритмическое дробление ударной просодемы и использование многозвучной тонемы для ее распевания (пример 85а). В безударных просодемах подобный распев встречается как исключение.

Большое распространение получают мелодические синкопы «внутри» просодем, в них используются синкопированные двух- и трехзвучные долгие тонемы, например, в попевках *пригласка заводная* 8-го гласа, *долинка* 5-го гласа. Пунктирные ритмы тонем, особенно кратких, также подчеркивают ударную просодему (*кулизма средняя* 8-го гласа).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 84. Интонационное своеобразие ударных просодем



Пример 85. Ритмическое дробление ударной просодемы

Просодические синкопы, возникающие в результате половинного дробления моры и соединения слогов с ее дробными долями, создают особые ритмические пропорции просодем. Самые употребительные просодические синкопы — в попевках с хамилой, основанные на гемиольных (полутораморных) просодемах. Дохмический род пропорций 3:5 (и наоборот, 5:3) используется в просодемах попевки *перевязки* (или *кавычки*, *кичиги*, *связни* — пример 83). Эпитритный род пропорций 3:4 находим в просодемах попевок *колесо* и *скачек больший*. Триплазный род пропорций 1:3 акцентирует ударную просодему в попевке *пригласка заводная* 8-го гласа (пример 80), тетраплазный 1:4 — в попевке *повертка средняя закрытая* 8-го гласа. Во всех случаях переменность просодического ритма заостряет внимание именно на ударных просодемах.

В силлабо-мелизматической младшей редакции развивается тенденция, намеченная еще в силлабической старшей: мелодизированное окончание мелолексемы. В связи с этим увеличивается протяженность ее конечной просодемы, независимо от ударности или безударности: возникают более протяженные разводы

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

безударных просодем и равные по долготе разводы ударных и безударных просодем. Такой прием подчеркивает музыкальные особенности напева: его интонационную линию, ритмическое движение, ритм тонем; акцентность текста в таких случаях сглаживается, нивелируется напевом (пример 85б).

В целом же ***просодема*** силлабо-мелизматической знаменной редакции предстает как более развитая музыкально-речевая единица: более продолжительная, напевная, ритмически дробная и подвижная. Ударные просодемы выделены в напеве, но чаще не эмфатической акцентостью, а долготной. С этим связаны их музыкальные и просодические особенности: в них возникает интонационное, ритмическое и просодическое своеобразие, используются характерные интонации, музыкальные ритмы с дроблением моры — синкопированный и пунктирный. Просодический ритм ударных просодем усложняется, включает несимметричные пропорции, создающие переменность ритмической пульсации, а также просодические синкопы. Значительно большей напевностью выделяются конечные просодемы.

Качественные характеристики тонем, кокиз и просодем сказываются на изменении свойств ***попевки*** как музыкально-речевой структуры.

Оживление ритмического движения распространяется и на доступки попевок, в которых возникают ритмические группы не только половинных, но и четвертных длительностей, или их сочетаний (без синкоп) — вместо господствующего движения половинными и целыми в силлабическом распеве (пример 84).

Мелодизация кокизы, усиление ее напевности проецируется и на попевку в целом, и на ее доступку: характер мелодического движения, преимущественно поступенный, теперь использует, как и кокиза, редкие скачки.

Изменяется соотношение доступки и кокизы в попевке: увеличивается кокиза и уменьшается доступка; доступка мелодизируется, и соединение ее с кокизой также допускает скачки. Соединение кокиз в напеве, в том числе и в двойных попевках, также использует скачки.

Больший диапазон попевок неизбежно влечет за собой мелодические скачки при их соединении на грани попевок и музыкальных строк — это также новое стилистическое качество, чрезвычайно характерное для силлабо-мелизматической младшей редакции (пример 84).

Усложняется и строение попевки: возникают двойные попевки, содержащие в своем составе две кокизы, подобно двойному фитному окончанию[64]. Иногда в подобных соединениях возникает не только попевочный, но и лицевой распев с использованием лицевых просодем. В этом также проявляется тенденция к боль-

[64] Двойные, составные или сложные попевки знаменного распева были отмечены В. Металловым: *Металлов В. М.* Осмогласие знаменного роспева. М., 1899. С. 8. О палеографии двойных попевок писал М. В. Бражников: *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. С. 187—192.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

шей напевности и мелодичности редакции. Усложнение структур свидетельствует о свободной технике композиционного письма (пример 86).



Пример 86. Двойные попевки (а, б); соединение попевки и лица (в)

Наконец, благодаря большему интонационному варьированию возникают центон-композиции, построенные на постоянном обновлении состава попевок и использующие лишь редкие их повторы. Это качество будет характерным для певческих традиций московской школы.

В сравнении с силлабической редакцией здесь иное соотношение структур напева и текста. Если в первом случае строка текста соединяется с одной попевкой, то во втором попевка соответствует, как правило, синтагме текста. Речевая интонация, объединяющая слова синтагмы (колона), проецируется на мелодический рисунок и структурную обособленность попевки. В результате текстовая строка, разделенная распевщиком на синтагмы (колоны), излагается соответствующим количеством попевок. Мелодичность звучания при этом заметно возрастает, так как наиболее яркие, характерные интонационные обороты кокиз чаще повторяются в напеве.

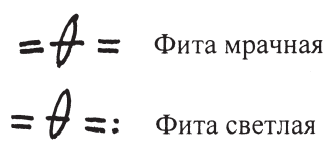
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Итак, усложнение ритмов кокиз, оживление ритмического движения в попевках (доступках и кокизах), сокращение масштаба доступки и увеличение кокизы характеризуют силлабо-мелизматическую младшую редакцию знаменного распева. Попевки обновляются как интонационно-ритмически, так и композиционно — в кокизах и доступках к ним; обновляется и просодия песнопений. Принципиальное отличие редакции — в большей ритмической активности и энергии движения, в использовании более сложных ритмических пропорций кокиз, в том числе и с дробными долями моры, а также в большей интонационной свободе и применении мелодических скачков в напеве. Важнейшим отличием редакции стало иное соотношение напева и текста: здесь увеличен внутрислоговой распев и замедлена текстовая просодия в попевках, согласно чему редакцию относят к типу силлабо-мелизматического пения.

Соответственно остальным элементам в редакции изменяются и пространные мелолексемы — ***фиты*** и ***лица***.

Текстологическое сравнение многих списков праздничных стихир позволяет наблюдать изменение графики фитных формул на протяжении XI—XVII вв. и показывает смену редакций силлабо-мелизматического знаменного распева в конце XV в. Фиты древнего периода явно проще по начертанию, их заметно меньше по количественному составу. При смене редакций лишь отдельные из них, как наиболее характерные, попадают в ранние азбуки XV в., например, мрачная и светлая фиты (пример 87)[65].

В певческих источниках староистинноречного периода установлена вариантность записи как в начертаниях фит, так и в графике попевок[66]. Исследователи не



Пример 87. Фиты раннего периода в поздних азбуках

пришли к единой точке зрения при объяснении этого факта: либо варианты записи отражают варианты напевов, либо сама запись еще не сложилась и ее видоизменения (варианты) соответствуют одинаковым напевам. На наш взгляд, вариантность начертаний свидетельствует о процессе становления певческой традиции, а также ее музыкальной письменности. Поэтому идею о ретроспективном прочте-

[65] *Шабалин Д. С.* Певческие азбуки Древней Руси. С. 16.

[66] *Кравченко С. П.* О некоторых особенностях фитных формул (на материале певческой книги «Праздники») // Проблемы истории русской и советской музыки: Сб. тр. Вып. 34 / Сост. Т. И. Маталаева, О. Б. Степанов. М., ГМПИ им. Гнесиных, 1977. С. 121—141; *Лозовая И. Е.* Древнерусский нотированный Параклит в кругу Ирмологиев XII — первой половины XV в.: мелодические варианты и версии в роспеве канонов // Гимнология. Вып. 1. М., 2000. С. 217—239.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

нии напевов фит в древний период возможно экстраполировать только частично и с оговорками, учитывая реальное бытование памятников и форм музыкальной письменности. Определенный ориентир здесь может дать стилистический анализ фит, известных по рукописным источникам как наиболее ранние.

В каждый исторический период интонационный фонд кокиз как музыкальных единиц должен быть однородным для попевок и фит. Сравним их *кокизы*, как наиболее показательные единицы напева. В качестве материала для сравнения возьмем силлабические Подобники младшей редакции и ранние фиты, извлеченные из певческих азбук XV — первой половины XVI в.[67]. Эти фиты читаются ретроспективным методом от XVII в. к концу XV — началу XVI в. и поэтому могут быть проанализированы с точки зрения состава кокиз, их ладовых и ритмических особенностей. Таким же образом возможно прочесть и проанализировать кокизы младшей редакции силлабических Подобников вплоть до конца XV в.

Сравнение кокиз из Подобников и ранних фит действительно показывает их близкое родство, проявляющееся в общем интонационном фонде: в фитах используется большая часть типовых кокиз силлабического знаменного распева, а также их ладовых вариантов.

Показателем древности, как известно, считается узкий диапазон мелодических ячеек. В данном случае все силлабические кокизы, которые встречаются в фитах, отвечают этому требованию: среди них преобладают трехступенные (более 2/3) и двуступенные (около 1/3), а четырехступенные кокизы единичны.

В фитных кокизах повторяются и ритмические модели кокиз старшей силлабической редакции. Это модели, построенные преимущественно на одно- и двуморных тонемах, ритм которых использует только половинное дробление моры. Таким образом, в распространенных и употребительных фитах младшей силлабомелизматической редакции знаменного распева остались «реликты» — кокизы старшей силлабической редакции, исторически восходящие к XI в.

Выборочный анализ фит показывает, что среди них имеется целый ряд образцов, целиком состоящих из кокиз силлабической редакции знаменного распева. Например, фиты тихая, тихая с переводом 2-го гласа, мрачная 6-го гласа, двоестрельная 3-го гласа и др.[68]. Подобные фиты предстают своеобразным хранилищем древнейших кокиз и, вероятно, являются наиболее ранними (пример 88).

Анализ основных структур музыкального языка — тонем и кокиз — в фитных напевах позволяет, согласно стилистическим нормам, отобрать фиты, которые с большой долей вероятности относятся к древнему периоду. На наш взгляд,

[67] *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. С. 62—66; *Шабалин Д.* Певческие азбуки Древней Руси. С. 15—35; *Металлов В. М.* Азбука знаменного пения. С. 67—78, 86—96; *Христофор*. Ключ знаменной 1604. С. 44—69, 121—159.

[68] Названия и напевы фит даны по Азбуке В. М. Металлова: *Металлов В. М.* Азбука крюкового пения. М., 1899.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 88. Фиты, содержащие древнейшие кокизы силлабического знаменного распева

такой путь может быть одним из возможных и в перспективе приблизит нас к прочтению мелизматических формул XI—XIV вв.

Как было замечено, с последней четверти XV в. и в азбуках, и в певческих рукописях состав фит существенно меняется. Большая их часть заменяется новыми. Лишь единичные фиты сохраняют основные знаки начертаний, и их графическое видоизменение позволяет определить архетип. Например, таковы фиты поводная и двоечельная («затвор») из рождественской стихиры «Днесь прекрасныя радости» и тропаря «Приидите вернии» (пример 89)[69].

Архетипы и их производные должны иметь близкие разводы, что необходимо учитывать при расшифровке. Полное совпадение разводов, на наш взгляд, возможно лишь в исключительных случаях, если тонемы и кокизы фиты передают только типичные для эпохи и данного распева простые ритмы и интонации. В целом же замена большей части древних фит в младшей силлабо-мелизматической редакции отражала результат исторической эволюции фитного пения, переосмысления фитных напевов и их органичной творческой переработки.

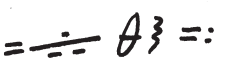
[69] *Кравченко С. П.* О некоторых особенностях фитных формул. С. 128—129.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Фита поводна



XIV в., РГБ, ф. 113, № 3



XVII в., начало, РНБ,
Кирилло-Белозерское собр., 681/938

Фита двоечельная (затвор)



XIII в., РГБ, собр. Отдела рукописей,
ф. 218, № 740



XVII в., начало, РНБ,
Кирилло-Белозерское собр.,
681/938

Пример 89. Изменение начертаний фит в младшей редакции

Как показывает исследование разводов фитного пения, на протяжении XVII и затем XVIII—XIX вв. их напевы не менялись[70]. И если старообрядческий период можно рассматривать как консервативный, стремящийся удержать обычаи, то XVII в., давший необычайно много интереснейших явлений, демонстрирующий бурное развитие именно в области церковного пения, сберегает напевы фит практически неизменно. Кроме новых фит, возникших в XVII в., в этот период сохраняются и древнейшие фитные напевы.

Поскольку в течение целого столетия существовала устойчивая традиция фитных напевов, логично предположить, что она сохранялась и раньше, вплоть до реформы конца XV в. В результате реформы было принято единообразие в записи фит, что, несомненно, свидетельствовало о завершении периода формирования музыкальной традиции и о более зрелом этапе в развитии музыкальной письменности.

Анализ состава кокиз в фитах младшей редакции показывает, что эти музыкальные единицы здесь не однородны. Кроме основных типов силлабических кокиз, в фитах имеется множество других типов кокиз, близких им по звучанию, в которых варьируется интонация или ритм: такие примеры есть в фите сложитной 4-го гласа, мрачной 4—6-го гласов и двоечельной 2-го, 6-го и 8-го гласов (пример 90).

Типологическая общность таких кокиз показывает двойственный характер самой единицы: с одной стороны, в ней сохраняется интонационный рисунок и направленность мелодического движения старого образца, а с другой — происходит обновление и обогащение средств выразительности: усложняется ритм, возника-

[70] Таковы выводы С. П. Кравченко на материале певческой книги «Праздники»: *Кравченко С. П.* О некоторых особенностях фитных формул. С. 121—141.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 90. Вариантность силлабических кокиз в фитах младшей редакции

ют ритмические оттяжки, синкопы, варьируется ладовое наклонение кокиз. Такие изменения, особенно очевидные по поздним источникам конца XVII — начала XVIII в., показывают историческую эволюцию фитного пения.

Ярким показателем этого исторического поступательного движения становятся такие образцы из корпуса фит, которые далеко отходят от древних канонов, свободно используя больший диапазон и скачки в мелодическом движении кокиз. Примером может быть фита *пятогласная*, имеющая квартовые скачки в напеве, а также фита *светлая* 2-го, 4-го, 6-го гласов, содержащая квинтовые скачки внутри кокиз, в том числе даже в конечной кокизе (пример 91). Тем не менее, последняя фита — единственная в своем роде, а большая часть фитного корпуса знаменного пения несет в себе прежде всего традицию, нежели отступление от нее.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 91. Большой диапазон фит и мелодические скачки в фитных кокизах младшей редакции

Благодаря сохранению основных, наиболее употребительных силлабических кокиз, в фитном пении остаются их главные ритмические и ладовые характеристики, а также многие принципы развития и построения музыкальной формы, идущие от старшей силлабической редакции знаменного распева. Это — господство поступенного мелодического движения, исключающего скачки, соединение кокиз на этой основе, приемы ладового и ритмического варьирования, включая использование одной кокизы в разных обиходных ладах (большом, малом и укосненном), ритмическое двойное увеличение, а также композиционная функциональность кокиз (срединных и конечных).

Сам принцип структурной организации фит на основе соединения кокиз прослеживается еще в двойных попевках, встречающихся как исключение в силлабическом знаменном распеве. Строение двойной попевки, состоящей из двух кокиз, совпадает с двойным конечным оборотом фит (термин М. В. Бражникова), то есть окончанием фиты последовательностью двух кокиз.

Общие принципы интонационной, ритмической и ладовой организации, а также музыкального развития и композиции, родственные в традициях силлабического и силлабо-мелизматического знаменного пения, свидетельствуют об их взаимосвязи, сбережении в младшей редакции главных особенностей древней культуры и о важной роли силлабического и силлабо-мелизматического пения в формировании мелизматики.

Значительное обогащение музыкального языка знаменного распева младшей редакции (силлабической и силлабо-мелизматической) демонстрирует качественный скачок в развитии стиля церковного пения с конца XV в. Этот новый стиль и стал той благодатной почвой, на которой в этот период возникли новые русские распевы — путевой, демественный и большой. Вместе с обогащением интонационного словаря и качественных характеристик элементарных структур

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

в знаменном пении музыкальное начало стало играть большую роль, подготовив почву для развития собственно пространных видов пения.

В целом же, знаменный распев Киевской и Московской Руси отражает историческое поступательное движение в рамках средневекового канона, при котором очень медленно, постепенно обновлялись элементы музыкального языка и средства выразительности церковно-певческой традиции.

б) Малый распев

Представления, сложившиеся в музыкальной медиевистике о малом распеве, до сих пор не однозначны. К нему относят стилистически разные редакции: 1) редакцию знаменного распева эпохи Московской Руси и 2) более позднюю сокращенную редакцию, известную по синодальным изданиям с конца XVIII в., включая современные издания Московской Патриархии.

В нашей работе рассматривается первая редакция, основанная на попевках, лицах и фитах младшей силлабо-мелизматической знаменной редакции. Она является ее кратким вариантом и, обладая своими особенностями, отражает стилистические черты новой редакции знаменного распева, поэтому логично входит в круг рассматриваемого нами материала.

Появление малого распева в письменных источниках относится к последней четверти XV в.[71], что совпадает по времени с источниками новой, младшей редакции знаменного распева, пути и демества.

Круг малого распева охватывает избранные песнопения всех богослужебных циклов: минейного и триодного, седмичного и суточного. Наиболее известны из них евангельские стихиры, вошедшие в синодальное издание Октоиха[72], а также ряд праздничных стихир: Рождества Христова «Волсви персидьстии», «Августу единоначальствующу», Введения Богородицы во храм «Возсия день радостен», Богоявления «Днесь тварь просвещается». Сюда же относятся отдельные песнопения великопостного цикла: стихира на целование плащаницы в великий пяток «Приидите, ублажим Иосифа», кондак «Взбранной воеводе» и некоторые другие. Среди неизменяемых песнопений этой редакции такие важнейшие песнопения, как «Иже херувимы» и «Достойно есть»[73].

Стилистические особенности малого распева как краткой редакции нового знаменного во многом обусловлены этой взаимосвязью, однако в нем имеются

[71] *Калиниченко Н. Н.* Малый знаменный роспев в творчестве древнерусских роспевщиков: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1994.

[72] Октоих нотнаго пения. СПб., 1900.

[73] О круге пения малого распева см.: *Калиниченко Н. Н.* Некоторые аспекты исследования малого распева // Всероссийский фестиваль «Невские хоровые ассамблеи». М., 1984. С. 83—84.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

и свои характерные признаки, в той или иной степени проступающие на разных структурных уровнях, — тонемы, кокизы, просодемы и мелолексемы.

В редакции малого распева вошли почти все ***тонемы*** обычной редакции знаменного, за исключением отдельных двойных долгих: их замедленное ритмическое движение не сочеталось с господствующим оживленным. Наиболее употребительны здесь тонемы с простыми ритмами, пропорции которых 1:1, 1:2; по звуковому составу широко применяются двух-, трех- и четырехзвучные, краткие и долгие. Многозвучный состав тонем, характерный и для обычной редакции знаменного распева, создает ритмическую подвижность напева (пример 92).

Состав ***кокиз*** во многом повторяет младшую редакцию знаменного распева силлабо-мелизматического типа, однако здесь используются не все, а только самые употребительные и характерные мелодические обороты, при этом исключены лицевые разводы замедленного ритмического движения и масштабные попевки. Значительно беднее здесь состав фит и особенно лиц, за счет чего также сокращается напев.

Сравнение песнопений на один текст обычного знаменного и малого распева дает интересные результаты. В одних случаях они имеют общие фрагменты — попевки, фиты, что проявляет общий архетип редакции, например, в стихире Введения «Возсия день радостен» (пример 93). В других случаях редакции абсолютно самостоятельны, как это видно на примере стихиры «Августу единоначальствующу», редакция которой малого распева не имеет ни одного общего фрагмента с другой, обычного знаменного распева. Такими же самостоятельными редакциями стали евангельские стихиры малого распева, не являющиеся сокращением редакции большого распева перевода Федора Крестьянина.

Наиболее показательна для малого распева его просодия: именно ***просодемы***, их соотношение по долготе и краткости, особенности ударных и безударных просодем помогают понять его специфику.

Просодия малого распева отличается от обычного меньшей долготой просодем; за счет этого время звучания песнопений сокращается порой более чем вдвое. *Тип же соотношения напева и текста с малым внутрислоговым распевом, малой продолжительностью просодемы дал название редакции — малый распев.*

Соотношение просодем кратких и долгих (одноморных и двуморных) сопоставимо в обычной знаменной редакции и малом распеве, однако просодемы более продолжительные практически исключаются, составляя очень небольшую часть — значительно меньшую, чем в обычной редакции (ср. в примере 93 просодемы обычного знаменного и малого распева).

Соотношение долгих просодем и более протяженных здесь приближается к силлабическому знаменному пению, где основной массив составляют просодемы краткие и долгие, а небольшим дополнением к ним служат увеличенные по долготе просодемы.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 92. Структуры и мелолексемы малого распева.
Из стихиры «Приидите, ублажим Иосифа».
Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 139

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 93. Общие фрагменты малого (а) и обычного знаменного (б) распева в стихире Введения «Возсия день радостен»
а) Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 278 об. —279; б) Конец XVII — начало XVIII в., РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 450, л. 86—88

Подобно силлабическому знаменному распеву, в малом широко применяется двукратное увеличение ударных просодем (изредка — четырехкратное), поэтому просодический ритм в песнопениях малого распева зачастую напоминает силлабический (отличие — в ритмической подвижности напева и дробности просодем) — пример 94.

Простота просодического ритма с частыми долготными и эмфатическими акцентами ударных просодем имеет очень большое значение для выразительного

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 94. Сходный просодический ритм малого (а) и силлабического знаменного (б) распева

а) Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 139

б) Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 75

звучания поэтического текста: напев подчеркивает все речевые акценты, выступая с ним в полной гармонии, не затемняя его ни затейливостью мелодического рисунка, ни пространностью лицевых разводов. В данной редакции эта мера напевности и «рассказного речитатива» найдена очень удачно: органичное и выразительное произнесение текста усиливается яркой мелодической линией напева, и наоборот — текст подчеркивает, оттеняет наиболее выразительные элементы в попевках. В примере 95 показаны эмфатические акценты ударных просодем: их мелодические вершины отмечены крестиком, а также выписан просодический ритм, показывающий продление ударных просодем.



Пример 95. Эмфатическая акцентность в распеве ударных просодем. Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 139

Заметное отличие редакции малого распева от обычной знаменной заключается и в упрощении просодического ритма: здесь гораздо реже используются просодемы с половинным дроблением моры, особенно просодемы сложных пропорций, образующие разнообразный ритм и синкопированное звучание текста песнопения, — 5:3, 1:4, 1:3, 3:4. Обычно в одном песнопении если и возникают просодемы с такими пропорциями, то это один-два типа, не более, — в отличие от обычной редакции знаменного распева, где такие ограничения не обязательны.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Нередко попевка со сложным просодическим ритмом неоднократно повторяется в песнопении, как бы утверждая этот ритм и в то же время не переусложняя напев другими, подобными. Повторность характерных ритмов, кокиз, попевок способствует конструктивности композиции, обусловленной также простотой построения строк, — они состоят не более чем из двух мелолексем: две попевки, попевка и лицо или попевка и фита[74]. Так, в примере 92 строка песнопения составлена из двух попевок: «рафатка» («Приидите ублажим») и «пригласка» («Иосифа приснопамятнаго»); в примере 95 строку образуют лицо, интонационно близкое попевке «уймице жалосной» («даждь ми»), и попевка «долинка» («сего страннаго»).

Как уже было замечено, лица и фиты в данной редакции звучат много реже или даже совсем не используются; например, в рождественской стихире «Августу единоначальствующу» фит вообще нет, в то время как в обычной редакции знаменного распева в этой же стихире три фиты; в стихире праздника Введения «Возсия день радостен» в обычной редакции звучит 11 фит и три пространных лица, а в редакции малого распева — только три фиты, лица же отсутствуют (см. сокращение фиты мрачной на слова «днесь бо» в редакции малого распева в примере 93).

Благодаря тому, что песнопения этого распева построены преимущественно на попевках, их гласовая определенность выражена максимально.

Редакция малого распева, в которой употребляется только избранная часть музыкальных структур и мелолексем обычной знаменной редакции, несмотря на эти ограничения, обладает чертами, приближающими ее к традиции силлабического знаменного распева, особенно в просодии песнопений. К ее достоинствам, безусловно, относится также органичное соединение напева и текста, прекрасно найденная соразмерность напевности и речитативности, что необычайно важно для церковного распева.

[74] Это качество песнопений малого распева отмечает Н. Н. Калиниченко в своей диссертации.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Глава IV

ОСНОВНЫЕ СТРУКТУРЫ ПРОСТРАННОГО ПЕНИЯ

1. Кондакарное пение

Кондакарное пение представляет древнейший вид мелизматического, или пространного пения на Руси. Кондакарные песнопения звучали на богослужении как редкие вкрапления мелизматики в силлабическом знаменном пении. Тем не менее красота кондакарных напевов заметно выделяла их в службе. В ранний период кондакарное пение, вероятно, было сольным, по крайней мере для жанра кондаков[1], и этим уподоблялось византийскому псалтическому пению. Его звучание обогащало музыкальную палитру богослужения, при этом заметим, что по стилистическим нормам оно должно было вписываться в знаменную службу, что говорит о достаточной близости музыкального языка этих двух видов церковного пения.

Образцы кондакарного пения сохранились в редких источниках конца XI — первой половины XIII в. — кондакарях Благовещенском, Троицком (Лаврском), Успенском и Синодальном, кондакаре ОИДР, а также Типографском уставе[2].

---

[1] *Владышевская Т. Ф.* Типографский устав как источник для изучения древнейших форм русского певческого искусства // Musica antiqua Europae orientalis. V. Bydgoszcz, 1975. P. 612.

[2] *Жуковская Л. П., Тихомиров Н. Б., Шеламанова Н. Б.* Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. М., 1984. № 50 («Типографский устав и кондакарь», кон. XI — нач. XII в., ГТГ, К-5349. Часть рукописи опубликована, но это ее немузыкальная часть — церковный устав: *Пентковский А. М.* Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. М., 2001), № 124, 125, 153 («Благовещенский кондакарь», кон. XII (?) — нач. XIII в., РНБ, Q. п. I. 32), 173 («Успенский кондакарь», 1207 г., ГИМ, собр. Успенского собора, 9), 204, 205. См. также изд.: Der altrussische Kondakar. Auf der Grundlage des Blagoveščenskij Nižegorodskij Kondakar' / Hrsg. von A. Dostal und H. Rothe und Mitarbeit von E. Trapp. Giessen, 1976. T. II; Contacarium palaeoslavicum Mosquense // MMB. Subsidia 6 / Ed. A. Bugge. Kopenhagen, 1960; The Lavrsky Troitsky Kondakar // Monumenta slavico-byzantina et mediaevalia europensia. Vol. 4 / Comp. by G. Myers. Sofia, 1994.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Последний является наиболее ранним по времени возникновения, поэтому представляет особый интерес с точки зрения формирования структуры книги, стилистических особенностей кондакарного пения, особенностей его нотации. Все эти признаки, сложившиеся и впервые зафиксированные в Типографском уставе, сохранятся и в более поздних списках.

Типографский устав и кондакарь, как редкий тип источника, всегда привлекал внимание исследователей, и его музыкальные материалы включены в общие работы по истории русской музыки и церковного пения в России[3]. Лишь сравнительно недавно он получил освещение в ряде специальных работ. Одним из первых современных отечественных исследований стала работа Б. А. Успенского о фонетических особенностях языка на материале древнерусских кондакарей[4]. В музыкальной медиевистике этот источник рассматривается в исследованиях, посвященных кондакарному пению и в связи с этим затрагивающих его состав и содержание, систему жанров, литургические и исполнительские традиции, музыкальные особенности и нотации[5].

[3] *Металлов В. М.* Русская семиография. М., 1912; *Он же*. Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным // Зап. имп. Московского археологического института. Т. 26. М., 1912; *Он же*. Очерк истории православного церковного пения в России // Записки имп. Московского археологического института. Т. 36. М., 1915; *Palikarova-Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes // MMB. Subsidia 3. Copenhague, 1953; *Гарднер И.* Богослужебное пение русской православной церкви. Сущность, система и история. Т. 1. М., 2004. С. 217—218, 227—230, 300—322; *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь XI—XVII века // История русской музыки. Т. 1. М., 1983; *Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А.* История русской музыки. Вып. 1. М., 1999. С. 6—117.

[4] *Успенский Б. А.* Древнерусские кондакари как фонетический источник // Славянское языкознание. VII Международный съезд славистов. М., 1973. С. 314—346.

[5] *Смоленский С. В.* О древнерусских певческих нотациях. Историко-палеографический очерк // Памятники древней письменности и искусства. Т. 145. СПб., 1901; *Смоленский С. В.* Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени // Русская музыкальная газета. М., 1913. № 44, стб. 973—977; № 45, стб. 1007—1010; № 46, стб. 1039—1044; № 49, стб. 1132—1136; *Бражников М. В.* Русская певческая палеография. СПб., 2002. С. 32—45; *Владышевская Т. Ф.* Типографский устав как источник для изучения древнейших форм русского певческого искусства // Musica antiqua Europae orientalis. V. Bydgoszcz, 1975. P. 607—620; *Она же*. К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения (Доклады IX Международного съезда славистов. Киев, 1983). М., 1983; *Palikarova-Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes. Copenhague, 1953. P. 105—146, Pl. X a; *Levy K.* Die slavische Kondakarien-Notation // Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966. S. 77—92; *Levy K.* The earliest slavic melismatic chants // Fundamental problems of early slavic misic and poetry / Ed. Ch. Hannick. MMB. Subsidia. 6. Copenhagen, 1978. P. 197—210; *Doneda A.* Hyperstases' in: MS Kastoria 8

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

По отношению к знаменному пению, о котором уже шла речь в предшествующей главе, круг кондакарного пения сравнительно небольшой и охватывает только избранные жанры. Избирательность связана с их литургическим предназначением — той важной ролью в службе, особенно праздничного и воскресного циклов, для которых самое существенное значение имел пространный тип распева, подчеркивающий торжественный характер богослужения и выделяющий эти пространные песнопения в ряду других.

Жанром, давшим название и самому виду пения, и певческой книге, стали *кондаки минейного, триодного и седмичного циклов*, образующие основу репертуара во всех известных источниках. Из *минейного цикла* в книгу включены кондаки и икосы двунадесятых праздников — от Рождества Богородицы до Успения — и памяти избранных святых, в том числе первых русских святых — Бориса и Глеба (24 июля) и Феодосия Печерского (3 мая), песнопения которым относятся к образцам ранней отечественной гимнографии. В Типографском уставе записан только один кондак Борису и Глебу «Въсия дьньсь» (не нотирован), в Успенском, как более позднем, — еще и второй кондак «Мученика Христова молимъ», а также кондак Феодосию Печерскому «Звезду дьньсь русьскую почьтемъ».

and the Kondakarian Notation. Relationships and Interchangeability // Palaeobyzantine Notations II. Acta of the Congress Held at Hernen Castle (The Netherlands) in October 1996 Hernen, 1999. S. 23—36; *Floros C.* Die Entzifferung der Kondakarien-Notation // Musik des Ostens. 3. S. 7—71; 4. S. 12—44. Kassel, 1965—1967; *Floros C.* Universale Neumenkunde. I—III. Kassel, 1970; *Myers Gr.* The legacy of the medieval Russian kondakar and the transcription of kondakarian musical notation // Muziek & Wetenschap. Dutch Journal for Musicology. Amsterdam, 1995—1996. S. 128—161; *Idem*. A tale of bygone Years: The Kontakion for the Dedication of a Church in medieval Rus'. A source study and a reconstruction // Canadian institute of Balkan studies. Toronto, 1997; *Он же*. «All That Hath Breath…»: Some Thoughts on the Reconstruction of the Oldest Stratum of Medieval Slavic Chant // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. К 80-летию доктора Милоша Велимировича / Гимнология. Вып. 4 / Отв. ред. И. Лозовая. М., 2003. С. 69—90; *Пожидаева Г. А.* Пространные распевы Древней Руси XI—XVII веков. М., 1999. С. 52—64; *Пожидаева Г. А.* Музыкально-речевые структуры древнеславянской гимнографии XI—XVII веков // Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Международный съезд славистов (Любляна, 15—21 августа 2003). Тематический блок № 14. Доклады / Dipartimento di Letterature Comparate dell' Universita degli Studi Roma Tre — Roma. Кирило-Методиевски научен център при Българската академия на науките / Ред. Станчев К., Йовчева М. София, 2003. С. 89—91; *Артамонова Ю. В.* Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI—XVIII веков: Дисс. … канд. искусствоведения. М., 1998. С. 17—42; *Заболотная Н. В.* Церковно-певческие рукописи Древней Руси XI—XIV веков: основные типы книг в историко-функциональном аспекте. М., 2001. С. 32—46, 97—107.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В книгу вошли и другие минейные жанры: тропари и причастны важнейших господских праздников — Воздвижения, Рождества Христова и Богоявления.

Триодный цикл, постный и цветной, охватывает кондаки, начиная от недель подготовки к Великому посту до недели Всех святых. Добавлением к ним становятся отдельные тропари господских праздников: пасхальный «Христос воскресе», крестопоклонный «Кресту Твоему», а также причастные стихи, великопостные и праздничные цветной Триоди: «в пост», «на велик день» (Пасху), в неделю Вербную, на Вознесение, неделю Всех святых; к этому же циклу относится «Елицы во Христа крестистеся», иногда заменяющее трисвятую песнь на литургии.

Среди воскресных песнопений *седмичного цикла* — воскресные кондаки и ипакои на 8 гласов и снова — тропари и кенаники, соответственно, воскресные и седмичные. Эти циклы, в соответствии с богослужением, дополняют неизменяемые песнопения — воскресное «Всякое дыхание» и полиелей, также изложенные на 8 гласов. Особый интерес представляет литургическое «Святый Боже», записанное в Благовещенском кондакаре в двух редакциях (л. 104 и об.), — одно из ранних проявлений многораспевности в конце XII — начале XIII в.

Раздел азматиков, содержащий краткие отрывки песнопений из нескольких строк, — хоровые припевы к стихам из псалмов, отдельные возгласы респонсорного пения, заключительные строки песнопений, по своему составу и фрагментарному типу подборки резко отличается от других разделов и стоит ближе всего к византийскому Азматикону. Однако этот раздел не является обязательным, имеется не во всех списках и не определяет главных признаков кондакарного пения и самой певческой книги.

Таков в целом круг этого вида пения по указанным рукописным источникам[6].

В состав певческой книги Кондакарь включены нотированные песнопения; в Типографском уставе это *самоподобны кондакарного* и, как уже было отмечено, *знаменного пения*, подборка которых отличается системностью и максимальной полнотой для периода конца XI — начала XII в. Именно это разнообразие и полнота стилистических пластов древнерусской монодии, зафиксированные в данном источнике, отличают его от других сохранившихся списков подобного типа: кондакарей, содержащих исключительно образцы кондакарного пения (Успенский, Лаврский, Синодальный).

Основой содержания Типографского устава стали кондакарные песнопения, из которых нотированы только самогласные кондаки. Они фактически являются

[6] Более подробно круг кондакарного пения рассматривается в следующих работах: Contacarium palaeoslavicum Mosquense. P. 1—10; *Артамонова Ю. В.* Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI—XVIII веков: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1998. С. 21—31; *Заболотная Н. В.* Церковно-певческие рукописи Древней Руси XI—XIV веков. С. 32—46.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

корпусом самоподобнов и будут применяться для распевания других текстов этого же жанра по образцу данных напевов. Все кондаки с указанием на подобен в Типографском уставе приведены без нотации — в этом большое отличие данного списка от других, более поздних, где записаны напевы и подобных, и самогласных песнопений, как, например, в Благовещенском и Успенском кондакарях. Как более ранний источник, Типографский устав отражает и более раннюю традицию кондакарного пения, и начальный процесс ее формирования.

Сопоставление Типографского устава и других, более поздних кондакарей — Благовещенского и Успенского — по составу песнопений и способу их изложения (нотированные или ненотированные) позволяет проследить развитие круга кондакарного пения от самого раннего периода его становления до поздних образцов.

Процесс его формирования можно наблюдать по изменению состава песнопений в более поздних списках. Так, например, самогласный кондак мученице Евфимии (16 сентября) «Подвигы во страдании», входящий в Типографский устав и нотированный, как и прочие самогласные песнопения, в Успенском кондакаре заменен другим: «Въ страдании своемь». Среди ненотированных кондаков с указанием подобна в Типографском уставе и Успенском кондакаре также есть отличия. Например, для кондака «Веселиться светь» на зачатие Иоанна Предтечи (23 сентября) в Типографском уставе указан подобен «Ликъ аггельскы». В Успенском кондакаре на этот день приводится другой кондак — «Дроуже жениховъ» и, соответственно, другой подобен — «Подвигъ во страдании»; такие примеры не единичны[7].

Этот процесс постепенного сложения круга кондакарного пения можно сравнить с аналогичным процессом формирования круга демественного пения в эпоху Московской Руси в конце XV—XVI вв. Так, в XVI в. рукописная традиция демественного пения содержит не только нотированные, но и ненотированные образцы с указанием на исполнение демеством. Позднее, в XVII в., они будут изложены со строкой нотации[8]. Это характерный признак раннего периода в становлении любой певческой традиции, а также ее музыкальной письменности.

Отдельные самогласные песнопения, записаные в Типографском уставе без нотации и, следовательно, бытовавшие в устной традиции, позднее будут нотированы. Так, например, самогласный кондак пророку Захарии «По закону въсия святитель» (5 сентября), изложенный в Типографском уставе без нотации, в дальнейшем будет записан с напевом в Благовещенском и Успенском кондакаре. На этом основании можно считать, что в нотированных песнопениях Типограф-

[7] Инципитный каталог кондаков (без нотации) в различных списках кондакарей приведен в указ. дисс. Ю. Артамоновой на с. 113—125.

[8] *Пожидаева Г. А.* Из истории демественного пения XV—XVI вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 9. М., 1998. С. 278, 289—290.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ского устава зафиксирован сложившийся к тому времени интонационный фонд кондакарного пения как части системы древнерусских распевов. Кондакарная певческая традиция, судя по нотированным песнопениям, сохраняется в более поздних Благовещенском, Успенском и Лаврском кондакарях.

Песнопения кондакарного распева записаны в певческих книгах особым видом невменной нотации — кондакарным знаменем, специально созданным для этого вида пения. **Кондакарная нотация** представляет собой двухуровневую знаковую систему, содержащую два вида знаков: верхний ряд состоит из крупных знаков зачастую сложного начертания, так называемых больших ипостаз, а нижний ряд составляют так называемые простые знаки. *Принцип двухуровневой записи связывает кондакарную нотацию с палеовизантийской нотацией*. В традиции древнерусских нотаций — знаменной, путевой, казанской — ипостазы сравнимы с тайнозамкненными начертаниями лиц или фит, а их развод простыми знаками — с лицевыми и фитными разводами «дробным знаменем».

Графика ипостаз и простых знаков кондакарной нотации отчасти несет на себе печать влияния палеовизантийской нотации в ее шартрской и коаленовской разновидостях. Их сравнение позволяет выявить общие знаки[9]. Оказалось, что знаки нотации совпадают лишь в одной четвертой части.

Большие ипостазы, как более крупные и оригинальные по графике знаки, повторяются в кондакарной лишь изредка, а именно: килисма, лигисма — крюк, петасма — крюк светлый, катабасма (тромикон) — змиица. Некоторые знаки кондакарной нотации, общие с византийскими, не сохранились позднее в русской безлинейной письменности и не получили своих названий: паракалесма, пиасма, синагма, сирма, тинагма (пример 96).

Из простых знаков кондакарной нотации также только отдельные заимствованы по графике из палеовизантийской: оксиа — статья, апостроф — запятая, ставрос — крыж. В палеовизантийскую нотацию они, в свою очередь, перешли из древнейшей экфонетической нотации. Ряд знаков использовал элементы палеовизантийского письма: саксимата и олигон вошли составной частью в знак ска-

[9] Contacarium Palaeoslavicum Mosquense / Ed. A. Bugge. Copenhagen, 1960; Der altrussische Kondakar. Auf der Grundlage des Blagoveščenskij Nižegorodskij Kondakar' / Hrsg. von A. Dostal und H. Rothe und Mitarbeit von E. Trapp. Giessen, 1976. T. II; Типографский устав и кондакарь. ГТГ, К-5349; *Alexandru M*. Studie über die «grossen Zeichen» der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts. Kopenhagen, 2000; *Герцман Е. В*. Византийское музыкознание. Л., 1988; *Он же*. Петербургский теоретикон. Одесса, 1994; *Пожидаева Г. А*. Демественное «ключевое» знамя и его современное прочтение // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2001. № 1. С. 66—89; *Она же*. Пространные распевы Московской Руси и византийское мелизматическое пение // Болгарское искусство и литература. История и современность / Ред.-сост. И. В. Попова, В. Н. Федотова. СПб., 2003. С. 50—79.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Палеовизантийская нотация	Шартрская	Коаленовская	Кондакарная нотация
Катабасма	+	-	Змиица
Катабатромикон	+	-	Змиица
Килисма	-	+	Крюк
Лигисма	+	-	Крюк
Паракалесма	+	+	Паракалесма
Петасти	+	-	Крюк светлый
Пиасма II	+	-	Пиасма II
Синагма	+	-	Синагма
Сирма	+	-	Сирма
Тинагма	+	-	Тинагма (Паук)
(Лигисма)	-	+	

Пример 96. Общие большие ипостазы палеовизантийской и кондакарной нотации

мейцы непостоянной, сирма также употребляется не отдельно, а вместе с варией, равно как и крыж вместе с исоном; повторение апострофа (двойной апостроф) переходит в двойную запятую. Соединение апострофа с двойной кендимой дает употребительное начертание голубчика борзого, который в кондакарной нотации Типографского устава используется в двух положениях — горизонтальном и вертикальном, при этом двойная кендима (две точки) всегда остается сверху.

Некоторые знаки кондакарной нотации представляют собой видоизмененные палеовизантийские знаки шартрской разновидности: вариа — палка мрачная, дипли — сложитье. В ряд простых знаков вошли и буквы греческого алфавита: омега **ω** и ро **ρ**, причем последняя используется не в вертикальном, а в горизонтальном и наклонном положении (пример 97).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Палеовизантийская нотация			Кондакарная нотация
	Шартрская	Коаленовская	
Апостроф	+	-	Запятая
Двойной апостроф	+	-	Двойная запятая
Вариа	+	-	Палка мрачная
Сизма	+	+	Палка мрачная
Дипли	-	+	Статья
Оксиа	+	-	Сложитье
Пиасма	+	+	
Исон	+		Скамейца непостоянная
Кентема			Голубчик борзый
Двойная кентема			
Саксимата	+	-	Скамейца непостоянная
Сирма	+	-	Вариа и сирма
Ставрос	+	-	Крыж
			Крыж с чертой
			Крыж с двумя чертами
Хамилон	+	-	Крыж

Пример 97. Общие простые знаки и элементы палеовизантийской и кондакарной нотации

Ряд знаков кондакарной нотации не повторяет в точности византийские, но имеет несомненное типологическое сходство с ними, например, антикенома (кондевма) пишется как бы в зеркальном отражении; на основе сизмы, представляющей комплекс из четырех знаков, в кондакарной нотации возникает новый комплекс, состоящий из ее элементов (пример 98).

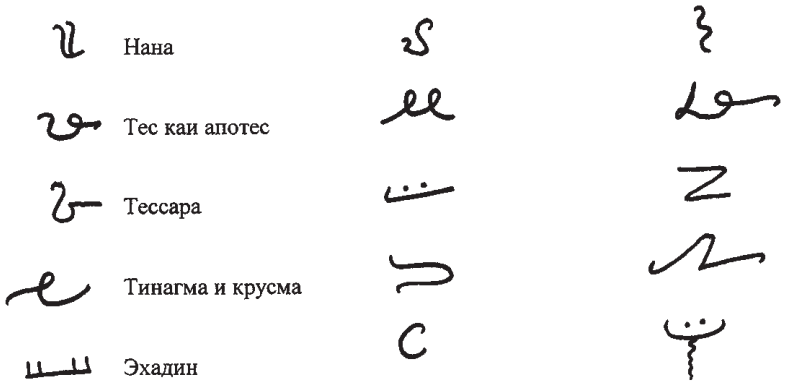
Кроме того, большое количество новых ипостаз возникает с использованием элементов византийской нотной графики, но, тем не менее, эти знаки в кондакарной нотации становятся оригинальными, хотя и не получившими названия.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Палеовизантийская нотация		Шартрская	Коаленовская	Кондакарная нотация
	Антикенома	-	+	(Антикенома)
	Кондевма	+	-	
	Сизма	+	-	(Сизма)

Пример 98. Типологически близкие знаки византийской и кондакарной нотации

В разделе Азматиков Благовещенского кондакаря встречаются знаки, типологически сходные с византийскими большими ипостазами. Такие знаки отсутствуют в византийской нотации, однако по своим графическим элементам они близки византийским. Например, знак тинагмы встречается в Благовещенском кондакаре в удвоенном или утроенном виде, в лигатурах — в соединении тинагмы с катабасмой (змиицей), утроенной тинагмы с катабасмой (змиицей). Знак катабасмы (змиицы) часто используется в лигатурах с антикеномой или с антикеномой и дипли, а также со знаком, близким синагме (пример 99).



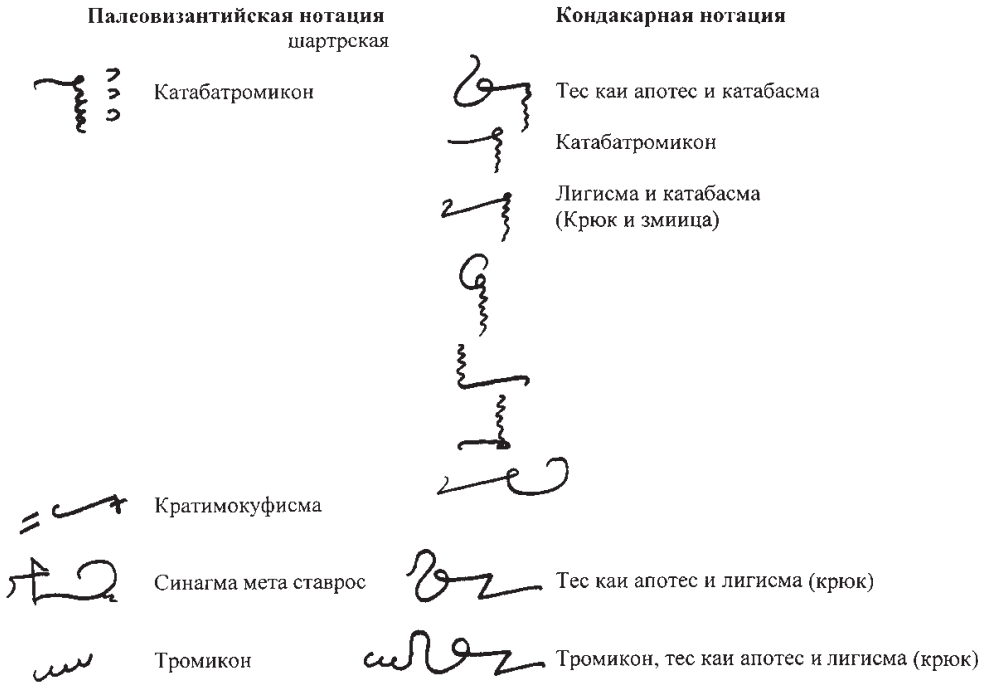
Пример 99. Оригинальные знаки кондакарной нотации Типографского устава и кондакаря (названия ипостаз приведены по книге: *Floros C.* Universale Neumenkunde. Bd. III. Kassel, 1970. S. 277—280)

Применение двухуровневой записи с использованием оригинальных знаков больших ипостаз показывает освоение системы византийской письменности, ее приемлемость для записи новых интонационных оборотов и «внедрение» в систему русской музыкальной письменности. В данном случае наглядность ипостаз была удобна для того, чтобы выделить интонационно значимые фрагменты напева.

При сравнении кондакарной и палеовизантийской нотации становится очевидным также общий принцип данного музыкального письма, применявшийся для

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

записи сложных интонационных оборотов, — принцип соединения отдельных знаков в знаковые комплексы, или так называемые лигатуры. Лигатуры в кондакарной нотации Типографского устава применяются не слишком часто. Наиболее употребительные из них — это соединения различных знаков со змиицей (катабасмой) и крюком (лигисмой) (пример 100).



Пример 100. Лигатуры византийской и кондакарной нотации

Как уже было отмечено ранее, каждая оригинальная невменная нотация, создаваемая для записи определенного вида пения, отображала особенности его стиля: принципы построения песнопений, соотношения текста и напева, а также важнейшие «лексические» особенности песнопения. Сравнение кондакарной нотации с нотацией более поздних русских распевов — путевого и демественного — позволяет понять степень родства этих распевов, а также увязать музыкальный смысл некоторых знаков новых русских нотаций со знаками кондакарного письма, что, в конечном счете, позволит подойти к решению проблемы научно-корректной расшифровки кондакарного знамени.

Сравнительный анализ византийского музыкального письма, кондакарной и поздних русских нотаций дает представление об их несомненном родстве. Взаимосвязь нотаций проявляется во многом на уровне семейографии — графического сходства знаков, их элементов и соединений. Сходство это редко буквальное,

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

но чаще всего только типологическое, что подчеркивает самостоятельность и оригинальность в развитии графики древнерусской музыкальной письменности раннего периода. На наш взгляд, это связано с особыми чертами древнерусского музыкального стиля, отличными от византийского. Результаты сравнения кондакарной, византийской и новых русских нотаций приведены в составленных автором таблицах I—VI (на с. 159—167).

Как видно из параллельного изложения, к общим знакам нотаций относятся их основные графические элементы, известные еще по экфонетическим знакам[10]. Это так называемые простые знаки, а кроме того и большие ипостазы. Греческие названия знаков не были приняты на Руси, они были заменены русскими, поэтому мы приведем оба названия. Это апостроф — запятая и ометный знак, вария — палка, ставрос — крыж, петасти и лигисма угольная — крюк, параклитики — параклит, дипли — статья и др. (табл. I).

Палеовизантийская и кондакарная нотации	Путевая, демественная и казанская нотации
Апостроф	Запятая
	Ометный знак
Вария	Палка
Оксиа	Статья
Пиасма	Сложитье
Лигисма «угольная»	Крюк простой
Петасти	
Параклитики	Параклит
Ревма	
Ставрос	Крыж

Таблица I. Общие знаки палеовизантийской, кондакарной и новых русских нотаций — путевой, демественной и казанской

[10] Алфавит экфонетических знаков см.: *Palikarova-Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes. P. 95—96; *Герцман Е. В.* Византийское музыкознание. С. 204—207; *Martani S.* Musica, teologia e liturgia. Sulle trasse di un'interpretazione della notazione ecfonetica bizantina // Rivista Internazionale di Musica Sacra. Nuova Serie XX-1999[2]. (Libreria Musicale Italiana.) P. 34.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Знак апострофа в столповой нотации переходит в запятую, а в нотациях «красного пения» он становится еще и ометным знаком — оригинальным вспомогательным знаком в ометных знаменах. В демественной нотации — это крюк ометный и светлоометный, заножек ометный, переводка светлоометная; в путевой нотации — ометный параклит, ометная врахия простая и мрачная, ометное подчашие, мрачноометная стрела, крюк ометный, мрачноометный и светлоометный и, наконец, в казанском знамени — ометные голубчик, врахия, крюк, скамейца, мрачноометный заножек и светлоометная переводка (табл. II).

Начертания и названия знамен	Демественная нотация	Путевая нотация	Казанская нотация
Врахия ометная (опашная)	-	+	+
Врахия мрачная ометная	-	+	-
Голубчик ометный	+	+	+
Голубчик светлоометный	+	+	+
Голубчик тресветлоометный	+	-	+
Заножек ометный	+	-	-
Заножек мрачноометный	-	-	+
Крюк ометный	+	+	+
Крюк мрачноометный	-	+	-
Крюк светлоометный	+	+	+
Мечик ометный	-	+	-
Параклит ометный	-	+	-
Переводка светлоометная	+	-	+
Подчашие ометное	-	+	-
Скамейца ометная	-	-	+
Стрела ометная	-	+	-
Стрела мрачноометная	-	+	-
Стрела опашноповодная	-	+	-

Таблица II. Ометные знамена новых русских нотаций

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Как элементы новых нотаций — путевой, демественной, казанской — используются знаки и элементы палеовизантийской нотации и простых знаков кондакарного письма: вариа, оксиа, кендима и двойная кендима, класма и др. Они образуют основные семейства знамен поздних нотаций — семейства крюков, мечиков, стрел, скамеец, голубчиков и переводок, входят в начертание врахии и осоки (табл. III).

Палеовизантийская и кондакарная нотации	Нотации «красного пения» – путевая, демественная, казанская
Хамили	Знак «ключа»
Апостроф	Запятая
	Ометный (отметный)
Вариа	Палка
Оксиа (Дипли)	Статья простая
Параклитики	Параклит
	Парклит с подчашием
Пиасма	Сложитье
Лигисма	Крюк простой
Ставрос	Крыж
Исон	Элемент крюков,
	стрел,
	мечиков,
	скамейцы,
	врахии,
	осоки
Оксиа	Элемент крюков,
	стопиц,
	переводок,
	мечиков

Таблица III. Знаки и графические элементы палеовизантийской и кондакарной нотации как элементы основных семейств нотаций «красного пения»

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

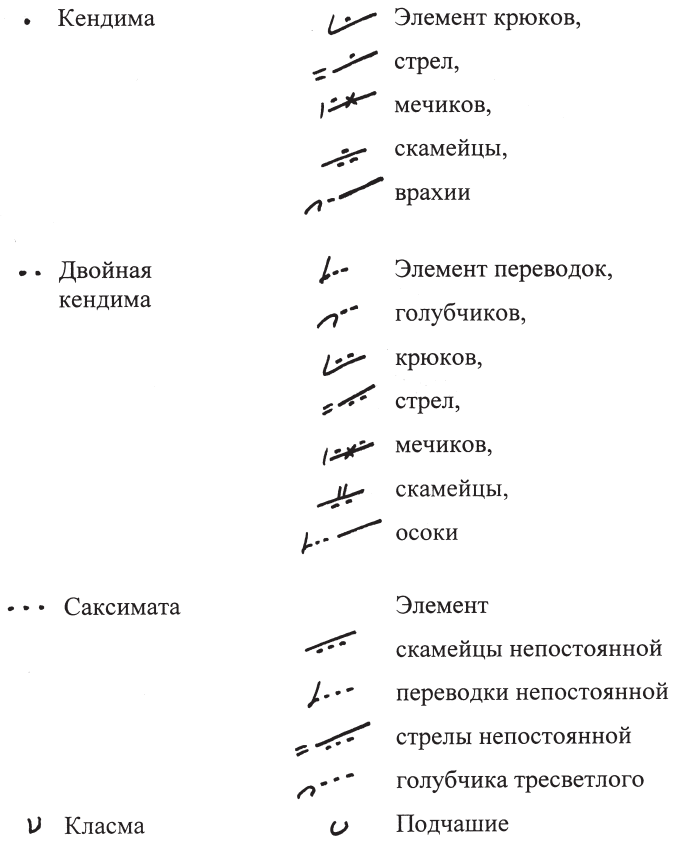


Таблица III (продолжение). Знаки и графические элементы палеовизантийской и кондакарной нотации как элементы основных семейств нотаций «красного пения»

В новых русских нотациях широко применялись не столько общие знаки, сколько элементы византийского музыкального письма. Например, хамилон — знак палеовизантийской нотации — становится самым характерным знаком демественной, который дал ей название «ключевого знамени». «Ключ» входил составным элементом в самые употребительные демественные знамена: крюк ключевой, мечик ключевой, черту ключевую и их разновидности — знамена мрачноключевые, светлоключевые, закрытые и пр. (табл. IV).

Наиболее наглядно взаимосвязь нотаций проступает в некоторых характерных знаках, таких как антикенома, куфисма и кратимокуфисма, — их начертания подобны ометным и крыжевым знаменам новых русских нотаций. Ометные знаки были перечислены, крыжевые суть следующие: в путевой нотации — крюк

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

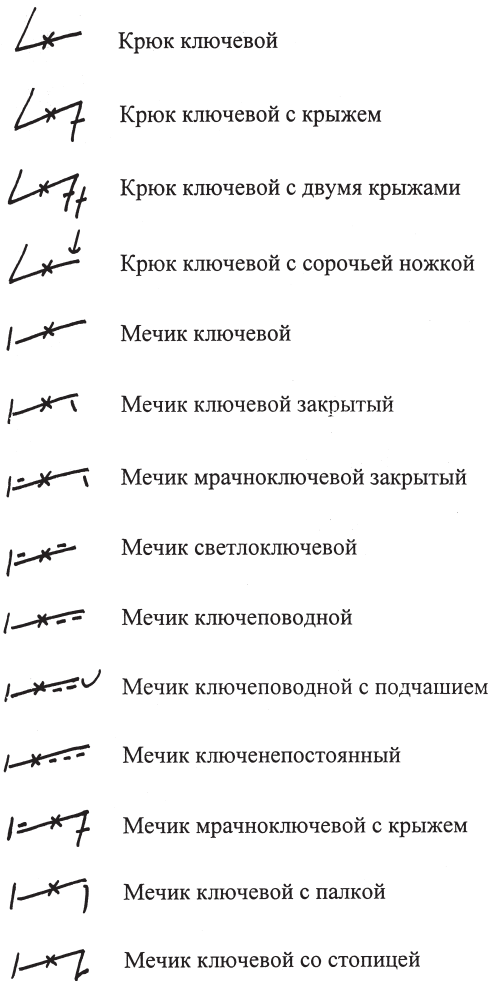


Таблица IV. «Ключевые» знамена демественной нотации

крыжевой, крыжевые параклит, стопица и переводка, подчашие, врахия светлая, крюк ключевой и крюк ключевой с подчашием и др. (12 знаков). То же — в казанском и демественном знамени: около 40 крыжных знаков, в основе которых начертание, подобное византийской куфисме (табл. V).

Типологическое сходство некоторых больших ипостаз, составленных как лигатуры палеовизантийской нотации и знаковых комплексов (лигатур) новых русских нотаций, также проявляется в их графическом подобии, например: кратиме и класме в демественной нотации подобны соединения стрелы поводной и крюка простого, мечика ключевого и крюка с подчашием; антикенокилисме подобны соединения крюка простого с запятой — в путевой и демественной но-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

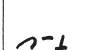
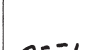
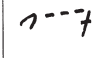
Начертания и названия знамен		Демественная нотация	Путевая нотация	Казанская нотация
	Врахия с крыжем (с отметом)	-	+	+
	Врахия мрачная с отметом	+	-	+
	Голубчик с крыжем (с отхватом)	+	-	+
	Голубчик светлый с крыжем (мрачноотступной)	+	+	+
	Голубчик тресветлый с крыжем (отступной)	+	-	+
	Заножек крыжный	+	-	-
	Заножек мрачнокрыжный (с отхватом)	-	+	+
	Ключ с крыжем	+	-	-
	Крюк ключевой с крыжем	+	+	-
	Крюк светлоключевой с крыжем	-	+	+
	Крюк крыжный	+	+	-
	Крюк мрачнокрыжный	-	+	-
	Крюк светлокрыжный	+	-	+
	Мечик с крыжем	+	-	-
	Мечик мрачноключевой с крыжем (отступной)	-	-	+
	Осока с крыжем	+	-	-
	Параклит с отхватом	-	+	+
	Параклит с подчашием и крыжем	-	-	+

Таблица V. Крыжевые знамена новых русских нотаций

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

	Переводка с крыжем (с отхватом)	+	+	-
	Подчашие с крыжем	-	+	-
	Подчашие мрачное с крыжем	-	+	-
	Подчашие ключевое с крыжем	-	+	-
	Скамейца с крыжем	-	+	-
	Скамейца двоечельная с крыжем	-	+	-
	Соколец с отхватом	-	-	+
	Сорочья ножка с крыжем	-	-	+
	Стопица с крыжем	+	-	-
	Стрела с крыжем	-	+	-
	Стрела мрачная с крыжем (с отхватом)	-	+	+
	Стрела светлая с крыжем	+	+	-
	Стрела мрачнодвоечельная с крыжем	-	+	+
	Стрела поводная с отхватом	+	-	-

Таблица V (продолжение). Крыжевые знамена новых русских нотаций

тации; крюка ключевого с запятой — в демественной нотации, врахии опашной (отметной) — в путевой и казанской нотации и т. д. Эти аналогии можно продолжить: лигисма и вария подобны крюку ометному; лигисма и ставрос апо дексиас — заножку; лигисма круглая и угольная — крюкам ключевому и простому и т. д. (табл. VI).

Лигатуры кондакарной нотации чаще всего используют, как было замечено, соединения со змиицей и крюком простым, что находит аналогии в новых русских нотациях. Как графические аналоги лигатурам со змиицей можно рассматривать соединения крюков и заножков с крыжем во всех трех новых русских

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

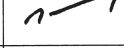
Палеовизантийская нотация		Новые русские нотации		Путевая	Демественная	Казанская
	Кратима и класма		Стрела поводная и крюк простой	-	+	-
			Стрела двоечельная и крюк простой	-	+	-
			Статья простая, мечик мрачноключевой и крюк с подчашием	-	+	-
			Статья простая, мечик ключевой и мечик ключевой закрытый	-	+	-
			Крюк простой и стопица	-	+	-
			Крюк ключевой и крюк мрачный	-	+	-
			Запятая и два крюка ключевых	-	+	-
			Запятая, крюк ключевой и крюк ключевой с крыжем	-	+	-
			Запятая, крюк ключевой и мечик мрачноключевой закрытый	-	+	-
			Крюк ключевой и мечик ключевой	-	+	-
			Стопица, крюк ключевой и мечик ключевой закрытый		+	-
	Антикенокилисма		Запятая и крюк простой	+	+	-
			Запятая и крюк ключевой	-	+	-
			Врахия опашная (отметная)	+	-	+
	Кратимокуфисма		Крыжевые знаки новых русских нотаций (таблица V)	+	+	+

Таблица VI. Лигатуры палеовизантийской и новых русских нотаций

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

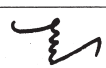
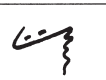
	Катабатромикон и кондевма I		Ометные (отметные) знаки новых русских нотаций (таблица II)	+	+	+
	Лигисма и вариа		Крюк ометный	+	+	+
	Лигисма и ставрос апо дексиас		Заножек	+	+	+
	Лигисма круглая и угольная		Крюк ключевой и крюк простой	-	+	-
	Тромикон и лигисма		Запятая и крюк простой	+	+	-
			Запятая и крюк ключевой	-	+	-
			Статья простая, мечик мрачноключевой и подчашие	-	+	-
	Петасти, двойная кендима и катабасма		Крюк светлый с крыжем	-	+	+
			Крюк, стопица и сложитье с крыжем	-	+	-
			Крюк светлоометный	-	+	-
			Подчашие мрачное с палкой	+	+	-

Таблица VI (продолжение). Лигатуры палеовизантийской и новых русских нотаций

нотациях — путевой, демественной и казанской. Соединения мечиков и крюков характерны для демественной нотации: здесь возникают комплексы «мечиков ключевых» и крюков простых, мрачных, ключевых, с подчашием (табл. VI).

В новых нотациях прослеживается явное тяготение к древнейшим формам невменного письма и воплощаются его наиболее характерные графические особенности. Очевидно стремление сохранить внешнее сходство с кондакарной и палеовизантийской нотацией. Мы видим, что кондакарная нотация, впервые зафиксированная в Типографском уставе как сложившаяся система музыкальной письменности, стала во многом корневой для нотаций новых русских распевов, передавая при этом традиции византийской музыкальной письменности в новую историческую эпоху. Это говорит о глубокой связи византийской, кондакарной и новых русских нотаций. Тот факт, что перечисленные семейства знаков являются основными в данных нотациях, еще раз подтверждает общность их графического алфавита и принадлежность к единой невменной системе музыкальной письменности Восточно-Православной Церкви.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Как уже было показано, кондакарная и палеовизантийская нотации имели достаточно много общего с точки зрения графики. Сохранялся ли в кондакарной нотации сам *принцип записи* палеовизантийского письма? При изучении палеовизантийской нотации шартрской разновидности исследователи отмечают принцип записи музыкальных формул знаками нотации[11]. Этот принцип графической «формульности» был сохранен в кондакарной нотации и нашел свое выражение в верхнем ряду двухуровневой записи в облике больших ипостаз. В этом совершенно очевидно прослеживается влияние византийских норм музыкальной письменности при создании собственного музыкального письма в Древней Руси. Позднее принцип «формульности» был продолжен и развит в новых русских нотациях.

Вместе с тем, использование общих принципов графики в музыкальной письменности еще не может служить доказательством интонационно-ритмической общности напевов. В нашей работе не ставится задача решить все проблемы расшифровки кондакарного пения, что требует специального исследования. Однако необходимость выявить принципы древнерусского распева в его исторической перспективе — от древнейшего периода до предпетровской эпохи — потребовала хотя бы частичного разрешения проблемы прочтения кондакарного знамени, что и позволило привлечь для исследования древнейшие кондакарные напевы как *звучащие* образцы церковного пения той эпохи.

В своей методологии в подходе к расшифровке кондакарного пения мы опираемся на идею, высказанную великим русским ученым академиком Б. Асафьевым, — об *интонационном словаре, характерном для музыкального искусства каждой эпохи*[12]. Это позволяет предположить *интонационно-ритмическую общность различных видов церковного пения Древней Руси в период существования и развития кондакарного распева*.

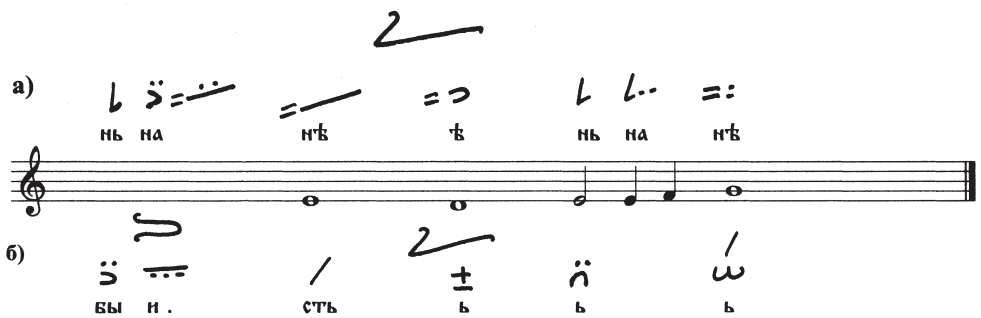
Проблема научно-корректного прочтения кондакарных песнопений ставит перед исследователем одну из самых сложных задач: определить реальное музыкальное значение кондакарных знамен. Расшифровка кондакарных песнопений была проведена нами на основе комплексного изучения традиции и использования различных научных методов, одним из которых стало сравнительное изучение списков древнего периода, включающих в себя разные стили церковного

[11] *Герцман Е. В.* Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 210, 221—222; *Он же*. Петербургский теоретикон. Одесса, 1994. *Floros C.* Universale Neumenkunde. I—III. Kassel, 1970; *Alexandru M.* Studie über die «grossen Zeichen» der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts. Kopenhagen, 2000; *Doneda A.* Hyperstases' in MS Kastoria 8 and the Kondakarian Notation. Relationships and Interchangeability // Palaeobyzantine Notations II. Acta of the Congress Held at Hernen Castle (The Netherlands) in October 1996. Hernen, 1999. S. 2—36 и др.

[12] *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Л., 1971. С. 357—359.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

пения[13]. Это позволило выявить в отдельных источниках, в частности, в Благовещенском кондакаре, вкрапление знаменной нотации в кондакарную. В разделе Азматиков Благовещенского кондакаря отдельные фрагменты стихов из псалмов изложены знаменной нотацией, однако эпизодически эта нотация продублирована сверху, как бы во втором ряду, большими ипостазами кондакарного письма. В таких случаях столповое знамя заменяет собой в отдельных фрагментах простые знаки кондакарной нотации (при этом можно выделить ипостазы, развод которых целиком записан столповой нотацией). Это дает возможность при их сопоставлении определить реальное музыкальное значение некоторых простых знаков кондакарной нотации (пример 101).



Пример 101. Ипостаза лигисма с разводом столповым и кондакарным знаменем:
а) Благовещенский кондакарь, л. 118 об.; б) Типографский устав, л. 24 об.

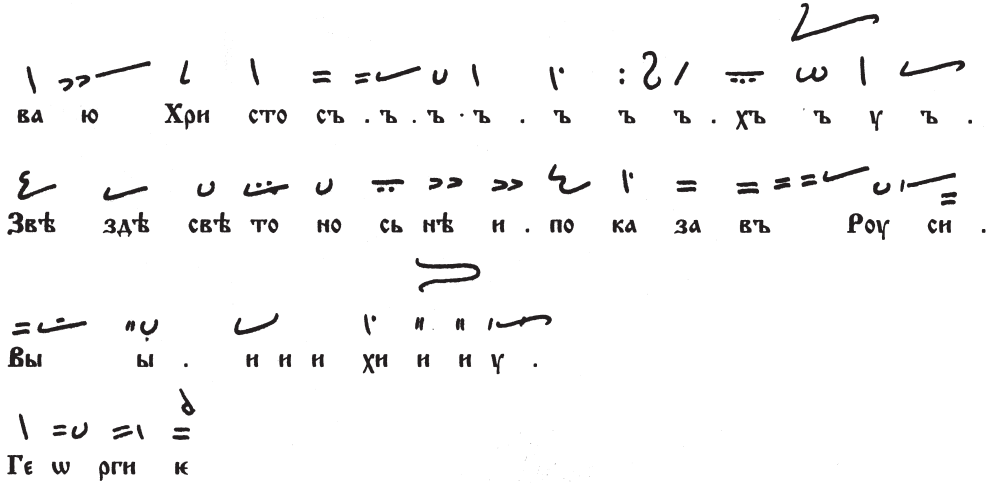
Доказательный пример родства кондакарной и столповой нотаций представляет изложение пасхального тропаря «Христос воскресе» в Благовещенском кондакаре. В его двустрочной записи — ипостазами и простыми знаками — в нижнем ряду чередуются кондакарная и знаменная нотации. На наш взгляд, это является несомненным доказательством общей природы кондакарного и знаменного письма, что допускало их взаимозаменяемость на протяжении всего периода развития — от образцов Типографского устава конца XI — начала XII в. до более поздних списков кондакаря — Благовещенского XII в., Успенского 1209 г. и др.

Дополнительным подтверждением принципиальной общности кондакарной нотации и знаменной можно считать упомянутые ранее и известные еще в русской классической медиевистике так называемые кондакарные вкрапления в

[13] Результаты этой работы и конкретная расшифровка одного из кондаков по списку Типографского устава и кондакаря частично представлена в статье автора: *Пожидаева Г. А.* Традиция древнерусской монодии в песнопениях «Типографского устава» // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2005. № 4. С. 80—102.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

знаменную нотацию[14]. Материал подобного рода содержат Стихирари XII в. в стихирах первым русским святым — Борису и Глебу, Феодосию Печерскому, а также на освящение храма св. Георгия в Киеве. В этих песнопениях знаменного распева, изложенных знаменной же нотацией, содержатся отдельные кондакарные ипостазы, разведенные простыми кондакарными знаками, — именно так записаны некоторые лица этих стихир. Встречаются также отдельные знаки кондакарного письма как добавление к основному столповому знамени (пример 102). Такого рода вкрапления кондакарной нотации в середине напева, изложенного столповой нотацией, свидетельствуют о ладоинтонационном родстве двух ветвей русской монодии — древнейшего кондакарного и знаменного пения.



Пример 102. Кондакарные вкрапления в знаменной стихире Борису и Глебу «Плотьскоую богатяща». XII в., ГИМ, Синодальное собр., № 589, л. 159

Таким образом, более поздние, чем Типографский устав, источники кондакарного и знаменного пения, содержащие сопоставление кондакарной и знамен-

[14] *Смоленский С. В.* Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени // Русская музыкальная газета. 1913. № 46, стб. 1041; № 49, стб. 1135—1136; *Металлов В. М.* Русская семиография. Табл. 4, 27—28; *Гарднер И.* Богослужебное пение. С. 354; *Карастоянов Б. П.* Стихирата за Борис и Глеб «Плотскоую богатяща» — забележителен образец на старото руско певческо изкуство // Българско музикознание. Кн. 3. София, 1987. С. 31—66; *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 97; *Пожидаева Г. А.* Историко-литургические предпосылки пространного пения Московской Руси // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток — Русь — Запад (к 2000-летию Рождества Христова). Материалы Международной научной конференции 15—19 мая 2000 года / Гимнология. Вып. 3. Сост., отв. ред. И. Лозовая. М., 2003. С. 116—117.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ной нотаций в записи конкретных песнопений, указывают на принципиальное сходство кондакарной и знаменной нотаций.

Современный кондакарному пению знаменный распев старшей редакции в значительной степени изучен не только отечественными, но и зарубежными учеными. Известно, что столповая нотация для его записи также восходит к палеовизантийской коаленовской разновидности[15]. Графическая родственность знаковой системы стала основанием для концепции западных ученых, согласно которой сам знаменный распев считается заимствованным из Византии (Р. Паликарова-Вердей, М. Велимирович, К. Флорос и др.). Подобный подход сохраняется в зарубежных исследованиях и по отношению к кондакарному пению.

Вместе с тем работы отечественных медиевистов по расшифровке знаменного распева (Б. Карастоянов, С. Кравченко и др.), анализу его ритмической организации (В. Холопова) не только опровергают идентичность его нотации византийской, но и дают основание говорить об отечественном происхождении напевов. Как показывает наше исследование, знаковая система кондакарного пения имела только некоторое внешнее, графическое сходство с палеовизантийской нотацией, но это сходство не отражало общности музыкального языка. Сравнительный анализ знаков кондакарной нотации со знаками более поздних русских нотаций (путевой, демественной, казанской), непосредственно передававших не только графику, но и значение некоторых знаков кондакарной нотации, также позволяет найти ключ к пониманию конкретного музыкального значения отдельных кондакарных знамен.

Так, например, в раннем демественном песнопении «На реце Вавилонстей» в заключительном кадансе использовалось нисходящее поступенное движение. В окончании кондакарных песнопений чаще всего применяется знак, соединяющий варию (вертикальную палку) и сирму. Поскольку демественный распев, как уже было показано, во многом продолжает традиции кондакарного пения, весьма значительна вероятность того, что ранний демественный каданс был также свойственен и кондакарным песнопениям. Поэтому комплекс знаков варии и сирмы логично расшифровывать как знак трехступенной нисходящей интонации к конечному тону. Заметим, что в более поздних демественных песнопениях этот каданс сохранил нисходящую направленность и поступенный тип движения. Характерно, что знак, отображающий этот каданс, — мечик ключевой закрытый — по своей графике является родственным кондакарному знаку, который также выполняет завершающую функцию в песнопении. Вероятно, это во многом связано с тем, что новые русские нотации фактически продолжали традиции кондакарного пения не только в семиографии, но и в семантике отдельных знаков (пример 103).

[15] *Floros C.* Universale Neumenkunde. Bd. I. S. 16.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 103. Конечные кокизы демественного и кондакарного пения:
а) столповая нотация; б) кондакарная нотация; в) демественная нотация

Интересный результат дает сравнение кондакарных и путевых песнопений, демонстрируя их стилистическую общность. Путевой распев, как наиболее традиционный вид пения, сохранивший в своем стилистическом облике наиболее древние черты русской монодии, как оказалось, запечатлел и черты кондакарного пения, что свидетельствует о глубокой исторической памяти, заложенной в основе эволюционного процесса развития церковно-певческого искусства. Кондакарные черты проявляются в мерности и замедленности ритмического движения, ладовой близости с опорой на квартовые лады, абсолютно господствующей поступенности интонационного движения. Можно также отметить простые ритмические пропорции в основных элементах музыкального языка путевых и кондакарных напевов. Следование традициям кондакарного пения проявляется также и в особенностях путевой нотации — в использовании, как уже было отмечено, элементов кондакарных знаков и принципа их соединения в так называемых лигатурах, широко применяемых в путевом знамени.

Наше определение звуковысотной организации в песнопениях кондакарного распева исходит из его гласовой природы, которая, несомненно, должна быть близка гласовой природе знаменного пения. В основе кондакарных напевов лежит обиходный звукоряд, ступени которого отражены в нотации. В ранний период, конечно же, этот звукоряд был более ограничен. Например, в кондаках Типографского устава есть напевы, изложенные лишь в двух согласиях — мрачном и светлом, с использованием диапазона ***c*—*a***. Важные для расшифровки звуковысотный уровень строки и конечный тон гласа, несомненно, были сходными в одинаковых гласах кондакарного и знаменного пения. Это подтверждает многовековое развитие церковно-певческой культуры, закрепившее определенный звуковысотный уровень строки за каждым гласом, что сохранялось в течение столетий.

Отмеченное в классических трудах русской медиевистики — от А. Мезенца до М. В. Бражникова — соответствие звукового состава тонем графическим элементам знамен также дает ключ к прочтению некоторых знаков кондакарной нотации.

Ритмическая организация кондакарных песнопений свидетельствует об общности со знаменным пением: в ее основе лежат простые ритмические пропорции

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

1:1, 1:2. Это подтверждают как отдельные фрагменты кондакарного пения в двузнаменном изложении — кондакарной и знаменной нотацией, так и вкрапления кондакарной нотации в срединные разделы знаменных песнопений, — заданный в начале песнопения тип ритмического движения должен быть сохранен в срединных разделах, что является общей закономерностью композиции.

Для определения конкретных значений кондакарных знамен особенно важно выделить основные музыкальные и музыкально-речевые структуры различного уровня в соответствии со знаками музыкальной письменности. Знаки кондакарной нотации, как и других невменных нотаций Древней Руси, непосредственно отражают эти структуры — тонемы, кокизы и просодемы. Благодаря отмеченным качествам русского безлинейного письма, представляется возможным по знакам нотации выделить мельчайшую структуру напева — тонему. ***Тонемы*** кондакарного пения зафиксированы в нижнем ряду нотации простыми знаками. Можно предположить, что свойства этих простейших структур, отражающих стиль эпохи, были достаточно близкими для кондакарного пения и знаменного распева старшей редакции.

Система знаменных тонем раннего периода отличается от тонем кондакарного пения так же, как тонемы силлабического типа пения отличаются от тонем пространного типа, а именно: тонемы кондакарного пения более продолжительны, многозвучны, обладают характерным интонационным рисунком. В строении напева знаменных песнопений используются повторы кратких однозвучных тонем на уровне звуковысотной строки, что определяет речитативный характер достаточно продолжительных по звучанию фрагментов. В отличие от знаменных, в кондакарных песнопениях речитация на уровне звуковысотной строки применяется редко, как исключение, а в строении напева преобладает «мелодическое» начало — соединения кокиз, что является важнейшим признаком пространного типа пения.

В отличие от силлабического и силлабо-мелизматического знаменного распева старшей редакции, в кондакарном пении подавляющее большинство тонем — *долгие*. Различные по звуковому составу, но равные по своей продолжительности и обозначаемые одним простым знаком нижнего ряда нотации, долгие тонемы абсолютно господствуют в кондакарных напевах. Это качество придает долгой тонеме значение основной единицы ритмической пульсации — *моры*, или хроноса протоса. По своему реальному значению эта единица, вероятно, была двойным увеличением моры знаменного распева стихирарного типа и отражала замедленное ритмическое движение кондакарного напева и сурово-торжественный характер его звучания.

Краткие тонемы используются в этом виде пения, но они возникают как исключение в редких речитативных фрагментах подобно тому, как в знаменном распеве речитация также записывалась краткими тонемами.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Звуковой состав кондакарных тонем еще достаточно прост и не слишком разнообразен. *Краткие* тонемы, выполняющие функцию речитации, естественно, однозвучны; в других функциях они не применяются и, соответственно, их ритмического дробления не происходит; в количественном отношении их немного: 4—5%. Для их записи используется знак запятой (апострофа), который по своей функции соответствует стопице знаменной нотации.

Долгие тонемы наиболее разнообразны по звуковому составу: среди них есть однозвучные и многозвучные — двух- и трехзвучные. Однозвучные долгие тонемы составляют около половины от общего числа тонем. Вторую половину образуют многозвучные, среди которых преобладают двузвучные (около третьей части от общего числа тонем).

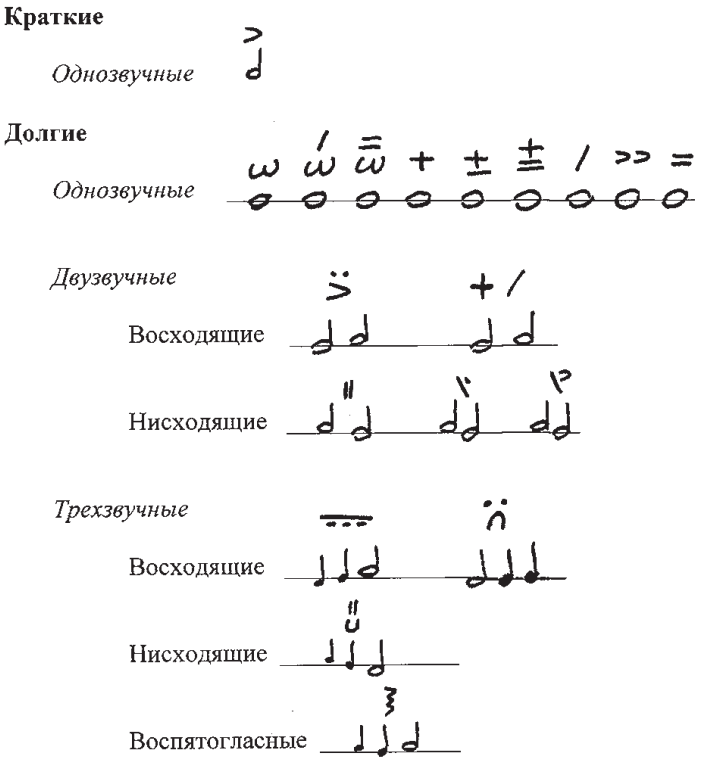
Двузвучные тонемы имеют равное ритмическое деление, с пропорциями 1:1, как восходящей, так и нисходящей направленности. В отличие от них, трехзвучные тонемы разного направления интонационного движения используют более дробное ритмическое движение.

Элементом, объединяющим кондакарное и знаменное пение старшей редакции, является состав тонем: по продолжительности, ритму и количеству звуков. Такими тонемами являются однозвучные тонемы, долгие и краткие, а также двузвучные долгие — восходящие и нисходящие, сохраняющие при этом равное ритмическое деление. Существенным отличием кондакарного пения становится основная единица ритмической пульсации — мора, которая соответствует знаку статьи столповой нотации или целой длительности в современной нотной записи. В знаменном распеве мора равна половинной длительности, что особенно подчеркивает различный тип двух распевов: пространный кондакарного и силлабический и силлабо-мелизматический знаменного.

В распевах совпадают также трехзвучные тонемы, как по звуковому составу, так и по ритму и направленности интонационного движения. При этом дробление моры в тонемах кондакарного и знаменного пения совпадает по ритму (две четверти и половинная). Интересно, что в более поздний период возникает ритмическое уменьшение и увеличение этих тонем, абсолютно идентичное как в пространном стиле пения — демественном, так и в знаменном распеве. Эти тонемы, сохраняя математические пропорции ритма, приобретают новые ритмические значения: две восьмые и четверть, две половинные и целая (пример 104).

На основании определения тонемы возможен анализ музыкальных структур более высокого уровня — ***кокиз***, которые зафиксированы в верхнем ряду нотации знаками больших ипостаз. Высокий уровень писцовой культуры, отразившийся в Типографском уставе и Благовещенском кондакаре — древнейших памятниках музыкальной письменности — наглядно показывает основные структуры напева. Изображение кокиз знаками ипостаз помогало выделить их в записи и охватить

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 104. Основные тонемы кондакарного пения

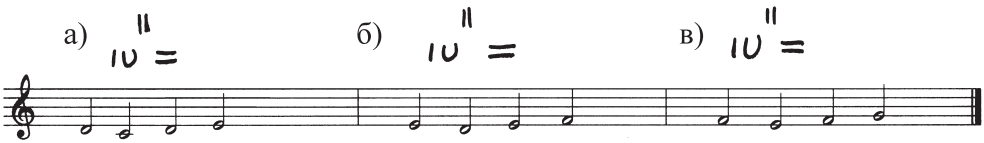
музыкальную форму песнопения в целом. В этом, на наш взгляд, и заключалась практическая роль ипостаз в кондакарном знамени.

Поскольку кокизы образованы соединением тонем, их интонационно-ритмический развод отражен в записи простыми знаками, что позволяет судить о качественой характеристике самих кокиз. *Функциональность* простых знаков позволяет определить границы кокиз и выделить их в напеве независимо от больших ипостаз. Многие простые знаки имеют определенную функцию в кокизе. Так, знак омеги **ω** имеет конечную функцию в кокизе и, как правило, завершает ее; его можно сравнить со статьей в столповом знамени; после него в строке текста, как правило, стоит высокая точка, которая отделяет музыкальные структуры друг от друга.

Голубчик выполнял начальную функцию в кокизе — как подводящий к определенному звуковысотному уровню интонирования. Эта функция голубчика сохранится в дальнейшем в столповом и демественном знамени.

Знак запятой использовался для нотации речитативных звуков и аналогичен стопице.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 105. Связующие звуки «переводной» кокизы

В записи напевов кондакарных песнопений применяется также группа знаков, выполняющих *соединительную* функцию между кокизами: они переводят от звуковысотного уровня предшествующей кокизы к уровню следующей. Наиболее распространенным является комплексный знак, соединяющий палку, чашку, статью простую и сложитье; его употребляют для записи различных ладовых наклонений — большого, малого и укосненного (пример 105).

Подобного рода традиция завершать кокизу определенным, одним и тем же знаком нотации и привлекать при этом «*переводные*» знаки для перехода к другому уровню интонирования характерна для монодической традиции в целом: для знаменного, путевого, демественного и большого распевов. В знаменном распеве в изложении столповой нотацией это статья и стопопица-переводка, в путевом распеве в изложении столповым знаменем это статья и стрела громосветлая с сорочьей ножкой, в демественном распеве в изложении демественным знаменем это крыж и крюк простой (знамена окончания) и переводка и голубчик тресветлый (знамена «переводные»).

Функциональная определенность простых знаков позволяет найти точное соответствие разводов кокиз их ипостазам даже при неточной записи.

Кокизы кондакарного пения различаются по количеству входящих в них тонем, при этом большую часть составляют многотонемные кокизы, объединяющие от трех до шести структур; это подтверждает пространный тип кондакарного пения. *Двухтонемные кокизы*, занимающие заметное положение в кондакарных напевах, указывают на ранний этап в формировании мелизматики. По своей природе они многофункциональны: они могут выступать в качестве начальной, срединной и конечной структуры.

Отдельные двухтонемные кокизы выполняют срединную функцию, они динамизируют напев, поскольку каждая из них является интонационно-ритмическим вариантом одной и той же речевой модели. Такие кокизы записываются ипостазами, которые подчеркивают их самостоятельное значение в строении и развитии напевов.

Исключительно интересны двухтонемные связующие кокизы: они записаны в кондакарной нотации без знаков больших ипостаз, что отражает их «промежуточное» положение (пример 105 и 106).

Наиболее характерными для кондакарного пения стали *трехтонемные* кокизы, что роднит его со знаменным распевом. И в кондакарном пении, и в зна-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 106. Двухтонемные кокизы

менном такие кокизы записываются тремя знаками нотации; в кондакарном пении это три простых знака, которые объединяет знак большой ипостазы.

Продолжительность трехтонемных кокиз совпадает и в знаменном, и в кондакарном пении: это три целые длительности. Однако в кондакарном преобладает замедленное ритмическое движение половинными и целыми длительностями, в отличие от знаменного распева, где чаще встречаются кокизы, включающие дробное ритмическое движение четвертными длительностями (ср. пример 6 в гл. III, 2). При этом в напевах кондакарных песнопений заметно преобладают кокизы, в то время как знаменные напевы содержат значительные фрагменты речитации, обусловленные строением силлабической и силлабо-мелизматической попевки. Отметим, что это различие усиливается тем, что в кондакарных напевах возникают более пространные и масштабные мелодические фрагменты, связанные с лицами и фитами (пример 107).

Как пространный тип пения, кондакарный распев включает наиболее масштабные и сложные по структуре *двойные* (составные) кокизы, частое применение которых характерно для этого вида пения. Их составной частью являются двухтонемные кокизы. Отметим, что именно двойные кокизы наиболее масштабны и звучат пять-шесть мор, занимая исключительное положение в напеве. В начале двойной кокизы краткая двухтонемная кокиза выполняет роль зачина. При использовании в окончании двойной кокизы она принимает функцию расширения и завершения.

Подобные музыкальные структуры находят свое отражение в особых знаках нотации — *лигатурах*, как наиболее сложной части кондакарного письма.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 107. Трехтонемные кокизы

Эта традиция нашла свое продолжение в нотации поздних распевов Московской Руси — путевом и демественном (пример 108).

В кондакарном песнопении формируются также следующие *функции кокиз*: *срединно-конечная*, завершающая одну из строк песнопения, и *конечная*, завершающая все песнопение. Это отражается в постоянстве не только напева кокиз в конце указанных разделов песнопений, но и в знаковой прикрепленности к ним определенных больших ипостаз.

Такие важные признаки в строении кокиз, как их звуковой состав, диапазон интонирования, ритмические и ладовые особенности наиболее ярко отражаются в многотонемных кокизах. Для них свойственны простые ритмические пропорции 1:1, 1:2, что сказывается в ровном, спокойном движении крупными длительностями (половинными и целыми) чаще всего в диапазоне терции или кварты. Наиболее типично поступенное движение в пределах обиходного звукоряда (основного его диапазона из двух согласий — мрачного и светлого). Отличительным признаком становится эпизодическое применение мелодических скачков в напеве кокиз и на границах их соединений.

Для кондакарных кокиз характерны традиционные для русской монодии *ладовые* наклонения — большое, малое и укосненное.

Ладовое пространство кондакарных кокиз формируется за счет автентических и плагальных микроладов в соотношении с основным ладом песнопения. Последний возникает с опорой на звуковысотную строку напева, которая является как бы ладоинтонационным устоем и наиболее часто повторяется в песнопении (пример 109).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 108. Двойные кокизы-лигатуры



Пример 109. Ладовые наклонения кокиз: а) большое, б) малое, в) укосненное

Сравнительный анализ ипостаз и их разводов простыми знаками в песнопениях Типографского устава показывает, что лишь небольшая часть разводов отличается устойчивостью. К устойчивым относятся разводы лигисмы, стрептона, паракалесмы, катабасмы и некоторые другие. Разводы других ипостаз в песнопениях Типографского устава различны по записи: в некоторых ипостазах нередко пропущены отдельные знаки или изменен их порядок в кокизе. Другие ипостазы существенно разнятся по своим разводам: в их записи используются совершенно иные знамена. Такого рода картина указывает на ранний этап как в освоении письменной традиции кондакарного пения, так и самой культуры пения.

Начальное текстологическое изучение Типографского устава в сопоставлении с другими, более поздними списками кондакарей — Благовещенским и Успенским — дает основание говорить о сохранении ранней певческой традиции, закрепленной в Типографском уставе. Это в значительной степени отражает нотация данных памятников.

Так, например, при сравнении кондаков, изложенных на один подобен «Дева днесь», — кондака св. Николаю в Типографском уставе и кондака Борису и Глебу в Благовещенском кондакаре — оказалось, что ипостазы этих песнопений одинаковы по составу. При этом разводы ипостаз сохраняются в значительной

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

степени в более позднем списке. Вместе с тем, нельзя не отметить вариантность разводов, выражающуюся в замене отдельных знаков другими, в изменении порядка знаков «внутри» кокизы, пропуске некоторых знаков, что можно отнести к ошибкам переписчика. Эта вариантность в записи кондакарных песнопений как в Типографском уставе, так и в Благовещенском кондакаре, вероятнее всего, не меняла самого существа кондакарной традиции, поскольку удерживались ее наиболее важные и существенные признаки, а именно — состав ипостаз, отображающих интонационный фонд распева.

Устойчивость ипостаз в списках кондакарей показывает, что основные структуры кондакарного напева уже сложились к концу XI — началу XII в. Эти структуры в основном переходят и в более поздние источники — Благовещенский и Успенский кондакари. Таким образом, древнейший список кондакарных песнопений Типографского устава свидетельствует о том, что сама традиция кондакарного пения, его «лексика» уже сложились в основных своих чертах.

Большое разнообразие кондакарных кокиз показывает мелодическое богатство напева, соответствующее мелизматическому типу и его литургическому предназначению для особо значимых жанров богослужения.

В напевах кондакарных песнопений возникают также более пространные *мелолексемы, соединяющие несколько кокиз*; например, комплекс из двух кокиз звучит в кондаке св. Николаю в распеве слов «святыи» и «дьнысь», соединение трех кокиз встречаем в великопостном песнопении «Душе моя». Подобные комплексы кокиз, отличающиеся устойчивостью состава, представляют собой *напевы* пространных мелолексем — *лиц и фит*, о которых пойдет речь далее (пример 110).



Пример 110. Соединение кокиз в фитном напеве великопостного кондака «Доуше моя». Типографский устав, л. 83 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Такие устойчивые соединения нескольких кокиз, отраженные в записи определенной последовательностью одних и тех же ипостаз, используются, как правило, в конце строки песнопения или как завершение синтагмы текста (его полустиха). Этот прием становится важным формообразующим элементом в строении напева кондакарных песнопений.

Важно отметить повторность музыкальных строк как прием развития в музыкальной форме кондакарных песнопений. Так, в кондаке св. Николаю в Типографском уставе повторяются первая и вторая, затем третья и четвертая строки напева, изложенные «подобно» друг другу. Сходные композиционные приемы проявятся позднее в монастырских редакциях пути и демества XVI—XVII вв.

Нами были рассмотрены как простейшие музыкальные структуры — тонемы и кокизы, так и их соединения в напевах лиц и фит. Музыкально-речевые структуры кондакарного пения, возникающие при распевании текста, весьма своеобразны. Мельчайшая из них — ***просодема***, обладающая не только речевыми просодическими характеристиками, но и музыкальными — ритмическими и интонационными.

Просодемы кондакарного пения отличаются протяженностью и многозвучностью, как музыкально-речевые структуры пространного типа пения.

Нотированные тексты песнопений Типографского устава изобилуют повторами гласных, соответствующих внутрислоговому распеву; при этом выдержано соответствие одного слога или гласного одному простому знаку нотации. По соотношению простых знаков нотации с текстом возможно рассмотреть состав просодемы с точки зрения входящих в нее музыкальных структур, не только тонем, но и кокиз, тем более, что это отражено в палеографии источника. Важной особенностью палеографии кондакарного письма являются так называемые высокие точки, проставленные в середине строки текста. Именно эти *точки отделяют друг от друга кокизы напева*.

Продолжительность просодемы, в зависимости от соответствующих ей музыкальных структур, различна — от тонемы до кокизы и их соединений. Пространные просодемы более всего характерны для кондакарного пения.

О соотношении протяженности *ударных* и *безударных* просодем можно судить по составу тонем. Многие образцы кондакарного пения не имеют явных отличий в долготе ударных и безударных просодем. Зато они очевидны в просодемах, занимающих положение конечных в слове, синтагме или строке текста: последние слоги, как правило, более мелодизированы и имеют большую продолжительность звучания. Эта закономерность просодического ритма характерна для псалмодии; ее неожиданное проявление в мелизматике раскрывает общие принципы распева текста в разных типах церковного пения. В целом кондакарные песнопения отличает эмфатическая нейтральность просодии, как характерный признак данного вида пения.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В кондакарном пении часто встречаются *парные сочетания просодем на напев одной кокизы*. При соединении двух слогов текста с напевом кокизы первая просодема обычно содержит несколько тонем, а вторая — одну, подчеркивая тем самым завершение музыкальной структуры.

Фонетические вставки — так называемые аненайки и хабувы — являются характерной особенностью кондакарного пения[16]. Они представляют собой дополнительные к основному тексту слоги «а-не-на» и «хе-хе», «хо-хо», за счет которых увеличивается внутрислоговой распев. Название «хабува» связано с завершением вставок «хе-хе» слогами «хебуве». Сам прием, как нам представляется, возник из особого произношения гласных при их повторах в вокализах: здесь использовалось придыхание для того, чтобы придать хотя бы небольшую акцентность гласным звукам. Вероятно, согласный звук в хабувах произносился как промежуточный между «х» и «г», как смягченное «г» в архаическом произношении слов «Бог», «Господь» и т. д. Запись придыхания буквой «х» отражала фонетическую легкость его звучания, которая относилась ко всем подобным случаям: «хо-хо-хо», «ха-ха-ха» и др.

Анализ соотношения музыкальных структур и фонетических вставок показал, что они возникают зачастую именно в просодемах, равных кокизе, то есть в случае распевания кокизы одним слогом. Хабувы как бы добавляют недостающий для пары второй слог текста. Примеры такого рода хабув и аненаек впервые встречаются в кондаках Типографского устава.

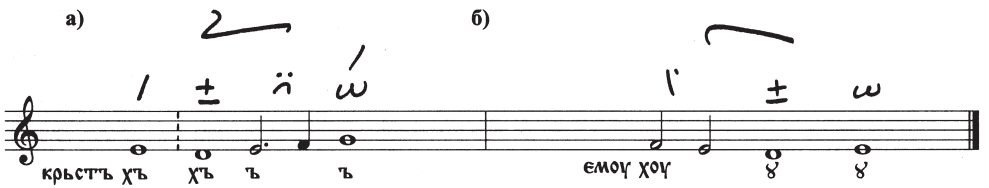
Такая взаимосвязь фонетических вставок с музыкальными структурами и распространенным приемом соединения кокиз не с одним, а с двумя слогами текста может послужить одним из объяснений этого явления. Добавление второго слога хабувы или аненайки к основному слогу текста как бы помогало выдержать распространенный для этого вида пения принцип просодии — соединения кокизы с двумя слогами текста. Если слово имело нечетное количество слогов, или каждому слогу соответствовала кокиза (или последования кокиз), — именно в этих случаях часто возникали хабувы и аненайки. Кроме того, благодаря этому приему проявлялись структуры напева и песнопения: аненайки и хабувы разделялись точками в текстовой строке, что обозначало границы кокиз и соответствующих им слогов текста.

В дальнейшем хабува как фонетическая вставка стала приемом, характерным для кондакарного пения; его главной функцией было увеличение внутрислогово-

[16] Данные филологические проблемы фонетических вставок рассмотрены в работе: *Успенский Б. А.* Древнерусские кондакари как фонетический источник // Славянское языкознание. VII Международный съезд славистов. М., 1973. С. 314—346. Музыковедческий анализ фонетических вставок см.: *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 49—54; *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь XI—XVII века // История русской музыки. Т. 1. С. 112 и др.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

го распева в песнопении. При этом *сложился ряд кокиз, которые постоянно соединялись именно с фонетическими вставками*. К ним относятся кокизы, обозначаемые рядом ипостаз, среди которых лигисма и еще несколько безымянных, не встречающихся в византийских нотациях. Чаще других используется лигисма, а также ипостаза, подобная византийской антикеноме (пример 111).



Пример 111. Кокизы, часто используемые в фонетических вставках

Развод данных ипостаз простыми знаками устойчив, что говорит о сложившихся музыкальных формулах для распева хабув и аненаек. На раннем этапе хабувы и аненайки, подобно фитам знаменного распева, явились одним из композиционных приемов для создания музыкальной формы пространного песнопения. Этот прием усиливал его главный стилистический признак — большой внутрислоговой распев.

Хабувы и аненайки с постоянным «набором» кокиз мы видим и в поздних кондакарях — Благовещенском и Успенском. В Благовещенском в жанрах, требующих особенно пространного распева, как киноники, употребляются и другие формулы для распева фонетических вставок, тем не менее связь с ранними устойчивыми музыкальными формулами Типографского устава очевидна.

Нами были рассмотрены также простейшие музыкальные и музыкально-речевые структуры кондакарного пения. Конкретные песнопения дают примеры соединения этих простейших структур в более сложные образования — **мелолексемы**, которые отличаются различной продолжительностью внутрислогового распева.

Одной из важнейших таких единиц для кондакарного пения является не попевка, как для знаменного, а ***лицо***. Оно объединяет несколько просодем и возникает при распеве слова или синтагмы тонемами и кокизой (кокизами) напева. Лицевые просодемы соединяют слог текста и кокизу напева или ее часть[17].

Особенности интонационно-ритмического рисунка отличают лица друг от друга и являются для каждого из них характерными и неизменными. В Типографском уставе кондакарные лица чаще всего состоят из двух-трех кокиз, что сохранится и в более поздних списках, в частности, Благовещенском и Успенском кондакарях. Подчеркнем, что *лицо является главной пространной мелолексемой*

[17] *Пожидаева Г. А.* О значении комплексного подхода в изучении певческих памятников Древней Руси // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2002. № 1. С. 25.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

кондакарного пения. Именно поэтому *кондакарный распев можно определить как пространный (мелизматический) распев лицевого типа* (пример 112).

Самые масштабные мелолексемы древнерусской монодии, в том числе и кондакарного пения, — это ***фиты***, объединяющие несколько просодем и возникающие при распеве слова; фитная просодема соединяет слог теста и несколько кокиз напева[18].

Строение фит аналогично лицам: в них также есть речитативная доступка и расширенное в сравнении с лицом, мелодизированное ядро в виде постоянного по составу комплекса кокиз. Цепочка кокиз в ядре и является основной ладоинтонационной характеристикой фиты, а общий корпус кокиз в конечном счете определяет ладоинтонационную характеристику самого вида пения.

В отличие от знаменного и путевого пения, в кондакарном не применяется знак фиты, хотя все признаки этой музыкально-речевой единицы остаются. Эта традиция, впервые отраженная в песнопениях Типографского устава, найдет продолжение в более поздних списках кондакаря, например, Благовещенском, а также более поздних распевах Московской Руси, в частности, в демественном пении XVI—XVII вв.

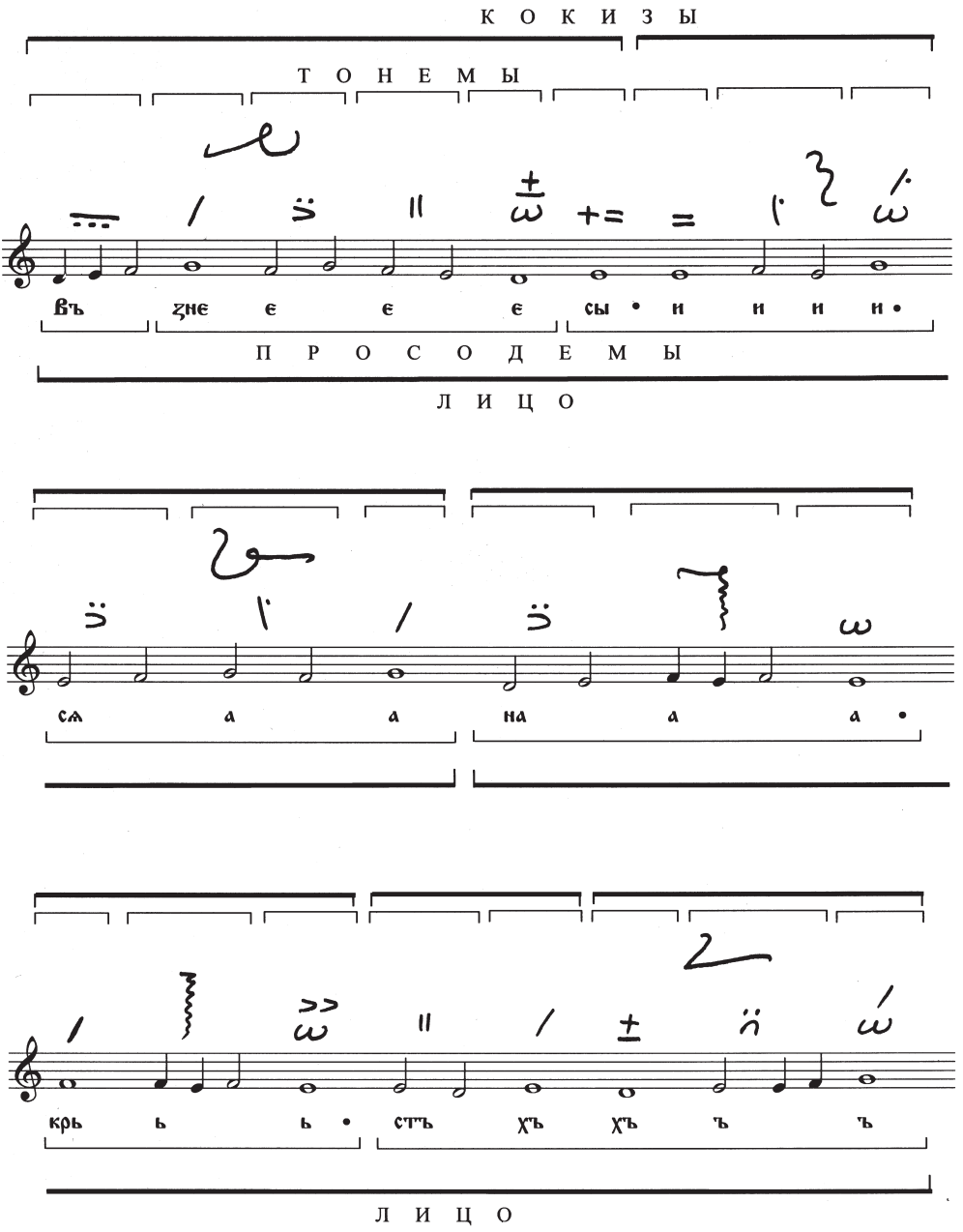
Фиты кондакарных песнопений в ранний период, например, в Типографском уставе, представляют собой более редкое явление. Эти масштабные музыкально-речевые единицы можно встретить в избранных кондаках триодного цикла (пример 110).

Позднее, например, в Благовещенском кондакаре, фиты становятся более употребительными и звучат в важнейших песнопениях богослужения, таких, как Трисвятое («Святый Боже»), «Всякое дыхание», полиелей «Хвалите имя Господне», причастные стихи, что наглядно демонстрирует не только тенденцию к большей мелодизации, проявляющуюся через столетие, но и отражает процесс исторической эволюции кондакарного пения.

Подробное изучение Типографского устава выявляет источник, в котором зафиксированы самые ранние из сохранившихся образцов кондакарного пения. Палеографические особенности музыкального письма демонстрируют данный вид распева Древней Руси на раннем этапе его развития. Особенно ярко это подтверждает нотация древнейшего памятника музыкальной письменности: для неё характерны многовариантность и неустойчивость, часто встречающиеся в ряду простых знаков, отображающих важнейшие музыкальные структуры. Это в свою очередь указывает на начальный период становления певческой традиции. Тем не менее ее продолжение в более поздних списках кондакарей, несомненно, доказывает, что существенные признаки кондакарного распева сложились уже в ранний период.

[18] Там же.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 112. Структуры и мелолексемы кондакарного распева.
Из кондака Воздвижения «Вознесыися на крестъ». Типографский устав, л. 27

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Структурный анализ кондакарных песнопений вкупе с изложенной ранее методикой позволяет нам определить значение основных музыкальных и музыкально-речевых структур кондакарного пения, а также подойти к научно-корректной расшифровке знаков кондакарной нотации. Результаты подобного подхода в прочтении кондакарных песнопений представлены в приложениях 26—28. Напевы кондакарных и современных ему знаменных песнопений, находящиеся в едином русле отечественной церковно-певческой традиции, на наш взгляд, органично соответствуют общему стилю эпохи.

Вместе с тем отмеченные свойства кондакарного пения, принципиально отличающие его от знаменного распева и раскрывающие его существенные стилистические черты как древнейшего вида пения, позволяют считать его родоначальником древнерусской пространной традиции. Впоследствии многие существенные качества кондакарного пения будут продолжены в новых распевах — демественном, путевом и большом, возникших уже в эпоху Московской Руси на новом этапе развития пространного пения.

2. Путевой распев

Путевое пение, как и демественное, сложилось в двух разновидностях — монодической и многоголосной. В данной части работы рассматривается одноголосная ветвь и пути, и демества.

Первые песнопения путевого распева появляются в рукописях последней четверти XV в.[19] На протяжении столетия идет формирование музыкальной традиции и круга путевого пения. Рукописные источники до последней четверти XVI в. содержат путевые песнопения в изложении только столповым знаменем. В этот период происходит осмысление их основных языковых элементов, что в итоге приводит к созданию специальной нотации, отражающей главные структуры путевого распева. Возникновение собственно музыкальной «стилистики» пути опережает появление оригинальной нотации для его записи почти на столетие.

На гребне своего развития путевой распев становится основой раннего многоголосия. Именно в записи партии пути начинает использоваться путевая нотация. Для монодии же в основном сохраняется привычная запись столповым знаменем, которая и переходит позднее в старообрядческую традицию[20]. Этот процесс очень ярко отображается в рукописной традиции путевого пения XVI—XVII вв. и старообрядческих списках XVIII—XIX вв.

[19] *Богомолова М. В.* Путевой роспев и его место в древнерусском певческом искусстве // Музыкальная культура Средневековья. Вып 2. М., 1992. С. 122—124.

[20] Например, «Достойно есть», фонозапись *Т. Ф. Владышевской* в Кабинете народной музыки Московской государственной консерватории (Нижний Новгород, 1971 г., № 1261).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В источниках XVII в. соотношение путевых списков столповой и путевой нотации выглядит несколько неожиданно: во второй половине XVII в. путевая нотация почти исчезает из письменной традиции одноголосия. В то же время появляется значительный массив многоголосных списков «строчного пения», то есть путевого многоголосия, в котором партия пути изложена путевым знаменем. Подобная картина, вероятнее всего, обусловлена отмеченным историческим процессом развития путевого распева как основы раннего многоголосия.

Его развитие, связанное и с монодией, и с многоголосием, протекало очень своеобразно: в нем сплетались обе ветви, оказывая взаимное влияние друг на друга и испытывая воздействие других «стилей» своего времени[21].

В рукописях этот распев сопровождается ремарками такого рода: «путь», «путем», «путной», «путевой»[22]. Значение слова «путь» в древности отмечал еще И. И. Срезневский: одно из его значений — «правило», «обычай»[23]. Стилистические особенности распева указывают на то, что он был, вероятно, наиболее традиционным и потому уже в средний, московский период доносит многие черты раннего периода русского церковного пения.

На общие черты путевого распева и знаменного обратил внимание Н. Д. Успенский, считавший, что путевые напевы созданы на основе знаменных попевок[24]. В доказательство автор приводит сопоставление песнопений путевого распева и знаменного силлабо-мелизматического младшей редакции. Наше исследование раннего периода знаменного пения показывает, что путевой распев был ближе к знаменным напевам старшей редакции и особенно — силлабического склада.

Распространенный в монастырской культуре путевой распев оказался на протяжении своей истории связанным с региональными напевами крупнейших монастырей — Троицкого (Троице-Сергиевой лавры), Кирилловского, Соловецкого (подробнее об этом — далее, в следующей главе). Традиционность монастырского пения сохраняется даже в наши дни. Одним из примеров тому может служить ирмологий по напеву Троице-Сергиевой лавры, в котором зафиксирован

---

[21] Более подробно рукописная традиция и музыкальный стиль путевого многоголосия будут рассмотрены во второй части данной книги.

[22] 1-я четв. XVI в., ГИМ, Епархиальное собр., 194, л. 197; исход XVI в., РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, 442, л. 510; кон. XVI — нач. XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 1357, л. 39 об.; РНБ, Софийское собр., 492, л. 115; сер. XVII в., РГБ, Вологодское собр., 144, л. 525 об.; посл. четв. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, 19, л. 93, 119, 124 об., 133 об. и др.

[23] *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка. Т. II, ч. 2. Ст. 1738. Это значение слова «путь» подмечает И. Гарднер: *Гарднер И. А.* Богослужебное пение... Т. 1. С. 437.

[24] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 214.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

силлабический знаменный распев, восходящий, вероятно, ко времени создания Троицкого монастыря (1337 г.), то есть к раннему периоду русского церковного пения. Показательно, что существенные элементы музыкального языка троицкого знаменного распева совпадают с путевым распевом. Это является дополнительным подтверждением традиционности путевого пения, музыкальный язык которого восходит к эпохе Студийского устава[25].

К наиболее ранним и распространенным путевым «переводам» относятся стихира Великого пятка «Приидите, ублажим Иосифа» и задостойник литургии Василия Великого «О тебе радуется»[26]. Чаще других встречаются величания — праздникам господским и богородичным и «святым, имущим полиелей»[27], задостойники двунадесятых праздников и молебна («Владычице, приими»)[28].

Цикл тропарей и стихира на великое водоосвящение праздника Богоявления также имеют путевую редакцию, скопированную во многих списках[29]. В круг путевого пения входят и важнейшие неизменяемые песнопения — «Свете тихий», «Трисвятое», «Достойно есть»[30].

Целый ряд песнопений великопостного цикла являет прекрасные образцы этого распева: замена Херувимской песни в великую субботу «Да молчит всякая плоть», стихиры той же службы «Днесь ад стеня вопиет», замена «Трисвятого» — «Елицы во Христа крестистеся». Путевой распев звучит в избранных песнопениях чинопоследований: «Кто есть сей царь славы?» на освящение церкви, «Духовная моя братия» на великой панихиде. Значительную его часть

[25] Сравнительное исследование троицкого знаменного распева и путевого распева проведено М. В. Пожидаевой; результаты были изложены в докладе на Международной научной конференции «Христианская культура», проведенной РАМ им. Гнесиных 3—5 декабря 2004 г., и отражены в статье: *Пожидаева М. В.* О стилистике «мелодического пения» по напеву Троице-Сергиевой лавры // Семантика музыкального языка. Вып. 3. Сост. И. С. Стогний. М., РАМ им. Гнесиных, 2005 (в печати).

[26] *Богомолова М. В.* К проблеме выявления и изучения ранних памятников путевого распева // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII—XVIII вв.). Л., 1983. С. 119, 140—142.

[27] Исход XVI в., РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, 427, л. 378 об.; кон. XVI — нач. XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 1357, л. 18 об.; посл. четв. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, 19, л. 93 и др.

[28] XVI в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 1166, л. 244—245 об.; посл. четв. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, 18, л. 80 об.—81; 19, л. 120 об.—121, 133—139.

[29] 1-я пол. XVII в., РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 577/834, л. 408—410; посл. четв. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, 19, л. 209—213 об.

[30] 3-я четв. XVI в., ГИМ, Чудовское собр., 60(7), л. 113 об. — 114; посл. треть XVI в., РГБ, собр. Иосифо-Волоколамского монастыря, 238, л. 216 об. — 217; исход XVI в., собр. Троице-Сергиевой лавры, 427, л. 742 и об.; 1-я пол. XVII в., РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 577/834, л. 303 об.; 642/889, л. 223 и об. и др.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

представляют праздничные стихиры, в том числе и русским святым — Сергию Радонежскому, Меркурию Смоленскому, Алексею, митрополиту Московскому[31].

К разновидностям пути принадлежат монастырские «*переводы*», то есть *редакции* основной традиции, — путь троицкий, соловецкий, чудовский, безымянный монастырский, большой путевой распев — троицкий и кирилловский. Подробнее этот круг пения будет рассмотрен в главе пятой («Монастырские «переводы»). Региональная редакция — путь усольский — была создана для тропарей на великое водоосвящение и гимна «Свете тихий»[32].

Отметим также, что в поздний период развития путевого пения — вторую половину XVII в. — создаются некоторые новые музыкальные редакции. Они используют в качестве своей основы, как мелодический архетип, редакции XVI в., однако последние настолько переработаны, что воспринимаются как новые напевы, далеко ушедшие от своего прежнего образца. В качестве примера сошлемся на стихиры преподобному Сергию Радонежскому: «Мирский мятеж», «Иже по образу», «Инок множества наставника» и др.[33]

Из названных памятников опубликованы избранные песнопения: величания и задостойники, тропари на водосвятие, стихиры преподобному Сергию Радонежскому и некоторые другие[34].

Наши расшифровки путевых песнопений, привлеченных для стилистического анализа, выполнены преимущественно по спискам XVII в. в изложении столповой нотацией, как характерной нотации одноголосия; использованы линейные и двознаменные списки[35].

---

[31] РГБ, собр. Разумовского, 75, 65; собр. Егорова, 1956, л. 23 об.; собр. Большакова, 103, л. 57. См.: *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 175, 207, 216.

[32] 1-я пол. XVII в., РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 577/834, л. 408—410; 642/889, л. 223 и об. Путь усольский отмечен в работе: *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI—XVII вв. Свердловск, 1991. С. 137; эта редакция анализируется также в кн.: *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII веков. Челябинск, 1993. С. 188—191.

[33] Монастырские напевы XVI—XVII вв. // Традиции русского церковного пения. Вып. 2 / Перевод крюкового письма, предисловие, комментарии Г. Пожидаевой. М., 2002. С. 123—134.

[34] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 374, 377—380, 383—389, 392; *Он же.* Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971. С. 81—83, 87—88, 90—91; *Пожидаева Г. А.* Избранные стихиры из службы преподобному Сергию Радонежскому. М., 1992. С. 8—9, 19—22, 38—40; Монастырские напевы XVI—XVII вв.; *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 283—284.

[35] ГИМ, Синодальное певческое собр., 212; РГБ, собр. Разумовского, 18, 19, 75, 102, 106 и др.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Песнопения путевой традиции отличает большое своеобразие звучания, которое определяется его ритмическими, ладоинтонационными и просодическими особенностями[36]. Анализ песнопений на разных уровнях — от тонемы до фиты — позволяет глубже понять это своеобразие.

Тонемы путевого распева — краткие, долгие, долгие двойные, полукраткие, гемиолы краткие и долгие и пятидольники. Их состав, как мы видим, совпадает с тонемами младшей редакции силлабо-мелизматического знаменного распева. Однако, своеобычный характер звучания, образно-эмоциональный строй путевых песнопений, отличающийся суровостью и замедленным движением напева, возникает благодаря особому сложению и комбинированию простейших элементов музыкального языка.

Укрупнение ритмической пульсации особенно заметно в характерных для пути последованиях *долгих* однозвучных тонем. Здесь встречаются последования, содержащие до шести целых длительностей подряд (пример 113, кокиза 7; пример 120 а). Долгие однозвучные тонемы используются в окончаниях попевок, как знак ритмической остановки, а также в их кульминационных мелодических вершинах, нередко — в начальных попевках, где они задают тон размеренному движению (пример 113, кокиза 1).

Многие путевые песнопения отличает именно размеренность в движении напева; частое употребление долгих тонем, как и в кондакарном пении, создает ощущение их ровной пульсации, поэтому долгая тонема нередко воспринимается как основная доля пульсации — мора. Это объединяет «стиль» путевого распева с кондакарным, проявляя их корневое родство. Благодаря движению крупными длительностями возникает ощущение замедленного темпа в звучании песнопений. Эта черта также напоминает о древнем пространном распеве — кондакарном. Как и в кондакарном пении, в путевом периодически возникает изменение доли пульсации на ее половину.

Вместе с тем, ритмическая организация путевого распева позднего периода (второй половины XVII в.) такова, что наряду с основным типом пульсации (долгими тонемами) здесь используется и другой тип, мора которого совпадает со знаменным распевом и является краткой тонемой. Это оживляет ритмическое движение напева и делает его более разнообразным. Примеры такого рода предоставляют песнопения по спискам второй половины XVII в., в частности, стихиры преподобному Сергию Радонежскому «Мирский мятеж», «Преподобне отче, кто исповесть», «Преподобне отче Сергие», «Иже по образу», «Инок множества наставник» и др.[37]; см. также приложения 29—31, 34, 38—40.

В путевом распеве *краткие* однозвучные тонемы обычно являются составными элементами долгих (пример 113, кокиза 1, тонемы 2 и 4); типичный случай

[36] *Пожидаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси. С. 146.

[37] Монастырские напевы XVI—XVII вв. С. 123—134.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 113. Структуры и мелолексемы путевого распева.
Из задостойника Рождества Богородицы. Последняя четверть XVII в.,
РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 92 об.

их применения в самостоятельном значении — для речитации на строке (пример 128 а). Такое применение тонем также «перекликается» с кондакарным пением.

Долгие двойные однозвучные тонемы звучат исключительно в окончаниях строк и песнопений, — в отличие от знаменного распева, в котором они используются только в завершении песнопений (пример 113, кокиза 7).

Гемиолы краткие и долгие очень редки в напеве, что обусловлено мерностью ритма и господством бинарности в его строении. Тем не менее полуторные гемио-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 114



Пример 115

льные ритмы мы можем слышать в начале кокизы (гемиола долгая — пример 114, гемиола краткая — пример 115). Дробление моры используется в *полукратких* тонемах, включаемых в краткие гемиолы и пятидольники (примеры 115 и 113, кокиза 6). Именно двузвучные пятидольники, воплощающие синкопированный ритм и по сути являющиеся зеркальным отражением пунктирного, наиболее показательны для путевых напевов[38]. Синкопа привносит элемент импульсивности, расставляя важнейшие смысловые акценты и подчеркивая мелодические вершины кокиз в попевках (пример 113, кокизы 5, 6) и фитных разводах. При этом смена четного и нечетного «метра» создает ощущение свободного развертывания напева.

Звуковой *состав* различных по долготе тонем во многом определяет стилистические признаки каждого вида пения. В путевом распеве *однозвучные* тонемы — долгие, краткие, полукраткие и долгие двойные — используют ритмическое умножение и деление моры, что в целом свойственно системе древнерусских распевов.

Двузвучные тонемы более всего употребительны здесь как *долгие* с равным ритмическим делением: две половинные в ровном или поступенном движении, восходящие или нисходящие () (пример 113, кокиза 1, тонемы 2 и 4; кокиза 6, тонема 2); они создают неторопливый характер напева. Неравное ритмическое деление двузвучных долгих тонем образует пунктирный или синкопированный ритм, типичный для данного распева в поступенном мелодическом движении () (пример 113, кокиза 5); тем не менее изредка синкопированные тонемы звучат с терцовыми скачками, интонационно оживляя напев (пример 113, кокиза 6, тонема 1).

В состав путевых тонем входят и двузвучные *краткие*: равного ритмического деления (четвертями) и поступенного движения, но они не очень употребительны, ибо создают ритмическую подвижность, не характерную для путевого распева (). Пунктирный ритм в двузвучной краткой тонеме () звучит еще реже, преимущественно в фитных разводах; очевидно, эти фиты являются поздними по своему происхождению.

Трехзвучные долгие тонемы очень показательны для распева: равное ритмическое деление образует в них простые пропорции 1:1:2 и 2:1:1, а синкопированное — амфибрахические 1:2:1.

[38] Синкопированный ритм обычно записывается знаменем, разводящимся как пятидольник, — стрелой крыжевой с оттяжкой.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Постоянное использование этих тонем объясняется, бесспорно, тем, что они связаны с опеванием — приемом, очень характерным для путевого распева. Простые ритмы этих тонем сочетают подвижность и неторопливость, неспешность, интонационно подчеркнутую поступенным движением напева.

Синкопированный амфибрахический ритм, возникший в таком виде непосредственно как элемент музыкального языка среднего периода церковного пения, стал ярким стилистическим признаком путевого распева (пример 113, кокизы 2, 4).

Трехзвучные *краткие* тонемы (с восьмыми длительностями) нехарактерны и встречаются, как исключение, в поздних фитных разводах, близких по ритму знаменному пению.

Четырехзвучные тонемы — как правило долгие с равным ритмическим делением, поступенного восходящего движения (); они выполняют роль мелодической связки при изменении уровня интонирования (пример 113, кокизы 1, 4, 6) и используются при опевании.

Особое значение для пути приобретают *двойные долгие* тонемы, объединяющие по четыре моры, что еще больше подчеркивает расширенное ритмическое движение. Интересен синкопированный ритм в увеличении, звучащий в двойной долгой тонеме как «такте» высшего порядка (пример 116). Подобные примеры встречаются в знаменном пении древнего периода, а в путевом они фактически воспроизводят «реликтовые» элементы музыкального языка церковного пения. Мы видим, что избирательность в применении тонем всякий раз обусловлена характером и стилистическими особенностями путевого распева.



Пример 116. Синкопированный ритм в двойной долгой тонеме

Это становится еще очевиднее на примере более крупных музыкальных структур — кокиз. При соединении первичных музыкальных структур в **кокизы** относительная завершенность этих единиц достигается ритмической остановкой в конце на долгой или двойной долгой тонеме (пример 113, кокиза 7), а также интонационным рисунком мелодической волны — подъемом к вершине с ритмической остановкой на ней и спуском, завершением опевания строки (пример 113, все кокизы).

Звуковысотная *строка* кокизы, в самогласных жанрах связанная прежде всего с опеванием, становится опорным звуком интонирования; долгие тонемы на уровне строки также способствуют этому (пример 117 — долгие тонемы на строке *ми*).

Звукоряд каждой кокизы обычно очень небольшой — трех- или четырехступенный (пример 113, кокизы 1—4, 6). Тем более удивительно, что в рамках

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 117

таких скромных средств распевщикам удается создавать многочисленные варианты. Варьирование происходит чаще всего за счет интонации. В путевых кокизах самым употребительным стал *малый обиходный лад* с конечными тонами *ре* и *соль*, причем первый лад — автентический, второй — чаще плагальный (пример 113, кокизы 6 и 5). Очень характерно ладовое варьирование внутри этих мелодических ячеек, например, варьирование трихорда: в большом обиходном автентическом ладу (пример 118 а); в том же ладу, но плагальном, с устоем на верхнем звуке (пример 118 б); в том же звукоряде, но с перемещением устоя и конечного тона на средний звук лада (пример 118 в). Подобные примеры есть и в других обиходных ладах — малом (автентическом — пример 113, кокиза 6) и укосненном (автентическом — пример 118 г).

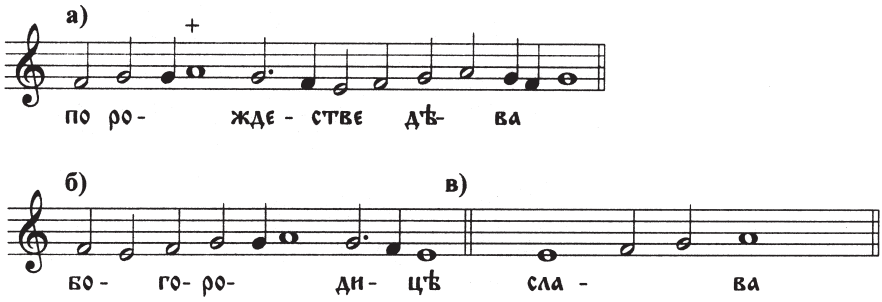


Пример 118. Варианты обиходных ладов в кокизах

В четырехступенных ладах варьирование более разнообразно: в малом и укоснённом ладах имеются обе разновидности (автентическая и плагальная), а в большом обиходном ладу — только автентическая (см.: малый автентический лад — пример 113, кокиза 4; малый плагальный — пример 119 а; укоснённый автентический лад — пример 119 б; укоснённый плагальный — пример 119 в; большой автентический лад — пример 113, кокиза 7).

Ладовое варьирование придает интонационную гибкость путевым напевам, делает звучание монодии более разнообразным и выразительным. Сам же прием ладового варьирования также восходит к древнему периоду, когда он употреблялся, как было отмечено, в знаменном силлабическом пении. Простота интонационных моделей путевого распева делает возможным использование этого приема в конкретных напевах путевых песнопений.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 119

Как показатель традиционности путевого распева выступает диапазон его кокиз: он настолько аскетичен, что пяти- и шестиступенные звукоряды являются в них исключением (пример 113, кокизы 5, 7).

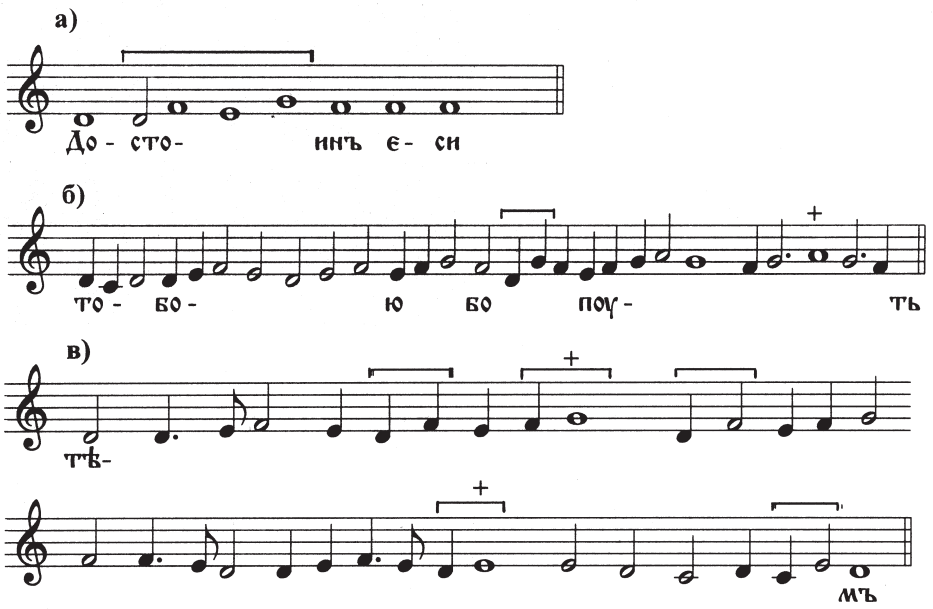
При соединении кокиз в напеве смена уровней интонирования и переходы от одного уровня к другому создают возможность гибкого мелодического движения, сочетающего подъемы и спуски, опевание нового уровня — высокого или низкого, а также смену ладовых наклонений, варьирующих ладовую окраску звуков обиходного звукоряда.

При смене уровня строк между кокизами возникает необходимость связующих звуков, благодаря которым сохраняется плавность мелодической линии, интонационно заполняются все скачки (пример 113, кокизы 1—2, 6—7). В этой роли обычно выступает долгая четырехзвучная восходящая тонема, заменяющая долгую однозвучную конечного тона. Ее четвертное дробление вносит оживление в ритмический рисунок напева, но применение этой связки столь единообразно, что становится своего рода знаком перехода от одной строки к другой, как правило от *ре* к *фа* или *соль* (см. переходы между кокизами 1—2, 6—7 в примере 113).

Тип интонационного движения путевого распева обусловлен его вокальной природой и сурово-сдержанным характером звучания. Как и для других древнерусских распевов, для него свойственно поступенное движение, отклонения от которого чрезвычайно редки. Терцовые или квартовые скачки обычно возникают при варьировании опевания звуковысотной строки (пример 120), а также на границе мелодических структур, например, при соединении фиты и кокизы или на грани двух фит (пример 121).

Особый случай представляет так называемый «*захват*» — композиционный прием, который использовался на границе музыкальных строк, если новая строка начиналась в другом согласии обиходного звукоряда. При этом в новом согласии менялась звуковысотная строка опевания и переход к другому уровню интонирования осуществлялся не плавно, как обычно в напеве, а со скачком — на кварту, квинту. Голос распевщика «захватывал» звуковысотную строку в другом согла-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 120. Интонационные скачки в кокизах

сии, чаще всего в соседнем. Наиболее распространено квартовое соотношение строк (*ре—соль*), но иногда встречается квинтовое и даже секстовое их сопоставление (пример 122).

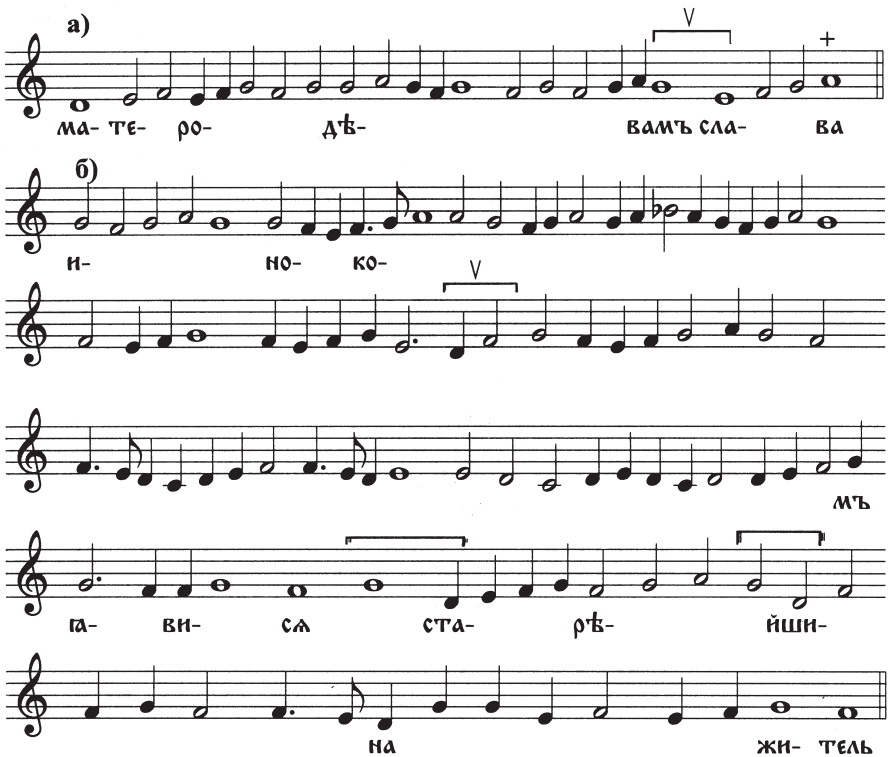
«Захват» известен в двух вариантах — с повышением или понижением регистра и соответственно переходом в более высокое согласие или в более низкое: из мрачного в светлое или наоборот (пример 122а—г). Редкий пример перехода через согласие имеется в задостойнике «О тебе радуется», где средний раздел заканчивается в простом, а реприза начинается в светлом согласии (пример 122д, е). Эти приемы были названы в рукописной традиции одноголосия как «захват верхом» и «захват низом», однако они применяются и в многоголосном путевом пении (подробнее об этом — далее, во второй части).

Прием характерен только для крупных композиций — избранных задостойников (Рождества Богородицы, Троицы, на литургии Василия Великого), важнейших гимнов («Свете тихий»), славников (преподобному Сергию и др.). Он обозначался Э-образным знаком уже с конца XV в.[39] — эту палеографическую особенность путевых списков отмечали исследователи; И. Гарднер связывал Э-образный знак с приемом «захвата»[40].

[39] РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 410, л. 206.

[40] *Gardner I. von*. Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. München, 1967. S. 148.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 121. Интонационные скачки на границах фит

Просодия путевого распева становится качеством, определяющим его наиболее существенные стилистические черты. Как и напевам путевых песнопений, его просодии свойственна мерность, обусловленная ритмическим единообразием долгих просодем. Мерность, размеренность путевой просодии восходит к древнему периоду певческой традиции, опосредованно отражая стиль кондакарных песнопений. Неспешное и размеренное произнесение слогов текста (длительностью в две моры или целую) сближает путевую просодию с псалмодической и создает неожиданное сочетание пространной распевности и речитации. Родственная природа путевого и знаменного распева сказывается в их общем приеме: замедлении просодического ритма к концу попевки, причем часто с двукратным увеличением (пример 123).

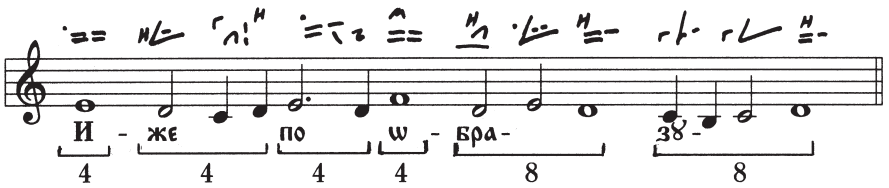
«Неквадратный» ритм тонем путевого распева — гемиол долгих и кратких, пятидольников — проецируется и на просодию, в которой, кроме непосредственного соединения такого рода тонем со слогами текста и образования просодем таких же длительностей, происходит их увеличение, благодаря присоединению

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 122. Прием «захвата»

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 123. Замедление просодического ритма в конце попевки

других тонем или кокиз, составляющих внутрислоговой распев. Поэтому ритмические пропорции просодем по внешнему ряду отличаются от тонемных, но могут быть сведены к ним при разложении на ритмы отдельных тонем (пример 124).



Пример 124. Ритмические пропорции просодем

В связи с дроблением долей ритмической пульсации в просодемах возникают не только симметричные ритмы, но и особая акцентность, наиболее характерная именно для путевого распева. Эта акцентность применяется и в знаменном пении, но в меньшей степени. Она связана с синкопированным ритмом: *синкопы* в просодическом ритме песнопений возникают в том случае, если при соединении напева и текста слог приходится на слабую долю напева. Его звучание в песнопении берет на себя определенную акцентность за счет активной фонетики начальных согласных звуков. Поскольку смещение акцента с сильной доли напева на слабую происходит в просодии песнопения (то есть в звучании его текста), такие синкопы мы называем *просодическими*.

В путевом распеве различается два вида просодических синкоп: с *половинным* и *четвертным* дроблением долгой тонемы. Первый вид образует ритмические пропорции типа 2:6 (тонема краткая и гемиола долгая — пример 127), 2:10 (пример 127 б) и т. д. Второй вид дает варианты ритмических пропорций: 1:3, 3:1 и 5:3, 3:5. Подобные пропорции 1:3 (триплазные) и 3:5 (дохмические) есть и в силлабо-мелизматическом знаменном распеве младшей редакции, поэтому их использование в путевом пении доказывает родство этих современных друг другу распевов и их принадлежность к единой системе русского церковного пения (пример 125).

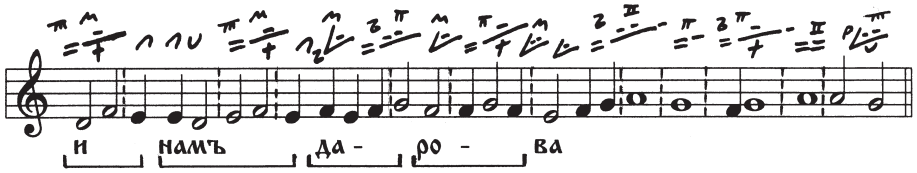
Придающие живость звучанию слова и оттеняющие равномерность произнесения слогов в песнопении, просодические синкопы становятся едва ли не

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 125

самым характерным признаком пути. Если в знаменном распеве они слышны в отдельных попевках — с хамилой, скачеке среднем, кичигах, то в путевом — во многих, порой едва ли не вытесняя остальные попевки, например, в пасхальном «И нам дарова» семь из двенадцати слогов первой строки текста — синкопы (пример 126).



Пример 126. Просодические синкопы путевого распева

Протяженность путевых просодем весьма значительна и составляет в попевках от четырех до восьми мор, не считая дробных долей, то есть от двух до четырех целых длительностей; в лицевых разводах она увеличена до 10—12 мор, а в фитных доходит до 40 и более (в нотном переводе это 20 и более целых).

Следует особо оговорить, что в ранних путевых песнопениях, включающих фрагменты силлабического распева, именно просодемы как первичные музыкально-речевые структуры оттеняют речитативность или напевность слога в песнопении. Такого рода примеры можно найти в стихирах преподобному Сергию Радонежскому, распетых «на подобен» «Все отложше», — «Мирский мятеж», «Преподобне отче, кто исповесть», «Преподобне отче Сергие», «Богомудре Сергие»[41], а также в задостойнике Вознесения[42].

Вызывает интерес *просодическая акцентность* путевых песнопений. Ее роль в образовании просодических синкоп как существенного признака путевого пения уже была отмечена. Вместе с тем, обычное «течение» напева нередко, напротив, отличается *ровностью просодического ритма независимо от акцентности просодем*: это качество в данном случае сильно сглаживается и нивелируется напевом. Особенно это заметно в раздельноречных редакциях, где

[41] РГБ, собр. Разумовского, 75.

[42] РГБ, собр. Разумовского, 18, л. 97 и об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

господствует пульсация долгих просодем, лишь иногда перебиваемая другими, причем кратными ей: либо в двойном уменьшении, либо в двойном увеличении. Такие ритмические пропорции просодем воскрешают характерный облик просодии древнего периода, свойственный знаменному пению и восходящий к византийским образцам. Просодия такого рода связана с мерностью ритмического движения в кондакарных напевах, записанных еще в Типографском уставе.

В истинноречной редакции при сокращении количества слогов текста в песнопении напев перераспределяется именно на ударные слоги. Однако долготные акценты ударных просодем проявляются здесь значительно в меньшей степени в сравнении с другими распевами. В песнопениях есть целые строки, в которых ни одно ударение текста не выделено ни большей долготой просодем, ни их высотой, то есть в них *господствуют просодемы эмфатически нейтральные*. Более того, даже если в напеве имеются кокизы эмфатической музыкальной акцентности, прилагаемые к тексту, они распределяются на безударные слоги, поэтому музыкальный эмфазис не совпадает с речевым, выравнивая ударные и безударные просодемы (пример 119 а). Подобные примеры не единичны: очевидно, они могут быть объяснимы стремлением к ровному, псалмодическому звучанию священных текстов в песнопении, исключающему декламационную выразительность. Это качество, свойственное и другим распевам раздельноречной редакции, после реформы Никона в середине XVII в. осталось более заметным именно в путевом распеве, вероятно, потому, что его характер изначально опирался на раннюю традицию церковного пения с ее ровной по ритму просодией, столь типичной для кондакарного пения и палеовизантийского; черты последнего сохранились, например, в балканских распевах — болгарском и традиционном сербском[43] (пример 127).

В зависимости от строения текста путевая ***попевка***, сохраняющая в своей структуре, как и знаменная, доступку и ядро, изменяет свои масштабы. Наглядный пример содержит задостойник Вознесения «Тя паче ума», где простой попевкой распевается слово («величаемъ») или целая строка текста («Тя паче ума и словесе Матерь Божию»), что возможно только за счет доступки (пример 128).

Ядро *простой* попевки, как и в знаменном пении, включает одну кокизу (пример 113, кокизы 1, 7). При соединении напева с текстом в попевке, как было замечено, непременно выдерживается одно условие — совпадение цезур. Поэтому, если синтагма из двух слов распевается двумя кокизами и каждая приходится на одно слово, то образуется две простые попевки (пример 129 а). При распеве теми же двумя кокизами одного слова текста образуется новая мелолексема — в данном случае текст играет объединяющую роль для структур напева (пример 129 б).

[43] *Тончева Е.* Манастирът «Голям Скит» — школа на «Болгарский роспев». Скитски «болгарски» ирмолози от XVII — XVIII вв. Т. 1—2. София, 1981; *Петровић Д.* Хиландарски ктитори у православном појању. Београд, 1999.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 127. Стихира преподобному Сергию Радонежскому «Мирский мятеж»
а) Последняя четверть XVI в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 140, л. 36 об.;
б) Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 75, л. 36 об.

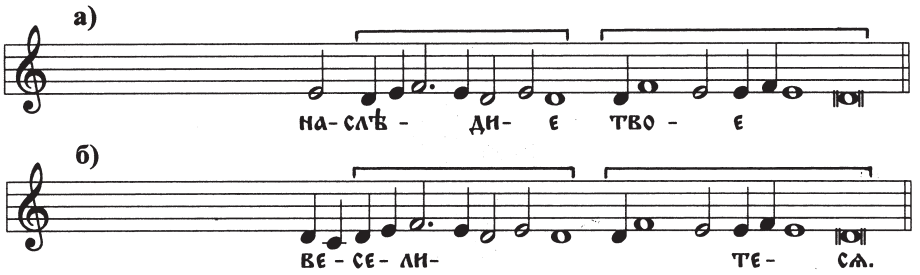
Этот пример наглядно показывает важную роль напева в композиционной технике пространного пения. При подтекстовке двух кокиз одним словом возникает значительно больший внутрислоговой распев, чем в первом случае, и образуется лицевая просодема, в соответствии с которой новое соединение из двух кокиз определяется как лицо. Аналогичную структуру из двух кокиз на одну синтагму текста содержит пример 130: в первой кокизе просодемы равны тонеме, как в попевке, а во второй одна из просодем — лицевая. Такая *сложная мелолексема соединяет попевку и лицо* (пример 130).

Ранние образцы путевого пения, относящиеся к концу XVI в., имеют более простую организацию структур напева и песнопения: в них господствуют долгие

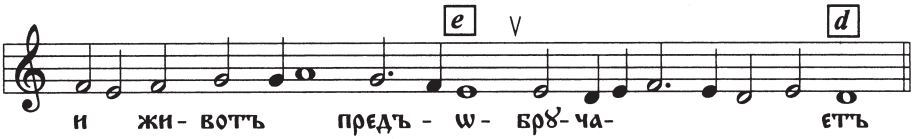
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 128. Попевки задостойника Вознесения.
Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 97 и об.



Пример 129



Пример 130

просодемы, объединяющиеся в простые попевки (пример 127 а). Поздние образцы, относящиеся ко второй половине XVII в., более разнообразны по интонации и просодии, а также по своим структурам. Именно для них характерны двойные попевки и лица, состоящие из двух кокиз.

В *двойных* попевках и лицах в путевом пении нередко складывается закрепленная последовательность двух кокиз, вторая из которых звучит дополнением к первой. В зависимости от составляющих ее структур двойная мелолексема может быть «односогласной», соединяющей две «односогласные» кокизы (пример 129а), или «переводной», соединяющей «односогласную» и «переводную» кокизу (пример 130).

Выразительность «переводных» попевок (и лиц) усиливается благодаря сопоставлению разных уровней опевания — строки в первой кокизе и конечного

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

тона во второй. Наиболее часто здесь встречается квартовое соотношение, несколько реже — терцовое.

Ладовая выразительность напева обостряется также при сопоставлении в кокизах двойных попевок и лиц, объединяющих две кокизы, разновидностей обиходных ладов — большого, малого и укосненного. Например, секундовое соотношение конечных тонов *ре—ми* возникает при сопоставлении укосненного и малого ладов (пример 130), терцовое соотношение конечных тонов — *фа—ре* — возникает при сопоставлении большого и малого ладов (пример 113, кокизы 2 и 3). Образуется «суммарный» лад попевки — с большим диапазоном, объединяющим звукоряды кокиз, и переменными устоями, также связанными со строкой и конечными тонами. Ладовая переменность, как было замечено, значительно обогащает путевые напевы и при ограниченности прочих средств выразительности в монодии играет важнейшую роль.

В путевых песнопениях, как и в знаменных, сложилась прикрепленность некоторых музыкальных структур к определенному месту в музыкальной форме, то есть *функциональность*.

Наиболее ясна *конечная* функция кокизы: ряд музыкальных структур и их вариантов (более 30) звучит только в окончаниях сложных попевок, лиц, музыкальных строк и всего песнопения. Их выбор достаточно разнообразен — множество мелодических, ладовых и ритмических вариантов. Отметим, что вариантный характер распева не вызвал к жизни типовые «кадансы». В этом плане путевой распев ближе знаменному с его центон-композицией и свободным выбором попевок, чем демественному пению.

Завершающее изложение, или конечная функция кокизы, формируется из комплекса признаков. Обязательна ритмическая остановка в конце, для чего используется долгая или двойная долгая однозвучная тонема, причем, долгая завершает кокизу, двойная долгая — строку или песнопение в целом, подчеркивая более продолжительной остановкой разделы музыкальной формы.

Конечные кокизы занимают свое положение в мелодической волне: как правило, это спуск к конечному тону и его опевание; большая их часть является «односогласными», а меньшая — «переводными».

Ритмическим украшением распева стал конечный оборот с редким для этого стиля ритмом «предъема» (пример 113, кокизы 4 и 7); пятидольник в малом обиходном ладу также очень показателен для конечных «формул» напева.

В путевом пении можно провести целый ряд аналогий со знаменным. Так, некоторые построения сложных попевок и строк путевого распева имеют сходство со знаменными фитами, в частности, подобие двойным конечным оборотам фит[44] можно увидеть в последованиях двух конечных кокиз, устойчиво повторяющих-

[44] *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984. С. 67.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 131. Двойные конечные кокизы

ся в напевах (пример 131). Такие двойные «кадансы» укрупняют музыкальные структуры и способствуют более целостному восприятию формы.

Сходство со знаменным распевом этим не ограничивается. Именно среди конечных музыкальных оборотов можно найти общность с фитными окончаниями знаменного распева — ср. фитные конечные обороты, приведенные М. В. Бражниковым, и конечные путевые кокизы (пример 132). Интонационная близость знаменному распеву заметна в отдельных путевых кокизах, например, в них слышны такие элементы знаменного пения, как интонация и ритм кулизмы средней 1-го и 4-го гласов, кулизмы средней 2-го гласа, долинки средней 1-го гласа, мережи с поддержкой, кичиг или связней и т. д. (пример 133). Наконец, синкопированная просодия, использующая гемиольные просодемы, также подобна просодии в знаменных попевках с хамилой, только в путевом распеве этот ритм дается в увеличении (пример 1, кокиза 3); он наиболее типичен для конечных кокиз.



Пример 132

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 133

Начальные кокизы путевого распева, как правило, показывают звуковысотный уровень строки и поэтому построены на ее опевании; в просодемах преобладают половинные и целые длительности, соответствующие неспешному звучанию текста (пример 113, кокиза 1).

Для каждого песнопения сочинялся свой мелодический зачин, который потом нигде не повторялся, — этим достигалась его интонационная узнаваемость. Лишь за редким исключением это правило нарушалось, например, в задостойниках Богоявления и Вознесения. В первом начальная кокиза отличается необычностью ритма, во втором она же еще и завершает песнопение. Это связано, вероятно, с тем, что задостойник Вознесения относится к ранним образцам путевого пения: в то время уже возникли устойчивые музыкальные обороты, но их функциональность еще не сложилась (пример 128).

В более поздних песнопениях начало каждой строки обычно выделяется подчеркнуто разреженным ритмом, напоминающим начальную кокизу. При этом структурно начало строки не обособляется, не складывается в самостоятельную кокизу, но всякий раз выполняет роль развернутой доступки, которая показывает уровень интонирования или подводит к нему и закрепляет его опеванием. Показателен в этом плане задостойник Пасхи, каждая композиционная строка которого начинается с доступки, задающей интонационную строку (*ми*)[45] (приложение 36).

[45] Задостойник опубликован: *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971. № 60.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Своеобычность стиля путевого распева отражают его структурные единицы и их соединение в песнопении. Преобладающие долгие тонемы, кратные море и создающие замедленное ритмическое движение, определяют бинарность ритма напева, которая, вместе с тем, соседствует с «несимметричными» пятидольниками. Для распева характерны пунктирные ритмы долгих и двойных долгих тонем и последования долгих однозвучных тонем. Показателен также синкопированный (амфибрахический) ритм долгих трехзвучных тонем (), встречающийся как исключение в знаменном распеве, а в путевом приобретший значение типичного.

Кокизы путевого распева, «односогласные» и «переводные», имеют ладоинтонационный рисунок, уравновешенный по направленности мелодического движения. В процессе музыкального развития возникает варьирование ладовых наклонений в обиходных ладах, а также складывается функциональность этих структур как признак зрелости «стиля» путевого пения.

Модель путевых мелолексем отличается от знаменной большими масштабами. Увеличение продолжительности просодемы нередко приводит к замене попевки лицом. В таком случае используются лица различного строения: простые, состоящие из одной кокизы, и сложные, пространного развода, состоящие из двух, трех и более кокиз. Мелодически развитые пространные фиты также характерны для «пути».

В процессе стилистического анализа раскрываются многие существенные черты путевого распева, которые, с одной стороны, действительно связывают его с современным ему знаменным пением, а с другой, с распевами древнего периода — знаменным распевом и кондакарным пением. Эти черты были отмечены по ходу изложения; важнейшие из них, продолжающие традиции древнего периода, — это ритмическая мерность, неспешное «развертывание» напева, плавность и поступенность интонационного движения, мерность и эмфатическая нейтральность просодии.

Вместе с тем, с новым стилем знаменного распева, его младшей редакцией силлабо-мелизматического типа, поздний путевой распев связывает более оживленный характер ритмического движения в некоторых фрагментах напева, использование дробных ритмов, музыкальных и просодических синкоп, а также возникающая эмфатическая и долготная акцентность в просодии песнопений.

Традиционные черты, которые, на наш взгляд, и определили название распева, все же преобладают. Не случайно этот вид пространного распева так близок по своему звучанию древнейшему кондакарному пению. Это один из немногих распевов, где господствует эмфатически нейтральная просодия, дающая эффект отрешенности и аскетичности звучания. Ушедший из певческой практики, почти неизвестный сегодня, путевой распев неожиданно раскрывается как один из редких по своеобразию распевов Московской Руси.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

3. Демественный распев

Среди распевов Русской Православной Церкви демество занимает место самого торжественного и, по оценке современников, «самого прекрасного пения» эпохи Московской Руси. Современники считали его самым совершенным и искусным видом пения. Эта оценка обусловлена мелодической красотой демественных напевов, необычайно развитым внутрислоговым распевом, масштабностью композиций, заложивших основу будущего хорового концерта. Демество имеет много общего с фитным знаменным пением, звучавшим в праздничных стихирах, кондаках, тропарях и других жанрах.

Этим видом пения был изложен довольно большой круг песнопений, разветвленный на монодию и многоголосие и имеющий множество музыкальных редакций, особенно многоголосных.

Как одна из важнейших отечественных традиций, демество изучалось еще в русской классической медиевистике. Литературно-исторические источники, взятые за основу изучения, сформировали концепцию его византийского происхождения — ее придерживалось абсолютное большинство исследователей конца XVIII — начала XX в.: Евгений Болховитинов, В. М. Ундольский, Н. П. Сахаров, В. В. Стасов, Д. В. Разумовский, В. М. Металлов, С. В. Смоленский, А. А. Игнатьев, А. В. Преображенский[46].

Кроме названия, производного от греческого «δομεστικος» (хозяин, регент, руководитель хора), исследователи приводили свидетельство «Степенной книги», согласно которому при Ярославе Мудром «приидоша к нему от Царяграда богодвизаемии трие певцы гречестии с роды своими. От них же начат быти в рустей земли анггелоподобное пение, изрядное осьмогласие, наипаче же и трихсоставное

[46] *Евгений (Болховитинов), митр.* Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении и особенно о пении российской церкви с нужными примечаниями на оное. Воронеж, 1799; *Ундольский В. М.* Замечания для истории церковного пения в России // Чтения в Обществе истории и древностей российских. М., 1846. № 3; *Сахаров Н. П.* Исследования о русском церковном песнопении // Журнал Министерства народного просвещения. 1849. Ч. 61. С. 147—196; Ч. 63. С. 1—41, 89—109; *Стасов В. В.* Заметки о демественном и троестрочном пении // *Стасов В. В.* Статьи о музыке. Вып. 2. М., 1976. С. 34—54; *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России; *Смоленский С. В.* О древнерусских певческих нотациях. Историко-палеографический очерк // Памятники древней письменности и искусства. Т. 145. СПб., 1901; *Металлов В. М.* Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский. М., 1912; *Он же.* Очерк истории православного церковного пения в России // Зап. имп. Московского археологического института. Т. 26. М., 1912; *Игнатьев А. А.* Богослужебное пение православной русской церкви с конца XVI до начала XVIII в. Казань, 1916; *Преображенский А. В.* Культовая музыка в России. Л., 1924.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

сладкогласование и самое прекрасное демесьтвеное пение...»[47]. Вместе с тем, в результате углубленного исследования летописания в XX в. установлено, что создание «Степенной книги» относится к XVI в. (1560—1563 гг.)[48], и, следовательно, она отражала официальную точку зрения на демество к тому времени.

Углубленное сопоставительное изучение летописного материала с упоминанием этого вида пения[49] показало, что демество возникло не позднее 70-х гг. XV в. при дворе Ивана III. Его создание, на наш взгляд, могло быть связано с освящением в 1479 г. вновь отстроенного Успенского кремлевского собора. По времени это событие совпало с зарождением идеи «Москва — новый град Константина». Именно тогда в богослужении Московской Руси явственно ощущалась тенденция к возрождению древнекиевских и византийских традиций. С этим, вероятно, и связано греческое название распева, напоминающее о псалтическом пении в Константинопольском храме св. Софии.

Дальнейшее историческое развитие этого вида пения, его жанровая система показывают, что демественный распев был создан как специальный вид торжественного пения и действительно предназначался для соборного (кафедрального) богослужения по Типику Великой церкви[50]. Греческое название подчеркивало преемственность традиций Константинопольского храма св. Софии. Новый тип пения служил для избранных важнейших песнопений богослужения, таких, как многолетия царю и патриарху, отдельные песнопения архиерейской службы, псалмы, задостойники, гимны, величания и др. Распев использовался в отдельных песнопениях господских двунадесятых праздников минейного и триодного циклов — Рождества Христова, Пасхи, Вознесения, а также в избранных воскресных песнопениях. Долгое время круг его объединял исключительно важные певческие жанры, предназначенные для особых случаев. Нередко именно демественные песнопения звучали как музыкальная кульминация богослужения.

Рукописная книжная традиция, сохранившая образцы демественных песнопений в оригинальной безлинейной нотации, неопровержимо доказывает позднее

[47] «Степенная книга». Цит. по изд.: Музыкальная эстетика России XI—XVII вв. / Сост. А. И. Рогов. М., 1973. С. 39.

[48] *Покровский Н. Н.* Афанасий // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV—XVI в.). Ч. 1. С. 73—79.

[49] Воскресенская летопись, Московский летописный свод конца XV в., Московский великокняжеский летописный свод 1479 г. и другие. Подробно эта проблема рассматривается в статье автора: *Пожидаева Г. А.* Из истории демественного пения XV—XVI вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 9. М., 1998. С. 266—270. Там же приведен список изученных летописей с упоминанием демественного пения.

[50] Использование демественного пения для архиерейского богослужения (без разделения на монодию и многоголосие) отмечено И. Гарднером: *Gardner I. von.* Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. München, 1967. S. 65.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

отечественное происхождение распева: самые ранние его списки известны только с конца XV — начала XVI в.[51], а далее, на протяжении XVI в., встречаются лишь единичные записи песнопений, что говорит о скромной роли демества в ту эпоху. Небольшой круг пения, редкие списки, позднее возникновение устойчивой письменной традиции (последняя треть XVI в.) и специальной нотации (третья четверть XVI в.) представляют XV—XVI вв. как период начального развития и бытования демества.

В ранний период образцы демественного распева записывались столповой нотацией, и только в процессе осмысления его основных музыкальных и музыкально-речевых структур возникла демественная нотация, которая и отражала эти структуры.

К ранним памятникам демества относится 136-й псалом «На реце Вавилонстей», звучавший трижды в году: в недели подготовительные к Великому посту — о блудном сыне, мясопустную и сыропустную[52]. Задостойник триодного цветного цикла — вознесенский «Тя паче ума» — также был изложен в новом стиле[53], как и неизменяемое песнопение всенощного бдения — 1-й псалом «Блажен муж»[54].

В круг демественного распева входил жанр многолетствования высшим светским и духовным властям: царское многолетие «Благоверному царю», многолетие архимандриту, игумену, наконец, господину дома. Из них самым распространенным было многолетие царю, предназначенное для чина заздравной чаши, — в одноголосии оно появляется впервые с именем царя Феодора Иоанновича (1584—1598 гг.)[55]. Чин заздравной чаши, как чин моления о здравии, был перенесен на Русь из Византии. Там в обряде коронования византийского императора ему возглашали так называемые «полихронии», то есть по-русски — многолетия.

Как противопоставление чину заздравной чаши, чинопоследование заупокойного богослужения также включало в свою кульминацию демественный возглас «Вечная память!»[56], который звучал на отпусте необычайно выразительно и сердечно.

---

[51] *Фролов С. В.* Из истории демественного распева // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979. С. 99—108; *Пожидаева Г. А.* Виды демественного многоголосия // Русская хоровая музыка XVI—XVIII веков. М., 1986. С. 58—81.

[52] 40-е гг. XVI в., ГИМ, Епархиальное собр., 172, л. 201; 187, л. 376—377; 3-я четв. XVI в., РГБ, Иосифо-Волоколамское собр., 238, л. 229—230 и др. *Успенский Н. Д.* Чин всенощного бдения (η αγρυπνία) на Православном Востоке и в Русской Церкви. М., 2004. С. 333.

[53] Исход XVI в., РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, 427, л. 834 об.; сер. XVII в., Вологодское собр., 144, л. 388 об.—389 об.

[54] ГИМ, Чудовское собр., 60(7), л. 112 и об.; собр. Щукина, 834, л. 381—385; Единоверческое собр., 37, л. 54 об.—55 об. и др.

[55] Исход XVI в., РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, 427, л. 790.

[56] Там же, л. 860 об.; сер. XVII в., РГБ, Вологодское собр., 144, л. 435 об.—436 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Позднее, в XVII в., красивейшим напевом демеством излагаются главные неизменяемые песнопения всенощного бдения: псалмы «Благослови, душе моя, Господа» и «Хвалите имя Господне», «Всякое дыхание»[57]. Среди неизменяемых песнопений литургии отметим одно из важнейших — гимн «Единородный Сыне»[58]. К изменяемым песнопениям демественного круга относится крупный цикл задостойников двунадесятых праздников, отдельные величания — Успения, Преображения и др.[59] Существенно дополняют демественный круг песнопения главного православного праздника — Пасхи. Это задостойник «Светися, светися»[60], стихира «Воскресение Твое, Христе», исполняемая во время пасхального крестного хода[61], а также хоровой возглас на отпусте «И нам дарова»[62], завершающий пасхальную ночную службу.

Интересно использование демества и в чине освящения церкви — для кульминационного хорового возгласа «Господь силам той есть царь славы»[63].

Несмотря на небольшой в целом круг песнопений, их редакции очень разнообразны. Кроме основной певческой традиции, можно выделить демество малого напева, большее, среднее, усольское, псковского монастырского перевода, авторские напевы Маркелла Безбородого, Федора Крестьянина и распевщика Иванова.

---

[57] XVIII в., ИРЛИ, Карельское собр., 435, л. 285.

[58] XVIII в., РНБ, собр. Погодина, 382, л. 1—2 об.; ИРЛИ, собр. Маслова, 8, л. 16 и об.

[59] Кон. XVII — нач. XVIII в., СПДА, 217/Р, л. 35 об. — 36 об., 38 и об.; кон. XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 195, л. 295 об. — 298 об.; XVIII в., РНБ, собр. Погодина, 382, л. 1—16. Круг демественного пения без разделения на монодию и многоголосие рассмотрен в работе И. Гарднера: *Gardner I.* Das Problem des altrussischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. Демественной монодии посвящены глава книги *Н. Д. Успенского* «Древнерусское певческое искусство» и раздел книги *Ю. В. Келдыша* «Древняя Русь XI—XVII века». См. также: *Пожидаева Г. А.* Демественное пение // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 6. Ч. 2. М., 1994. С. 433—474; *Она же.* Древнерусские распевы XV—XVII веков // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 8. М., 1995. С. 260—275; подробно круг демественного пения раннего периода освещен в упоминавшейся уже статье: *Пожидаева Г. А.* Из истории демественного пения XV—XVI вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 9. М., 1998. С. 264—309; круг демественного пения XVII в. подробно рассматривается в статье: *Пожидаева Г. А.* Из истории демественного пения XVII в. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 10. М., 2000. С. 482—516.

[60] 1600 г., РГАДА, ф. 188, № 1585, л. 1; нач. XVII в., РГАДА, ф. 181, № 297, л. 244 об. и др.

[61] 1-я четв. XVIII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 102, л. 169 и об.

[62] Сер. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 32, л. 28 об. — 29 и др.

[63] Посл. четв. XVII в., РНБ, Соловецкое собр., 690/773, л. 383; РГБ, собр. Разумовского, 35, л. 317 и об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Наиболее распространенные песнопения известны в нескольких редакциях. Так, 136-й псалом «На реце Вавилонстей» имел 13 редакций и их вариантов: основной традиции, малого напева, демество среднее, с припевом «Аллилуиа», «на подобен» и др.[64] Царское многолетие бытовало в нескольких редакциях: меньшей, средней, большей, усольской и еще ряде других, малораспространенных[65]. Задостойник Пасхи «Светися, светися» сохранился в «переводе» Федора Крестьянина, псковском монастырском и безымянном «ин переводе»[66]. Многораспевность в русле демественной традиции доказывает ее свободное освоение в церковно-певческой практике.

Необычность исторического развития и бытования демественного пения заключается в том, что, несмотря на его известность как одного из видов «красного пения», круг собственно одноголосного демественного распева по книжной рукописной традиции оказался в целом небольшим, в отличие от других видов пространного пения — путевого и большого распевов. Об этом свидетельствует также и тот факт, что для записи одноголосия применяется исключительно столповая нотация. Редкие списки, изложенные демественной нотацией, при внимательном рассмотрении оказываются партиями раннего многоголосия (подробнее об этом см. Часть вторая, глава 1).

Историческая судьба демественной монодии сложилась таким образом, что её стилистические черты стали использоваться в многоголосии, причем именно в многоголосии и стала применяться оригинальная демественная нотация.

Наиболее вероятной причиной такого соотношения монодии и многоголосия было предназначение демества для служб в кафедральных соборах. При этом естественно, что многоголосная традиция по своим выразительным возможностям больше соответствовала праздничному характеру напевов и самому чину торжественного соборного богослужения. Именно в таком виде демество как вид пения обретает более широкое распространение в певческой практике, доказательство чему мы находим в рукописной традиции XVI—XVII вв.

Забегая вперед, заметим, что точка зрения многих исследователей о более широком распространении одноголосной традиции связана с двумя причинами. Во-первых, с трактовкой литературно-исторических источников (летописей, чиновников), в которых не разделялась монодия и многоголосие. Во-вторых, она сформировалась вследствие того, что в записи многоголосия на раннем этапе

[64] Редакции псалма подробно рассмотрены в статье автора: Текстология памятников демественного распева // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 2. М., 1989. С. 309—354. Основные списки: ГИМ, Синодальное певческое собр., 165, л. 36—38; 177, л. 34—35; 334, л. 18—19 об.; 875, л. 19 об. — 21 об.; 902, л. 31 об. — 34 об.

[65] XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 165, л. 108 об.—110 об.; сер. XVII в., РГБ, Вологодское собр., 144, л. 415—420 об.; собр. Большакова, 93, л. 443 и об.

[66] РГБ, Вологодское собр., 144, л. 386 об.—387, 564 об.—565; ИРЛИ, Карельское собр., 435, л. 93 — 95 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

развития, в музыкальной письменности использовалась форма, близкая записи монодии, — однострочное изложение партий, что внешне очень похоже на одноголосное изложение (подробнее это будет рассмотрено во второй части книги). Этим объясняется смешение двух видов единой демественной традиции при ее изучении.

Подробное исследование демественного пения в целом, и одноголосия, и многоголосия, в рукописной традиции конца XV—XVII в. совершенно определенно показывает значительное преобладание многоголосной разновидности.

В дальнейшем, уже в XVIII—XX вв., демественная монодия получает новую жизнь в старообрядческой среде. Здесь создается достаточно большой круг демественного пения и возникает специальная книга — Демественник, в которой он излагается. В этой книге песнопения записаны уже оригинальной демественной нотацией. Таким образом, в записи демественной монодии одноименная нотация применяется только в поздний, старообрядческий период[67].

Особенности музыкального стиля одноголосного демественного распева, его жанровая система, специфика нотации совершенно неожиданно и в оригинальном виде обнаруживают следы кондакарного пения, давно ушедшего из практики. Это проявляет себя в общих жанрах, ориентации на кафедральное богослужение, в сохранении жанровых особенностей песненного последования, идущего от Типика Великой церкви. Многие стилистические черты сближают демество с кондакарным пением: это сказывается на уровне основных музыкальных структур и языковых единиц — мелолексем. Отметим и родственность знаковой системы демества и кондакарного пения, что проявляется и в их графической общности, и в самих принципах записи музыкальных и музыкально-речевых структур.

Рукописные источники XVII в., тем не менее, не сохранили демественных песнопений, которые позднее появятся в старообрядческих списках одноголосного Демественника. Судя по стилистическим особенностям песнопений этой книги, традиция демественного распева в XVIII—XIX в. была сохранена в своих основных чертах, однако в сравнении с песнопениями допетровской эпохи она представлена как более цельная и единообразная.

Состав старообрядческого Демественника повторяет круг пения демественного многоголосия и отчасти — кондакарного пения[68]. Функция демественного

---

[67] Историческим судьбам демественной монодии, её соотношению с многоголосием посвящена дисс. автора: *Пожидаева Г. А.* Демественное пение в рукописной традиции конца XV—XIX веков. Л., 1982.

[68] *Пожидаева Г. А.* К типологии служебной певческой книги Демественник // Дни славянской письменности и культуры. Материалы Всероссийской научной конференции 22—23 мая 1998 г. Ч. 1 / Отв. ред. Г. В. Алексеева. Владивосток, 1998. С. 106—112; *Она же*. К типологии служебной певческой книги Демественник // А. С. Пушкин. Эпоха, культура, творчество. Традиции и современность / Дни славянской письменнос-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

распева как торжественного распева для богослужения в кафедральном соборе сохраняется у старообрядцев по сей день.

Исполнительские традиции этого вида пения сберегают в современных старообрядческих общинах — в Москве, Нижнем Новгороде, Новозыбкове Брянской области, пос. Стрельниково Костромской области и др. Например, в стрельниковской общине деместом поют строго, с благоговением, подобающим великим праздникам; господствует ровная по динамике звучность, сочетающаяся с выразительной декламационной фразировкой. Медленный темп наиболее естественно соединяется с величавой торжественностью праздничного храмового действа. Небольшие отклонения от темпа — расширения в начале и окончаниях строк — рельефно выделяют эти разделы песнопения; ритм же напева выдерживается абсолютно точно[69].

Прежде, чем перейти к структурному анализу демественных песнопений, остановимся на некоторых проблемах их ***расшифровки***, существенных для стилистики данного вида пения[70].

Прочтение демественного ключевого знамени, как и любой другой нотации невменного типа, заключается в том, чтобы верно передать элементы музыкального языка и его главные ритмо-интонационные структуры. Из проблем расшифровки мы рассмотрим одну, достаточно узкую, но важную: это расшифровка одного ритмо-интонационного комплекса — пунктирного ритма, существенного для распева, на который, тем не менее, нет устоявшегося взгляда в музыкальной медиевистике. Причина заключается в том, что в рукописных источниках до конца XVII в. и более поздних старообрядческих эта форма ритма имеет варианты в записи столповой нотацией. Почему они возникли и какой из вариантов наиболее правомерен? Каким образом добиться более точной и корректной расшифровки?

Оптимальный результат прочтения памятников, очевидный на примере знаменного распева, дает применение сравнительного метода: сопоставление столпо-

ти и культуры. Май 24—26, 1999 / Дальневосточный гос. ун-т;, Дальневосточный гос. ин-т искусств; Центр русской культуры. Владивосток, 1999. С. 101—110.

[69] Старообрядческое церковное пение (аудиозапись). М.: «Мелодия», 1988. № 6, 7.

[70] Проблемам прочтения демественных песнопений посвящены статьи автора, в которых обосновывается необходимость использования не только крюковых, но и линейных списков для научно-корректной расшифровки этого распева: *Пожидаева Г. А.* Об особенностях расшифровки демественного распева // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Сб. трудов ЛоЛГК и ГМПИ им. Гнесиных. Отв. ред. С. П. Кравченко, А. Н. Кручинина, Л., 1987. С. 129—156; *Она же.* Демественное «ключевое» знамя и его современное прочтение // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2001. № 1. С. 66—89.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

вой нотации и линейной по двознаменным спискам[71]. Таким способом уточняются элементы музыкального языка и перевода невменной записи в линейную.

Для демественного распева этот метод буквально использовать невозможно, так как до сих пор не известны двознаменные рукописи конца XVII в., в которых песнопения были бы изложены крюковой и линейной нотацией. Имеются лишь редкие списки двознаменного изложения отдельных песнопений: это псалом «На реках Вавилонских» и пасхальный задостойник «Светися, светися»[72], которые в силу своей малочисленности не могут стать базой для расшифровки всего стилистического пласта.

Источники демественного распева до конца XVII — начала XVIII в. отличаются пестротой и неоднородностью: круг пения в одноголосии небольшой, широкое распространение имеют только отдельные образцы, причем в изложении столповой нотацией; одноголосные песнопения в записи демественной нотацией единичны и не охватывают полного круга пения. В линейной же записи, сохранившей также преимущественно единичные песнопения, музыкальные редакции не совпадают с невменными[73].

Достаточно большое количество одноголосных песнопений в изложении демественной нотацией появляется только в старообрядческих книгах, начиная со второй четверти XVIII в.[74] Линейные списки того же времени обычно содержат лишь редкие, отдельные образцы демественного распева, при этом их

[71] *Карастоянов Б.* К вопросу о расшифровке крюковых певческих рукописей знаменного распева // Musica antiqua Europae orientalis. V. Bydgoszcz, 1975 P. 487—504; *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. СПб., 1994; *Кравченко С. П.* Словарь фит певческой книги «Праздники» (начертания фит, разводы, нотолинейные транскрипции, комментарии) // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987. С. 157—194 и др.

[72] Кон. XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 212, л. 50— 53 об.; 1348, л. 36—39; посл. четв. XVII в., РНБ, Соловецкое собр., 644/618, л. 19—21.

[73] Подробнее о источниках демественного пения разных видов нотации см. дисс. автора: *Пожидаева Г. А.* Демественное пение в рукописной традиции конца XV—XIX веков. Дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1982.

[74] Списки Демественника: 2-я четв. XVIII в., РГБ, собр. Усова, 82; 3-я четв. XVIII в., собр. Большакова, 153; Музейное собр., 1249; собр. Одоевского, 6; собр. Разумовского, 88; 2-я пол. XVIII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 501; посл. четв. XVIII в., РГБ, Музейное собр., 6590; 1799 г., ГИМ, собр. Уварова, 919(374); XVIII в., РГБ, собр. Вифанской духовной академии, 74; Музейное собр., 6418; ГИМ, Синодальное певческое собр., 15; кон. XVIII — нач. XIX в., РГБ, собр. Прянишникова, 165; Рогожское собр., 111; нач. XIX в., Рогожское собр., 110; 1-я четв. XIX в., ЦММК им. Глинки, ф. 283, № 79; 2-я четв. XIX в., РГБ, Музейное собр., 10489, 10584; ф. 218, № 56.20—1968; собр. Никифорова, 3; 1875 г., Рогожское собр., 113; XIX в., Музейное собр., 4428, 8573; собр. Егорова, 1381; кон. XIX в., Музейное собр., 4714 и др.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

музыкальные редакции не всегда совпадают с крюковыми списками. Исключение представляет единственный известный нам список Демественника краткого состава — РГБ, собр. Разумовского, 88, последняя треть XVIII в. Он содержит 33 песнопения демеством, стилистическая традиция которых совпадает с традицией рубежа XVII—XVIII вв. и передаёт характерные черты данного вида пения. Столь пестрый состав рукописных источников демественного распева вкупе с поздним развитием его теории усложняет прочтение песнопений этой традиции.

Азбуки демественного знамени известны нам только в старообрядческих списках, начиная со второй четверти XVIII века. В некоторых современных работах можно встретить упоминание о демественных азбуках более раннего периода — XVI—XVII вв., однако оно не подкрепляется ссылками на источники, поэтому невозможно их введение в научный оборот[75]. Кроме того, само строение азбук и особенно разводы демественных знамен, как мы увидим, отражает их позднее происхождение.

В медиевистике азбуки демественного знамени введены в оборот Д. В. Разумовским, впервые опубликовавшем такую азбуку с переводом демественных знамен в дробное столповое знамя[76]; их исследование продолжено работами В. М. Беляева, И. Гарднера и Б. Шиндина[77]. В этих трудах, а также в старообрядческом издании «Азбуки демественного пения» Л. Ф. Калашникова[78] дан перевод знаков демественной нотации в столповую или даже в линейную. Но расшифровка песнопений по такому методу сильно отличается от традиции демественного распева, зафиксированной в линейных рукописях рубежа XVII—XVIII вв., — времени его более широкого бытования.

К подобным источникам, подтверждающим завершенность демественного распева с точки зрения его ладоинтонационных и ритмических особенностей, относятся многие линейные списки этого периода. В целом нотно-линейные источники сохранили более 50 демественных песнопений, некоторые из них — в разных музыкальных редакциях[79]. Именно этот материал, однородный по музыкально-стилистическим признакам и достаточный для изучения главных струк-

[75] *Шиндин Б. А., Ефимова И. В.* Демественный роспев… Новосибирск, 1991. С. 57.

[76] *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России.

[77] *Беляев В. М.* Раннее русское многоголосие. М., 1997; *Gardner I. von.* Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. *Шиндин Б. А., Ефимова И. В.* Демественный роспев.

[78] *Калашников Л. Ф.* Азбука демественного пения. Киев, 1911.

[79] Источники различных видов нотации, в том числе и линейные (всего более 2000 списков), приведены в инципитном каталоге демественных песнопений конца XV—XIX в. из упомянутой дисс. автора. Важнейшие из них: ГИМ, Синодальное пев-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

турных единиц напева и песнопений, а также упомянутый линейный список Демественника мы и берем за основу.

Наиболее существенное отличие музыкальных структур линейных списков и разводов демественных азбук заключается в их ритме. Ритм демественных напевов по линейным источникам отличается активностью и энергичностью, свойственной и традиции знаменного пения; ритм же напевов, расшифрованных по азбукам, где тонемы демественного распева изложены столповым знаменем, зачастую искажается, становится расплывчатым и аморфным (пример 134). Напев в таком изложении теряет важнейшие черты древнерусской монодии: энергию ритмического движения, ритмическое напряжение, ритмическую точность звучания. Эти качества старообрядческой традиции начала XX в. и современной подтверждаются фонозаписями и не раз отмечались исследователями[80].



Пример 134. Демественные знамена и их развод столповым знаменем по азбуке третьей четверти XVII в., РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 153

Принципиальное отличие содержит запись сложных ритмов с оттяжкой (3:1), так называемых пунктирных ритмов, столь показательных для демества. В нотно-линейных списках этот ритм имеет три варианта: четверть с точкой и восьмая (преобладающий вариант), половинная с точкой и четверть, целая с точкой и половинная; в демественных же азбуках реально сохраняется только два последних, а пунктирный ритм с дроблением моры — четверть с точкой и восьмая — в азбуках фактически исчезает. В чем причина?

На наш взгляд, она заключается в особенностях самой крюковой письменности, применявшейся для записи церковных распевов на протяжении всей их истории. В старейшем виде нотации — столповом знамени — долгое время (до

ческое собр., 195; РГБ, собр. Разумовского, 88; РНБ, собр. Погодина, 382; СПбДА, Р/217.

[80] *Смоленский С. В.* О древнерусских певческих нотациях. СПб., 1901. С. 41; *Владышевская Т. Ф.* К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. М., 1976. С. 47—48; Старообрядческое церковное пение (аудиозапись). М.: Мелодия. 1988.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

XVII в.) не имелось средств для записи именно этого варианта пунктирного ритма, который давал неравное дробление моры: все попевки, содержащие такой ритм, записывались условно или тайнозамкненно, например, *кулизма средняя* 8-го гласа, попевки *накидка* и *поворотка*. То же относится и к древнейшим фитам, например, *мрачной*, *двоечельной*, в которых ритм с оттяжкой также записывался условно (пример 135).

В разряд тайнозамкненных попадали и попевки, содержащие другие сложные ритмы — синкопированный или мелкий дробный ритм внутри моры. Например, синкопированный ритм долгой тонемы (четверть, половинная и четверть) в попевках *долинка меньшая* 5-го гласа, *кулизма средняя конечная* 2-го и 6-го гласа, дробный ритм краткой тонемы (две восьмые и четверть) в попевках *унылка* и *уломец* 8-го гласа (пример 136).

Таким образом, на протяжении всей истории развития знаменного распева, от XI и вплоть до XVII в., в столповом знамени не использовалось «подробной» записи сложных ритмов внутри моры: все они обозначались тайнозамкненными комплексами знаков и существовали фактически в устной традиции.

Только с появлением изложения разводов фит дробным знаменем начинается запись пунктирного ритма внутри моры и появляются знаки для его записи. В столповой нотации этот ритм обозначается сочетанием крюка светлого с оттяжкой и сложитья с пометой «купно» (пример 137).

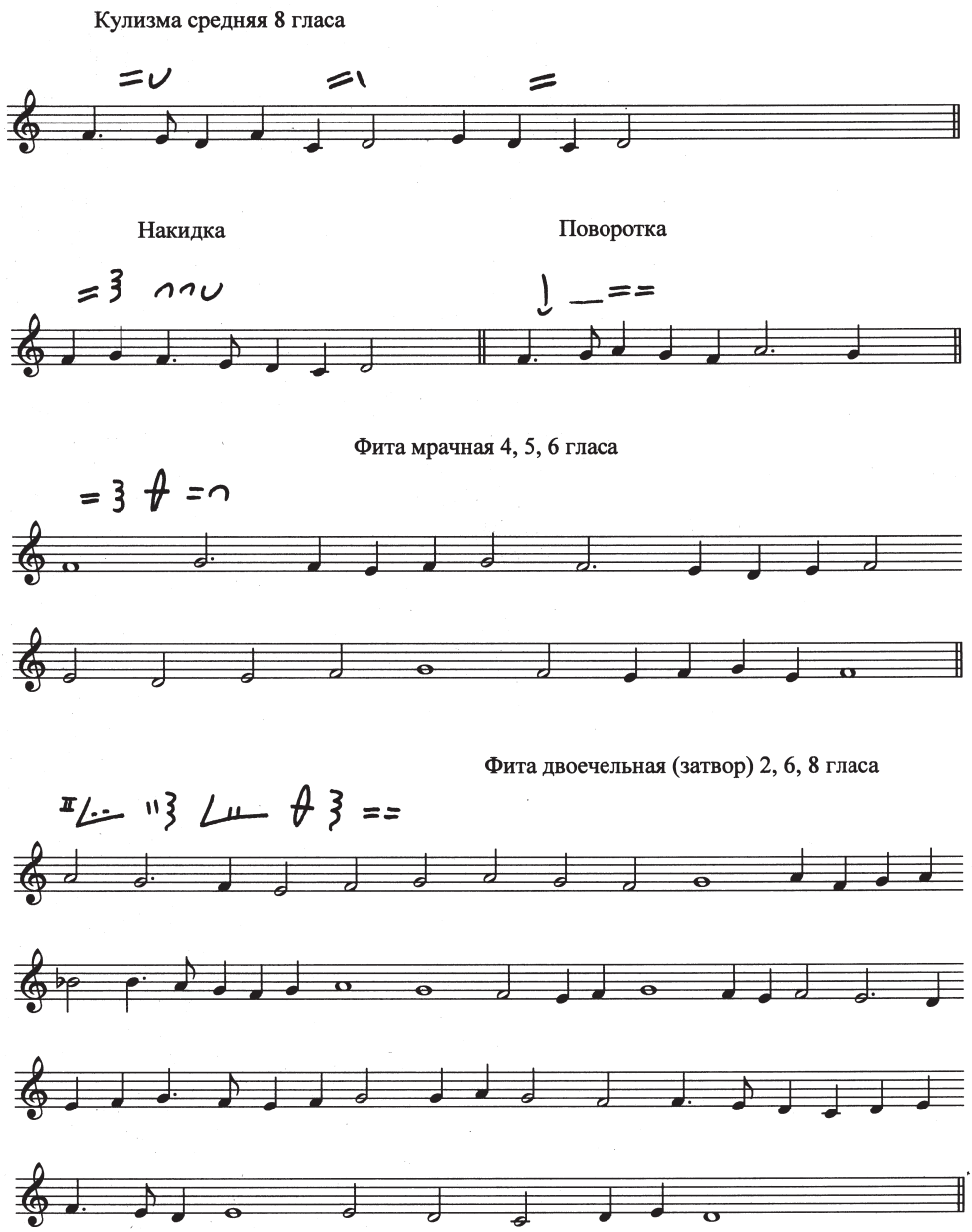
Как ни парадоксально, в азбуках демественной нотации это сочетание встречается крайне редко. Оно применяется только для записи двух тонем, относящимся к наиболее ранним песнопениям XVI в. — «На реце Вавилонстей», царском многолетии и др.

На наш взгляд, это отражает реальное формирование музыкальной письменности, при котором устоявшиеся обороты фиксируются точно и однозначно, без вариантов, другие же отражают модель пунктирного ритма (длительность с оттяжкой и укороченная), но при этом точного развода не дают (пример 134, 138).

По сути, обе формы записи фиксируют одни и те же элементы музыкального языка — тонемы. В традициях древнерусского церковного пения ритмическая вариантность тонем использовалась достаточно широко, однако здесь сложились определенные закономерности. К ним относятся: ритмическое увеличение или уменьшение — в два или четыре раза, ритмическое обращение (две четверти и половинная, половинная и две четверти и т. д.), в том числе характерное обращение пунктирного ритма в синкопированный.

Общей закономерностью всех распевов является также метро-ритмическая организация на основе моры, что дает четкость и активность ритмической пульсации напева. Мора создает господствующее ритмическое движение, в котором, несомненно, преобладают доли, равные море или кратные ей. Отступления от длительности моры всегда кратковременны, и, нарушая периодичность ритмиче-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 135. Пунктирный ритм в разводах тайнозамкненных попевок и фит

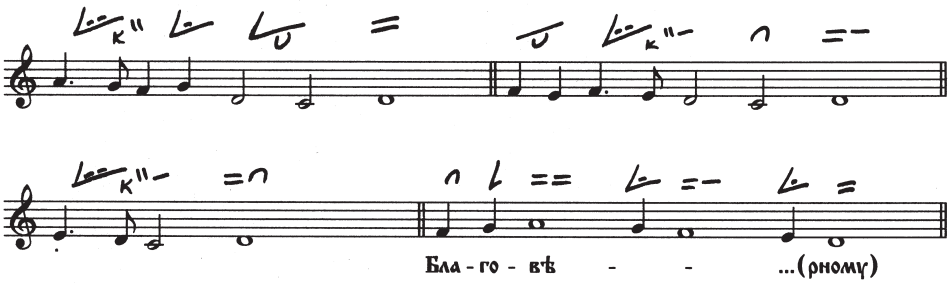
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 136. Сложные ритмы в разводах тайнозамкненных попевок



Пример 137. Запись пунктирного ритма в столповом знамени



Пример 138. Точная и приблизительная запись пунктирного ритма столповым знаменем

ской пульсации, они, тем не менее, сохраняют инерцию ритмического движения на основе моры. Поэтому тонемы разных распевов, образующих стройную систему русского церковного пения, имеют общую метро-ритмическую организацию, и демественное пение не может быть и не является исключением, напротив, оно воплощает типичные признаки системы.

Ритмической основой демественного распева является та же мора, что и в других распевах, равная половинной длительности в нотных транскрипциях. Тонемы демественного распева соотносимы именно с этой единицей ритмической пульсации и должны выдерживать общие закономерности метро-ритмической организации древнерусских распевов. То есть ведущей, определяющей долей пульсации в деместве должна быть мора, равная половинной, а отступления от нее — обязательны, но кратковременны и не могут нарушить инерцию господствующего ритмического движения.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Именно по этой причине буквальное прочтение разводов дробным знаменем по демественным азбукам невозможно и в принципе неверно, ибо оно разрушает систему метро-ритмической организации напева: исчезает ритмическая пульсация на основе моры, слишком частые отступления от нее влекут за собой исчезновение ритмической инерции движения, что абсолютно несвойственно древнерусской традиции[81].

Таким образом, практическое обращение к проблемам расшифровки подводит к тому, что изучение демественного ключевого знамени требует комплексного подхода и соединения источниковедения, музыкальной палеографии, музыкальной теории и живой традиции исполнения, что в перспективе должно привести к научно корректному прочтению ранних памятников и представить распев в его истинном звучании.

Из круга одноголосного демественного распева опубликована лишь часть песнопений, причем преимущественно в переводе в современную нотную запись[82]. Это избранные песнопения всенощного бдения, изменяемые и неизменяемые: псалмы, гимны, величания и отдельные стихиры великим праздникам. Важнейшая литургическая часть круга демественного пения представлена жанрами блаженн, задостойников и припевов. Особо выделим пасхальные и рождественские песнопения, тропари «Христос воскресе» и «Рождество Твое», кондаки «Аще и во гроб» и «Дева днесь».

Данные публикации и собственные расшифровки автора привлечены в качестве материала для анализа стиля демественного распева. Расшифровка песнопений выполнена по спискам столпового и демественного знамени XVI—XIX вв; использованы двознаменные и линейные списки.

Благодаря мелизматическому типу демественного распева, не связанному столь жестко со структурами текста, его ритмическая организация не зависит непосредственно от текстовой ритмики.

[81] Представления автора о ритмических нормах традиции демественного распева отражены в публикациях: Памятники демественного распева XVI—XVIII вв. / Пер. крюкового письма, вступ. ст., коммент. Г. Пожидаевой. Нотное издание. М., 1999; *Она же*. Демественное «ключевое» знамя и его современное прочтение // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2001. № 1. С. 66—89; *Она же*. Демественное пение // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 6. Ч. 2 М., 1993. С. 433—474; *Она же*. Из истории демественного пения XVII в. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 10. М., 2000. С. 482—516; *Она же*. Из истории демественного пения XV—XVI вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 9. М., 1998. С. 264—309.

[82] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971. Приложение 4—7, 18, 21; *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971. № 55, 58, 61; Памятники демественного распева XVI—XVIII вв. // Традиции рус ского церковного пения. Вып. 1. Пер. крюкового письма, вступ. ст., коммент. Г. Пожидаевой. М., 1999.

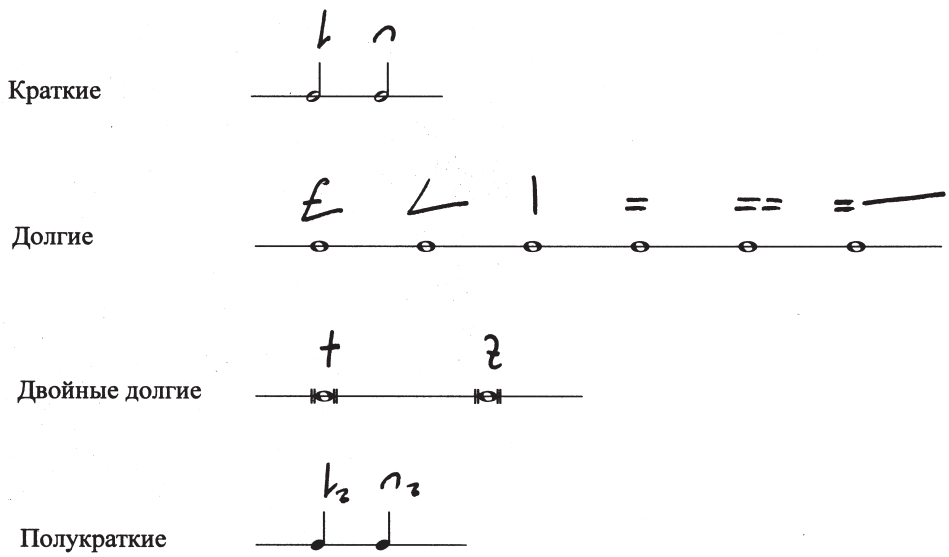
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Основной долей пульсации — *морой* — здесь является та же половинная. Возникающая метрическая пульсация почти целиком укладывается в двудольность «тактов» высшего порядка (2/2 или 4/2), но периодически нарушается несимметричными построениями, поэтому говорить о «тактовой» симметричной организации демественного распева не приходится, хотя в песнопениях имеются достаточно протяженные построения стабильного двудольного «метра». Для практического исполнения временной мерой счета может служить не «такт», а только половинная длительность.

Тонемы демественного распева — те же, что и в путевом распеве: краткие, долгие, долгие двойные, полукраткие, гемиолы краткие и долгие и пятидольник. Как мы видим, состав тонем является общим для различных распевов одной эпохи: он повторяется в знаменном силлабо-мелизматическом распеве младшей редакции, путевом и демественном пении, большом распеве, существовавшем в одно время — с конца XV по конец XVII в.

К *однозвучным* тонемам относятся все перечисленные, кроме гемиолы краткой и пятидольников. При этом ритмически неделимы однозвучные — краткая, долгая, двойная долгая и полукраткая; в них сохраняется ритмическая цельность моры и не допускается ее дробления (за исключением полукраткой тонемы).

Ритмическая неделимость моры в простых однозвучных тонемах находит соответствие в графике «одногласостепенных» знамен: эти тонемы записываются такими одноэлементными знаками, как стопица, крыж, крюк, палка, запятая и пр. (пример 139).



Пример 139. Однозвучные тонемы демественного распева

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Двузвучные тонемы распространены преимущественно как краткие и долгие с равным ритмическим делением — четверти восходящие или нисходящие в поступенном движении  . Они создают плавность и уравновешенность мелодической линии демественного напева. Однако для демества очень показательно и неравное ритмическое деление  — с пунктирным ритмом в кратких тонемах (пример 140, кокиза 4, тонема 2). Такой ритм демественного напева придает ему особую торжественность и праздничность.

Трехзвучные краткие тонемы с дроблением первой доли часто используются в опевании, так называемом мотиве «тряски»  (пример 140, кокиза 5, тонема 3). Эти тонемы весьма употребительны и в знаменном пении силлабо-мелизматического типа младшей редакции: уже был отмечен ряд попевок с использованием данного ритма (уломец, унылка, колыбелька и др.).

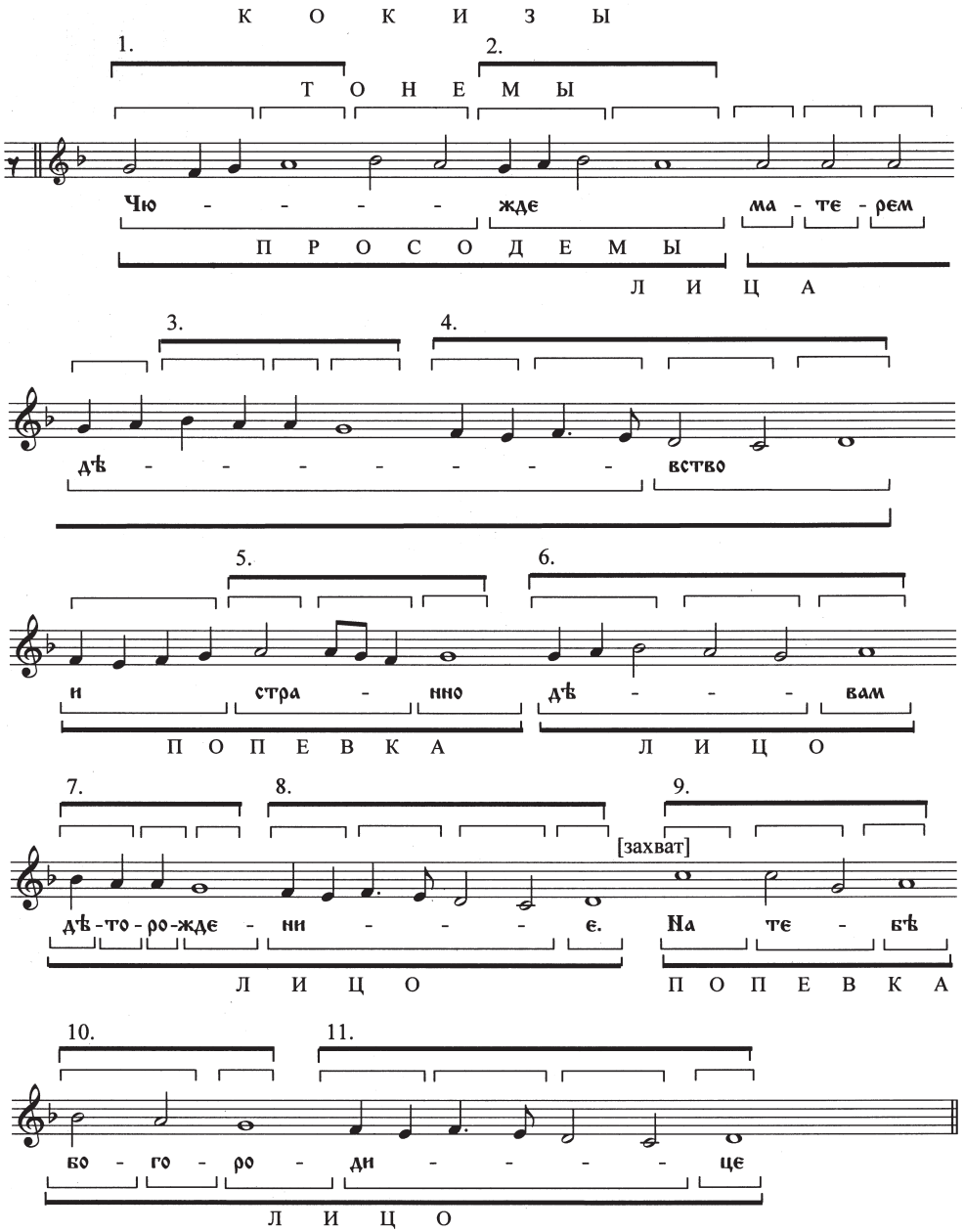
Ритмическое дробление моры в краткой тонеме на два или три звука также находит отражение в графике «двугласостепенных» и «тригласостепенных» демественных знамен. Двузвучный состав тонем выражается в соединении двух самостоятельных знамен — стопицы с запятой и стопицы с крыжем; трехзвучный состав тонем выражен графически сходными знаками с одинаковым добавлением «ключа» — крюком ключевым и черты ключевой. В этом проявляется наглядность нотации, дающей зримый образ звучащей тонемы (пример 141).

Двузвучные и трехзвучные краткие тонемы при одинаковом ритме варьируют направленность мелодического движения — восходящую и нисходящую, представляя собой зеркальные обращения. Это находится в русле традиций русского церковного пения, восходящих к старшей редакции знаменного распева и ранней форме столповой нотации (ср. знаки, имеющие одинаковый ритм, но противоположную направленность мелодического движения: голубчик борзый и стопица-переводка, крюк с подчашием и голубчик тихий и т. д. — см. пример 142).

Вариантность знамен по графике для записи одних и тех же тонем так же характерна для демественной нотации, как и для столповой. Она связана с другими качественными характеристиками тонемы: ее соотношением со звуковысотной строкой, положением в мелодической волне, местоположением в композиции, а кроме того, взаимосвязью с акцентностью текста. В этом смысле демественная нотация подобна знаменной столповой и предстает как часть целостной системы русского крюкового письма.

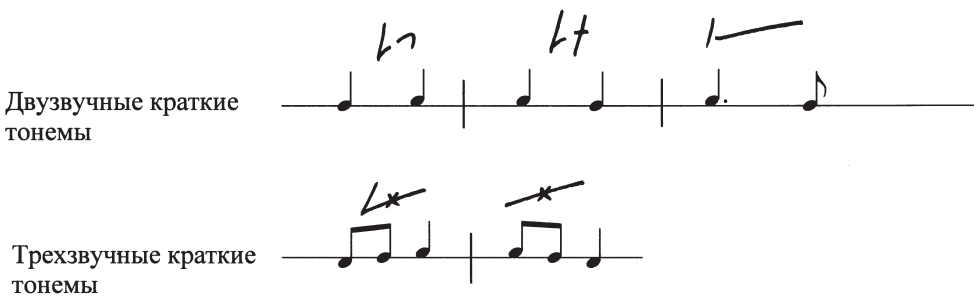
Долгие двузвучные тонемы в демественном распеве также принимают равное и неравное ритмическое деление — с пунктиром или синкопой, причем последняя обычно записывается пятидольником; направленность их мелодического движения — восходящая и нисходящая  . *Долгие трехзвучные* тонемы также вводят ритмическое дробление первой доли — равное или неравное, с пунктиром  (см. пример 140, кокиза 1, тонема 4 и пример 143).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

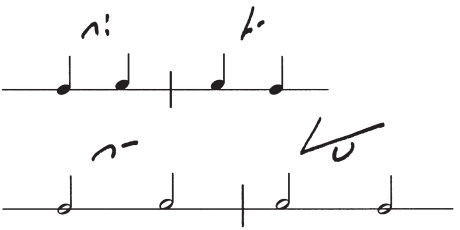


Пример 140. Структуры и мелолексемы демественного распева. Из задостойника Рождества Богородицы. Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 195, л. 295 об.

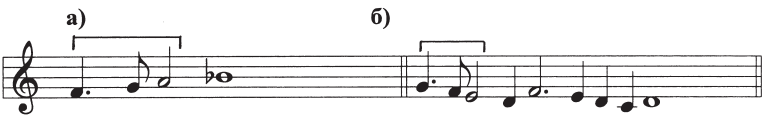
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 141



Пример 142



Пример 143

В четырехзвучной долгой тонеме равного ритмического деления направление движения — восходящее и нисходящее, а также их сочетания; во всех вариантах с пунктирным ритмом также дробится первая половина тонемы (пример 144). Благодаря ритмическому варьированию, возникают новые ритмоформулы — гемиолы долгие трех- и четырехзвучные (пример 145).



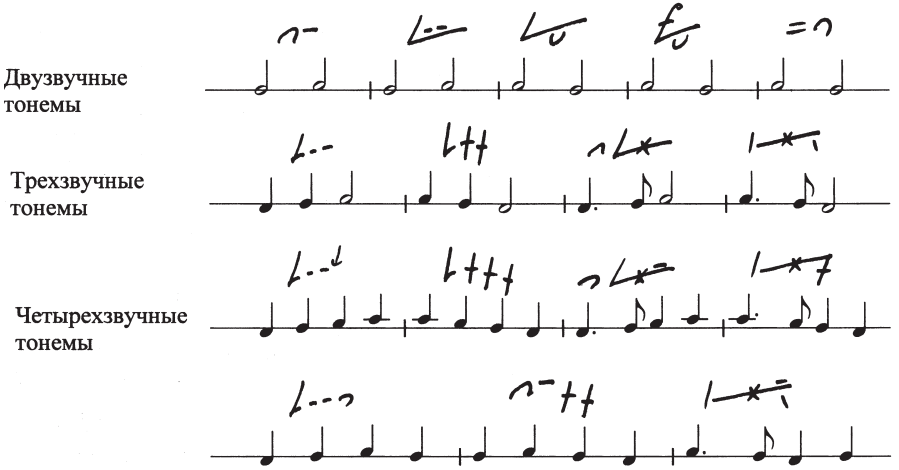
Пример 144



Пример 145

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Более сложная разновидность тонем демественного пения — *составные* тонемы, образованные соединением двух простых; они записываются и более сложными по графике знаменами. Нередко эти знамена составлены из основных и вспомогательных знаков. Количество звуков, как правило, проецируется на элементы нотации: двузвучные тонемы записываются знаменами из двух элементов, трехзвучные — из трех и т. д. Направленность движения — восходящая, нисходящая и воспятогласная — также наглядно отражается в графике (переводка и стопица с двумя крыжами, переводка ометная и голубчик тихий с двумя крыжами и пр. — см. пример 146).



Пример 146. Многозвучные составные тонемы демественного распева

Мелодическое движение демественного напева в целом укладывается в типичное для древнерусской монодии: в нем преобладает поступенное движение. Спецификой демества становятся квартовые и терцовые скачки в некоторых тонемах («внутри» структур, а также на грани их соединения — см. пример 140, кокиза 9; примеры 143б, 147 и 144б, в, г). В сравнении с другими распевами, соединение тонем в деместве отличается наибольшим разнообразием и сложностью, тем самым как бы подтверждая его оценку как пения наиболее искусного.

Распев выделяется своим *пунктирным и синкопированным ритмом*[83], звучащим в различных комбинациях и вариантах: 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅮; 𝅗𝅥. 𝅗𝅥; 𝅝. 𝅗𝅥; 𝅗𝅥 𝅝; 𝅗𝅥 𝅗𝅥; 𝅗𝅥 𝅗𝅥. 𝅗𝅥

[83] Это свойство демественного распева отмечено исследователями: *Смоленский С. В.* О древнерусских певческих нотациях. СПб., 1901. С. 85—86; *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 211; *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. С. 76.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

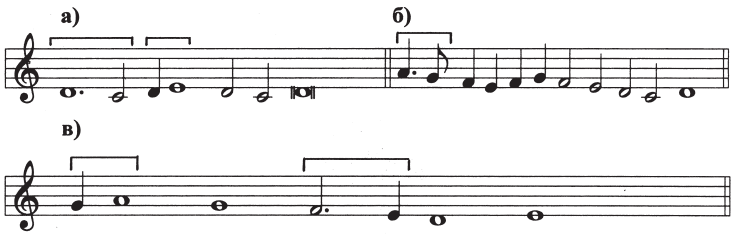


Пример 147

и др. Последние синкопированные ритмы, не укладывающиеся в квадратные построения, тем не менее исполнялись точно, что подтверждается многоголосными обработками демественного распева, сохраняющими во всех голосах именно такие длительности, как в синкопированных ритмоформулах.

В демественном необычайно возрастает употребительность тонем *сложных ритмов*: двузвучных с пунктирным ритмом (кратких и долгих ♩. 𝅗𝅥.; 𝅗𝅥. 𝅝.), гемиол кратких ♩ 𝅗𝅥, а также кратких трехзвучных с дроблением первой доли ♫ ♩. Эти первичные музыкальные структуры, изредка встречавшиеся в знаменном распеве, здесь становятся наиболее существенными и определяют главные интонационные обороты, без которых невозможно представить демественный распев. Кроме того, многозвучные тонемы подчеркивают его ритмическую подвижность.

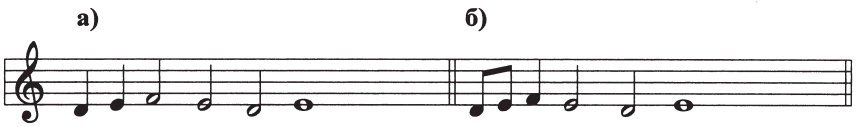
Кокизы, образованные соединением тонем, передают их интонационно-ритмические свойства. Ритмическую характерность «обеспечивают» тонемы сложных ритмов — пунктирного и синкопированного, в том числе в сочетании подвижного и замедленного «пунктира» ♩.𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥.𝅗𝅥, а также гемиолы краткие и пятидольники (пример 148).



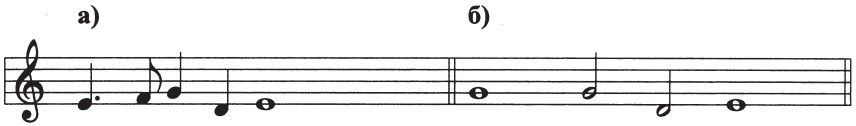
Пример 148

Напевы разворачиваются на основе ритмической вариантности кокиз, в которых изменяются продолжительность и ритм тонем, их составляющих. Приемы варьирования очень разнообразны: двойное увеличение (пример 149а, б), четверное увеличение (пример 150а, б), дробление краткой однозвучной тонемы (пример 151а, б), сокращение краткой однозвучной до полукраткой (пример 151в), замена ровного ритма пунктирным (примеры 144в, г; 149а; 148в), то же с изменением масштабов кокизы (примеры 148б и 145б) и т. д. Даже простое перечисление главных приемов ритмического варьирования дает представление о степени мастерства распевщиков и отчасти объясняет, почему демество считалось наиболее искусным распевом среди прочих.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 149. Ритмическое варьирование кокиз: двойное увеличение



Пример 150. Ритмическое варьирование кокиз: четверное увеличение



Пример 151. Дробление краткой однозвучной тонемы

В процессе интонирования в *обиходных ладах* возникают *ладовые комплексы* небольшого диапазона, охватывающие согласие или расширенное согласие (четырехступенное) и составляющие ладовую основу кокиз. Каждая из них имеет свой конечный тон и приобретает в напеве свое ладовое наклонение. В деместве, как и в путевом распеве, можно выделить кокизы «односогласные» (пример 140, кокиза 1, 5) и «переводные» (пример 140, кокиза 3 — строка *ля* и конечный тон *соль*).

Прикрепленность кокиз к «своей» звуковысотной строке создает различные соотношения этих строк и конечных тонов; в деместве они наиболее разнообразны: секундовые и квартовые, терцовые; более других используется малый автентический лад. Вместе с тем, *напевам свойственна ладовая переменность* и «светотени» различных наклонений обиходных ладов — большого, малого и укосненного (пример 140, кокизы 2—3 — укосненный и малый обиходные лады). Вариантность ладовой окраски строки придает большую выразительность звучанию демественной монодии, демонстрируя также и высокую композиционную технику распева.

Для демества типичны кокизы, начинающиеся с мелодической вершины (пример 140, кокизы 7 и 8) или использующие однозвучные долгие тонемы в высоких согласиях обиходного звукоряда (там же, кокиза 9). Такое применение высокого регистра в напевах песнопений звучит очень выразительно, просветляя певческий тембр голоса.

Подобно композициям знаменного распева, имеющим функциональную прикрепленность попевок в зависимости от их места в музыкальной форме (на-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

чальные, срединные и конечные), в демественных возникла аналогичная *функциональность* интонационных моделей — кокиз, подчиненных собственно музыкальным закономерностям развития, логике варьирования лада и ритма, звуковысотной архитектонике строки и напева в целом.

Основная функция, жестко закрепленная за кокизами, — *конечная*; количество конечных кокиз ограничено — нам известно 20 основных, включая варианты. Для них обязателен характерный пунктирный и синкопированный ритм в различных вариантах (пример 152).



Пример 152. Конечные кокизы

В отличие от конечной функции, *начальная* выражена менее ярко. В начальных кокизах преобладают долгие однозвучные тонемы и плавное поступенное движение. Но их ритмическое разнообразие, изменчивость мелодического движения — восходящего и нисходящего, их сочетаний, различные ладовые наклонения — все это демонстрирует стремление распевщиков сочинить запоминающееся начало, особый зачин для каждого песнопения (пример 153).



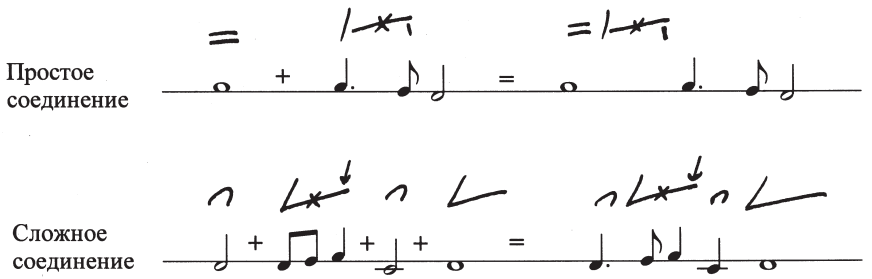
Пример 153. Начальные кокизы

Кокизы *срединной* функции, отличаясь большей вариантностью, отражают разработочный характер того раздела формы, в котором они используются. Вариантность сказывается в метроритмических изменениях, изменении звукового состава и масштабов кокизы.

Соединение тонем в *кокизах* напева находит отражение в *лигатурах* нотации. Как правило, кокизу образуют не менее трех простых тонем или простая и составная; их максимальное количество в кокизе — не более пяти, продолжительность — от 2,5 до 7 мор.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В записи кокиз различают *простые и сложные соединения*: простые соединения не меняют развод каждого знамени, сложные изменяют ритмическое значение входящих в них знамен, то есть сложное соединение несет в себе элемент тайнозамкненности и подобно лицевому начертанию знаменного распева. Пример простого соединения — статья простая и мечик ключевой закрытый; пример сложного соединения — запятая, крюк ключевой с сорочьей ножкой, запятая и крюк простой (пример 154).



Пример 154. Соединения знамен (лигатуры) в записи кокиз демественным знаменем

Пространный характер демественого распева и обилие редакций большого распева деместом, основанного на фитных разводах, сформировало особый тип теоретических руководств демественного знамени: демественные азбуки содержат не только «толкования» знамен с переводом на столповое знамя, но и кокизы демественного распева, служившие моделями для попевочных, лицевых и фитных разводов. В отличие от знаменных, кокизы демества не имеют названий[84].

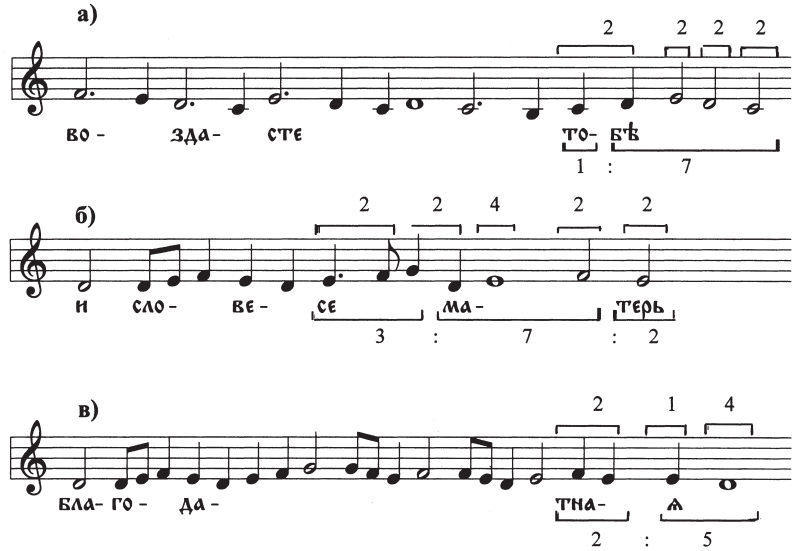
Демественные ***просодемы*** еще более, чем тонемы, многообразны по своей продолжительности и ритмическим пропорциям. Соединение элементов напева и текста приводит к различным соотношениям слога с тонемой: просодема может быть равна тонеме по долготе (пример 140, кокиза 2, тонемы 1—2), охватывать несколько тонем (там же, кокиза 1, тонемы 1—3) или дробить краткую тонему на две полукратких (там же, кокиза 7, тонема 1). При этом долгота просодем соответствует пространному характеру распева — среди них господствуют многоморные. Оригинальность просодического ритма в демественных песнопениях заключается в сочетании просодем, умножающих и дробящих мору, — просодем многоморных и полуморных.

Варьирование взаимосвязей музыкальных и текстовых структур придает гибкость демественной просодии. Так же, как и в путевом распеве, здесь есть

[84] Приводим списки демественных азбук: РГБ, собр. Большакова, 153; собр. Усова, 82; Музейное собр., 8573, 10584; Рогожское собр., 113; ГИМ, Синодальное певческое собр., 501 и др.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

просодические синкопы. Возникающие при совмещении четных ритмических пропорций тонем (2:2:2:2 или 2:2:4:2) с нечетными пропорциями просодем (1:7; 3:7; 2:5), они создают дополнительную игру акцентности в звучании песнопения (пример 155).



Пример 155. Синкопированные просодемы демественного распева

Ритм *ударных и безударных* просодем составляет важную сторону стиля каждого распева. В демествe конца XVII в. наблюдается ярко выраженная тенденция продления ударных слогов, то есть долготной акцентности. Например, в цикле задостойников таким образом выделена большая часть ударных слогов (80%), причем их продолжительность в словах, имеющих логические ударения, достигает значительной величины — 17,5 мор. Нередко применяется и высотно-долготная (эмфатическая) акцентность, что подчеркивает речевую выразительность песнопений (пример 155 б, в).

Безударные просодемы произносятся в целом быстрее, чем ударные, — среди них доминируют краткие тонемы, применяются и полукраткие, а долгие звучат лишь в конечных безударных просодемах.

При соединении напева с текстом именно акцентность последнего определяет выбор знамен для записи напева: так, например, палка и стрела простая используются только для записи ударных слогов, запятая — только для записи безударных. Таким образом, акцентность текста непосредственно влияет на выбор того или иного знамени при изложении напева. Отражение в нотации акцентности стиха становится одной из причин графической вариантности, которая вызывает применение различных знамен для записи одинаковых тонем напева.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Однако демественный распев как вид пространного пения гораздо меньше, чем силлабические и силлабо-мелизматические редакции, связан со строением текста. Поэтому его нотация, особенно в большом распеве демеством, обладает большей свободой в отношении текстовой просодии. Довольно много знамен здесь используется как на ударные, так и на безударные слоги, а также широко применяется в вокализах (фитных распевах), например, стопица, соколец, параклит, крюк простой и др. (пример 156).



Пример 156

Более крупная музыкально-речевая структура, возникающая из сложения просодем, — ***попевка*** — отличается в деместве изменением пропорций доступки и ядра: сокращением первой и увеличением второго (пример 140, попевка на слова «и странно»).

Очень распространенными для демества оказываются не попевки, а лица, состоящие из двух кокиз, причем устойчивой последовательности (пример 140, кокизы 1—2, 7—8, 10—11). Такая структура является подобной напевам двойных попевок, отличаясь от них типом лицевой просодии.

Обладающие ритмической и интонационной характерностью, демественные кокизы объединяются в напеве не только попарно, но и в более сложные построения — пространные лица. Их отличия от фит заключаются не столько в напеве, сколько в ином соотношении с текстом: если фитой распевалось одно слово, то здесь это может быть не только слово, но и синтагма: «мати благословенная», «вся племена земная», «свят богу» (пример 157) и т. д. В таких лицах используются просодемы, распетые кокизой. Здесь в соотношении текста и напева отчетливо проявляется связь с кондакарным пением, в котором также использовался лицевой тип просодии. В результате, в демественных напевах возникает насыщенное кокизами с их музыкальной выразительностью мелодическое движение, основные структуры которого — парные соединения кокиз и устойчивые последования из трех-четырех кокиз в пространных лицевых напевах. В этом проявля-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 157. Демественные лица

ется мелодическая развитость и пространный характер демественного распева, в основной редакции превосходящего путевой.

Ладовое строение демественных мелолексем складывается из составляющих их кокиз, образующих «суммарный» лад. В примере 140 второе лицо состоит из двух кокиз, каждая из которых трех- или четырехступенна; суммарный же лад охватывает семь ступеней. Важным элементом в процессе развития песнопения являются соотношения конечных тонов кокиз в двойных структурах попевок и лиц. Типичный случай — секундовое, терцовое и квартовое их сопоставление (квартовое особенно показательно для конечных попевок — пример 140, кокизы 10—11).

Обиходный звукоряд — ладовая основа демества, как и других церковных распевов. Ограниченный его диапазон определяется для каждого песнопения; при этом звучит также и переменность обиходных ладов — большого, малого и укосненного.

Мелодическое развитие демественного распева существенно отличается от знаменного отсутствием речитации на строке и опорой на ее опевание — это общее качество пространного типа пения, характерное и для других его видов. При опевании строки стремление к интонационному разнообразию и выразительности приводит к тому, что звуковысотный уровень строки в песнопении становится переменным на протяжении музыкальной формы напева.

Значительное место в демественных мелолексемах по спискам конца XVII в. отводится *эмфатическому ритму* и *эмфатической акцентности*, господствующим здесь, как и в знаменном распеве. Эмфатические ударения преобладают в

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

большинстве из них (пример 140, кокизы 4, 3 и др.): высота интонационных акцентов различна, ударными становятся все звуки верхнего тетрахорда (*ре—соль*, *соль—до*). При большой протяженности музыкально-речевых структур возникают дополнительные эмфатические ударения между мелодической вершиной и конечным тоном (в примере 157 а они отмечены крестиками). Тем не менее в распеве есть и эмфатически нейтральные попевки, среди них — одна из самых ярких (пример 147). Такие попевки часто используются в срединной функции, тогда как эмфатически акцентные — во всех функциях. Эмфатическая нейтральность демественных попевок конца XVII в. связывает эту традицию с более ранней, восходящей к древнему периоду.

Опевание строки, ладовые отклонения от одной строки к другой, вариантность ладовых наклонений, ритмическая вариантность с применением простого и двойного увеличения, использование принципа мелодической волны стали главными приемами развития в демественных композициях.

В деместве происходит заметное *укрупнение структур* на уровне попевок, строк и музыкальной формы в целом. Если основу знаменного распева составляют попевки с вкраплениями фит и лиц, то основой демества становятся *лицевой и фитный* распев. Музыкальные строки, сложенные из нескольких попевок, обычно соответствуют не синтагмам, а целым строкам текста, при этом их масштабы приближаются к пространным лицам и фитам знаменного пения (см. три музыкальные строки в примере 140).

В сегментации таких строк в песнопении большую роль играют композиционные приемы, получившие название «*почин демеством*» и «*захват демеством*»: как и путевые «захваты», они применялись на границе музыкальных строк и помечались в списках XVI—XVII вв. *Э*-образным знаком[85].

Начало новой композиционной строки часто выделялось повышением уровня интонирования, то есть сменой звуковысотной строки; этот скачок — переход к новой строке в более высоком согласии — и обозначался как «захват демеством». И поскольку композиционная строка, предшествующая захвату, всегда заканчивалась в низком согласии, сопоставление его с высоким в начале новой строки было особенно выразительным. При этом кокизы «захвата» использовались только в начале срединных строк (пример 140, соединение кокиз 8 и 9).

При «почине демеством» соединение композиционных строк было плавным или с небольшим (терцовым) скачком — при переходе к новому звуковысотному уровню. «Почин демеством» указывал на это начало нового раздела компози-

[85] Об этой палеографической особенности демественных списков писали многие исследователи: *Смоленский С. В.* О древнерусских певческих нотациях. С. 87—88; *Gardner I. von.* Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. S. 148; *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 214 и др.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ции; кокизы «почина» имели начальные функции и обычно применялись в начале песнопений, отсюда и название — «почин» (иногда — «зачин»), то есть начало. Такое обозначение встречается и в начале песнопений (пример 158).



Пример 158. «Почин деместом»

Интересным композиционным приемом демества являются *словообрывы*, характерные для редакций XVI в. Они выполняют функцию дробления структур внутри строки, причем, благодаря повторности, дробление служит увеличению масштабов. Каждая часть незаконченного слова, несмотря на смысловую незавершенность, заменяет синтагму текста, что подчеркивается соответствующей ей музыкальной структурой (пример 159).



Пример 159. Долготная и эмфатическая акцентность в демественном «многолетии среднем».
Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 416 об. —417

В демественном пении, как в знаменном и в путевом, используется коренная традиция церковного пения — пение *подобное* и *самогласное*, причем последнее преобладает. В *самогласных* демественных песнопениях, несмотря на мастерскую композиционную технику распевщиков, многие качества музыкальной формы предопределялись поэтической формой песнопений. Общая форма демественной

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

композиции традиционно отражает форму гимнографического текста: это проявляется в членении текста и напева на поэтические и музыкальные строки, цезуры которых совпадают. В связи с этим в демественном пении масштабы музыкальной формы во многом обусловлены масштабами формы поэтической.

Исключение представляют жанры, основанные на возглашениях: многолетие и «Вечная память». В них из-за особых условий распева — малой поэтической формы и крупной музыкальной композиции — возникает несоответствие между строкой распеваемого текста и строкой напева, в результате здесь на одну строку текста приходится несколько строк напева. В этих жанрах впервые возникает законченная собственно музыкальная композиция, фактически мало связанная со структурой текста.

Среди жанров демественного пения можно выделить песнопения *крупной формы* — псалмы, задостойники, стихиры, гимны, многолетия; жанры малой формы — прокимны, припевы, величания, отдельные возгласы. Кроме них, есть песнопения, по своим масштабам занимающие промежуточное положение, — некоторые задостойники, блаженны, гимны, славословия, стихиры, тропари, кондаки и др.

Жанры *малых форм* выливаются в простейшие одночастные композиции, например, прокимны. В малых формах напев обычно прост и представляет собой однострочную или двустрочную форму центонной композиции, в которой в качестве ее «лоскутов» выступают не попевки, как в знаменном пении, а кокизы.

В более развитых по музыкальной форме жанрах — задостойниках, гимнах и проч. — используется повторность кокиз, что ведет к возникновению композиций с чертами куплетности, двухчастной безрепризной, трехчастной репризной и безрепризной форм.

Повторность встречается также на уровне музыкальных строк, при этом можно говорить о музыкальной форме — двухчастной безрепризной, трехчастной репризной, куплетной.

В крупной форме демественного распева — псалмах, отдельных задостойниках — повторность используется весьма широко, особенно в псалмах, имеющих куплетную форму с припевом (в качестве припева звучит «Аллилуиа»). Таковы псалмы «Благослови, душе моя, Господа», «На реках Вавилонских».

136-й псалом «На реках Вавилонских», один из самых масштабных в демественном круге пения, представляет собой тип композиции напева, который складывается из трех крупных разделов, подобных друг другу и называемых статьями; каждая из них изложена в трехчастной репризной форме, а псалом в целом сочетает трехчастность с куплетностью (куплеты варьируются).

Вариантность в повторах, обычно продиктованная изменениями текста, встречается еще в древнейшей форме пения «*на подобен*», которую применяли в различных типах пения. В демественном пении эта форма используется в пении псалмов «На реках Вавилонских» — в особой его редакции «на подобен», псалме «Благослови душе моя Господа», а также в прокимнах, многолетиях.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В демественных редакциях древнейший прием пения «на подобен» имел свои особенности: самоподобнами становятся здесь строки и разделы песнопений. Например, в 103-м псалме «Благослови, душе моя, Господа» все шесть стихов и малое славословие изложены на один напев, то есть «на подобен». Припевы к стихам на слова «Благословен еси, Господи» и «Дивна дела твоя, Господи» изложены на другой подобен. Аналогичные приемы встречаются и в псалме «На реце Вавилонстей», где принцип подобия выдерживается в более крупных разделах — трех «статьях» композиции[86].

Создание новых редакций песнопений «на подобен» с подменой текста под уже имеющийся напев, композиционное редактирование напева, варьирование отдельных кокиз, проводимое в русле основной певческой традиции, фактически не меняло сути распева.

Музыкальные редакции. XVII век становится для демественного распева временем создания зрелого стиля: именно он известен нам как стиль демественного пения, именно в таком качестве он сохранился у старообрядцев до наших дней. Основы традиции, заложенные в предшествующем столетии, нашли продолжение в новом. Это касается всех без исключения важнейших особенностей распева: его места и роли в богослужебной практике, круга пения, музыкального языка и знаковой системы, музыкальных редакций.

Создание новых музыкальных редакций стало существенным направлением в развитии распева, поскольку именно в них оттачивался музыкальный язык и стилистические особенности, связанные с соотношением напева и текста в песнопении.

Подавляющее большинство демественных песнопений было создано по типу самогласнов, то есть песнопений с самостоятельными напевами. При этом по музыкальным признакам и просодии выделяется несколько разновидностей распева демеством. Кроме основной традиции, это: демество малого распева, «на подобен», псковское монастырское, а также авторские переводы — Федора Крестьянина, Иванова и некоторые безымянные. Эти самогласные напевы мы называем *музыкальными редакциями* или *редакциями напева*. Каждая обладает своеобразными признаками, оставаясь в то же время в русле демественного пения.

Часть этих музыкальных редакций имела свои *варианты*, отличающиеся по степени полноты или краткости в изложении напева, а также по составу кокиз. Так, музыкальные редакции демества основной традиции известны в нескольких вариантах: полном, кратком, расширенном, пространном и др.; редакции малого напева демеством — в двух вариантах: полном и кратком[87].

[86] ГИМ, Синодальное певческое собр., 165, л. 37—38.

[87] Редакции одного из старейших демественных песнопений — псалма «На реках Вавилонских» — подробно рассмотрены в статье автора: *Пожидаева Г. А.* Текстология памятников демественного распева // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. ,2. М., 1989. С. 309—354.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Кроме изменений в напеве, при редактировании песнопений изменялось соотношение напева и текста: темп и ритм произнесения текста, его ударных и безударных слогов, — что имеет непосредственное отношение к его просодии. Поэтому редакции песнопения, изменяющие соотношение напева и текста, мы называем *просодическими*.

Часть редакций песнопений выделяется среди других и музыкальными, и просодическими особенностями вкупе — подобные редакции мы называем *музыкально-просодическими*. Такое разнообразие и даже обилие демественных редакций в XVII в. связано с общим направлением в развитии музыкального искусства — большей свободой творчества, большего проявления творческого начала; наконец, многообразие вариантов демественных напевов отражало более высокую степень освоения традиции в богослужебной певческой практике.

О высоком мастерстве распевщиков, достигнутом в композиционной технике одноголосия, свидетельствуют музыкальные и просодические разновидности, возникшие в демественной традиции[88]. Просодическая характеристика, степень распевности текста, оказывается очень существенной при сравнении редакций демественного пения.

К новым ***музыкальным редакциям*** мы относим *малый* и *большой* распев демеством, распев «*на подобен*», «*псковский перевод демеством*», принадлежащий монастырскому песнотворчеству (см. главу V), а также авторские «переводы».

Редакция «*на подобен*» упрощена настолько, что берет в качестве «подобна» лишь одну строку полной редакции 136-го псалма «На реках Вавилонских» (пример 160).



Пример 160. Редакция «на подобен».
Конец XVIII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 875, л. 19 об.

В *деместве малого распева* ускоряется ритмическое движение, ведущими становятся четверти — взамен половинных; протяженность просодем сокращена

[88] См. об этом: *Пожидаева Г. А.* Текстология памятников демественного распева; *Она же*. Древнерусские распевы XV—XVII веков // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 8. М., 1995; *Она же*. Из истории демественного пения XVII в. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 10. М., 2000. С. 482—516.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

до трех-семи мор вместо 10—15. Обычный же распев слога в демествe малого напева равен море или краткой тонеме, что сближает редакцию со знаменной, — не случайно иногда она так и именуется[89]. Но поскольку в напеве сохраняются основные демественные кокизы, характерный ладовый принцип в построении попевки и строки напева с частой переменностью устоев, остаются принципы композиции, то есть важнейшие черты стиля, напев определен как краткая демественная редакция (пример 161 и приложение 57).



Пример 161. Малый напев демествoм.
Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 165, л. 33

Большой распев демествoм раньше всего сложился в жанрах возглашений, кратких по литературному тексту, но имеющих важнейшее смысловое значение в богослужении: это жанры многолетий — царских и архиерейских, «Вечная память», а также отдельные возгласы респонсорного пения, как, например, «И нам дарова» на пасхальной службе.

Построенный на типичных тонемах и кокизах, большой демественный распев многократно увеличивает протяженность просодем, объединяющих несколько кокиз. Например, в царском многолетии кульминационная по долготе просодема составляет более 70 мор и объединяет 16 кокиз. Это один из редких примеров столь развитых фитных структур в демественном пении (пример 159 и приложение 56).

Из авторских «переводов» отметим «*перевод*» *Федора Крестьянина* пасхального задостойника «Светися, светися». Напев его отличается своеобразным претворением стилистических особенностей демественного пения: на основе характерных ладо-ритмических признаков этого вида пения автор создает свои собственные кокизы и попевки, по которым это песнопение предстает оригинальным и неповторимым. Оно получило очень широкое распространение в певческой практике, стало основой многоголосных обработок и сохранилось в старообрядческой среде (приложения 49 и 80).

Интересные изменения по редактированию песнопений происходят в соотношении напева и текста во время книжной реформы патриарха Никона. Правка

[89] Кон. XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 122, л. 33—34.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

заключалась в изъятии хомонии, в результате чего количество просодем в песнопении сокращалось. Напевы же старались сохранить, а для этого необходимо было приспособить новый исправленный текст под старый напев.

Перераспределение напева относительно ударных и безударных слогов увеличивало долготу ударных просодем и сокращало долготу безударных, что выделяло логические ударения текста, усиливало речевую выразительность, а вместе с тем выделяло и силлабические элементы песнопения. Таким образом, работа по исправлению певческих книг привела к созданию новых редакций, пространных и кратких.

В дореформенных хомовых редакциях часто встречались словообрывы: «На реце Вавило... Вавило... На реце Вавилонстей» и др. Они сохраняются и в списках первой половины XVII в. — в 136-м псалме, в царском многолетии («ле... летаино»), «Вечной памяти» «Ве... вечная па... память»), наконец, богородичне «Преблагословенна еси, Богородице Дево» («Та... тако»). В демественном пении до никоновской правки словообрывы являются характерным признаком стиля. Не случайно Федор Крестьянин в задостойнике Пасхи дважды использует этот прием, подчеркивая его двойными составными попевками: «Си... Сионе», «тво... твоего» (приложение 49).

После книжной справы все словообрывы исчезли, а в 136-м псалме они были заменены повторами слов: «На реках Вавилонских, Вавилонских». Заметим, что повторы слов, как правило, не возникали в великорусской традиции, а были свойственны для юго-западно-русского пения, в частности, киевского распева: см., например, многократные повторения слов «Иже херувимы» и других в Херувимской киевского распева. Поэтому редактирование демества в таком роде — с введением повторов слов — весьма показательно как иллюстрация так называемого «третьего южнославянского влияния» в середине XVII в.[90]

Даже в царском многолетии, занимавшем особое положение в круге демественного пения, также выправляется текст — снимаются словообрывы при том, что в многолетии «большем» остаются аненайки, занимающие большую часть напева. Заменить аненайки оказалось невозможным да и, наверное, ненужным, но словообрывы демественного пения раздельноречного (хомового) периода сочли необходимым исправить, стремясь прояснить смысл текста.

В пореформенных редакциях демественных песнопений заметно свободнее варьируется сам тип соотношения напева и текста и особенно текстовая просодия. Более вольно допускается теперь протяженность внутрислогового распева: он растет или сокращается, увеличивается в отдельных фрагментах — в зависимости от направленности редакции. Так, в редакции 136-го псалма «большого распе-

[90] *Успенский Б. А.* Краткий очерк истории русского литературного языка (XI—XIX вв.). М., 1994. С. 86.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ва деместом» внутрислоговой распев зачастую не уступает фитному, в редакции «малого напеву деместом» он близок знаменному (попевочному) (приложения 57, 58).

Возникает просодическое и музыкально-просодическое редактирование, изменяющее соотношение напева и текста. К *просодическим* редакциям мы относим «*средний*» напев «На реках Вавилонских», а также редакцию «*преводне*» того же псалма. В деместве «среднем» напев псалма дан с купюрами, при этом текст сохранен полностью, следствием чего становится сокращение внутрислогового распева и ускорение его текстовой просодии, то есть ритма произнесения текста. В результате уменьшена продолжительность просодем, возникают полукраткие просодемы и речитативное произнесение некоторых фрагментов, чередующееся с широким распевом (пример 162).



Пример 162. Демество «среднее». Конец XVIII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 534, л. 60

Редактирование псалма «На реках Вавилонских», получившее название «*преводне*», сводится к тому, что при сохранении напева происходит его смещение относительно текста: меняется местоположение слогов текста в напеве, увеличивается распев ударных слогов и также меняется просодия текста (пример 163). Эта редакция псалма известна нам только с никоновским текстом в списках конца XVII в. — 80—90-х годов. Вероятно, она возникла не раньше третьей четверти XVII в. после книжной справы.

Просодические редакции не меняли существа певческой традиции демества, изменялось только соотношение напева (основной традиции) и текста в песнопении.

Вместе с тем, музыкальные редакции, коренным образом изменяющие напев песнопения, влияли и на его текстовую просодию. Так, малый напев деместом ускорял произнесение текста, приближая его просодию к знаменной (отсюда название редакции «знаменной» в некоторых списках). Поэтому редакция малого напева является по сути не только музыкальной, но музыкально-просодической.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 163. Псалом «На реках Вавилонских»
а) Редакция «преводне». Последняя четверть XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 165, л. 36—37
б) Полная редакция. Там же, л. 37—38

После никоновской справы просодия текста в демественных песнопениях заметно меняется: в ней за счет ритмо-интонационных перемен в подтекстовке подчеркивается декламационность, усиливается речевая выразительность, благодаря чему проявляются логические (смысловые) ударения и более ясно раскрывается смысл и содержание текста.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Подводя итог, мы видим, что анализ музыкальных структур и мелолексем демественного пения позволяет более точно представить его стилистический облик.

Демественные *тонемы* отличает усложнение ритмической организации, свободное применение пунктирного и синкопированного ритма, в том числе пунктирного — в уменьшении и увеличении. Ритмическая дробность и многозвучный состав тонем сочетается с протяженностью однозвучных долгих и двойных долгих тонем, что вкупе расцвечивает ритмическое движение в напеве. Распевщики мастерски варьируют ритм и долготу тонем в кокизах, создавая интонационно единую и ритмически затейливую музыкальную ткань.

Мелодическое движение в демественных напевах более разнообразно, нежели в других видах пения; напевам свойственна переменность ладовых наклонений в *кокизах*, благодаря которой возникает ощущение ладотонального развития в монодии.

Сложившаяся в зависимости от места в музыкальной форме функциональность кокиз — начальных, срединных, конечных — подтверждает зрелость стиля демественного распева в XVII столетии. Процесс развития музыкальной формы связан именно с функциональностью кокиз и их развертыванием в напеве на основе композиционных принципов интонирования гимнографического текста, отточенного многими поколениями талантливых русских распевщиков.

Просодия демества, в отличие от других распевов, также более разнообразна и сочетает ритмическую подвижность и значительное расширение ритма просодем, что было обусловлено делением моры и ее многократным умножением. В новоистинноречный период господствующая долготная акцентность ударных просодем усиливает речевую выразительность звучания текста песнопения и подчеркивает его смысловые ударения.

Ритмическое разнообразие и расширение демественной просодемы ведет к разнобразию просодического ритма песнопений и увеличению масштабов мелолексем. *Попевки* здесь очень часто заменены *лицами*, простыми или пространными.

Демественные мелолексемы отличаются прежде всего качествами просодемы: ее долготой и сочетанием ритмической подвижности с расширением на мелодических вершинах и конечных тонах. Весомое увеличение просодемы приводит к существенному увеличению масштабов композиционной строки и всего песнопения в целом. Структурная завершенность строк, как крупных разделов композиции, подчеркивается приемами «*захвата*» и «*почина демеством*».

Новые *редакции* песнопений были созданы благодаря варьированию главных музыкальных и просодических единиц. Состав кокиз, их интонационное строение, принципы их взаимосвязи и ладового развития во многом определяли качественные перемены в напеве новых редакций — «малого напева демеством»,

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

«на подобен», «псковского перевода демеством». Долготные и ритмические изменения просодемы — ее увеличение или сжатие — характеризуют просодию демества меньшего, среднего и большего.

В оценке демества современниками, как пения наиболее совершенного и искусного, отражено не только восприятие музыкально-стилистических особенностей многоликого и сложного по всем признакам распева. В этой оценке проявляется художественное мировоззрение эпохи Московской Руси. Праздничность и торжественность, нашедшие выражение в пространном внутрислоговом распеве, яркой интонации и своеобразном ритме, масштабность и оригинальность композиций поставили демество в ряд выдающихся памятников музыкального искусства того времени.

Мы видим, что определенные свойства демества буквально повторяют кондакарные: это тонемный состав кокиз, включающий от трех до пяти первичных структур; применение лигатур, характерных для кондакарной нотации, в записи кокиз демественной нотацией. Важное качество демества — лицевой тип пространного распева — также связывает его с кондакарным.

Вместе с тем, большое ритмическое разнообразие тонем, характерный ладоинтонационный рисунок кокиз, использование свойственных данной эпохе единиц музыкального языка песнопений, более сложных, чем в ранний период, — все это представляет демество как преображенный кондакарный распев, возродившийся в новых исторических условиях. Литургическое предназначение, стилистическая общность, родство самих принципов музыкальной письменности объединяет эти виды пространного пения, существовавшие в разные эпохи русского Средневековья.

4. Большой распев

Большой распев, ставший в творчестве гениального Федора Крестьянина одной из вершин русской духовной музыки, как художественное явление отечественного музыкального искусства, несомненно, был подготовлен предшествующим периодом развития церковного пения. Рождению большого распева как пространной редакции знаменного предшествовал длительный период, во время которого «в недрах» знаменного пения формировались основные элементы его музыкального языка. Для этого вида пения особо большое значение имели пространные мелолексемы знаменного распева — лица и фиты, послужившие его основным «строительным материалом».

Фитное знаменное пение известно уже в древний период: самые ранние певческие источники, такие как Путятина минея, Типографский устав и кондакарь, нотированные служебные Минеи, Стихирари и Триоди XII в. содержат множе-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ство фитных начертаний в текстах песнопений[91]. Жанры славников, самогласных стихир, в том числе стихир первым русским святым, как мы уже отмечали ранее, включали в свой напев многочисленные лица и фиты. Эта развитая мелизматика знаменного пения фактически стала в дальнейшем основанием для создания его пространной редакции — большого распева.

Проведенный нами сравнительный стилистический анализ древнейших фит знаменного пения и их поздних модификаций (гл. III, 2 а) показал, что отдельные элементы музыкального языка ранних фитных напевов, восходящих к эпохе XI—XIV вв., доживают до конца XVII в. Поэтому генезис большого распева, бесспорно, связан со знаменным пением силлабо-мелизматического типа в его старшей редакции.

Подобно тому, как исследователи византийской калофонии, отмечая ранние образцы этого вида пения, относят его к протокалофоническому стилю, мы расцениваем знаменные силлабо-мелизматические песнопения старшей редакции, изобилующие пространными мелолексемами (лицами и фитами), как ранние сочинения распевщиков, предвосхищающие возникновение большого распева.

Редакции песнопений большого распева для жанров важнейших самогласных стихир известны с конца XV в. Текстологическое изучение избранных песнопений, предпринятое в недавних исследованиях, показывает, что напевы этого «стиля» записывались лицевыми и фитными начертаниями, причем запись долгое время была достаточно условной — тайнозамкненной[92]. Разводы лиц и фит по-

[91] *Жуковская Л. П., Тихомиров Н. Б., Шеламанова Н. Б.* Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. М., 1984. № 78—81, 83—85, 87, 89, 91, 94, 97—104, 106, 203 и др. См.: Служебная минея за декабрь в церковно-славянском переводе по русским рукописям. Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach slavischen Handschriften der Rus' des 12. und 13. Jahrhunderts. Facsimile der Handschriften CGADA f. 381 Nr. 96 und 97. Köln; Weimar; Wien, 1993.; Служебная минея за декабрь в церковно-славянском переводе по русским рукописям XII—XIII вв. Наборное издание // Последование дней декабря с 1-го по 8-й подгот. и коммент. Е. М. Верещагин, А. Г. Кравецкий, Д. Кристианс, Л. П. Медведева, Г. Ротэ и Н. Трунтэ под ред. Е. М. Верещагина и Г. Ротэ. 1996. Westdeutscher Verlag Nordrhein — Westfälischen Akademie der Wissenschaften; Die Notation von Stichera und Kanones im Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember (nach der Hs. GIM Sin. 162). Verzeichnis der Musterstrophen und ihrer Neumenstruktur (zusammengestellt von Dagmar Christians) // Abhandlungen Bd. 108 = Patristica slavica Bd. 9. Wiesbaden, 2001; Sticherarium Palaeoslavicum Petropolitanum (Codex Petropolitanus BAN 34.7.6 / reproduction integrale) // MMB. Serie principale XII. Copenhagen 2000.

[92] *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв. Челябинск, 1997. С. 92, 104—110, 123—124 и др.; *Пожидаева Г. А.* Из истории демественного пения XV—XVI вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 9. М., 1998. С. 279—280.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

являются с последней четверти XVI в. и распространяются в списках первой половины XVII в.: они обнаружены в авторских редакциях Федора Крестьянина, Ивана Лукошки, Лонгина Коровы (Шишелова)[93].

В круг большого распева вошли избранные образцы православной гимнографии: это важнейшие жанры богослужения всех его циклов — суточного, седмичного, минейного и триодного.

Наиболее известны по публикациям М. В. Бражникова жанры воскресной службы: цикл евангельских стихир «перевода» Федора Крестьянина и цикл безымянных блаженн на 8 гласов. Среди песнопений годового круга — стихиры и славники двунадесятых праздников от Рождества Богородицы до Успения, включая и триодный цикл, а также таких наиболее почитаемых праздников, как памяти архангела Михаила и св. Николая[94].

Из опубликованных следует назвать и другие авторские «переводы» большого распева: богородичен «Ис тебе, пресвятая Богородице» — царя Алексея Михайловича[95], несколько песнопений Ивана Трофимовича Лукошки — ипакои воскресные на 8 гласов, великопостный прокимен «Да ся исправит», стихира Рождества Христова «Волсви персидстии» и Троицы «Царю небесныи»[96].

Интереснейшие образцы представляют «Стихиры крестные» Варлаама (Василия) Рогова — три славника великопостного цикла, предназначенные для служб Крестопоклонной недели, — «Христе Боже наш», «Днесь владыка твари» и «Днесь неприступныи существом»[97]. Множество славников изложено большим распевом в службах наиболее почитаемым русским святым — Феодосию Печерскому, Сергию Радонежскому, Кириллу Белозерскому, Савве Сторожевскому и др.[98]

Этот круг можно дополнить циклом догматиков на 8 гласов, которые, как и евангельские стихиры, звучали на воскресной утрене и, судя по напевам, не уступали им по своим художественным достоинствам, — этот цикл нам еще предсто-

---

[93] *Федор Крестьянин*. Стихиры / Публ., расшифр., исслед. и коммент. М. В. Бражникова. М., 1974. С. 148—150; *Парфентьева Н. В.* Указ. изд. С. 131—132; *Серегина Н. С.* Стихиры Сергию Радонежскому как памятник отечественного песнетворчества // ТОДРЛ. Л.: Изд-во АН СССР, 1985. Т. 38. С. 349—350 и др.

[94] *Федор Крестьянин*. Стихиры; *Бражников М. В.* Новые памятники знаменного распева. Л., 1967; *Он же*. Памятники знаменного распева. Л., 1974.

[95] *Былинин В. К., Посошенко А. Л.* Царь Алексей Михайлович как мастер распева // ПКНО. 1987. М., 1988. С. 131—137.

[96] *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. Н.* Усольская (Строгановская) школа... С. 325—335.

[97] *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства. С. 87—124, 297—304.

[98] *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 39.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ит открыть полностью[99]. Судя по стилистическим особенностям, автором напевов догматиков являлся Федор Крестьянин.

Прибавлением к известным могут быть и новые редакции стихир, посвященных двунадесятым праздникам и избранным святым, — самогласные стихиры и славники нередко имеют не одну, а две-три и более редакций большого распева. Например, славник на Рождество Богородицы «Днесь иже на разумных престолех» и стихира по 50-м псалме на Воздвижение «Кресте Христов» имеют три редакции, стихира на Преображение «Божества твоего, Спасе», славники Всемилостивому Спасу «Человеколюбче владыко» и св. Николаю «Святителем удобрение» имеют по две редакции и т. д. Подборки таких стихир особенно часто встречаются в рукописях конца XVI — первой половины XVII в.[100]

Несомненно, заслуживает внимания стихира Крестопоклонной недели «Видящи тя тварь» в «переводе» знаменитого Федора Крестьянина — расшифровка этого песнопения раскрывает своеобразный напев, достойный великого мастера.

Стилистический анализ песнопений большого распева проведен на материале авторских расшифровок по спискам столповой нотации; дополнительно были привлечены двознаменные списки памятников. В песнопениях выявлены музыкальные структуры (тонемы, кокизы) и мелолексемы знаменного пения (лица и фиты) и установлено, что за счет господствующих фитных структур собственно музыкальное развитие выступает на первый план.

Напевы большого распева составляют те же ***тонемы***: краткие, долгие, двойные долгие, полукраткие, гемиолы краткие и долгие и пятидольники. Однако преобладают здесь тонемы большей продолжительности и зачастую замедленного ритмического движения — долгие тонемы и гемиолы долгие; тонемы краткие, полукраткие и гемиолы краткие отступают на второй план, в то время как в знаменном распеве именно ряд кратких тонем был ведущим.

Укрупнение длительностей тонем повлекло за собой ограничения в применении ритмически дробных тонем: кратких двузвучных с пунктирным ритмом (), кратких трехзвучных с дроблением первой доли («тряски» — ). Эти тонемы встречаются исключительно в знаменных попевках и крайне редко — в фитных кокизах.

Те же ритмы обычны для долгих и двойных долгих тонем, но в увеличении — двойном () и даже четверном ().

Долгие тонемы четырехзвучного состава чаще всего имеют равное ритмическое деление () и уравновешенный по своему движению мелодический

[99] РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 4.

[100] РГБ, собр. Одоевского, ф. 210, № 1; собр. Разумовского, ф. 379, № 4; ГИМ, Синодальное певческое собр., 1358 и др. Подобные источники приведены в кн.: *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 446.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

рисунок. Они звучат при опевании, подъеме к мелодической вершине кокизы и спуске. Особенно выразительное значение в движении напева приобретают тонемы с повторением ритмически дробных звуков одной высоты — эти тонемы типичны для фитных окончаний (пример 164).



Пример 164

Интонационный рисунок четырехзвучных тонем — это не только поступенное движение, но и скачки — терцовые и квартовые, различной направленности движения. Квартовые нисходящие скачки, которых не знал знаменный распев, в большом используются не только на грани тонем, но и внутри них — в двузвучных долгих (равного ритмического деления и с пунктирным ритмом) (пример 165).



Пример 165

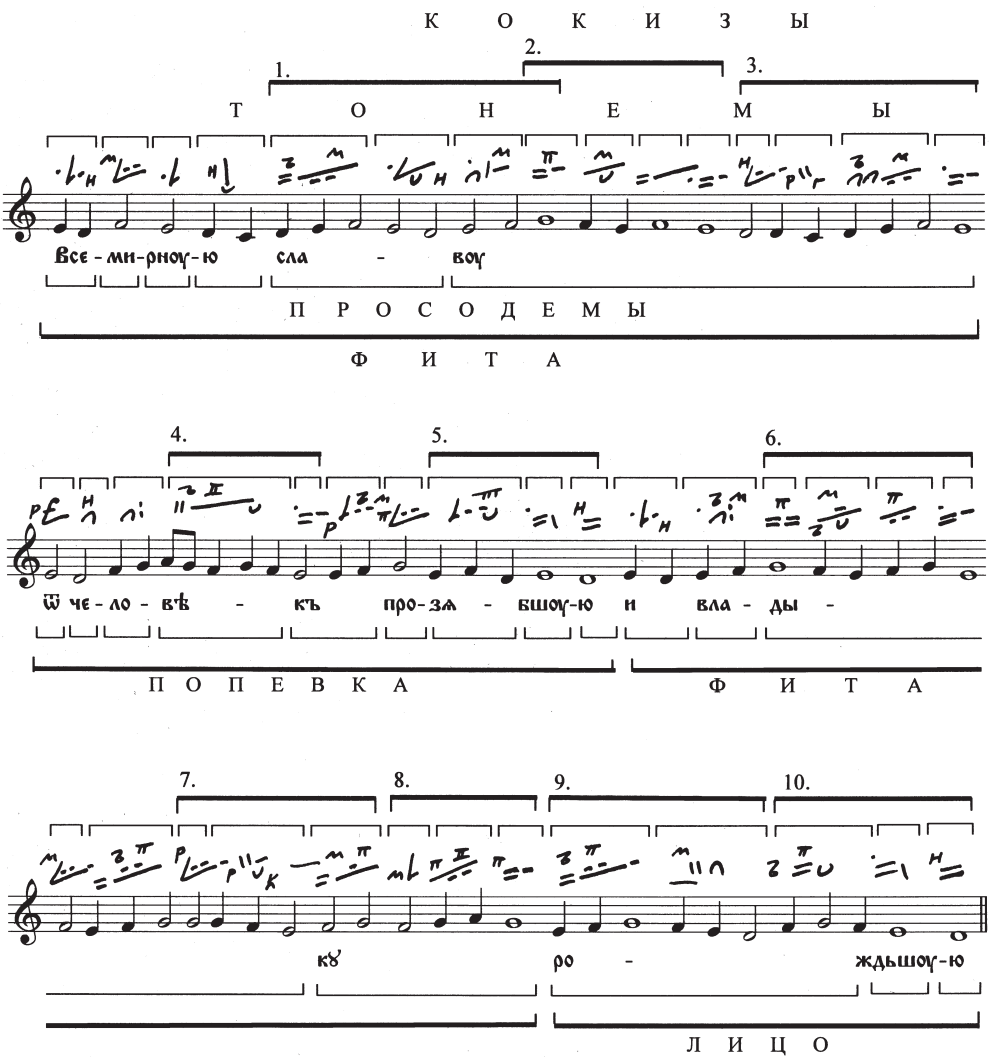
В результате основные признаки тонемы — продолжительность, звуковой состав, интонационное и ритмическое наполнение — отличаются от обычной знаменной редакции: здесь главенствуют тонемы долгие, крупных длительностей, а также многозвучные, имеющие более разнообразный интонационный рисунок, включая и мелодические скачки. Существенным признаком распева становятся последования долгих и двойных долгих однозвучных тонем в кульминациях фит и лиц — во многом благодаря этому возникает широкое дыхание напева, столь свойственное песнопениям этой редакции. При их соединении иногда применяются скачки, доходящие до квинты, — подобная интонационная смелость встречалась лишь в отдельных знаменных фитах позднего происхождения.

Структура ***кокиз*** в большом распеве, как и в других, имеет относительную завершенность, благодаря ритмической остановке на конечном тоне и объединенности напева рисунком мелодической волны, связанной с опеванием строки, подъемом и спуском (см. кокизы примера 166).

Кокизы опевания, конечные по своей функции и «односогласные» по своему строению, в большом распеве почти всегда совпадают с типовыми фитными окончаниями[101], что подтверждает родственность обычного знаменного и большого распева как его пространной редакции (см. конечные кокизы двух фит примера

[101] *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984. С. 64.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



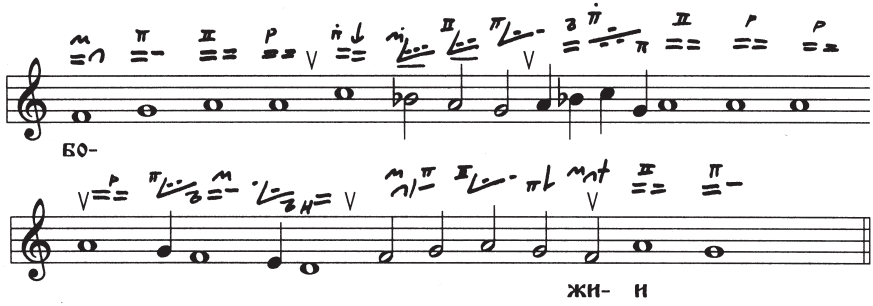
Пример 166. Структуры и мелолексемы большого распева.
Из догматика 1-го гласа «Всемирную славу».
Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 4, л. 92 об.

166, вторая из которых совпадает с типовым конечным оборотом V в классификации М. В. Бражникова).

Если музыкальные «формулы» выдерживают интонационный рисунок волны, то их конечный тон обычно расположен ниже мелодической вершины. Соотношение последней с конечным тоном в «переводных» кокизах охватывает интервалы от терции до квинты (*соль—ми*, *ля—фа*, *фа—ре*, *соль—ре*, *ля—ре*) — ими

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ограничивается по большей части и звукоряд этих структур, лишь изредка за счет опевания доводимый до сексты — септимы (см. вторую кокизу примера 166, четвертую кокизу примера 167).



Пример 167. Фита из догматика 1-го гласа «Всемирную славу». Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 4, л. 94 об.

Соотношение звукоряда музыкального оборота со строкой и конечным тоном в каждом случае определяет его ладовое наклонение — большое, малое или укосненное.

«Односогласные» кокизы конечной функции имеют в напеве закрепленное звуковысотное положение, что позволяет использовать их для прочтения беспометных списков. «Непереводные» кокизы срединной функции обычно варьируют опевание строки.

В песнопениях большого распева, как и в изначальных знаменных редакциях, сочетаются ***фитные*** и ***попевочные*** структуры. Однако лишь небольшие разделы излагаются обычными знаменными попевками: *основные разделы композиций используют типичную фитную модель*. Ядро при этом содержит не менее трех кокиз; иногда их количество возрастает до четырех-пяти, в редких случаях — до шести (мечик накончальный в догматике 1-го гласа). То есть фиты большого распева, как и обычные знаменные, в напеве своем охватывают несколько кокиз (примеры 166 и 167).

Ладовое строение последних может быть различным по соотношению строки, мелодической вершины и конечного тона. Как в путевом и демественном распевах, в большом соседствуют «односогласные» и «переводные» кокизы, а «односогласные» после «переводных» звучат как дополнение. Так, в примере 166 вторая кокиза переводит к новому конечному тону (*ми*), а следующая за ней третья кокиза является односогласной и опевает этот новый уровень (*ми*), который и становится ее конечным тоном.

В фитах большого распева устойчивые музыкальные обороты перемежаются *связующими звуками*, дающими плавный мелодический переход от одного

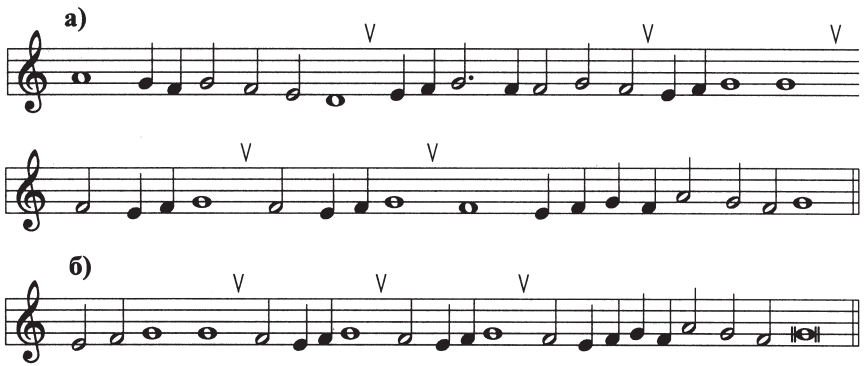
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

к другому. По своей функции они подобны попевочной доступке и связующим звукам двойных попевок[102]; они возникают при соединении кокиз, имеющих разный уровень звуковысотной строки, мелодической вершины и конечного тона. Поскольку их соотношение при господствующей переменности лада постоянно варьируется, связующие или переходные, соединительные звуки очень часто становятся просто необходимыми. И если в попевочной структуре строение и масштабы доступки во многом зависят от строения текста, то в фите, обычно распевающей одно слово или один слог, необходимость связующих звуков продиктована собственно музыкальными закономерностями.

Заметим, что подобные звуки той же связующей функции есть во всех ведущих пространных распевах — кондакарном, путевом и демественном. Это обусловлено особенностями пространного распева: развитость его напевов непременно приводит к ладопеременности в срединных разделах композиции. Отсюда возникает необходимость в использовании связующих звуков.

Встречаются самые различные ладотональные сопоставления кокиз — от секундовых до квинтовых. Редкими являются фиты большого диапазона (сексты или септимы): C-b или d-c^1.

Обязательна и характерна ладопеременность фит и лиц. Своеобразное исключение представляет лицо «царь-конец», завершающее песнопения или их строки: кроме первой «переводной» кокизы, все остальные — «односогласные» и многократно опевают один и тот же конечный тон (*соль*). В песнопениях большого распева часто используется именно это «односогласное» окончание (пример 168).



Пример 168. а) «Царь-конец». Круг знаменного пения. СПб., 1884. Ч. 1
б) «Царь-конец» в завершении первой евангельской стихиры.
Конец XVII — начало XVIII в., РГБ, Рогожское собр., ф. 247, № 368, л. 132

[102] О промежуточных (соединительных) знаменах в двойных попевках писал М. В. Бражников: *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 188.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Монументальность музыкальной формы этой традиции во многом связана с увеличением масштабов основных структур напева. Подобно тому, как в знаменном распеве возникли двойные попевки, в большом распеве применяются двойные фиты. Такие мелолексемы в фитниках знаменного распева впервые были выявлены М. В. Бражниковым[103]. В своем строении они соединяют две простые фиты, каждая из которых завершается типовым конечным оборотом. Обе фиты объединяются текстом — обычно это слово, которое распевается данными напевами простых фит. Повторность крупных блоков — двойных фит — значительно расширяет разделы песнопения и делает музыкальную форму более ясной и конструктивной.

Принцип центон-композиции, принятый в знаменном распеве, сохраняется и здесь; однако основу центона составляют именно фиты и лица. Не только их повторность, но и варьирование состава кокиз, их образующих, варьирование и сопоставление их ладовых наклонений, наконец, интонационное варьирование употребительных знаменных фит, — эти приемы характерны для музыкальных композиций большого распева.

Соотношение напева и текста в песнопениях большого распева, как ни в каких других распевах, имеет огромное выразительное значение. ***Просодемы*** здесь необычайно протяженны в фитных и лицевых разводах, именно *пространный (большой) внутрислоговой распев дал название редакции*. Продолжительность внутрислогового распева, в сравнении с обычной знаменной редакцией, возрастает в несколько раз. Если знаменная просодема чаще всего краткая и равна половинной, то в большом распеве она увеличивается в три-четыре раза — до полутора-двух целых в обычном изложении и до 12—24 целых в кульминациях. В сопоставлении с попевочными разделами, где распев слога звучит краткую или долгую тонему, фитные и лицевые разделы напева выделяются протяжным произнесением текста, то есть замедленной текстовой просодией. Это особенно заметно в ударных и конечных просодемах (независимо от их ударности или безударности).

Мелодизация окончания фразы, как мы видели, восходит и к псалмодическому речитативу с распевным окончанием, и к кондакарной и византийской мелизматике, поэтому рисунок просодического ритма в песнопениях большого распева — с расширением к концу структуры — сохраняет и развивает древние традиции церковного пения.

Просодемы конечные, как правило, более продолжительны, чем срединные (даже если они — ударные). Тем не менее в кульминациях чаще всего используется акцент не только долготный, но и высотный, то есть эмфатический, подчеркивающий кульминационный мелодический подъем продолжительностью внутрислогового распева и ударностью слога. Например, в стихире св. Николаю «Святителем удобрение» эмфатически акцентная просодема слова «печальным»,

[103] *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева. С. 62.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

захватывающая все звуки тресветлого согласия и имеющая общий диапазон почти трех согласий (октаву), длится 24,5 целых или 49 мор, представляя уникальный образец внутрислогового фитного распева (пример 169).



Пример 169. Фита из стихиры св. Николаю «Святителем удобрение». Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 75, л. 123

Наряду с мерностью равновеликих долгих или двойных долгих тонем, лежащих в основе напева, в него свободно включены гемиолы долгие и несимметричные тонемы-пятидольники, благодаря которым при строгости общего ритмического движения допускаются отступления от периодичной ритмической пульсации (пример 170)[104].

Продолжительность пространных (фитных и лицевых) просодем большого распева часто не укладывается в четное количество мор, сбивая симметрию «тактов» высшего порядка; здесь используются и дробные доли моры (полукраткие тонемы). Это связано с просодическими синкопами в ритме песнопения — полукраткими и краткими (в «тактах» высшего порядка). Такие приемы, идущие от обычной редакции знаменного распева, в небольших попевочных фрагментах сохраняют, как и в знаменном распеве, живость просодического ритма; в фитных же пространных разводах они способствуют большей гибкости звучания.

В большом распеве сложилось определенное соотношение текстовых и музыкальных структур. Обычно слово (реже — синтагма) распевается фитой или

[104] Необходимо отметить, что в некоторых поздних списках конца XVII в. синкопированный несимметричный ритм пятидольников стал распеваться как симметричный (♩𝅗𝅥.), что представляет собою более позднюю традицию.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 170. Догматик 5-го гласа «В Чермнем мори».
Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 4, л. 108

пространным лицом; в этом принципиальное отличие редакции от силлабических и силлабо-мелизматических, в которых единицами текстового деления служили строки и синтагмы, а музыкальными единицами — попевки. *В большом распеве* именно фита выполняет ту роль, которую выполняет попевка в названных типах пения, *фита становится главной мелолексемой песнопения*.

Следующий, более высокий принцип объединения фит — **строки песнопения**, образуемые строкой текста и строкой напева. Такое соответствие музыкальных и текстовых строк имеется в каждом типе распева, однако в пространных масштабы музыкальных строк необычайно разрастаются за счет большого внутрислогового распева (то есть за счет пространного характера просодем). Масштабы музыкальной строки в песнопениях большого распева превосходят и путевые, и демественные, достигая редкой широты дыхания и максимальной сдержанности в движении просодического ритма.

Замедленная просодия текста подчеркивает необыденность звучания песнопения; разреженность просодии привносит в звучание оттенок объективности. Отстранение от мирской суетности, устремленность к высшим сферам в певческой молитве, приближение характера пения к бесстрастному «ангелогласному» пению в самой полной мере находят выражение в сохранившихся памятниках большого распева, запечатлевших высшие художественные достижения русских мастеров XV—XVII в.

Одной из высочайших вершин древнерусского музыкального искусства стало творчество гениального распевщика **Федора Крестьянина**, вошедшего в

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

историю церковного пения созданием произведений большого распева. Именно в творчестве Федора Крестьянина важнейшие стилистические черты большого распева получают наиболее яркое воплощение. Стиль большого распева характеризуется прежде всего господством фитного распева и расширенной фитной просодемой. При этом в песнопениях не исключено было использование попевок и кратких лиц. У Федора Крестьянина появляются песнопения, которые построены исключительно на фитах, без использования попевок, это подчеркивает замедление просодического ритма и тем самым усиливает основное качество этого «стиля» — большой внутрислоговой распев.

Для творческого почерка Федора Крестьянина характерны оригинальные музыкальные структуры и мелолексемы, которые отличаются своим интонационно-ритмическим обликом. Прежде всего здесь необходимо отметить кокизы замедленного ритмического движения, использующие однозвучные долгие тонемы и, следовательно, крупные длительности — целые. Эффект их протяженности усиливается благодаря последованию звуков одной высоты, причем в высоких согласиях обиходного звукоряда — светлом и тресветлом. Кокизы такого рода усиливают существенное качество большого распева — его пространный фитный распев, включающий не только ритмическое удвоение моры в долгих тонемах, но и последования долгих тонем в кокизах. Последнее укрупняло ритмическую пульсацию в песнопениях большого распева и создавало эффект ее двойного замедления. Данный тип ритмического движения чередовался в песнопениях с фрагментами обычной пульсации на основе моры, что вкупе создавало «метрическую» переменность и живую игру ритма (пример 171).

С другой стороны, в песнопениях Федора Крестьянина следует отметить и кокизы иного рода — многозвучные, с интонационным рисунком опевания. Этот рисунок создает эффект мелодического «развертывания» и таким образом как бы «вытягивает» музыкальную форму, продлевая время ее звучания. Подобные кокизы характеризует достаточно оживленное ритмическое движение, с дробными долями моры, повторными звуками, что придает активность звучанию фитного распева и динамизирует музыкальную форму. Заметим, что Федор Крестьянин часто употребляет четырехзвучные долгие тонемы, которые естественно вписываются в ритмическую пульсацию на основе «укрупненной» моры и создают разнообразное ритмическое движение в напеве (пример 172).

Заметим, что особые разводы кокиз, принадлежащие Федору Крестьянину, указаны в Азбуке Александра Мезенца и приведены в сопоставлении с усольскими разводами. Среди них — развод «кулизмы средней» в 3-м и 6-м гласах, «паука» в 4-м и 6-м гласах, некоторых лиц 6-го гласа[105].

[105] Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668 г.). Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский. Казань, 1888. См. разводы строк Александра Мезенца в Таблицах указ. изд. — № 39, 56, 60, 71, 82.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 171. Укрупнение ритмической пульсации в фитном напеве Федора Крестьянина
а, б, в) Первая евангельская стихира. Конец XVII — начало XVIII в.,
РГБ, Рогожское собр., ф. 247, № 368, л. 131—132; г) «Видящи тя тварь».
Вторая четверть XVII в., РГБ, собр. Одоевского, ф. 210, № 1, л. 180— 181 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 172. Многозвучные, ритмически подвижные кокизы Федора Крестьянина

Изменение ладовых наклонений музыкальных оборотов, которые имеют одинаковый интонационный рисунок и ритм, находится в русле старознаменных традиций. Оно вызывает ощущение варьирования элементов внутри единой музыкальной формы, как это видно на примере конечных кокиз первых двух строк 1-й евангельской стихиры Ф. Крестьянина. В этой стихире они звучат в большом и укосненном обиходных ладах, причем в основе этой кокизы лежит старознаменная, построенная на мотиве «качки» (пример 173). Примером интонационного варьирования может быть фита «хабува» в догматике 5-го гласа «В Чермнем мори»: здесь дается очень близкий ее вариант (пример 174). По нашей атрибуции, этот догматик был распет Федором Крестьянином.



Пример 173. Ладовое варьирование конечных кокиз

Благодаря оригинальным кокизам, своеобразием распева отличаются и фиты распевщика, ставшие ведущими и зачастую единственными мелолексемами его большого распева. Авторские фиты встречаются в евангельских стихирах, стихирах «Видящи тя тварь» в неделю Крестопоклонную, «Давыд провозгласи» на Введение, «Приидите, иночествующих множество» преподобному Сергию Радонежскому (пример 175).

В фитах Федора Крестьянина появляются, говоря современным языком, элементы разработочного характера, придающие динамичность музыкальной форме. Эти мелолексемы воплощают не только замедленность ритмического движения и его плавность, но и дают простор мелодическому развитию. Сопоставление кокиз в разных согласиях обиходного звукоряда приводит к увеличению диапазона в напеве фиты до сексты или септимы. Например, такие фиты есть в первой евангельской стихире, первом догматике Ф. Крестьянина (пример 167, 171а, б). Подобный диапазон в напевах фит является чертой стиля главы московской школы.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 174. Интонационное варьирование фиты «хабува»
а) Фита «хабува». Металлов В. М. Азбука крюкового пения. М., 1899
б) Вариант фиты «хабува» в догматике 5-го гласа «В Чермнем мори». Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 4, л. 109

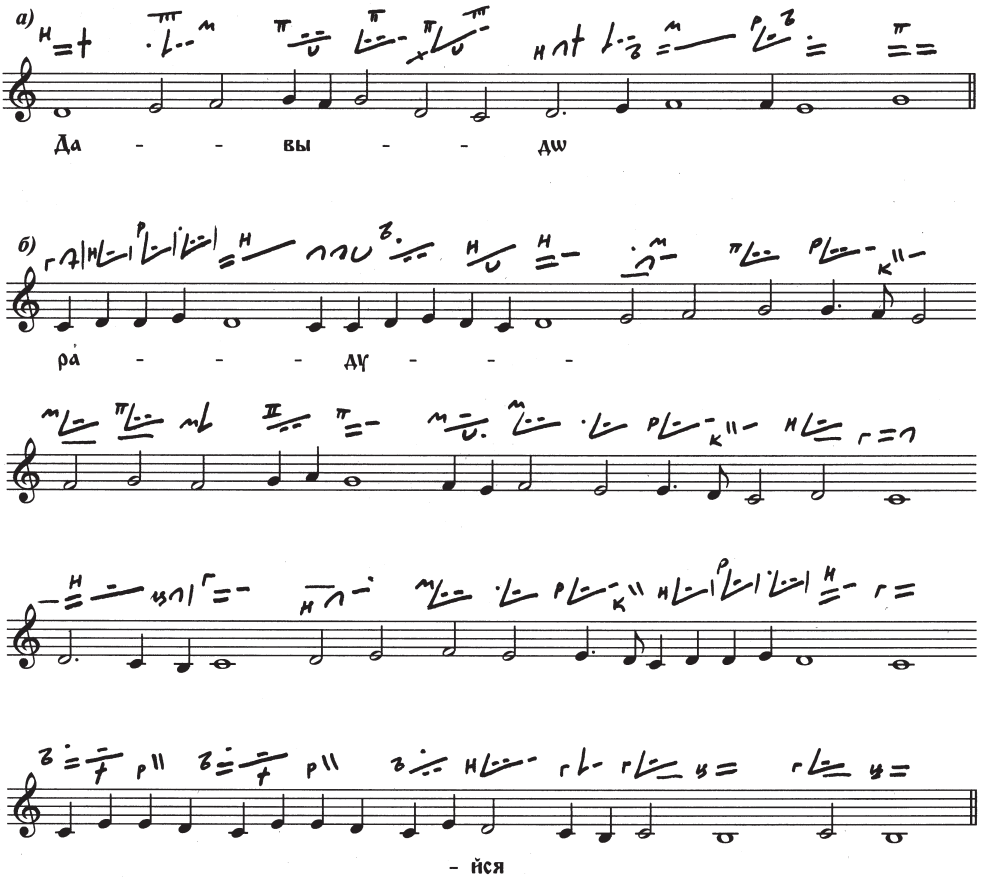
Не только диапазон, но и более свободное мелодическое движение, включающее скачки в напеве, сопоставления кокиз разных согласий, наконец, увеличение звукоряда кокиз до сексты-септимы, — все это становится также чертой мелодического стиля распевщика и характерным качеством его «переводов» (примеры 167, 171, 172, 175а).

Кроме оригинальных фит, Федор Крестьянин использовал и частичное изменение — варьирование канонических напевов. Так, например, фита «хабува» предстает в его песнопениях как вариант канонического ее напева, с незначительными изменениями и другим окончанием. Пример находим в стихире «Видящи тя тварь» в распеве слова «солнце же» (пример 176).

Как было отмечено, композиционной особенностью песнопений Федора Крестьянина является их построение на основе фит. Характерна повторность этих крупных блоков, благодаря которой облегчается восприятие развернутых музыкальных композиций.

Так, точный повтор лиц и фит можно услышать в первой евангельской стихире Ф. Крестьянина: четырежды возвращается лицо «мечик» — на слова «воз-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 175. Авторские фиты Федора Крестьянина
а) Из стихиры «Давыд провозгласи». Вторая четверть XVII в., РГБ, собр. Одоевского, ф. 210, № 1, л. 134
б) Из стихиры преподобному Сергию Радонежскому «Приидите, иночествующих множество». Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 75, л. 26

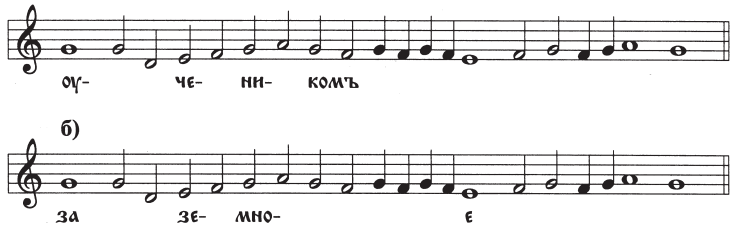
несение», «воскресение», «возшествие» и «обещася»; дважды без изменений повторяются фиты: одна на слова «проповедати» и «небеса», другая — на слова «учеником» и «за земное» (пример 177).

В других случаях сохраняется начальная «формула», а продолжение варьируется, — так выстроены две первые фиты: на слова «на гору» и «учеником». Подобные повторы музыкальных структур и мелолексем образуют интонационные связи между строками песнопения, способствующие цельности композиции (пример 177 и 178).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 176. Вариант фиты «хабува» в стихире «Видящи тя тварь». Вторая четверть XVII в., РГБ, собр. Одоевского, ф. 210, № 1, л. 180—181 об.



Пример 177. Фиты из первой евангельской стихиры. Конец XVII — начало XVIII в., РГБ, Рогожское собр., ф. 247, № 368, л. 131—132



Пример 178. Там же

Важную роль в построении музыкальной формы, несмотря на мелодически развитый напев, играет текст песнопения, а также его *просодия*. К особенностям просодического ритма в «переводах» Федора Крестьянина относится прежде всего его замедленное «течение», что было уже замечено, а также элементы просодии, которые, напротив, оживляют звучание текста в песнопении и активизируют развитие музыкальной формы. Таким элементом становятся просодические синкопы, нашедшие широкое применение в песнопениях распевщика. Кроме того, подобную роль выполняют и полукраткие тонемы напева: зачастую они соответствуют полукратким просодемам, которые сопоставлены в песнопении с пространными. Благодаря этому, просодический ритм становится

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

не просто более разнообразным, но более активным и энергичным, оживляя ритмическое движение в песнопении и скрепляя («цементируя») его форму (примеры 175б, 171г).

Отмеченные особенности в «переводах» Федора Крестьянина являются типичными и характерными, они представляют *важнейшие черты его стиля*. Абсолютное господство фитных мелолексем в песнопении, авторские кокизы и фиты, имеющие оригинальный интонационно-ритмический рисунок, широкий диапазон фит, охватывающий два-три согласия, «разработочный» характер фитных напевов и их последований в музыкальной форме песнопений, наконец, характерная замедленная фитная просодия вкупе с несимметричными ритмами в просодических синкопах, — все эти черты стиля позволяют подойти к *научно-корректной атрибуции песнопений*, созданных гениальным распевщиком.

По указанным признакам мы относим к его «переводам» цикл догматиков большого распева (восемь песнопений на восемь гласов). Например, в догматике 5-го гласа «В Чермнем мори» используются кокизы и фиты других песнопений Федора Крестьянина, в частности, из его первой евангельской стихиры (на слова «В Чермнем» и «невесты»); в этом же догматике повторяется фита «хабува» с вариантными изменениями, что характерно для творческого почерка распевщика (пример 179, приложение 60).

Стихира Преображения «Божества Твоего, Спасе» (приложение 62) включает в свой напев фиту из первой евангельской стихиры «перевода» Федора Крестьянина, фиту из догматика 1-го гласа (приложение 59) на слова «Марию девицу», а также три различные кокизы Федора Крестьянина, в которых используется характерный повтор звуков. Эти кокизы неоднократно повторяются в напеве (примеры 172а, в, г).

В другой стихире-славнике — Всемилостивому Спасу «Человеколюбче владыко» (приложение 63) — звучит начальная фита из догматика 5-го гласа, она же есть в 1-й евангельской стихире, но здесь она распевается на слово «Авгарю» (пример 180).

Такой состав музыкальных структур и мелолексем дает основание отнести авторство стихиры если не самому Федору Крестьянину, то, по крайней мере, распевщикам московской школы.

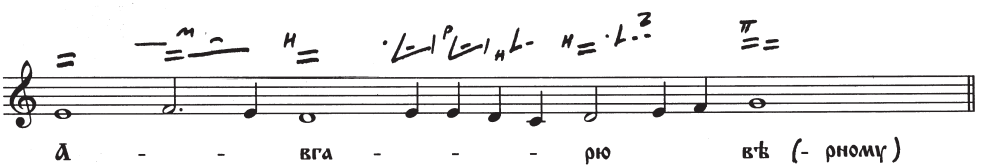
Делая первые шаги к авторской атрибуции песнопений, мы понимаем сложность задачи и ощущаем тонкость самого инструмента для ее разрешения. Тем не менее, на наш взгляд, именно стилистический анализ, включающий разбор музыкальных и музыкально-речевых структур, мелолексем, просодии песнопения и его композиционных закономерностей позволит в перспективе устанавливать авторство распевщиков.

Особенности творческого почерка Федора Крестьянина демонстрируют характерные **стилистические признаки большого распева**.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 179. Общие фиты песнопений Федора Крестьянина: первой евангельской стихиры (а) и догматика 5-го гласа (б); догматика 5-го гласа (в) и стихиры «Видящи тя тварь» (пример 176). Разводы приведены по указанным спискам



Пример 180. Фита Федора Крестьянина из стихиры Всемилостивому Спасу «Человеколюбче владыко». Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 75, л. 187. Ср. с примером 179а, б

Подробный анализ песнопений большого распева на структурном уровне показывает, что его основные стилистические характеристики отображены в музыкально-речевых структурах и мелолексемах. Среди *тонем* преобладают долгие, многозвучные, разнообразного интонационного рисунка, в том числе и со скачками внутри тонемы. Для распева характерно ритмическое расширение кульми-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

национных тонем и применение широких мелодических скачков (кварта, квинта) при их соединении.

По своему местоположению в напеве *кокизы* большого распева различаются как конечные и срединные, а по своему строению, в зависимости от охвата согласий обиходного звукоряда, как односогласные или «переводные». Родство или тождественность односогласных кокиз с типовыми конечными оборотами фит подчеркивает их близость обычной редакции знаменного распева. «Переводные» кокизы здесь охватывают больший диапазон звукоряда, доходящий до квинты.

При соединении кокиз в напеве возникают, как правило, пространные мелолексемы — *фитные* структуры. Для соединения кокиз употребляются *связующие* звуки, необходимые при изменении звуковысотных строк интонирования. Ладопеременность характерна для фит большого распева; ее особенность заключается в большом многообразии ладотональных сопоставлений мелких музыкальных ячеек, увеличивающих диапазон фит до сексты-септимы.

В масштабных композициях широко применяется вариантность как основа построения и развития музыкальной формы: варьируется состав кокиз в фитах, их ладовое наклонение и интонационное наполнение.

Монументальность композиций достигается укрупнением основных структур: ритмическим расширением тонем, введением сложных соединений кокиз в простых и двойных фитах, повторами крупных интонационных блоков напева.

Просодема большого распева увеличена по продолжительности в несколько раз, в сравнении с просодемой обычной редакции знаменного распева, и достигает протяженности нескольких десятков мор. Особой долготой отличаются конечные музыкально-речевые структуры, отражая на новом этапе древнюю традицию псалмодии с мелодизированным окончанием. В большом распеве используется долготная и эмфатическая акцентность, усиливающая выразительное звучание текста. Отличительной особенностью становится преобладание пространных фитных просодем, соединяющих слог текста и несколько кокиз напева.

Соотношение структур текста и напева в этой редакции запечатлело тенденцию к максимальному увеличению масштабов песнопения. Здесь обычно слово как законченная смысловая единица текста распевается не одной законченной музыкальной структурой, а их последовательностью, то есть фитой. Таким образом, *фита*, а не попевка, как это было в основной силлабо-мелизматической редакции знаменного распева, занимает место ведущей мелолексемы.

Соединения фит, возникающие при слиянии строки текста и строки напева, образуют *строки* песнопения, необычайно пространные по своему звучанию, что ведет к редкостной распевности и мелодичности редакции.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Глава V

МОНАСТЫРСКИЕ «ПЕРЕВОДЫ» ПРОСТРАННЫХ РАСПЕВОВ XVI—XVII ВЕКОВ

1. Отличительные признаки монастырских редакций

Монастырские напевы, входящие в современную церковную практику и поныне отличающиеся большой бережностью в отношении к традиционной культуре, имеют давнюю историю. Истоки ее прослеживатся в певческих рукописях по крайней мере с третьей четверти XVI столетия и становятся очевидными на рубеже XVI—XVII вв. Именно с этого времени отдельные песнопения в рукописях предваряются писцовыми пометами «троицкое», «кириллова монастыря», «такъ ныне поют в Чюдове»[1]; более поздние списки добавляют к ним «путь соловецкий», «демество псковский перевод», «тихвинское», «опекаловское», «воскресенское». Названия редакций дают возможность судить о месте их возникновения в различных монастырях: Троице-Сергиевом, Соловецком, Кирилло-Белозерском, московском Чудовом, новоиерусалимском Воскресенском, Опекалово-Вознесенском Тверской губернии, Тихвинском Новгородской губернии.

Круг монастырского песнотворчества пока очерчен в самом общем плане и, безусловно, не известен полностью. Первые публикации памятников одноголосных распевов — опекаловского, тихвинского и кирилловского — принадлежат Н. Д. Успенскому[2]. Атрибуция одного из них (опекаловского) как монастырского — заслуга И. Ф. Безугловой[3]. Интересны источниковедческие изыскания Н. П. Парфентьева, Н. В. Парфентьевой и М. Г. Казанцевой, в работах которых в научный оборот введены новые списки с указаниями на монастырские напевы[4].

[1] Кон. XVI — нач. XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 1357, л. 18 об.

[2] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 349—356; *Он же*. Образцы древнерусского певческого искусства. С. 124—125, 107—111, 87—88.

[3] *Безуглова И. Ф.* «Достойно есть» опекаловского распева // ТОДРЛ. Л., 1981. Т. 36. С. 308—320.

[4] *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI—XVII вв. Свердловск, 1991. С. 31, 34—35, 40, 106—

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

К исследованиям в этой области относятся издания последних лет по монастырской культуре, также привлекающие интересными источниковедческими находками и историческими материалами[5].

Монастырская певческая традиция Центральной и Северной Руси, выявленная по писцовым пометам, до последнего времени представляла небольшое количество песнопений[6]. Это были избранные жанры, наиболее важные и значимые для богослужения, такие, как величание Богородице «Достойно есть» — тихвинское, кирилловское и опекаловское; песнопения Великого пятка и субботы — стихира на целование плащаницы «Приидите, ублажим Иосифа» и «Трисвятое» надгробное — опекаловского напева; замена Херувимской песни «Да молчит всякая плоть» — троицкая; Херувимская «Ныне силы небесныя» и кондак «Возбранной воеводе» — чудовские; задостойник Вознесения — соловецкого распева. Свои «переводы» были сделаны в Троице-Сергиевом, Чудовом и Кирилло-Белозерском монастырях для отдельных припевов праздничного цикла. Кроме того, ряд песнопений имел самоназвание «монастырское», что позволяло отнести их к традиции монастырской культуры, но не давало возможности определить место их создания. Среди них такие важнейшие жанры, как Херувимская песнь «Иже херувимы», «Трисвятое» и его замены — «Кресту Твоему» и «Елицы во Христа крестистеся», «Свете тихий».

109, 178—180; *Парфентьев Н. П.* Традиции и памятники древнерусской музыкально-письменной культуры на Урале (XVI—XX вв.) / Описание крюковых рукописей выполнено при участии М. Г. Казанцевой. Челябинск, 1994. С. 426—427; *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII веков. Челябинск, 1993. С. 123—135.

[5] Наследие монастырской культуры: Ремесло, художество, искусство. Статьи, рефераты, публикации. Вып. 1—3 / Отв. ред. И. А. Чудинова. СПб., 1998; Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве: К 600-летию основания Кирилло-Белозерского монастыря. Сб. ст. / Сост. Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. СПб., 2000; *Пожидаева Г. А.* О монастырском песнотворчестве XVI—XVII вв. // Наследие монастырской культуры: Ремесло, художество, искусство. Статьи, рефераты, публикации. Вып. 3. СПб., 1998. С. 76—92.

[6] В нашем исследовании мы не затрагиваем монастырское пение украинско-белорусской традиции, что требует специального рассмотрения. См., например: *Конотоп А. В.* Супрасльский ирмологион 1598—1601 гг. // ПКНО. 1974. М.: Наука, 1975. С. 285—293; *Он же.* Супрасльский ирмологион 1598—1601 гг. и теория транспозиции знаменного распева. На материале певческих нотно-линейных рукописей XVII в.: Автореф. дисс. … канд. искусствоведения. М., 1974; *Шевчук Е.* Об атрибуции песнопений киевского роспева в многороспевном контексте украинской певческой культуры XVII—XVIII вв. // Гимнология. Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории). 3—8 сентября 1996 / Учен. зап. Научного центра русской церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского. Вып. 1. М., 2000. С. 367—376.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Монастырское песнотворчество затронуло и годовой праздничный круг: на Богоявленское водосвятие был создан цикл, куда вошли три стихиры и тропарь[7]. Были распеты важнейшие песнопения отдельных чинопоследований: «Владычице, приими» — молитва Богородице на молебне, кондак «Со святыми упокой, Христе» и «Духовная моя братия» — на панихиде[8].

Распевщики обращались и к коротким, но важным песнопениям службы; часть из них повторялась неоднократно, например, величания на полиелее, припевы в каноне Сретения «Богородице Дево, упование христианом», припев Благовещения «Архангельский глас»[9]; другие и в единственном звучании имели большое смысловое значение, как респонсорный возглас на отпусте пасхальной службы «И нам дарова», «Аллилуиа» апостольская на литургии, возглашение царского многолетия «Благоверному царю»[10].

Особую группу «переводов» образуют песнопения, посвященные монастырским культам, наиболее почитаемым праздникам и святым. Таковы редакции Чудова и Троице-Сергиева монастырей — величания «Блажим тя» — Алексию, митрополиту Московскому, основателю Чудова монастыря и духовному единомышленнику преподобного Сергия Радонежского[11]; это и цикл из шести стихир св. Николаю «перевода» Лонгина Шишелова, головщика и распевщика Троице-Сергиевой обители[12]; а также цикл из пяти стихир Троице, созданный там же[13].

Установлено и авторство одного из «переводов» Соловецкого монастыря — задостойника Вознесения «Тя паче ума», который в одном из списков третьей четверти XVII в. озаглавлен «Поуть Соловецково старца Никодима оуставщика»[14]. Этот же напев в других рукописях обозначен как «соловецкой роспев»,

---

[7] РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 577/834, л. 404—408.

[8] РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 80 об. — 81; № 33, л. 281 об. — 282 об.; РНБ, Софийское собр., 492, л. 234; Кирилло-Белозерское собр., 605/862, л. 167; 657/914, л. 148.

[9] ГИМ, собр. Барсова, № 1352, л. 211 об.; РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 92 об. —111; РНБ, Софийское собр., 492, л. 148, 150 об.—151.

[10] РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 579 об., 417; собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 124 об.

[11] ГИМ, Синодальное певческое собр., 1357, л. 18 об.—19; РНБ, Софийское собр., 492, л. 150.

[12] ГИМ, Синодальное певческое собр., 1334, л. 400 об.—403. Этот цикл подробно рассмотрен в работе Н. В. Парфентьевой «Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв.». С. 172—180.

[13] РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 622/879, л. 153—154 об.

[14] *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства: Школы. Центры. Мастера. Свердловск, 1991. С. 40. Рукопись, на которую ссылается исследователь, относится ко времени не позднее 1670—1671 гг., РГБ, собр. Никифорова, ф. 199, № 196, л. 79 об. —80.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

«соловецкой путь» или «путь Соловецкаго монастыря»[15]; наиболее ранний Вологодский список относится к середине XVII в.

Из всего этого круга монастырских редакций опубликовано лишь несколько песнопений[16], на материале которых невозможно глубокое изучение традиции. Для этого требовался достаточный массив памятников, поэтому необходимо было расширить круг пения прежде всего за счет новых источников. Среди привлеченных нами списков (с атрибутирующими пометами) — праздничные величания троицкие, пасхальный задостойник — соловецкого пути и псковского демества, новый «перевод» «Достойно есть» — кирилловского большого пути, стихира «Приидите, ублажим Иосифа» — монастырского большого пути[17].

Дальнейший поиск по писцовым пометам уже не приводил к заметным результатам в связи с тем, что, как показало исследование, они проставлялись крайне редко.

Вместе с тем, уже очерченный корпус памятников давал возможность перейти к следующему этапу исследования — *текстологическому*. Благодаря сопоставлению текстов музыкальных редакций в разных рукописях — с атрибутирующими пометами и без них — нами были найдены новые песнопения и установлены новые списки уже известных монастырских «переводов», что значительно корректировало хронологические границы их создания и бытования.

Начальная текстологическая работа позволила уточнить распевы, лежащие в их основе, — знаменный, путевой, демественный, большой. В дальнейшем мы ограничили изучение монастырского песнотворчества преимущественно пространными распевами — путевым, демественным и большим — как распевами, наиболее интересными с точки зрения собственно музыкального стиля. В этом круге монастырского пения были установлены основные типы редакций: *подобны* и *самогласны*. Сравнение монастырских и других напевов на один и тот же текст обнаружило редакции *полные* и *краткие*.

Так, текстологическое сопоставление величаний по полиелею показало, что это — образцы пения «на подобен», распространенного, как известно, еще с эпохи Киевской Руси. Самоподобном для них послужил путевой троицкий напев, на который были изложены величания для служб всех двунадесятых праздников — от Рождества Богородицы до Успения, — и избранных средних, 15 из которых — отечественного происхождения. Это дни памяти святых Киевской и Московской Руси: князей Владимира, Михаила Черниговского и боярина его

[15] Сер. XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 308 и об.; 3-я четв. XVII в., РГБ, собр. Никифорова, ф. 199, № 188, л. 75 об.—76; кон. XVIII в., РГБ, собр. Никифорова, ф. 199, № 288, л. 152 об.

[16] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство.

[17] *Пожидаева Г. А.* Демественное пение // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 6. Ч. 2. М., 1994. С. 451—452; *Она же.* Древнерусские распевы XV—XVII веков // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 8. М., 1995. С. 270.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Феодора; Константина, Михаила и Феодора Муромских, Петра и Февронии Муромских, ярославских князей Василия и Константина, князя Михаила Тверского, митрополитов Московских Петра и Алексия, преподобных Сергия Радонежского и Леонтия Ростовского и др. Из праздников, посвященных чудотворным иконам, — Сретение Владимирской иконы Богоматери и иконы Богородицы «Знамение» в Новгороде и Пскове. Цикл «на подобен», дополняя троицкие «переводы», охватывает более 60 песнопений.

Текстологический подход помог определить самоподобны для некоторых песнопений, например, для Херувимской песни «Иже херувимы», имеющей самоназвание «Дамолчитова согласия», самоподобном оказался троицкий напев «Да молчит всякая плоть», для пасхального задостойника «Ангел вопияше» — напев пути соловецкого.

Тем же методом установлен ряд «самогласных» песнопений, к которым, как мы выяснили, относится большая часть «переводов» по спискам с атрибутирующими пометами. Безусловно, интересны среди них произведения крупной формы: монастырская «Иже херувимы» большого распева, троицкая путевая «Да молчит всякая плоть», монастырская большого путевого распева и опекаловская большого распева стихира «Приидите, ублажим Иосифа», тихвинская, опекаловская и две кирилловские редакции «Достойно есть», демественный псковский монастырский «перевод» пасхального задостойника, соловецкий путевой «перевод» задостойника Вознесения.

Будучи полными редакциями, «самогласны» стали основой кратких «переводов», примером которых могут служить песнопения «Ныне силы небесныя» и «Возбранной воеводе», созданные в Чудовом монастыре.

Накопление конкретного материала и проведенная нами работа по расшифровке памятников обеспечили базу для постановки и решения проблем более высокого уровня, а именно: выявить стилистические черты монастырского мастеропения в целом и каждой из редакций, связи и отличия «переводов» разных обителей и других церковных распевов. Заметим, что определение признаков стиля, в свою очередь, способствует более точному атрибутированию.

Поскольку основу музыкального языка церковного пения образуют музыкальные структуры и мелолексемы, определение их состава в песнопении оказывается едва ли не главным моментом анализа. В каждой редакции этот состав оригинален и является как бы «визитной карточкой». Тем не менее только комплексный анализ всех элементов языка песнопений — от тонемы до фиты — дает возможность более полно раскрыть существенные стороны стиля монастырских песнопевцев.

Пространные «переводы», несмотря на принадлежность к разным распевам — путевому, демественному, большому, — обнаруживают общие качества, очевидные в структурной организации напевов и просодии песнопений.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Ладовое строение их отличается большей архаичностью и приверженностью древним формам церковного пения, восходящим к псалмодии. Архаичность и сохранение в монастырском пении интонационных моделей, относящихся к далекому прошлому, со всей очевидностью проявляется в монастырских Обиходах: Обиходе Валаамского монастыря, Соловецкого монастыря. Даже в сравнении с Обиходом Успенского собора Московского Кремля, в котором отражены старинные певческие традиции, монастырские Обиходы в отдельных песнопениях представляют, несомненно, еще более ранний пласт церковного пения[18]. Сошлемся также на известный Ирмологий по напеву Троице-Сергиевой лавры, в котором зафиксирована устная практика второй половины XIX века. В ней сохранился знаменный распев силлабического типа, который стилистически восходит к дореформенной эпохе XV в. и относится, вероятно, ко времени основания монастыря преподобным Сергием Радонежским.

Это доказывают и ладовые особенности кокиз, и способы их соединения.

Кокизы всех пространных напевов, как правило, выдерживают узкий диапазон: трехступенные — «трегласостепенные», реже — «четверогласостепенные». Интересным примером максимального ограничения ладоинтонационного движения в напеве служат двуступенные кокизы в Херувимской монастырской (пример 181).

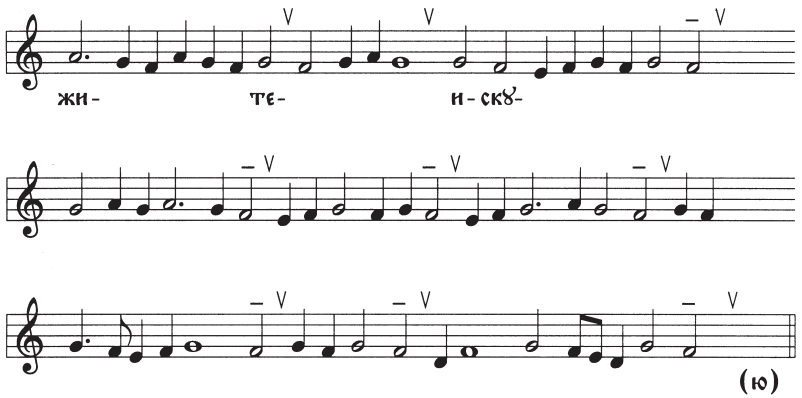


Пример 181. Кокизы Херувимской песни «монастырской».
Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 369 об. —373

В напевах преобладают «непереводные» кокизы, сохраняющие одну строку и использующие соседние согласия. В упомянутой монастырской Херувимской имеются последования из нескольких таких оборотов с разным звукорядом, но одинаковой строкой и одинаковым конечным тоном (*фа*). При этом звукоряд соседних кокиз сдвигается на ступень вверх или вниз: *ми—соль*, *фа—ля*, *ми—ля*, *ми—соль*, *фа—соль*, *ре—соль*, а конечный тон остается единым — *фа*. В этих скупых штрихах — напряжение ладового развития напева (пример 182). При этом постоянство *одной* звуковысотной *строки* в кокизах разного звукоряда и разных ладовых наклонений создает особое качество напевов: соединение псалмодического типа интонационного движения с внутренним ладовым разнообразием.

[18] Обиход одноголосный церковно-богослужебного пения по напеву Валаамского монастыря. 2-е изд. Изд. Валаамской обители, 1909; Обиход церковных песнопений древнего роспева Соловецкого монастыря. М., 2004; Одноголосный обиход Большого Успенского собора Московского Кремля. М., 2003.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 182. Там же

Для редакций пространного пения, как уже было отмечено, особенно важным элементом являются их музыкальные структуры. Именно состав кокиз и способы их соединения позволяют определить принципы создания монастырских редакций — подобных и самогласных, полных и кратких.

Пение «**на подобен**» (προσόμοια) в традиционных древнерусских распевах — знаменном, путевом, демественном, киевском, греческом, болгарском — в современной медиевистике изучалось преимущественно с позиций источниковедения, литературоведения (теории стиха) и музыкальной палеографии. Исследователи рассматривают источники, жанры и терминологию «подобного» пения[19], отмечают ряд приемов в изложении различных текстов «на подобен», анализируют метрическую структуру стиха, в том числе в сравнении с греческим оригиналом[20], а также варианты использования самого типа «подобного» пения, в том числе в русской гимнодии[21]. Анализ этого вида пения проводится больше

[19] *Владышевская Т. Ф.* Типографский Устав как источник для изучения древнейших форм русского певческого искусства // Musika antiqua Europae orientalis. IV. Bydgoszcz, 1975. P. 607—620; *Она же*. Система подобнов в древнерусском певческом искусстве // Musika antiqua Europae orientalis. VII. Bydgoszcz, 1984. P. 739—749; *Морохова Л. Ф.* Подобники как форма музыкально-теоретического руководства в древнерусском певческом искусстве // Источниковедение литературы Древней Руси. Л., 1980. С. 181—190; *Артамонова Ю.* Проблемы изучения древнерусского пения по моделям: терминология и репертуар // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика. Материалы международных научных конференций 1991—94 гг. М., 1994. С. 142—150.

[20] Момина М. А. Самоподобные песнопения (αυτομελα) в церковно-славянских богослужебных рукописях // Русь и южные славяне. СПб., 1998. С. 165—184.

[21] *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 35—38, 42 и др.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

на уровне палеографическом, а музыкальная техника распева остается почти не раскрытой[22].

В монастырских редакциях величаний, изложенных «на подобен», сам тип «подобного» пения выдерживается не столь строго, как это было принято в древности, когда ритмы текстов и напевов самоподобнов и подобнов должны были совпадать. Здесь сам принцип «подобия» заключается в том, что при различных изменениях текста в песнопении напев его сохраняет неизменным состав главных музыкальных структур — кокиз, а изменяется их доступка — в зависимости от строения текста. Фактически, напев каждого из величаний является вариантом его основной редакции; отличия заключаются в мелодизированных (а не речитативных) связующих звуках между кокизами мелолексем (пример 183). Такой тип пения существовал и в знаменном распеве новой редакции, например, в стихирах Постника Агеева на праздник Положения ризы Господней, где указан подобен «Прехвальнии мученицы»[23].

Самогласные песнопения (ιδιόμελα), представляющие из себя более сложные образцы разных распевов, так же малоизучены с точки зрения техники распева и композиционных особенностей, как и подобны. В современной музыкальной медиевистике основы его изучения на материале большого распева были заложены М. В. Бражниковым[24], продолжены Н. С. Серегиной на материале стихир из служб русским святым знаменного и путевого распева, в том числе и в авторских «переводах» Федора Крестьянина, Лонгина Коровы (Шишелова), Ивана Грозного[25]. Самогласные авторские «переводы» исследует Н. В. Парфентьева, выявляя особенности творческого метода распевщиков на уровне палеографического формульного сравнения песнопений[26]. Есть и специальная работа Н. Ульфф-Мюллер, посвященная расшифровке самогласных стихир по русским рукописям XII в.[27] Монастырские же самогласные редакции еще не становились объектом специального исследования.

---

[22] *Богомолова М. В.* Моделирование древнерусских песнопений путевого распева по принципу подобия // Древнерусская певческая культура и книжность / Проблемы музыкознания. Вып. 4. Л., 1990. С. 47—61; *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв. Челябинск, 1997. С. 36—46.

[23] Сер. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 65, л. 130 об. —131. О таком роде «подобного» пения в усольской школе пишет Н. В. Парфентьева: *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XV—XVII веков. Челябинск, 1993. С. 145.

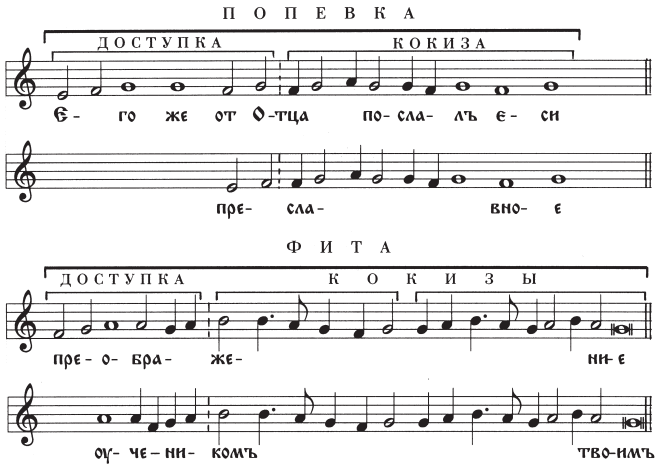
[24] *Федор Крестьянин*. Стихиры / Публ., расшифр. и исслед. М. В. Бражникова.

[25] *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 38—42, 93—98 и др.

[26] *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв.

[27] *Ulff-Møller, N. Konstantinova*. Transcription of the Stichera Idiomela for the Month of April from Russian Manuscripts from the 12th Century. München, 1989 (Slavistische Beiträge, 236).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 183. Из величаний пути троицкого
на праздники Преображения и в неделю Пятидесятницы.
Последняя четверть XVII в. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 106 и 107 об.

В самогласных *кратких* редакциях сокращение проводится на уровне кокиз и их элементов; результатом становится не только уменьшение времени звучания песнопения, но и более рельефная прорисовка характерного признака монастырской традиции: сочетания псалмодического интонирования с развитым мелодическим движением. Примером такой редакции служат чудовские песнопения «Ныне силы небесныя» и «Возбранной воеводе» (приложения 69, 70).

Монастырские «переводы» создавались с опорой на ведущие церковные распевы, но при этом с частичным обновлением их музыкального языка. Обновление происходило за счет новых структур, типологически близких старым. Общность новых и старых моделей музыкального языка обусловлена использованием в новых музыкальных структурах и мелолексемах типичных для данного распева тонем как интонационно-ритмических единиц.

Так, в *кирилловском* «Достойно есть» старшего перевода (*знаменном*) используются знаменные модели: попевка «скачек большой», лицо «площадка», фита «переводочна»[28] (пример 184). Кроме полных мелолексем, применяются их элементы — кокизы, например, типовые фитные окончания. В новых фитах

[28] Песнопение опубликовано по разным спискам: *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. С. 109—111; Монастырские напевы XVI—XVII веков // Традиции русского церковного пения. Вып. II. Пер. крюкового письма, предисл., коммент. Г. Пожидаевой. М., 2002. С. 43—45.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 184. Мелолексемы знаменного пения
а) «Достойно есть» кирилловское. 1840 г. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 47, л. 214 и об.;
б) Металлов В. М. Азбука крюкового пения. М., 1899. С. 60, 57, 77

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

они звучат буквально или с ладовыми вариантами (пример 185). В песнопении используется лицо, типологически близкое знаменному лицу шестого гласа, — в напеве оно повторяется трижды (пример 186).

Аналогичным образом кокизы и попевки, но путевые, применяются в *тихвинском* «Достойно есть»[29]. Например, попевки четвертой и девятой строк — путевые, а кокизы от второй до шестой, а также восьмая и девятая — типо-



Пример 185. Типовые фитные окончания: кирилловских фит из «Достойно есть» (а) и знаменных фит (б; Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984. С. 64. № XVa, V)

[29] Песнопение опубликовано по разным спискам: *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. С. 107—109; Монастырские напевы XVI—XVII веков. С. 47—48.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 186. Типологически близкие лица: а) «Достойно есть» кирилловское и б) лица 1, 4 (Металлов В. М. Азбука крюкового пения. С. 82)

логически близкие путевым, включающие характерный синкопированный ритм пятидольника и замедленный пунктирный (пример 187).

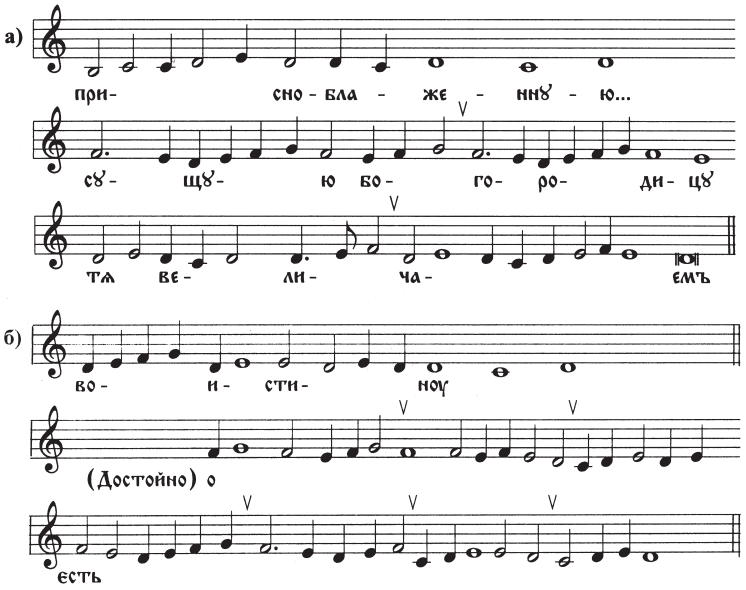
Среди новых интонационных моделей есть очень яркие, запоминающиеся своим необычным ладоинтонационным рисунком. Например, в опекаловских редакциях — обороты с квартовым сопоставлением устоев и мелодическим скачком на квинту, но не на грани разделов, как это было в путевых «захватах», а внутри музыкальных структур.

Самогласные монастырские редакции представляют собой уникальное явление в устойчивой, бережно сохраняемой древнерусской певческой традиции еще и потому, что одним из наиболее распространенных приемов для обновления напева стал в них прием *соединения элементов разных распевов в одном песнопении*, что для тихвинской и кирилловской редакций отмечал еще Н. Д. Успенский. При этом как ведущие сохраняются стилистические особенности одного из распевов, а соединяются знаменный и путевой, большой знаменный и большой путевой; элементы демественного распева встречаются как исключение.

Например, в тихвинском «Достойно есть» при господстве путевых кокиз, тем не менее, используются знаменные фитные окончания и аналогичные знаменным кокизы. Иногда в напеве звучат также музыкальные обороты, общие для знаменных фит и демества: кокиза с тряской, кокиза с пунктирным ритмом. Тихвинская редакция, выполненная «в стиле» путевого распева, имеет и вкрапления элементов знаменного и демественного пения (пример 188).

В троицкой редакции «Да молчит всякая плоть» превалируют путевые ритмы и тип мелодического движения, при этом только одна попевка включает в

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 187. Кокизы и попевки тихвинского «Достойно есть»: путевые (а) и типологически близкие путевым (б).
Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 91 об. — 92

себя точно повторяемую путевую кокизу, но с дополнительным окончанием. В то же время здесь есть типичный оборот знаменного распева старшей редакции и демества — «с тряской», а также характерное для демества окончание с замедленным пунктирным ритмом (пример 189).

Еще более интересна опекаловская редакция «Приидите, ублажим Иосифа»[30]. Основу ее составляет большой знаменный распев; в напеве можно услышать и отдельные цитаты из Федора Крестьянина (его евангельской стихиры большого распева), и знаменные лица обычной редакции — «царь-конец», «площадка», лицо с хамилой и некоторые другие. Но сравнение этой редакции и монастырской большого путевого распева (приложение 68) со всей очевидностью убеждает, что более поздняя опекаловская редакция большого знаменного распева связана со старшей путевой — она использует не только конечную кокизу путевых фит, но и другие фрагменты старшей редакции большого пути, как бы указывая на их взаимосвязь, несмотря на то, что время их создания отстоит более чем на 100 лет: редакция большого пути восходит к началу XVI в., а окончатель-

[30] Песнопение опубликовано: *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 349—356.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 188. Кокизы тихвинского «Достойно есть»:
окончание знаменных фит (а), срединная кокиза, подобная знаменным (б),
знаменные и демественные кокизы «с тряской» (в) и пунктирным ритмом (г)

ное ее формирование завершается к концу XVI в.[31]; опекаловская же редакция появляется в середине XVII в.[32] Сочетание элементов разных распевов — большого знаменного и большого путевого — в пределах одного песнопения не создает ощущения разностильности, благодаря их общей ладовой основе, общему типу ритмического движения, выраженного двойными долгими тонемами, а также пространному типу просодии.

Важную роль в динамичном развитии масштабной музыкальной формы песнопений играют специальные приемы, имеющие значение для создания крупных композиций. Такого рода песнопения были необходимы согласно их литургическому предназначению — они исполнялись во время совершения обряда, который требовал определенной продолжительности звучания. Сложившиеся, веро-

[31] *Богомолова М. В.* К проблеме выявления и изучения ранних памятников путевого роспева (на примере стихиры «Приидите, ублажим Иосифа» и задостойника «О тебе радуется»). С. 119, 140—142.

[32] *Безуглова И. Ф.* Этикетность в древнерусском певческом искусстве (на материале стихиры на целование плащаницы) // Древнерусская литература. Источниковедение. Л., 1984. С. 216.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

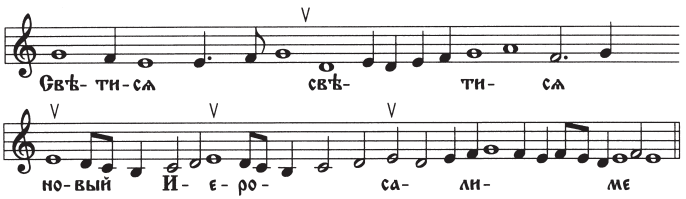


Пример 189. Кокизы, типологически близкие путевым (а), знаменные (б) и демественные (в).
Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 148—149

ятно, уже в кондакарном и фитном знаменном пении и обычные для пространных распевов, особенно большого, эти приемы помогали «вытянуть» музыкальную форму. К ним относится *цепное соединение кокиз*, *усложнение фитных структур* по их составу и строению, а также *увеличение долготы просодемы* и особое соотношение текста и напева, подчеркивающее *несовпадение текстовых и музыкальных цезур* в структурах песнопения.

При *цепном* соединении окончание одной кокизы совпадает с началом другой; благодаря этому, удается сгладить цезуры напева и добиться почти непрерывного его звучания; возникает большая протяженность музыкальной фразы, большая цельность построений и укрупнение их масштабов. Эта техника создает впечатление спокойного, бесконечного звучания напева, что в большой степени соответствовало характеру церковного обряда. Она доминирует в демественном задостойнике Пасхи псковского монастырского «перевода» (приложение 74), многократно применяется в чудовской редакции Херувимской «Ныне силы небесныя» (12 раз — см. приложение 69), в монастырском «переводе» «Иже херувимы» (10 раз — см. приложение 75), в опекаловском «Приидите, ублажим Иосифа», величаниях пути троицкого (приложения 65, 66; пример 190).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 190. Задостойник Пасхи псковского монастырского «перевода» деместом. Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 564 об. —565

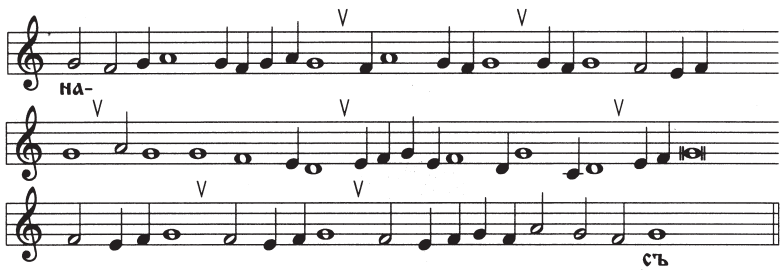
Именно в самогласных песнопениях, связанных с литургической обрядовостью, возникает развернутая музыкальная форма с более крупными построениями, чем в других жанрах. В важнейших богослужебных гимнах, в стихирах на целование складываются более сложные и масштабные структуры напева и песнопения — фиты и строки. Увеличение их протяженности достигается за счет количества кокиз, входящих в их состав. Оно, как правило, намного превышает их количество в наиболее распространенных знаменных фитах, таких как поводна, красная (по три кокизы), пятогласна (пять кокиз)[33]. В монастырской же Херувимской только самая короткая строка состоит из шести таких структур, а самая протяженная — из девятнадцати! Среди гласовых знаменных фит нам неизвестны подобные построения; даже самые развернутые и торжественные из них включают 12—13 «музыкальных формул» («непостойная», «утешительная» и «кобыла»).

Пространные фиты негласовой Херувимской значительно превосходят гласовые распространенные фиты не только по количеству кокиз, но и по способам их соединения. Они представляют собой разнообразные и гораздо более сложные построения: простые фиты с расширением — двойным или даже тройным окончанием, сложные двойные фиты, сложные двойные фиты с расширением одной из простых, ее составляющих, наконец, тройные фиты. Подобная сложная организация не так уж часто встречается в знаменном гласовом пении. Наиболее пространные фиты — такие как «хабува», «кобыла», — являются двойными; очень редкий пример тройной фиты — фита «утешительная». Тройной конечный оборот и тройные фиты — редчайшие случаи, которые для знаменного пения слишком необычны. Нам удалось обнаружить эти уникальные образцы именно в монастырских пространных «переводах». Сложность музыкальных структур сопряжена в них и со своеобразной просодией, один из признаков которой — мно-

[33] Названия фит и разводы приведены по изд.: *Металлов В. М.* Азбука крюкового пения.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

гократное увеличение долготы просодемы. Как правило, длительность лицевой просодемы здесь — от одной до трех-четырех целых; фитные просодемы еще более протяженны и достигают в кульминациях порой 30 целых. Хотелось бы подчеркнуть, что степень внутрислогового распева здесь значительно превосходит обычные редакции большого распева и путевые. При этом пространный распев слога может объединять несколько кокиз, число которых в отдельных образцах приближается к десяти (пример 191).



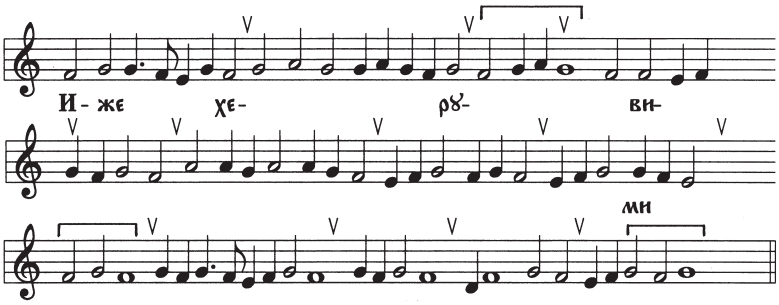
Пример 191. Из «Трисвятого» опекаловского распева. Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 137 об.—138

Характерный прием монастырских редакций, применяемый для увеличения масштабов песнопения, — *несовпадение цезур* в текстовых и музыкальных структурах, что снимает акцентность в произнесении текста, усиливает ощущение непрерывности в движении слова и музыки в песнопении. Прием действует на разных уровнях — слог и кокиза, синтагма и фита, строки текста и напева. Это ведет к еще большей плавности мелодической линии, поскольку «размываются» границы музыкальных структур, простые фиты объединяются в сложные и стираются грани между строками песнопения.

В опекаловской редакции «Святый Боже» есть пример такого несовпадения цезур слога и кокизы, когда произнесение слога приходится не на первый, а на второй его звук (в слове «святый»). Монастырская Херувимская дает примеры соединения синтагмы текста — «Иже херувимы» — со сложной тройной фитой напева, состоящей из трех простых фит. Соединение простых фит в сложные достигается благодаря тексту: только границы сложных фит имеют с текстом общую цезуру (пример 192)[34]. В этой же редакции есть пример цепного соединения кокиз на грани строк песнопения, создающий эффект слияния этих разделов и

[34] На материале гласового знаменного распева эти качества отмечены М. В. Бражниковым в двойных фитах (*Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева. С. 68).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 192. Херувимская монастырская. Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 369 об.

непрерывного перехода одной строки в другую (строки пятая—шестая и восьмая—девятая).

Монастырские редакции принадлежат основным распевам Русской Православной Церкви: в традициях путевого распева — троицкая, соловецкая, монастырская, тихвинская редакции; большого путевого распева — монастырская и кирилловская; большого знаменного распева — опекаловская, чудовская и монастырская; демественного распева — псковская монастырская. Среди них есть редакции подобны и самогласны, полные и краткие. Общие черты их — архаичность ладового строения и преобладание «непереводных» кокиз, господство одной звуковысотной строки в напеве, восходящей к псалмодическому типу интонирования. Состав кокиз отличается большей сложностью и разнообразием, обновлением интонационных моделей. Приемы создания монументальных композиций, свойственные монастырским «переводам», — это особое, «цепное» соединение кокиз, усложнение фитных структур, увеличение долготы просодемы и особое соотношение напева и текста с несовпадением их структур.

Редакции развивают традиции преимущественно путевого и негласового знаменного пения; уникальность их заключается и в своеобразном «смешении стилей», допускающем применение тонем и кокиз разных распевов в одном песнопении, но при этом сохраняющем его органичность и выдержанность в русле церковно-певческой традиции.

Таким образом, к общим признакам монастырского пения относятся:

- использование элементов разных видов пространного пения — тонем и кокиз путевого, большого и демественного распевов — в рамках одного песнопения;
- соединение принципов псалмодического интонирования и мелизматики, что проявляется в особом ладовом строении напевов с длительным господством неизменной звуковысотной строки, подобной тону псалмодии;

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

- сознательное применение несовпадающих цезур текста и напева при их соединении в песнопении. Ведущая роль напева в мелизматическом пении;
- использование особого приема строения напева — так называемого «цепного» соединения кокиз, придающего большую слитность звучанию напева в целом;
- усложнение попевочных и фитных структур.

2. Среднерусская и северная традиции в монастырском пении XVI—XVII веков

Общее количество песнопений монастырских пространных редакций, привлеченных для исследования, составляет свыше 100 образцов. Большая часть из них относится к монастырям Центральной Руси — Троице-Сергиеву, Опекалово-Вознесенскому и Чудову, причем здесь преобладают троицкие путевые «переводы»; более скромное место занимает большой распев (опекаловский и чудовский).

Есть ли стилистические отличия в редакциях разных монастырей: Троицкого, Соловецкого, Кирилловского, Тихвинского? Возможно ли по ним определить принадлежность песнопения к одной из традиций? Каковы особенности безымянного монастырского «перевода» и возможна ли его более точная атрибуция?[35]

Для объективных выводов необходим достаточный массив однородного материала — песнопений каждого монастыря. Наибольшим количеством образцов представлены *троицкие* редакции. Кроме того, их круг оказалось возможным расширить благодаря новым источникам, позволяющим атрибутировать некоторые *путевые* песнопения как *троицкие*. В таком качестве в нашу работу был включен фитник, содержащий разводы и отдельные начертания фит и «строк мудрых», в том числе и из путевых стихир преподобному Сергию Радонежскому. В рукописи он озаглавлен так: «Розводец. [С]трочки и фиты по тро[и]цки. Поут[ь]. Изъ сергеевских»[36].

[35] Об этой проблеме см.: *Пожидаева Г. А.* Среднерусская и северная традиции в монастырских «переводах» XVI—XVII вв. // Вестник РГНФ. М., 1997. № 4. С. 161—168; *Она же.* Путевые и демественные «переводы» в монастырском песнотворчестве XVI—XVII вв. // Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве. К 600-летию основания Кирилло-Белозерского монастыря: Сб. ст. Сост. Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. СПб., 2000. С. 29—52.

[36] Нач. XVII в., РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 875, л. 425. Источник упоминается в работе: *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство… С. 109.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

При сравнении материала *фитника* и *стихир* удалось идентифицировать несколько разводов, совпадающих в фитнике и славнике «Иже по образу»[37]: на слова «мужески бо», «тем» и «старейшина» (пример 193 — верхняя строка взята из фитника, нижняя — из славника). Еще одна фита — на слово «инокомъ» — в фитнике приведена без развода, дано только ее тайнозамкненное начертание, но с доступкой и окончанием; в славнике Сергию на то же слово есть развод и те же доступка и окончание, следовательно они тождественны (соответственно верхняя и нижняя строка примера 194). В результате, фиты в славнике «Иже по образу» дают основание считать его троицкой редакцией.

Теперь сопоставим *путевые троицкие* и *безымянные монастырские* редакции, чтобы определить: не окажется ли среди них близких троицкой традиции, как более распространенной.

Отголоски тех же троицких фит мы обнаружили в других песнопениях: цикле богоявленских тропарей на водосвятие и стихире «Приидите, ублажим Иосифа» (большого путевого распева)[38].

В трех тропарях — «Днесь вод», «Яко человек» и «Ко гласу вопиющаго» — используется заключительная часть фиты, звучащей в сергиевой стихире на слово «инокомъ» (пример 195а). В первом тропаре («Днесь вод») ее концовка из двух кокиз завершает первую и третью строки текста (пример 195б, в).

Во втором тропаре («Яко человек») фрагменты ее возникают трижды: в том же виде концовки (в окончании пятой строки на слово «руку» — пример 196а), в расширенном виде, повторяя почти половину развода (окончание первой строки на слова «на реку» — пример 196б), и, наконец, только конечная кокиза, звучащая в окончании третьей строки на слово «крещение» (пример 196в — ср. с примером 195а).

В заключительном тропаре («Ко гласу вопиющаго») трижды мы слышим знакомые отзвуки: во-первых, в концовке (из двух кокиз) в окончании шестой строки на слово «Предотеча» (пример 197а) — как в тропарях «Днесь вод» (пример 195б, в) и «Яко человек» (пример 196а); во-вторых, в конечной кокизе одинаковых фит четвертой и десятой строк (на слова «прося» и «мене») — подобно ее использованию в тропаре «Яко человек» (ср. примеры 197б, в и 196в).

Мы видим, что в каждом из трех тропарей цикла возникают фрагменты троицкой фиты: концовка из двух кокиз, заключительная часть из четырех и, на-

[37] Посл. четв. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 75, л. 39 и об. См.: *Пожидаева Г. А.* Избранные стихиры из службы преподобному Сергию Радонежскому. С. 19—22.

[38] Сравнение проводится по указанным спискам собр. Разумовского, № 18, л. 171 — 174 об. и № 1, л. 65—71. Песнопения опубликованы в авторской расшифровке: Монастырские напевы XVI—XVII веков. С. 116—122, 59—65.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 193

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 194

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 195

конец, конечная кокиза, что дает в целом восемь реминисценций, по которым *общность с троицкой традицией становится очевидной*.

Аналогичная картина складывается, если рассмотреть состав структурных единиц стихиры «Приидите, ублажим Иосифа» (большого путевого распева): в этой монументальной композиции, одной из самых масштабных в годовом круге пения, многократно (8 раз) повторяется характерное фитное окончание, совпадающее с другим фрагментом троицкой стихиры — разводом на слово «старейшина» (примеры 198 и 193в).

Следующий уровень сравнения редакций троицких и монастырских — состав кокиз и тонем в более мелких структурах песнопения (попевках) и сравнение самих попевок, соединяющих структуры текста и напева. Если наши редакции относятся к одной традиции, как это видно по родственности фит, то и другие элементы также должны быть близки. Проведенный анализ подтвердил наше предположение и показал, что здесь используются общие и типологически близкие структуры. Оговорим сразу, что их общность не связана с гласовой принадлежностью и наблюдается в песнопениях, для которых указаны разные гласы.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 196

Тонемы троицких редакций выделяются своими ритмическими особенностями: синкопированным ритмом пропорций 1:4 (тетраплазной) и 1:2:1 (амфибрахической); он проявляет себя в тонемах двузвучных (𝅗𝅥 𝅝) и трехзвучных (𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥).

Двузвучные синкопированные тонемы есть, например, в одинаковых кокизах тропаря «Глас Господень» (пример 199а) и стихиры «Приидите, ублажим Иосифа» (пример 199б). Несколько кокиз с трехзвучной синкопированной тонемой имеют большую распространенность. Одна из них входит в самоподобен величаний (пример 200а), гимн «Свете тихий» (пример 200б)[39] и стихиру «Иже по образу» (пример 200в), другая применяется как конечная в упомянутых стихире и гимне (пример 201а, б). Тонема с этим ритмом фактически указывает на принадлежность к троицкой редакции.

[39] Примеры приведены по указанным спискам: собр. Разумовского, № 19, л. 106 и № 18, л. 16 об. — 17.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

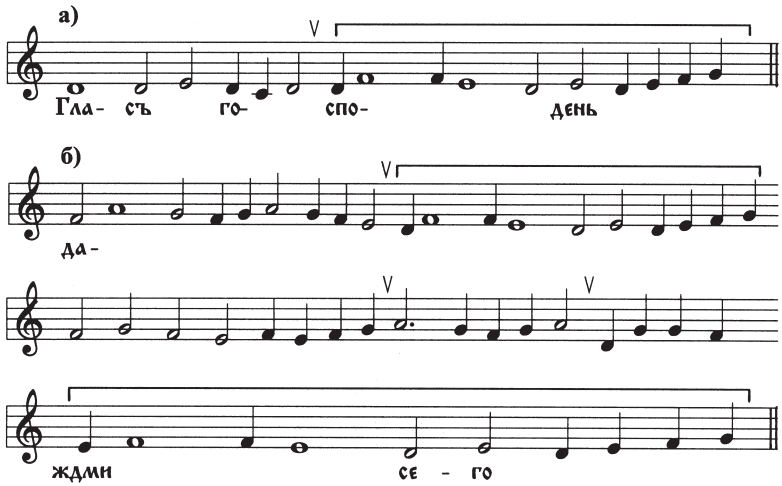


Пример 197

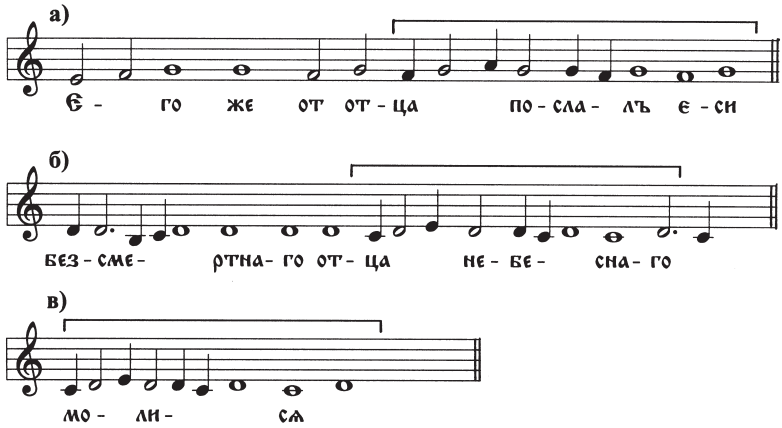


Пример 198

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

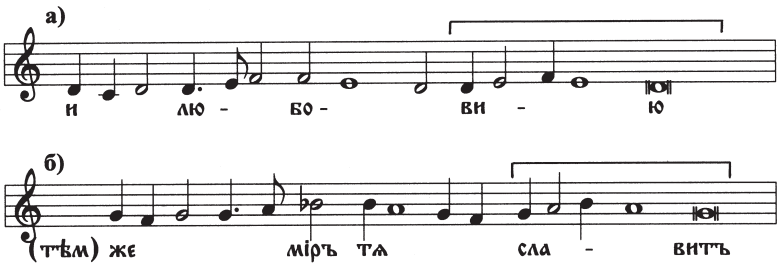


Пример 199



Пример 200

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 201

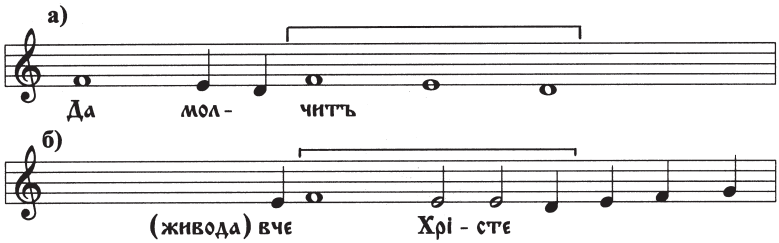
Троицкие *кокизы* имеют и ладоинтонационные признаки, отличные от других редакций. К ним относятся: сравнительно широкий диапазон звукоряда — от кварты до септимы, наряду с преобладающим поступенным мелодическим движением — применение терцовых и изредка квартовых скачков, использование «переводных» («модулирующих») кокиз в связи с частой ладопеременностью, квартовое и терцовое сопоставление конечных тонов. Кроме того, введение композиционного приема *захвата* на границе музыкальных строк напева также характерно именно для пути троицкого.

Попевки троицких редакций отличаются и своей *просодией*, важнейшее качество которой — *синкопированные просодемы* или *просодические синкопы*. Они есть и в распространенных попевках, записанных с хамилой, и в менее употребительных попевках, где используется очень редкий для древнерусских распевов ритм «предъема». Но сам тип синкопированной просодии часто встречается и в других попевках троицких редакций.

Более простой вид синкоп связан с половинным дроблением долгой тонемы, при котором образующиеся две краткие тонемы соединяются с двумя слогами текста. При этом каждая просодема здесь может быть растянута за счет присоединения к краткой тонеме других. Так, в примере 202б двум слогам слова «Христе» соответствуют краткая тонема длительностью в половинную и гемиола долгая протяженностью в полторы целых (ср. с примером 202а). Подобный оборот имеет ритмическое сходство с хамильными знаменными попевками, но в «пути» выписан в ритмическом увеличении и звучит в два раза медленнее по сравнению со знаменным распевом.

Просодия редакций очень разнообразна: возможны и несколько синкоп подряд, возникающих от ритмического перебоя «метрической» пульсации напева; просодемы могут быть разновелики и иметь самые разные пропорции в соотношении своих длительностей (пример 203 с пропорциями 7:4:2:4:13:2:10). Данная разновидность синкоп — с половинным дроблением долгой тонемы — всегда связана с тонемами краткими однозвучными и долгими гемиолами.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 202



Пример 203

Другая разновидность просодических синкоп, основанная на половинном дроблении моры, создает «хамильные» пропорции просодем 3:3 — три краткие тонемы напева разделены текстом на две равные просодемы и длительность каждой равна гемиоле краткой 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. Эта традиция, распространенная в путевом распеве, ближе знаменной, повторяя ее просодические черты (пример 204). Гораздо чаще встречаются синкопы, разделяющие долгую тонему на неравные части и создающие соотношение полукраткой тонемы и гемиолы краткой (триплазная пропорция 1:3, пример 205а, б). Длительность просодем при этом, как правило, увеличена присоединением долгих тонем: от одной-двух в кокизах до трех-четырех в попевках и от четырех до 20 в фитах (пример 206а, б).

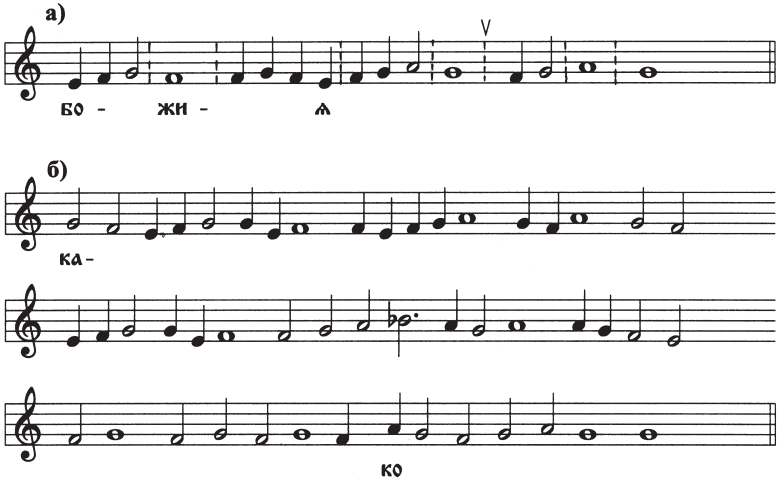


Пример 204



Пример 205

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



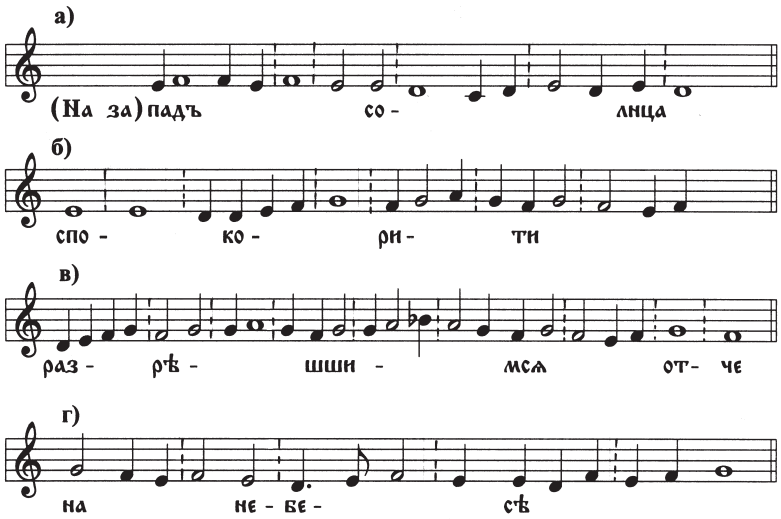
Пример 206

Наконец, в троицких редакциях очень изобретательно варьируются сочетания мелодических и просодических синкоп, состоящих из гемиол (долгих и кратких), а также из полукратких тонем и тонем-пятидольников, что оживляет не только ритмическое движение напева, но и ритм поэтического текста в путевой гимнодии (пример 207а—г).

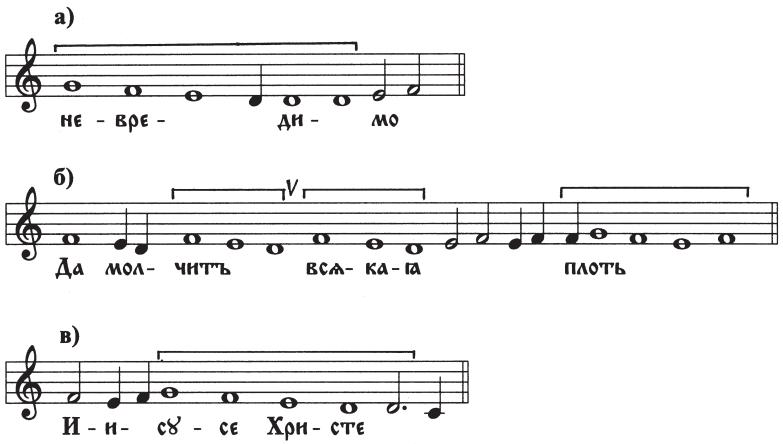
Исключительное положение занимают здесь попевки с ритмом «предъема», поскольку они известны только в путевом распеве, причем троицкой редакции. Эти попевки, как правило, завершают строки песнопения. Нельзя не отметить их родство с кокизами одного из старейших путевых песнопений троицкого «перевода» «Да молчит всякая плоть», а также монастырской редакции «Свете тихий», где этот прием еще не появился, но сама кокиза и ее похожие варианты уже намечены по интонации (пример 208).

Типологически близкие варианты кокиз и попевок, общность которых обусловлена их ритмическими, ладовыми и просодическими свойствами, также говорят о родственности редакций. Например, характерный синкопированный ритм в двузвучных и особенно в трехзвучных тонемах — пропорций 1:4 и 1:2:1 — объединяет некоторые кокизы троицкого пути (примеры 209, 210). Скромный трех- или четырехступенный звукоряд кокиз, укладывающийся в одно согласие, и сходная направленность мелодического рисунка также дает типологическое сходство. Важную роль играет и синкопированный тип просодии на основе тонем гемиольных (долгих и кратких), кратких и полукратких (примеры 203—207).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 207

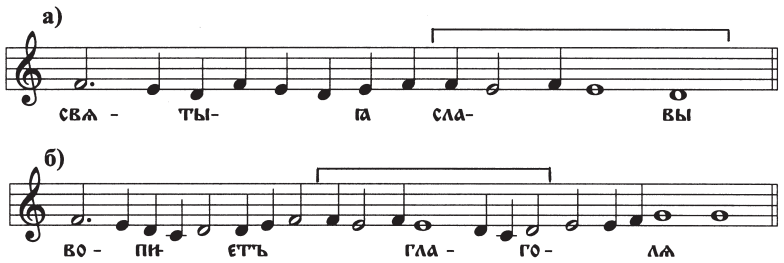


Пример 208

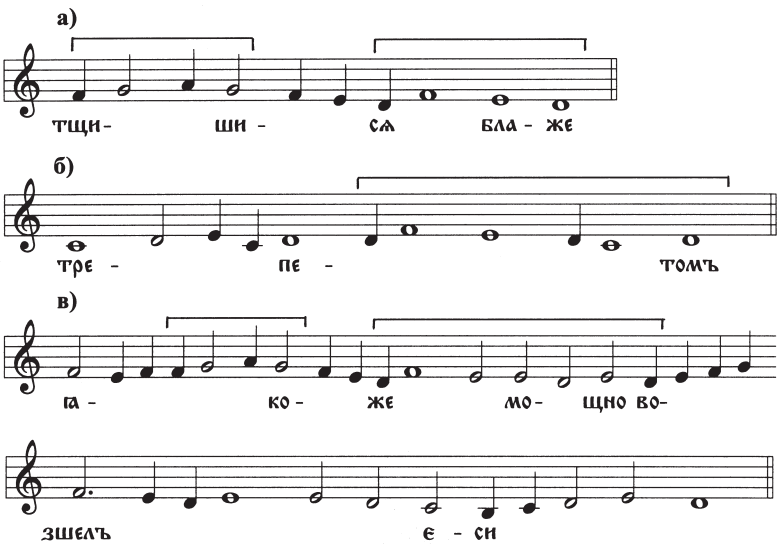
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Сходные кокизы и попевки имели большое значение для обновления музыкального языка песнопений: оставаясь в традиционном русле ладово-ритмических и просодических закономерностей путевого распева, они, тем не менее, вводили новые музыкальные обороты, расширяя спектр известного и привычного и во многом способствуя эволюции музыкального мышления.

По результатам стилистического анализа становится очевидным, что для *пути троицкого* характерно ритмическое разнообразие тонем с пунктирным и синкопированным ритмом, в том числе — синкопированных тонем двух видов: двузвучных ♩ 𝅗𝅥 и трехзвучных ♩ 𝅗𝅥 ♩. Особенности музыкально-речевых структур находят выражение в ритмической и ладовой организации кокиз, входящих в их состав, а также в их просодии. Наиболее показательны два вида



Пример 209



Пример 210

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

синкопированных просодем — с половинным и четвертным дроблением долгой тонемы.

Мы рассмотрели в редакциях состав их элементов — тонем, кокиз, попевок и фит, самые типичные ритмические и ладоинтонационные признаки, а также принципы соотношения музыкальных и текстовых единиц в песнопении. На этих уровнях анализа выявлены определенные качества, свойственные троицким путевым редакциям, — по ним возможна *атрибуция музыкальных памятников*, согласно которой к троицким уже сегодня можно отнести более 80 песнопений:

- стихира «Приидите, ублажим Иосифа» (большого путевого распева)
- «Да молчит всякая плоть»
- «Иже херувимы» («дамолчитово согласие»)
- «И нам дарова»
- «Свете тихий»
- тропари и стихира на великое водоосвящение[40]
- задостойники — Рождества Богородицы,
  Воздвижения,
  Вознесения[41]
- «Владычице, приими» (на молебне)
- стихиры преподобному Сергию Радонежскому на великой вечерне,
  на «Господи, воззвах»,
  на подобен «Все упование»:
- «Мирский мятеж»
- «Преподобне отче, кто исповесть»
- «Преподобне отче Сергие»
- «Богомудре Сергие»
- славник «Иже по образу»[42]

[40] РГБ, собр. Разумовского, № 18, л. 174 и об. Тропарь «Глас Господень» и стихира «Ко гласу вопиющаго в пустыни», опубликованные Н. Д. Успенским (Образцы древнерусского певческого искусства. С. 82; Древнерусское певческое искусство. С. 377—379), относятся к троицкой путевой редакции.

[41] РГБ, собр. Разумовского, 18, л. 92 об. —93, 97 об. Задостойник Рождества Богородицы в публикации Н. Д. Успенского (Древнерусское певческое искусство. С. 387—389), относится к троицкой путевой редакции.

[42] РГБ, собр. Разумовского, № 75, л. 36 об. — 39 об. Стихиры опубликованы в авторских расшифровках. «Преподобне отче Сергие» — *Игошев Л.* Молитвою вооружив… // Сергий Радонежский. М., 1991. С. 430—432, илл. 18; Монастырские напевы XVI—XVII веков. С. 123—124; в оригинальной нотации памятника и расшифровке: *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 283—284; «Мирский мятеж»

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

• величания и припевы по полиелею — более 60 песнопений[43].

Родственный *троицкий* «*путь большой*» в стихире «Приидите, ублажим Иосифа» (приложение 68) обладает многими стилистическими признаками основной путевой традиции. Помимо своеобычных кокиз, его отличают дробные многозвучные долгие тонемы и многократное увеличение долготы просодемы, связанное с типом самой редакции.

Опекаловские «переводы» выделяются среди монастырских редакций большого распева наиболее развернутой музыкальной формой. Это стихира «Приидите, ублажим Иосифа» и «Трисвятое» (надгробное), а также величание Богородице «Достойно есть» (приложение 71). Им свойственно разнообразие интервального строения тонем и их соединений, при котором звучат терцовые, квартовые и даже квинтовые скачки, вследствие чего оригинальные кокизы напева имеют более широкий диапазон звукоряда. Предпочтение, которое отдается «переводным» кокизам перед «односогласными», создает гибкость ладового развития напева с постоянным изменением ладового наклонения в музыкальной строке. Квартовое и терцовое сопоставление звуковысотных строк опевания встречается здесь не только на грани кокиз, но и внутри них (в так называемых составных кокизах).

При всем различии редакций троицких и опекаловской, связанном прежде всего с принадлежностью их к разным распевам (путевому и большому), в них ясно проступают черты, которые объединяют их в рамках одного явления. Их «общий знаменатель» — это относительно широкий диапазон звукоряда кокиз (от кварты до сексты), использование терцовых и квартовых интервалов в напевах кокиз, разнообразие ритмического движения, что определяется бóльшим количеством кокиз и меньшим их варьированием в пределах одного песнопения. При обычном плавном соединении кокиз выделяются скачки на грани разделов музыкальной формы. Редакции сближает также квартовое и терцовое сопоставление ладовых устоев в попевках и фитах.

Круг пространных редакций **северного** региона более скромен: известно лишь несколько путевых песнопений, причем разных северных монастырей. Это задостойники Пасхи[44] и Вознесения — Соловецкого монастыря, «Достойно есть» — Тихвинского и Кирилло-Белозерского, а также пасхальный задостойник псковского монастырского «перевода» демеством (приложения 36, 72—74). «Достойно есть»

и «Иже по образу» — *Пожидаева Г. А.* Избранные стихиры из службы преподобному Сергию Радонежскому. М., 1992. С. 8—9, 19—22.

[43] Величание Успения Богородицы, опубликованное Н. Д. Успенским (Древнерусское певческое искусство. С. 392), относится к троицкой редакции. Избранный круг троицких песнопений включен в данную работу (см. приложения 29—31, 34, 38—40, 64—68).

[44] Атрибуция автора.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

тихвинское выдерживает преимущественно традиции путевого пения, хотя включает и элементы знаменного; кирилловская редакция этого величания изложена «в стиле» большого путевого распева. К северным соловецким «переводам» можно присоединить еще и второй задостойник Пасхи «Ангел вопияше», распетый «на подобен» первого, — «Светися, светися»[45] (приложение 37).

В отличие от монастырских песнопений Центральной Руси, здесь мы видим все разнообразие пространных распевов: путь — соловецкий, большой путь — кирилловский, демество — псковское, большой распев — монастырский (безымянный). Именно такое сочетание представляет интерес для определения возможных объединяющих их стилевых особенностей.

Соловецкие редакции соблюдают большую строгость и простоту изложения: здесь очень редко применяются фиты, кокизы намного проще по музыкальному ритму, а попевки — по ритму просодии. Мелодическое движение напева преимущественно поступенное, скачки почти полностью исключены. Звукоряд кокиз обычно охватывает одно согласие — три ступени, и лишь иногда — четыре.

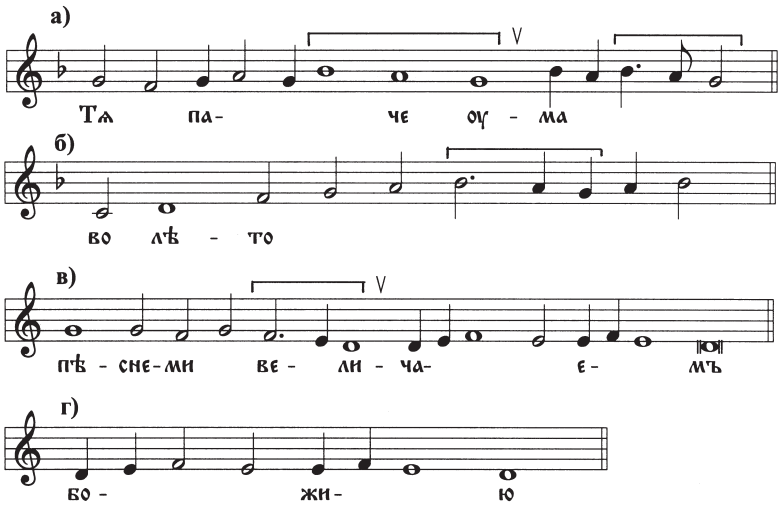
Круг выразительных средств предельно ограничен: используется значительно меньшее число кокиз, которые варьируются по своему ладу, ритму и интонации. Так, в задостойнике Вознесения звучит всего 10 основных кокиз, а в задостойниках Пасхи — соответственно, семь и шесть, к которым добавляются их же варианты. Для сравнения: задостойник Рождества Богородицы, текст которого по объему сопоставим с пасхальным «Светися, светися» (состоит из пяти строк), в редакции пути троицкого содержит 16 различных кокиз и еще несколько их вариантов; величание праздника Преображения Господня, текст которого значительно меньше (состоит всего из трех строк), распевается в пути троицком двенадцатью кокизами, из которых только одна повторяется.

Поскольку в соловецких редакциях отобран небольшой круг кокиз, причем более простых по своему ритму, в процессе развертывания музыкальной формы они свободно варьируются. В напеве задостойника Вознесения звучит много ритмических вариантов: в кокизе в целом, в длительности ее конечного тона или вершины (обычно это выписанное замедление на самых выразительных звуках), есть и варьирование кокиз, сходных по интонационному рисунку (пример 211).

Во всех трех задостойниках необычайно выразительно ладовое видоизменение кокиз — прием, известный в северной фольклорной традиции. Так в задостойнике Вознесения сопоставляются близкие варианты кокиз в разных обиходных ладах — малом и укосненном автентических (конечные тоны g—e — пример 212а, б), в большом плагальном и автентическом (конечные тоны двух последних кокиз a—F — пример 212в), большом автентическом и укосненном плагальном (конечные тоны двух первых кокиз F—B — пример 212в). Имеют-

[45] РГБ, собр. Разумовского, № 18, л. 96 об. — 97.

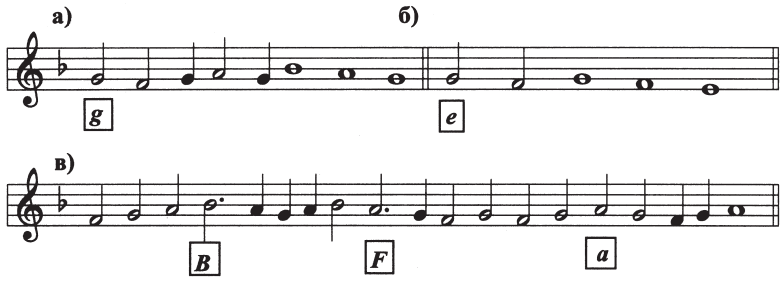
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 211

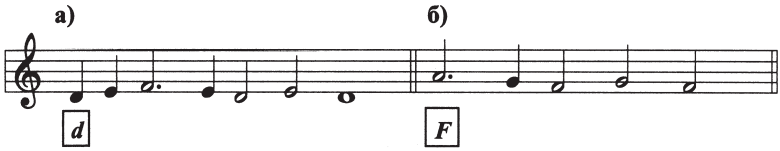
ся ладовые варианты одной из кокиз в задостойнике Вознесения (пример 213а) и первого пасхального (пример 213б): в терцовом сопоставлении даны малый и большой автентические лады; в обоих пасхальных задостойниках те же лады сопоставляются в плагальных вариантах (пример 214а, б). Интонационное варьирование нередко оттеняет выразительность мелодической вершины кокизы синкопой (ср. кокизы *а* и *б*, *в* и *г* в примере 215).

Круг средств выразительности в соловецких редакциях настолько аскетичен, что только единственый раз — в задостойнике Вознесения — допускается фитный распев, причем его кокизы, приемы их сопоставления и различные способы варьирования типичны именно для соловецкого пути — все три кокизы фиты односогласны и видоизменяются по своему ладу и ритму (пример 212в).

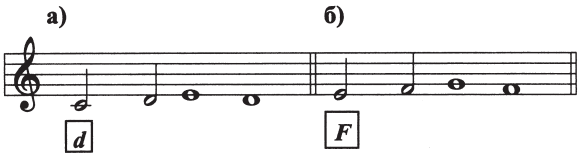


Пример 212

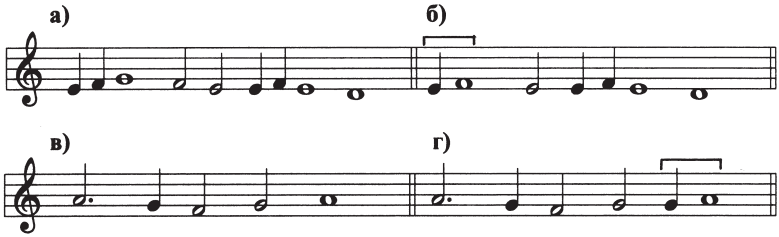
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 213



Пример 214



Пример 215

В соловецкой традиции частично сложилась функциональность кокиз: среди них можно выделить конечные, завершающие строки песнопений (примеры 211в, г и 215а, б). В пасхальных задостойниках есть даже устойчивая пара конечных кокиз, образующих «двойное» окончание или двойной конечный оборот (пример 216). Эти две кокизы так же характерны для соловецких редакций, как кокизы с трехзвучной синкопированной тонемой для троицких.

К ритмическим особенностям соловецких напевов относятся двузвучные синкопированные тонемы ♩ 𝅝 (пример 215г; 216); трехзвучные ♩ 𝅗𝅥 ♩, напротив, вводятся крайне редко, только как исключение (пример 212а).

Отличия от троицких редакций имеются и в просодии. Если в троицких песнопениях слышны два типа просодических синкоп, основанных на половинном и четвертном дроблении долгой тонемы, то в соловецких избран один, более простой тип — с половинным дроблением, причем в просодемах используются ритмические пропорции, подобные «хамильным», но в двойном увеличении 6:6 (примеры 211г и 216).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 216. Конец XVIII в.,
РГБ, собр. Никифорова, ф. 199, № 288, л. 150 и об.

В итоге вырисовываются следующие признаки *соловецких* «переводов»:

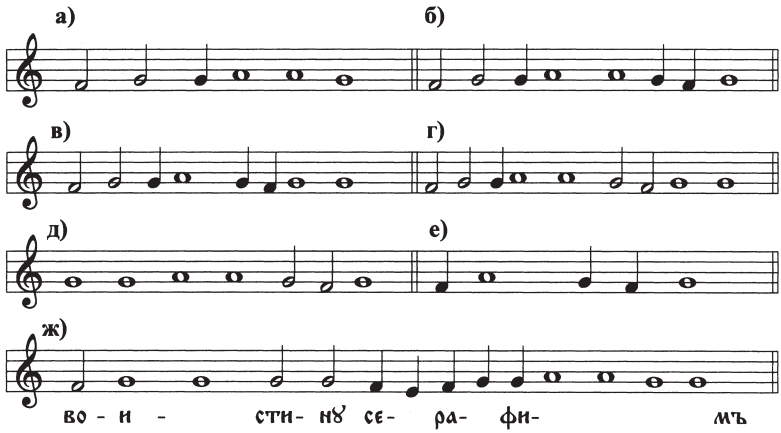
— малый круг кокиз узкого диапазона, звукоряд которых укладывается в одно согласие и лишь иногда расширен до четырехступенного;
— господство поступенного мелодического движения, почти исключающего скачки; ритмическое и ладовое варьирование;
— преобладание двузвучных среди синкопированных тонем;
— ограничение синкопированных просодем только одним видом — с половинным дроблением долгой тонемы;
— сложившаяся функциональность конечных кокиз; использование точных и варьированных повторов в композиции песнопения.

По данным особенностям возможна атрибуция еще некоторых песнопений путевого распева. По составу и характеру кокиз, приемам их варьирования,

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ритмическому складу к соловецкой путевой традиции мы можем отнести задостойники Рождества Христова и Успения[46] (приложения 32, 41). Несмотря на то, что пока неизвестны их списки с указанием на монастырскую принадлежность, стилистика, повторяющая известные соловецкие «переводы» или очень близкая им, типологически сходная с ними, позволяет высказать такое предположение.

В редакции «Достойно есть» *кирилловского большого пути* проступают многие из перечисленных свойств соловецких редакций[47]. Здесь напев также складывается из нескольких кокиз, которые повторяются в самых разнообразных ритмических и интонационных вариантах. Одна из них — с двузвучной синкопированной тонемой — имеет два основных варианта (пример 217а, б), но в процессе развертывания напева возникают всевозможные изменения: увеличивается или сжимается длительность мелодической вершины или окончания, появляется мелодический скачок в синкопированной тонеме, обостряющий интонационную выразительность; в попевке заменяется подвод к вершине кокизы и т. д. (пример 217а—ж); всего в напеве насчитывается около 20 ее вариантов. Кроме нее активно варьируются еще три, а остальные — единичны и даны без повторов.



Пример 217. Кокизы кирилловского большого пути. Конец XVIII в., РГБ, собр. Никифорова, ф. 199, № 288, л. 141 об. — 142 об.

[46] РГБ, собр. Разумовского, 18, л. 98, 94 и об.

[47] Песнопение в оригинальной нотации и авторской расшифровке опубликовано: *Пожидаева Г. А.* О монастырском песнотворчестве XVI—XVII вв. // Наследие монастырской культуры: Ремесло, художество, искусство. Статьи, рефераты, публикации. Вып. 3 / Отв. ред. И. А. Чудинова. СПб., 1998. С. 92. См. также приложение 73.

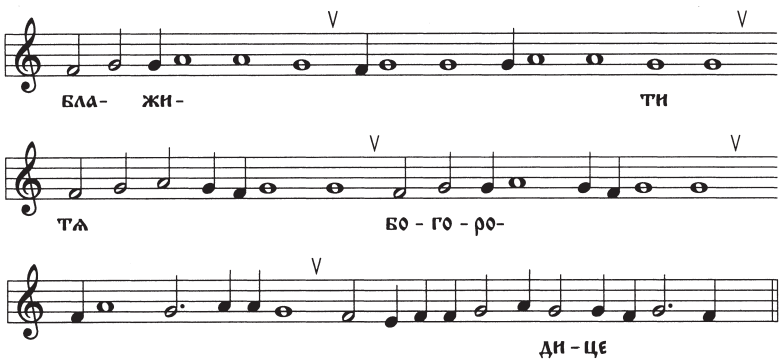
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Родственность соловецким редакциям видна и в узком диапазоне: за исключением двух кокиз, он укладывается в три или даже две ступени. Здесь также господствует плавное движение, исключающее мелодические скачки; во всем напеве имеется только три терцовых скачка внутри кокизы, выделяющие синкопированную интонацию, — все это придает большую пластичность и напевность звучанию.

Несколько кокиз, на которых построено песнопение, выделяются большой протяженностью, ограниченностью диапазона, укрупненными длительностями. Изобретательное ритмическое и ладоинтонационное варьирование сочетается с неизменностью звуковысотной строки на протяжении почти всего песнопения.

Редакция *кирилловского большого пути* — самая замедленная из всех монастырских по ритмическому движению. Напев ее выстроен на однозвучных долгих, двойных долгих тонемах и гемиолах долгих, равных в нотной записи целой, бревису и целой с точкой. Свойственные путевому распеву синкопированные тонемы используются здесь только в виде двузвучных, причем кроме обычного варианта 1:4 (𝅗𝅥 𝅝) встречается расширенный 1:8 (𝅗𝅥 𝅝𝅘𝅥𝅮) .

Исключительность кирилловской редакции — и в её необычайном, редкостном замедлении просодического ритма. Протяженность просодем колеблется здесь от одной моры в доступках попевок до восемнадцати мор в фитных разводах. Именно такое «вольное» дыхание вкупе с узким трех-четырехступенным диапазоном придает звучанию суровое величие и монументальность (пример 218).



Пример 218. Там же

Как кирилловские «переводы» можно предположительно атрибутировать задостойники Богоявления и в неделю ваий (приложения 33, 35). Основание дают музыкально-стилистические признаки, в некоторых деталях близкие кирилловскому большому пути: интонационный рисунок отдельных кокиз, их ладовые

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

и ритмические особенности. Архаичность редакций, проявляющаяся в элементах музыкального языка, также позволяет отнести их к северной традиции мастеропения.

Тихвинское «Достойно есть», регионально относящееся к северной традиции, по своей музыкальной стилистике занимает промежуточное положение, обладая чертами северных и среднерусских редакций. Об этом можно судить по составу кокиз и попевок, большая часть которых — путевые троицкие (попевки четвертой и девятой строк — ср. пример 219а и 200; 219б и 201) или имеют с ними типологическое сходство (пример 219в, а).

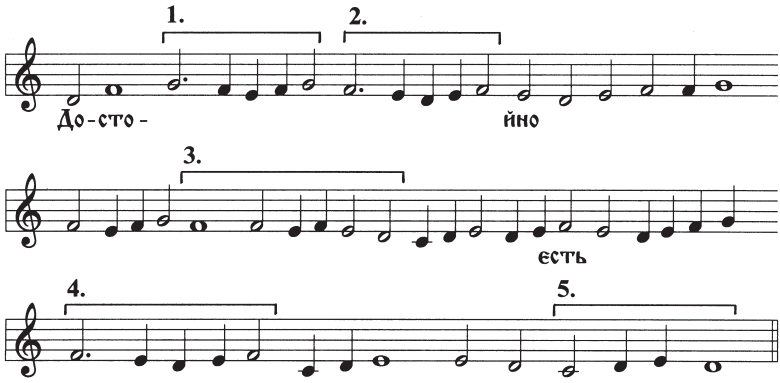


Пример 219. Кокизы тихвинского «Достойно есть». Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 91 об. —92

Другая, меньшая часть кокиз связана с путем соловецким. Попевок, точно повторяющих соловецкие, здесь нет, однако есть кокизы, представляющие собою ритмический или ладовый, иногда интонационный их вариант и звучащие, главным образом, в фитных разводах. Например, в начальной фите на слова «Достойно есть» (пример 220): первая кокиза — ладовый вариант первой кокизы задостойника Вознесения (пример 212б); вторая — ее повторение в другом согласии (на кварту ниже); третья — ритмический и интонационный вариант конечной соловецкой кокизы (пример 211в, г).

В редакции есть и свои, тихвинские кокизы, но они повторяют черты троицких и соловецких. В напев включены и элементы других распевов — знаменного и демественного: фиты несколько раз завершает типовой конечный оборот знаменных фит (пример 220, последняя кокиза); во второй половине песнопения несколько раз звучит демественная кокиза «с тряской», а также кокиза с характерным для демества пунктирным ритмом (в фите на слово «матерь»). Проведенный анализ демонстрирует своеобразное соединение признаков троицких

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 220. Там же

и соловецких редакций и свободное введение элементов знаменного распева и демества[48].

Что касается *демественных монастырских редакций*, то нам известны лишь единичные из них: это прежде всего задостойник Пасхи псковского монастырского «перевода» демеством[49]; другое же песнопение атрибутируется как монастырское предположительно — это авторский, Иванов «перевод» песнопения на освящение церкви «Господь силам»[50]. Причина такого исключительного положения демества кроется, вероятно, в его изначальном предназначении для кафедральных соборов, а не для монастырской службы.

Псковский «перевод» — одна из самых интересных музыкальных редакций демества (приложение 74). Она построена на собственных кокизах, попевках и фитах, ни одна из которых не встречается в обычных демественных песнопениях, тем не менее принадлежность к традиции обусловлена типологическим сходством единиц напева и просодии. Оно заметно в наиболее характерных ритмах: пунктирном ритме долгих и кратких тонем, гемиол долгих, ритме «с тряской», а также четырехзвучных долгих тонемах равного ритмического деления и нисходяще-восходящей направленности движения (пример 221 — левая сторона).

---

[48] «Полистилистику» тихвинского перевода, сочетающего интонации знаменного, демественного и путевого распева, впервые отметил Н. Д. Успенский (Образцы древнерусского певческого искусства. С. 95).

[49] Песнопение в оригинальной нотации и авторской расшифровке опубликовано: *Пожидаева Г. А.* Из истории демественного пения XV—XVI вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 9. М., 1998. С. 509.

[50] РГБ, собр. Разумовского, 35, л. 317 и об. Песнопение в оригинальной нотации и авторской расшифровке опубликовано: *Пожидаева Г. А.* Из истории демественного пения XV—XVI вв. С. 510.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



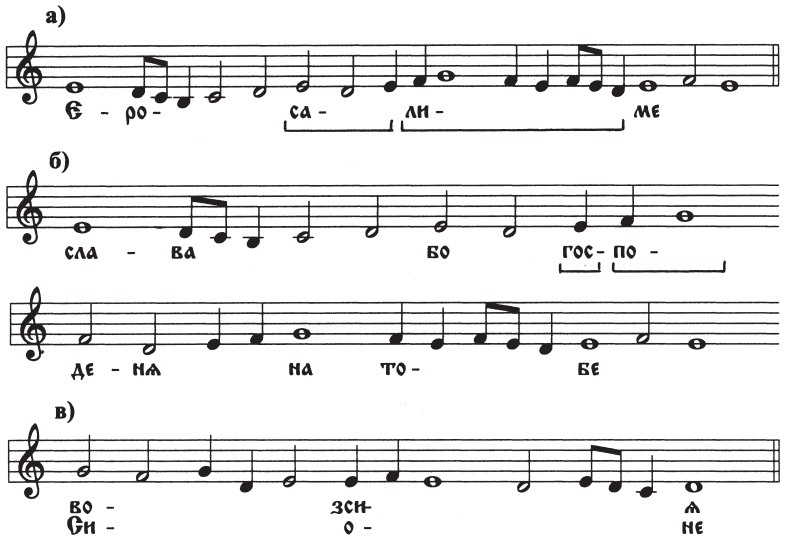
Пример 221

Общность подкрепляется и характерной синкопированной просодией, в которой используется половинное и четвертное деление долгой тонемы и соответственно просодемы, равные кратким (пример 222в) и полукратким тонемам (пример 222а, б). В отличие от путевого распева, где полукраткие просодемы не применяются, здесь, в демественном, они возникают в случае ритмически неравного деления гемиолы долгой на две просодемы, равные полукраткой тонеме и «пятидольнику» — ♩♩𝅗𝅥 (пример 222б). При этом в просодеме длительность «пятидольника» может быть увеличена за счет присоединения дополнительных тонем (пример 222а).

Наконец, псковский «перевод» обнаруживает непосредственную взаимосвязь с демественным пасхальным задостойником Федора Крестьянина[51]: это и указанные ритмы, и похожий мелодический рисунок первой строки и двух на-

[51] Задостойники сравниваются по спискам: РГБ, Вологодское собр., 144, л. 386 об.—387 и 564 об. — 565 (см. приложения 40 и 74).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 222

чальных кокиз; псковский автор, судя по всему, знал «перевод» Федора Крестьянина и, создавая свой собственный, как бы «отталкивался» от него. Хронологически это было возможно, поскольку «перевод крестьянинов» старше и датируется 1600 годом[52], а псковский известен в списках только с середины XVII в. (пример 221).

Несмотря на принадлежность деместенной традиции, в псковском задостойнике видны черты, общие с путевыми северными редакциями. Прежде всего, это очень строгие ограничения в выборе материала: всего семь кокиз варьируются и еще три единичны в напеве. Распевщики свободно видоизменяют их по ритму и ладу — последнее особенно показательно для северной традиции. Композиционное варьирование применяется в построении музыкальных строк: три из них завершаются конечной по своей функции фитой (на слова «возсия», «Сионе», «твоего»); предшествующие же фите кокизы собраны по принципу центон-композиции и претерпевают интонационно-ритмические изменения, говорящие об очень бережном отношении к интонации и деталям напева, как, например, это показывает варьирование второй кокизы (пример 223).

Еще одно качество северных редакций — узкий диапазон кокиз — здесь проявляется очень ярко: 29 из 31 кокизы имеют звукоряд в две, три или четыре

[52] РГАДА, ф. 188, № 1585, л. 1. Список опубликован факсимильно (без расшифровки): *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты Российского государства XVI—XVII веков. Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск, 1991. С. 82.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 223

ступени (пример 221а, в, г, д, е), и только дважды он увеличен до пятиступенного (пример 223б, г). Плавность мелодического движения, избегающего скачков в напеве, также сближает эту редакцию с северными путевыми.

Имеются и отдельные кокизы, интонационно аналогичные соловецким, звучащие в том же ладу или близком, но более сложные по ритму и интонации, как это свойственно деместву. Две кокизы, обладающие таким сходством, показывают родственность распевов и наглядно демонстрируют их отличия: ритмическую подвижность и даже изощренность демества и неспешность и выразительную простоту ритма «пути» (пример 224).

Общие приемы музыкального изложения — использование небольшого количества кокиз узкого диапазона, их ладовое и ритмическое варьирование, композиционная вариантность музыкальных строк, господство поступенного движения в напеве, эти качества объединяют путь соловецкий и кирилловский и демество псковское, подчеркивая стилистические отличия редакций северных монастырей.

В псковском переводе видны и черты, отмеченные нами для монастырской традиции в целом: особое ладовое развитие напева и особое соотношение напева и текста. Здесь при мелодической подвижности очень устойчиво выдерживается господствующая звуковысотная строка (*ми*), которая, как правило, является и конечным тоном кокизы; смена строки, отражающая обязательную для демества ладопеременность, здесь происходит изредка и кратковременно. Этот прием, показательный именно для монастырских редакций (и путевых, и знаменных), в данном случае выдержан и в деместве.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 224

В структурных единицах напева и текста псковского задостойника на двух уровнях (кокиза — слово, строка напева и строка текста) наблюдается несовпадение цезур, возникающее, если при распределении текста начало слова совпадает с конечным тоном кокизы (пример 225а). Таким образом соединяются вторая и третья, третья и четвертая строки: начало новой строки текста дается на конечный звук фиты, завершающей предыдущую строку, и благодаря этому звучание песнопения приобретает еще большую ровность и плавность (пример 225б).

Ритмическая характеристика тонем и просодем определяет принадлежность псковского «перевода» к деместву. Вместе с тем, напевы его кокиз, круг которых максимально сужен, обладают своей, присущей только им мелодической неповторимостью. Поступенность интонационного движения, малый диапазон, изменение ладового наклонения при постоянстве одной звуковысотной строки в песнопении, ритмическое видоизменение, а также композиционная вариантность музыкальных строк — главные стилистические черты «перевода».

К редакции одного из *северных* монастырей относится Херувимская «*монастырская*», изложенная в традициях *большого распева* (приложение 75). Наиболее характерные ее признаки видны на уровне кокиз и принципов их соединения. Не имеющее аналогов множество двуступенных кокиз (при господстве трехступенных) и неизменность звуковысотной строки в крупных разделах напева рождает редкое качество: пространное пение предельно сжатого диапазона с длительно выдержанным единым звуковысотным уровнем интонирования, восходящим к псалмодическому, но при этом — с разнообразием ладовых наклонений в кокизах.

«Переводы» *северных* монастырей, созданные на основе главных церковных распевов, тем не менее отразили черты, свойственные напевам этого региона. К

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 225

ним относятся: узкий диапазон кокиз (в основном трехступенных), преимущественно поступенное движение и секундовая ладопеременность, единообразие в ритмическом движении, малый круг кокиз и многообразие их ладового и ритмического варьирования, а также композиционная вариантность музыкальных строк в напеве.

Данные стилистические признаки позволяют *атрибутировать* как песнотворчество северных монастырей «Ныне силы небесныя» большого распева и задостойники Успения и Сретения путевого распева.

Существенным итогом стилистического анализа монастырских пространных редакций с применением предложенного нами метода стало не только определение важнейших особенностей каждой, но и тех признаков, которые их могут объединить. Благодаря этому, в монастырском пении удалось выявить типичные черты двух основных традиций. К одной из них — **среднерусской** — относятся песнопения монастырей Центральной Руси — Троице-Сергиева, Опекалово-Вознесенского, Чудова. К другой — **северной** — редакции Соловецкого, Кирилло-Белозерского, Псково-Печерского(?) монастырей и некоторые, пока безымянные монастырские редакции[53].

[53] Песнопения крупнейших монастырей Древней Руси — Троицкого, Чудова, Кириллова, Псково-Печерского, Соловецкого — опубликованы в авторской расшифровке

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Для **среднерусской** традиции характерно:
- разнообразный состав кокиз в напеве;
- относительно широкий диапазон их звукоряда (от кварты до сексты);
- разнообразие ритмического движения, ритмы с дробными долями моры;
- использование терцовых и квартовых скачков в напеве, а также мелодических скачков на грани разделов музыкальной формы;
- терцовая и квартовая ладопеременность.

Северной монастырской традиции свойственны другие черты:
- малый круг кокиз в напеве;
- узкий диапазон их звукоряда, преимущественно терцовый и секундовый;
- единообразие и большая простота ритмического движения;
- господство поступенного интонационного движения, исключающего скачки в напеве и допускающего редкие скачки на грани разделов музыкальной формы;
- секундовая ладопеременность;
- многообразие ритмического и ладового варьирования;
- композиционная вариантность музыкальных строк в напеве.

Приведенные качества музыкальных и музыкально-просодических особенностей дают возможность атрибуции монастырских редакций в целом, а также позволяют определить принадлежность к среднерусской или северной монастырской традиции и конкретно — принадлежность редакции Троицкому или Соловецкому монастырю. Атрибуция песнопений по музыкально-стилистическим признакам, на наш взгляд, перспективна для более глубокого изучения региональных традиций и авторского творчества распевщиков русского Средневековья.

Интересным подтверждением существования двух направлений в монастырском пении становится чудовский «перевод» песнопения «Ныне силы небесныя», который мы относим к среднерусской традиции. Представляя собой редакцию Херувимской «Ныне силы небесныя» северной традиции, чудовская по формальным признакам должна была бы также относиться к ней. Однако направление редактирования исходного материала в сторону сокращения фитного распева и за счет этого более заметного звучания в напеве кокиз с характерным для среднерусских «переводов» ритмом свидетельствует о сознательном стремлении распевщика приблизить звучание песнопения к региональным канонам.

Комплексное — источниковедческое, текстологическое и стилистическое — изучение монастырских пространных редакций обогащает наши представления о

и с авторской атрибуцией (Монастырские напевы XVI—XVII веков // Традиции русского церковного пения. Вып. II. Пер. крюкового письма, предисл., коммент. Г. Пожидаевой. М., 2002).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

круге пения, принадлежности к одному из распевов — путевому, демественному или большому, а также тому или иному монастырю — Троице-Сергиеву, Соловецкому и др.

Уточнена региональная атрибуция и стилистические разновидности монастырских «переводов»: путь троицкий — обычный и большой путь, путь чудовский, соловецкий, тихвинский — обычной редакции, кирилловский большой путь, демество псковское, а также большой знаменный распев опекаловский, чудовский и монастырский северной традиции. Редакции, обозначенные как «путь монастырский», в большей своей части относятся к троицкому пути, что связано, на наш взгляд, с его большей распространенностью в сравнении с другими.

На музыкальном материале выделены стилистические особенности среднерусских и северных монастырских редакций. На этой основе атрибутированы некоторые монастырские «переводы» и безымянные песнопения пути и большого распева и установлена их принадлежность среднерусской или северной школе, а именно: троицким или соловецким мастерам.

Развитие монастырского песнотворчества невозможно представить изолированным от культурной среды своего времени. Несомненно, что определенное влияние на него оказывала и внемонастырская культура, в частности, профессиональные певческие школы крупных городов. Для Троице-Сергиевой обители и Опекалово-Вознесенского монастыря таким центром была близлежащая Москва, Чудов монастырь сам располагался в Московском Кремле. Для северных монастырей эту роль выполнял Великий Новгород как город древних музыкальных традиций. Поэтому монастырское мастеропение должно было отразить музыкально-стилистические черты именно этих школ — московской и новгородской, то есть путь троицкий и чудовский, большой распев опекаловский и чудовский — особенности московской школы, а путь соловецкий, кирилловский большой путь и демество псковское — особенности новгородской.

Большая часть известного нам монастырского путевого пения связана с троицкими редакциями, что говорит о ведущей роли мастеров Троице-Сергиевой обители в его создании. Значительно меньшая распространенность северных монастырских «переводов», не умаляющая их высоких художественных достоинств, может быть расценена как свидетельство их более скромной роли в истории путевого распева.

В целом же стилистическое изучение монастырского песнотворчества, и особенно конкретных обителей, может оказаться очень перспективным для решения более общих проблем истории древнерусской музыки, таких как стилистические черты и история развития основных распевов — знаменного, путевого и демественного, формирование региональных певческих школ и общерусской традиции.

Так, история путевого пения, судя по наибольшему количеству и разнообразию монастырских «переводов», была тесно связана с монастырской культурой.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Судя по распространенности и времени возникновения, стилистическим признакам, во многом общим для обычного путевого распева и пути троицкого, создание основной путевой традиции, вероятно, восходит к школе Троице-Сергиева монастыря.

Направленность на соборное богослужение демественного пения могла быть одной из причин, по которой его история, в противоположность пути, оказалась почти в стороне от монастырского песнотворчества, оставив отдельные его образцы.

Изучение стилевых признаков монастырских «переводов» дает новый взгляд на некоторые важные аспекты в развитии церковного пения.

Исторически возникновение монастырских пространных редакций было связано с новыми русскими распевами — путевым, демественным, большим, которые создавались с конца XV в. Тем не менее, как уже было продемонстрировано, отличия двух традиций монастырского пения прослеживаются на уровне существенных признаков стиля, что, возможно, связано с развитием в каждой из них разных тенденций, проявившихся в церковном пении к этому времени.

При проведении реформы конца XV в. одним из основных объектов реформирования стал знаменный распев, причем новая редакция вывела его на качественно иной уровень. Более сложный состав тонем, включение пунктирных и синкопированных ритмов в дробном движении, расширение звукоряда кокиз, попевок и всего напева, значительное обновление попевочного состава с использованием развитого мелодического движения, в том числе включающего скачки в напеве, обогащение ладоинтонационной сферы и увеличение внутрислогового распева — все эти черты новой редакции знаменного распева, как мы уже видели, наблюдаются и в пространных монастырских редакциях среднерусской ветви.

В северных монастырских напевах обращает на себя внимание архаичность основных элементов музыкального языка, что свойственно силлабическому знаменному пению. Подробный стилистический анализ его типичных образцов показывает, что именно здесь нужно искать истоки тех тенденций, которые развивает северное мастеропение. Преобладание простых однозвучных и двузвучных тонем, скромный диапазон поступенного движения в кокизах, близкий псалмодическому интонированию, редкая смена звуковысотной строки, небольшой круг кокиз с их ладовым и ритмическим варьированием в процессе формообразования песнопения — признаки не только силлабического знаменного распева, но и северных монастырских редакций.

Подобный уровень рассмотрения, определяющий отличия двух традиций, — в смысле развития особенностей силлабического знаменного распева в северном и силлабо-мелизматического знаменного в среднерусском регионе, — позволяет оценить их с точки зрения общего исторического развития древнерусского музыкального искусства. Благодаря своим художественным достоинствам, песнопения

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

северных монастырей постепенно получили распространение за пределами своего региона. Это подтверждает и включение их в богослужебную практику среднерусских монастырей, и создание на их основе новых редакций, как мы это видели на примере чудовской. Монастырское песнотворчество Центральной Руси, помимо распространенного повсеместно знаменного распева, также становится достоянием северных обителей. Так, тихвинская редакция, возникшая в монастыре Новгородской и Великолуцкой епархии, соединяет в себе черты пути троицкого и соловецкого. Все это свидетельствует о постепенном формировании на протяжении XVII в. **общерусской монастырской традиции**, в которой соединились черты как *среднерусской*, так и *северной* певческой культуры.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Глава VI

ТИПОЛОГИЯ ДРЕВНЕРУССКОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ

Выявление круга пения основных церковных распевов, текстологическое изучение текстов песнопений и установление редакций, принципов создания монодии и стилевой типологии каждого из распевов, — эти этапы проведенного комплексного исследования позволяют суммировать результаты.

В распевах установлены определенные принципы соотношения напева и текста в зависимости от типа пения — краткого, среднего, пространного — и от стилевых норм каждого из распевов — знаменного, кондакарного, большого, малого, путевого, демественного и монастырских редакций. Благодаря выявленным общим закономерностям в строении напевов и песнопений, различные распевы предстают как части одной, стройно организованной системы русского церковного пения.

Для ведущих распевов XI—XVII вв. нами определены также основные структурные единицы, значимые для композиционной техники, раскрывающие закономерности распева и нашедшие отражение в знаковой системе. Это дает возможность точной атрибуции не только типа пения — мелизматического, но и его вида, то есть распева: кондакарного, путевого, демественного, большого.

Нахождение характерных структурных единиц напева и песнопения для монастырских редакций позволяет атрибутировать их принадлежность к монастырской традиции в целом, к региональным школам — среднерусской или северной — и конкретным монастырям — Троицкому или Соловецкому. Тем самым структурно-стилевая типология церковного пения, его региональных и авторских традиций создает предпосылки для атрибуции произведений древнерусского песнотворчества.

Установление основных характеристик для каждого из распевов, а также для их старших и младших редакций имеет принципиальное значение для научно-корректной расшифровки песнопений разных распевов и их редакций древнего или среднего периодов, определяя нормы ритма, интонации, просодии.

Приводим наши *обобщения по стилистической типологии краткого, среднего и пространного распева* (силлабики, силлабо-мелизматики и мелизматики).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Для **краткого (силлабического) распева** характерна однородность интонационного движения на основе простых ритмов; здесь господствуют простые *тонемы*: краткие (однозвучные) и долгие (однозвучные); простые ритмы пропорций 1:1, 1:1:2. Сложные ритмы, такие как пунктирный, использующий дробление моры в долгой тонеме, являются исключением. В напеве преобладает поступенное интонационное движение, скачки (только терцовые) встречаются очень редко; в напеве господствует речитация на уровне строки в равномерном ритмическом движении.

Для *кокиз* этого типа пения не свойственна масштабность — продолжительность их напевов укладывается в четыре-шесть мор; для них характерен небольшой звуковой состав, простейший интонационный рисунок (восходящий, нисходящий и опевающий), узкий диапазон звукоряда в две-три ступени, вариантность ладовых наклонений.

Просодемы песнопений здесь преимущественно краткие однозвучные. *Попевка* построена на пространной доступке и кратком ядре, состоящем из одной кокизы. Эта мелолексема соединяет в песнопении строку текста и строку напева. Фиты не применяются в этом типе пения.

Для **среднего (силлабо-мелизматического) распева** характерны следующие стилистические признаки. Состав *тонем* очень разнообразен, соответствуя более свободному интонационному рисунку и ритму напевов. Здесь преобладают краткие тонемы большего звукового состава — не только однозвучные, но и двузвучные, а звуковой состав долгих тонем доходит до четырехзвучных. Ритмическое движение в этом типе пения значительно более оживленное и разнообразное: используются как «простые» ритмы пропорций 1:1, 1:1:2, 2:1:1, так и сложные ритмы с дроблением моры — пунктирный ритм в долгой и краткой тонемах ( ; ), синкопированный амфибрахический (), переменные ритмы пропорций 1:2 (), 1:4 (), 3:4:4 () и др.; дробные ритмы ( ; ) и др.[1] Интонационное движение сочетает господствующую поступенность и скачки в тонеме на терцию и кварту; речитация на строке сочетается с ее опеванием.

Кокиза по своей продолжительности сохраняет масштабы четырех-шести мор, однако она теперь более многозвучная и объединяет от четырех до десяти звуков. Трех-четырехступенный лад преобладает, но сочетается с пяти-, шести-, иногда с семиступенным. Кокиза приобретает характерный интонационный рисунок; при соединении этих структур встречаются скачки, доходящие до септимы. Все это вызвано новыми для распевщика задачами: сокращением речитации и мелодизацией напева в песнопении, выразительностью и характерностью его

[1] Классификация ритмоформул знаменного распева дана В. Н. Холоповой (Русская музыкальная ритмика. С. 35). По сути она отражает ритмическую классификацию тонем и кокиз в их соотношении с морой: простые ритмы основаны на море и ее умножении, сложные — на море, ее делении и умножении.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

интонационного рисунка, более близкого основным музыкальным оборотам пространных мелолексем (лиц и фит), обязательно входящих в данный тип пения.

Изменения в характере напева, его интонационно-ритмическом движении сказываются уже на первичной музыкально-речевой структуре: в нем преобладают просодемы, мелодически более развитые, поэтому краткие однозвучные и двузвучные сочетаются здесь с долгими однозвучными и многозвучными. Просодема здесь более продолжительная, чем в кратком (силлабическом) распеве, ритмически дробная и подвижная, с использованием сложных ритмов с дробными долями моры, благодаря которым возникают просодические синкопы с полукраткими просодемами.

В *попевке* доступка и ядро уравновешены по масштабу. Доступка основана на оживленном и равномерном ритмическом движении кратких просодем (двузвучных и однозвучных). Ядро более мелодизировано и напевно; в младшей редакции оно, как правило, содержит яркие и запоминающиеся, характерные интонационно-ритмические обороты, придающие попевке неповторимый облик. Усложнение музыкального языка проявляется в использовании сложных (двойных) попевок, соединяющих в ядре по две кокизы. Попевка обычно соответствует синтагме текста и части строки напева и песнопения. *Фиты и лица* являются обязательными вставками.

Стилистические особенности каждого из пространных распевов позволяют определить качества, объединяющие кондакарный, путевой, демественный и большой распевы, сделать обобщения по **типологии** основных структур **пространного пения**.

Качества, объединяющие кондакарный, путевой, демественный и большой распевы, проявляются уже на уровне *тонемы*. Из всех характеристик тонемы наиболее существенным для пространных распевов является продолжительность и ритм. Для этого типа пения характерно увеличение долготы тонем и применение тонем многоморных — долгих и двойных долгих, вместе с тем они наиболее разнообразны и включают сложные ритмы с дробными долями моры.

Звуковой состав тонем варьируется, ритмическое движение в целом замедлено. Общим для распевов является пунктирный ритм крупными длительностями (пунктирный ритм долгой тонемы), а также последования долгих однозвучных тонем. Особенностью становятся сложные ритмы: всевозможные синкопы, переменные ритмы гемиол, пятидольников и пр.; ритмическое варьирование особенно характерно.

Интонационное движение пространного пения сочетает господство поступенности и скачки, как внутри тонемы, так и на грани разделов. Речитация в напеве почти полностью вытеснена опеванием звуковысотной строки.

Кокиза пространных распевов увеличивает свою продолжительность и звуковой состав. Ее лад, основанный на трех-четырехступенном звукоряде, расширяется до пяти-шести ступеней, использует варьирование ладовых наклонений

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

и ладопеременность. По этим признакам различают кокизы «односогласные» и «переводные».

Метроритмическая структура кокиз наиболее показательна для каждого из распевов и связана с составляющими их тонемами. Мышление в рамках согласий сказалось в своеобразном композиционном приеме путевого и демественного пения, известном как «захват».

Из характеристик *просодемы*, как и тонемы, для пространных распевов самой существенной является ее протяженность, отражающая степень внутрислоговой распевности. Просодема всех пространных распевов многократно увеличена по своей продолжительности от долгой тонемы до нескольких кокиз. Своеобразный признак новых русских распевов — соотношение текста с разными типами метрической организации напева и использование дробных долей моры в просодических синкопах.

Поскольку кондакарный, путевой и демественный распевы основаны на принципах лицевого пения, их просодемы зачастую совпадают с кокизой или ее частью. В большом распеве, основанном на принципах фитного пения, господствуют фитные просодемы, соединяющие в своем напеве несколько кокиз.

Попевка всех пространных распевов соотносится с наиболее краткой единицей текста: словом или синтагмой; она имеет краткую доступку и усложненное ядро, состоящее, как правило, из одной-двух кокиз, более протяженных, чем в силлабическом и силлабо-мелизматическом пении; двойные попевки показательны для этого типа пения.

Лица имеют очень широкое применение; в песнопении они соотносятся со словом (или синтагмой) текста. Лицевые доступки, как правило, очень краткие и состоят из кратких тонем и просодем. Лицевое ядро образуют одна, две или нескольких кокиз, а их просодемы по долготе более протяженны: они равны кокизе или ее части.

Фиты, напев которых приходится только на одно слово текста (очень редко — синтагму), являются обязательными для данного типа пения. Для них свойственно увеличение масштабов и усложнение их построения: при краткой доступке — пространное ядро, состоящее из нескольких кокиз. Фиты соединяются в двойные и тройные благодаря тексту. Фитная просодема по своей продолжительности соответствует нескольким кокизам напева.

Особенности музыкальных и музыкально-речевых структур песнопения, выявленные в процессе анализа, позволяют говорить о принципах создания пространных распевов. К ним относятся:

- увеличение продолжительности тонемы, что ведет к увеличению масштабов просодемы, попевки, лица, фиты, строки и песнопения;
- использование разреженной текстовой просодии;
- увеличение количества кокиз в напевах мелолексем;

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

- усиление мелодического начала и исчезновение речитации;
- сопоставление кокиз разного ладового наклонения, что приводит к ладовому обогащению и большей мелодической выразительности;
- сочетание двудольности и трехдольности, что дает энергию для интонационно-ритмического развития в песнопении.

Наличие одинаковых структур в распевах разных «стилей» говорит об осознанности творческого процесса распевщиков, об их глубоком теоретическом понимании закономерностей распева.

Важнейшие характеристики музыкальных, музыкально-речевых структур и мелолексем, выявленные для трех типов пения — силлабического, силлабо-мелизматического и мелизматического, отражены в *таблице*.

Единицы	**Силлабический распев**	**Силлабо-мелизматический распев**	**Мелизматический распев**	
			лицевой	**фитный**
Тонема	Краткие, долгие однозвучные	Краткие одно- и двузвучные, долгие одно- и многозвучные Гемиолы краткие, пятидольник	Краткие, полукраткие, долгие, двойные долгие одно- и многозвучные Гемиолы краткие и долгие, пятидольник	Краткие, полукраткие, долгие, двойные долгие одно- и многозвучные Гемиолы краткие и долгие, пятидольник
	Простые ритмы с умножением моры	Простые ритмы с умножением моры Сложные ритмы с делением моры	Простые ритмы с умножением моры Сложные ритмы с делением моры	Простые ритмы с умножением моры. Сложные ритмы с делением моры
Кокиза	4-6 мор	4-6 мор	6-10 мор	6-10 мор
	3-6 звуков	4-10 звуков	Многозвучные	Многозвучные
	Односогласные	Односогласные и переводные	Односогласные и переводные	Односогласные и переводные
	Поступенное движение	Поступенное движение и скачкообразное	Поступенное движение и скачкообразное	Поступенное движение и скачкообразное
Строка напева	Тонемы + кокиза	Тонемы + кокизы, лица или фиты	Тонемы + кокизы, лица или фита	Тонемы + лица или фиты

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Просодема	Слог + тонема краткая или долгая	Слог + тонема краткая или долгая	Слог + тонема долгая или двойная долгая, кокиза или ее часть	Слог + несколько кокиз
	Просодема доступки — краткая	Просодема доступки — краткая	Просодема доступки — краткая	Просодема доступки — краткая
	Просодема ядра — долгая	Просодема ядра — долгая	Просодема ядра по долготе равна кокизе или ее части	Просодема ядра по долготе равна нескольким кокизам
Попевка	Строка текста + пространная доступка и краткое ядро (из одной кокизы)	Синтагма + доступка и ядро (из одной-двух кокиз, доступка и ядро уравновешены по масштабу)	Слово или синтагма + краткая доступка и пространное ядро (из одной-двух кокиз)	Слово + краткая доступка и пространное ядро из одной-двух кокиз
Лицо	—	Слово (синтагма) + краткая доступка и пространное ядро (из одной или нескольких кокиз)	Слово (синтагма) + краткая доступка и пространное ядро (из одной или нескольких кокиз)	Слово (синтагма) + краткая доступка и пространное ядро (из одной или нескольких кокиз)
Фита	—	Слово + краткая доступка и пространное ядро из нескольких кокиз	Слово + краткая доступка и пространное ядро из нескольких кокиз	Слово + краткая доступка и пространное ядро из нескольких кокиз
Строка песнопения	Строка текста + попевка	Строка текста + 2-3 попевки или попевки и лицо, попевки и фита	Строка текста + 2-3 попевки или попевки и лицо, попевки и фита, попевка, лицо и фита и др.	Строка текста + несколько фит или несколько фит и попевка (лицо)

Найденный в данной работе метод стилистического анализа дает конкретные результаты при его использовании. Он существенно способствует научно-корректному прочтению певческих памятников эпохи Средневековья (XI—XVII вв.), уточнению их текстов и исправлению ошибок рукописей в соответствии со стилевыми нормами эпохи, а также каждого типа пения и каждого распева. Благо-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

даря выявленным стилевым признакам распевов и общей типологии церковного пения, возможно существенно корректировать ладовые, ритмические и интонационные детали напева и просодии песнопений. Становится возможной точная атрибуция песнопений по принадлежности к типу пения (силлабическому, силлабо-мелизматическому и мелизматическому) и конкретному распеву: знаменному, кондакарному, большому, малому, путевому, демественному, монастырской традиции. На основании стилевых признаков монастырской традиции возможна атрибуция региональная — среднерусская или северная, а также атрибуция монастыря — Троицкого или Соловецкого. В перспективе метод дает возможность определения региональных певческих школ — новгородской, московской, усольской и др., определения авторства распевщиков по стилевым признакам.

Стилистический анализ на основе предлагаемого метода способствует созданию адекватных представлений о средневековой культуре, содействует более глубокому пониманию исторических процессов развития церковного пения и музыкального искусства в целом.

Структурная общность рассмотренных распевов свидетельствует об их принадлежности к единой системе древнерусского церковного пения. Взаимосвязь знаменного распева раннего и среднего периодов, преемственность особенностей кондакарного пения в новых русских распевах, выявленная на уровне музыкальных структур и мелолексем, показывает сохранение коренных, древнекиевских традиций в эпоху Московской Руси и опосредованно — сохранение византийского канона. Разветвленность видов пространного пения в московский период — создание нескольких распевов в его русле (путевого, демественного и большого) — свидетельствует о развитии этого канона в иных исторических условиях.

Период второй половины XVI—XVII вв. становится временем их расцвета и создания множества монастырских редакций, ставших кульминацией, высшим достижением в истории русского церковного пения. Исторически этот период соответствует сформировавшейся идее «Москва — Третий Рим».

Таким образом, от кондакарного пения, во многих чертах близкого византийскому псалтико-азматическому, через знаменную мелизматику древнего периода и новые русские распевы эволюционный путь пространного пения приходит к монастырским монодическим редакциям как высшему проявлению мелодической природы русского церковного пения. Следующим логическим этапом становится создание раннего многоголосия на основе монодии пути, демества и большого распева. Расцвет этой культуры пришелся уже на XVII столетие, имеющее функцию переходного к эпохе Нового времени.

Важнейшие в системе русского церковного пения распевы — знаменный, кондакарный, путевой, демественный и большой — стали выражением той высокой духовности, которая так характерна для эпохи Средневековья. Для отечественной же культуры — это драгоценная частица ушедшей от нас Святой Руси.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Часть вторая

МНОГОГОЛОСИЕ

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Ко второй половине XVII в. в результате многовекового развития монодии в церковно-певческой культуре сложилось уникальное художественное явление — раннее русское многоголосие, которое оказалось для нас в течение многих лет скрытым. Этому способствовал определенный музыкально-исторический процесс, в результате которого другой вид многоголосия — партесное пение, связанное с западными влияниями, отодвинул это явление на второй план, заменив его пением по западноевропейскому образцу. В дальнейшем развитие хоровой культуры на основе партесного пения заслонило от нас его предшественника.

Возвращение ранней певческой традиции в культурный оборот осложняет целый комплекс причин: труднодоступность источников, по сей день фактически не опубликованных в оригинальной нотации, своеобразные формы изложения раннего многоголосия, нередко по своему внешнему виду совпадающие с монодией, наконец, сложная музыкальная письменность, ключ к прочтению которой утерян и восстановлен лишь частично.

Большие трудности заключаются также в самой музыкально-стилистической системе раннего многоголосия, включающего в себя не только все типы и виды пения, но и соединяющего распевы разных «стилей», например, демественный и путевой в многоголосном пении.

Именно взаимосвязь многоголосия с монодией обуславливает несколько этапов в его изучении и приближении к научно-корректному прочтению его образцов, включая различные типы и виды этой традиции. Такой подход соединяет источниковедческую, текстологическую и музыкально-аналитическую работу:

1) выявление рукописных источников и их дефиниция по принадлежности монодии или многоголосию;

2) последующая музыкально-стилистическая классификация многоголосных источников по типам и видам на основе признаков монодического пения;

3) выявление музыкальных и музыкально-речевых структур, а также мелолексем в различных типах и видах многоголосия;

4) сравнение многоголосия и монодии на структурном уровне;

5) определение принципов распева в ранней многоголосной традиции.

Этим проблемам, как ключевым в исследовании раннего многоголосного пения в отечественной культуре Средневековья, и посвящена данная часть работы.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Глава I

ФОРМЫ ИЗЛОЖЕНИЯ РАННЕГО МНОГОГОЛОСИЯ

Музыкальная палеография раннего русского многоголосия вызывает особый интерес, потому что здесь сложилась письменная традиция, чрезвычайно своеобразная не только по нотации, но и по формам изложения песнопений.

Палеография многоголосных рукописей отражала своеобразие музыкальной традиции, что было отмечено ее исследователями. Так, А. В. Преображенский писал, что «оно выражается в формах и терминах чисто русских. Например, вместо вертикального сложения позднейшей партитуры находим здесь — захват, подхват, строки, низ, путь, верх, демество, верхом или путем противу демества, демественное «Э» и множество других, скорее контрапунктических терминов, как бы взывающих к признанию их русского смысла, но не исследованных еще и не открывших своего подлинного значения»[1]. М. В. Бражников и В. М. Беляев также уделяли большое внимание палеографическим особенностям многоголосия[2]. И действительно, оригинальность рукописной традиции сказывается и в знаковой системе, и в формах изложения, и в сопутствующей терминологии.

В записи многоголосных песнопений известно несколько форм изложения. Однако, несмотря на то, что каждая из них упоминается или описывается в медиевистике, целостного систематизированного представления о них до сих пор не сложилось. Широко известна единственная форма изложения многоголосия — строчная партитура. Остальные формы его записи — однострочная и смешанная — упоминаются исследователями в связи с демественным пением. Рассмотрим подробнее каждую из этих форм в применении к раннему многоголосию в целом[3].

---

[1] *Преображенский А. В.* Культовая музыка в России. Л., 1924. С. 40.

[2] *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сб. ст. / Сост. А. С. Белоненко. Л., 1979. С. 7—61; *Он же.* Русская певческая палеография. СПб., 2002. С. 110—119, 125—127; *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.

[3] Данной проблеме на материале демественного многоголосия была посвящена статья автора: *Пожидаева Г. А.* Формы изложения демественного многоголосия // Археографический ежегодник за 1981 год. М., 1982. С. 122—133.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

1. Однострочное изложение партий

Однострочная запись голосов многоголосия известна как самая ранняя форма. Она бытовала в нескольких разновидностях: *последовательном* изложении всех голосов, записи ведущих *партий* отдельных песнопений и *раздельном* изложении каждого из голосов партитуры.

Последовательное изложение партий профессионального многоголосия древнерусской музыки обнаружено сравнительно недавно. Гипотеза о записи отдельных партий демественного многоголосия в ранний период его развития высказана М. В. Бражниковым в работе «Многоголосие знаменных партитур»[4]. Эта идея развивается В. М. Беляевым: он пишет о последовательном изложении партий древнерусского многогоголосия, вводя это определение и ссылаясь на рукопись начала XVII в., хранящуюся в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки[5]. Краткий анализ песнопений такого типа изложения и их факсимильная публикация были сделаны Н. Д. Успенским[6]. Сама форма последовательного изложения голосов рассматривается здесь на примере двух песнопений по одному списку.

Привлекая новые рукописные источники, рассмотрим такую форму изложения подробнее, обращая внимание на внешний вид партитуры, состав голосов, порядок их записи и обозначений в источниках разного времени.

При последовательном изложении партии многоголосия записываются в одну строку друг за другом *для каждого песнопения* в отдельности: сначала партия демества для одного песнопения, непосредственно за ней — партия пути того же песнопения, затем партия верха и, наконец, партия низа того же песнопения. По этой схеме обычно излагаются все образцы многоголосия в данной рукописи.

Текст каждого песнопения одинаково выписывается для каждой партии и повторяется в зависимости от количества голосов два, три или четыре раза. Крюковые строки каждого голоса отличаются друг от друга, так как представляют собой разные партии.

В ранний период становления многоголосия, в XVI в., запись каждого голоса предваряется его названием в строке или на полях. Чаще всего оно дано с сокращениями или титлами. Позднее, в XVII в., встречаются более подробные обозначения соотношений голосов, которые, как правило, записываются в строке текста перед изложением каждого голоса.

---

[4] Частичная публикация подготовлена А. Н. Кручининой, А. С. Белоненко (Проблемы истории и теории древнерусской музыки. С. 23).

[5] Ф. 283, № 15, Демественник // *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. С. 103.

[6] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 280—281; РНБ, Соловецкое собр., 763/690, л. 276 об.—278.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Последовательная запись партий применялась в двух-, трех- и четырехголосном демественно-путевом пении, хотя большая часть сохранившихся источников относится к пению демественному. При этом возможны различные сочетания партий друг с другом: в двухголосии это путь и верх, путь и низ, демество и верх[7], демество и низ[8], демество и путь[9]; в трехголосии — низ, путь и верх[10], демество, путь и верх[11], демество, путь и низ[12].

Порядок записи голосов, по-видимому, не был точно регламентирован и допускал весьма свободные перестановки. Только два голоса — демество и путь — имели более определенное место записи: демество излагалось чаще всего в начале, как первый и важнейший голос; путь писали обычно в середине — вторым или третьим в четырехголосии; путь в записи, как правило, обрамлен другими голосами. Голос низ обычно оказывается последним, верх — после пути или перед ним в четырехголосии, однако порядок их записи менее закреплен, чем в голосах демество и путь, поскольку последние были основными контрапунктирующими партиями трех- и четырехголосия. Исключение представляет рукопись Демественника начала XVII в. — здесь путь всегда записан последним, а порядок голосов устойчиво повторяется: демество, низ, путь, верх[13] (илл. 6—7, 23—24).

В последовательной форме изложения голосов применялась столповая нотация без помет, а также демественная, путевая и казанская нотации — как без помет, так и с пометами.

Изучая образцы многоголосных демественных песнопений в последовательной записи партий, мы столкнулись с примерами их особого исполнения, которое, на наш взгляд, связано с распространенным явлением в истории русской культуры — многогласием. Подчеркиваем, что многоголосие и многогласие — принципиально разные явления. Если многогласие — «пение и чтение одновременно различных по последовательности частей службы»[14], т. е. формальное совмещение во времени самостоятельных художественных форм (литературных и музыкальных), то многоголосие, как известно, характеризуется, прежде всего, не формальным, а осмысленным и оправданным соединением различных голосов в единую, художественно законченную музыкальную композицию.

---

[7] РНБ, Софийское собр., № 481, л. 139 об.—141, 1-я пол. XVI в.

[8] РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 427, л. 804—805, кон. XVI в.

[9] Там же, л. 854 об.—855.

[10] РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 415. л. 180—181 об.

[11] РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 140, л. 334—335, посл. четв. XVI в.

[12] Там же, л. 331—333 об.

[13] ГЦММК им. М. И. Глинки, ф. 283, № 15.

[14] *Рогов А. И.* Вступительная статья // Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков / Сост. А. И. Рогов. М., 1973. С. 15.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Несмотря на то, что по проблеме многогласия сохранилось довольно много литературно-исторических материалов[15], в певческих источниках письменной традиции примеры, связанные с многогласием, до сих пор не были замечены. Такие примеры одновременного исполнения разных текстов в рамках одного певческого памятника мы встречаем среди образцов демественного многоголосия в последовательной форме изложения, при которой каждая партия могла быть выписана со своим текстом. Естественно, что последовательное изложение партий было удобным для образцов, опирающихся на литературное (текстовое) многогласие и музыкальное многоголосие.

Остановимся на конкретных примерах: в данном случае рассмотрим многолетия светским и духовным властям и величание Богородице «Честнейшую херувим». Многолетия сравниваются в двух списках: 1) РНБ, Соловецкое собр., № 763/690, л. 276—278, 70-е годы XVI в.; образец опубликован и анализируется в книге Н. Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство» (2-е изд., ил. XXIXа, б, с. 280—281); 2) РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 140, л. 334— 336 об., 1573—1584 гг.

Эти многолетия пели несколько раз в году: на царских часах праздников Рождества Христова и Богоявления и в день Торжества православия (первая неделя Великого поста); сначала исполняли многолетие светской власти — царю, затем — духовной власти, и, наконец, пели «Вечную память» Сергию Радонежскому. Многолетия звучали трехголосно — демеством, путем и верхом, а «Вечная память» — четырехголосно: демеством, путем, верхом и низом.

В музыкальном отношении песнопения двух списков — Соловецкого и Вологодского — одинаковы, но литературный текст их отличается в отдельных фрагментах многолетия архиепископу. В рукописи Соловецкого собрания здесь упоминаются три лица: митрополит, архиепископ Новгорода и Пскова и архиепископ казанский и свияжский. В Вологодском списке текст одинаков во всех голосах: «Пресвященному архиепископу казанскому и свияжскому исполаити деспотааа…аино».

Анализируя список Соловецкого собрания, Н. Д. Успенский придерживается такой точки зрения: если в рукописи указания на голоса демественного многоголосия — демество, низ, путь и верх — относятся к одинаковым, последовательно записанным текстам одного и того же песнопения, они исполняются одновременно, т. е. многоголосно. Если же эти указания относятся к разным текстам, хотя и записанным последовательно,— исполнение остается одноголосным, но в манерах, соответствующих голосам: демеством, низом, путем и верхом. Так, анализируя многолетие царю Ивану Грозному, записанное демеством, путем

[15] Часть литературно-исторических материалов о борьбе за единогласное пение в богослужении в середине XVI—XVII вв. опубликована в кн.: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. С. 53, 77—92.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

и верхом, Н. Д. Успенский считает его трехголосным (текст здесь повторяется во всех партиях); анализируя «Вечную память» Сергию Радонежскому, записанную деместом, путем, верхом и низом, считает данное песнопение четырехголосным (текст здесь также одинаков во всех партиях). Точно так же многолетие архиепископу из Вологодского списка, где одинаковый текст предназначен для трех голосов — демества, пути и верха, по всей вероятности, следует считать многоголосным — на три голоса.

В Соловецкой рукописи многолетие духовной власти, изложенное с тремя фрагментарно различными текстами и снабженное указаниями на демество, путь и верх, рассматривается Н. Д. Успенским как запись трех последовательно исполняемых монодических песнопений — многолетия митрополиту деместом, многолетия архиепископу Новгорода и Пскова путем, наконец, многолетия архиепископу казанскому и свияжскому верхом. Однако трудно допустить, чтобы при полном совпадении музыкального текста для всех трех голосов в обоих списках — Соловецком и Вологодском, — способ исполнения был бы столь различным и в одном случае применялось бы одноголосие в различных традициях пения — деместом, путем и верхом, а в другом случае исполнение было бы трехголосным теми же деместом, путем и верхом. Кроме того, верх известен в медиевистике не как монодическая певческая традиция, а как партия многоголосия, т. е. составная часть целого, которым была многоголосная композиция. В данном случае при полном совпадении музыкальных строк двух списков логично предположить именно многоголосное пение по списку Соловецкого собрания, однако с различной подтекстовкой в момент провозглашения трех имен. Такая подтекстовка могла быть подсказана распространенной тогда манерой многогласного пения, хотя здесь можно говорить только о небольшом фрагменте песнопения, а не о песнопении в целом. Перед нами пример музыкального многоголосия и фрагментарно — литературного (текстового) многогласия.

Более сложный пример — величание Богородице «Честнейшая херувим», звучавшее в конце утрени и литургии. Сравним запись «Честнейшей» в списках разного времени, от первых ненотированных списков рубежа XV—XVI вв. до поздних списков третьей четверти XVII века. Самый ранний, ненотированный список конца XV — начала XVI в. — ИРЛИ, Причудское собр., № 97, л. 228 об.—229[16]. Нотированные списки XVII в. различны. Одни из них содержат песнопение целиком — ГЦММК, ф. 283, № 15, л. 149—155 об., 1606—1610 гг. (илл. 23—25); РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 125— 128 об., 3-я четверть XVII в. Другие списки содержат три голоса, кроме верха, например, список библиотеки Санкт-Петербургской духовной академии, 312/Р, л. 262 об.—264 об., 70-е годы XVII в. Два списка являются партиями: путь — РГБ, собр.

[16] Список опубликован: *Фролов С. В.* Старейшая певческая рукопись Древлехранилища Пушкинского Дома // ТОДРЛ. Л., 1976. Т. 31. С. 384—386.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Разумовского, ф. 379, № 46, л. 38—42, 40-е годы XVII в.; низ — РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 364, л. 277 об.—279 об., 3-я четверть XVII в.

В Причудской рукописи выписаны следующие тексты с указаниями на голоса: «Честнейшу всеа твари» — демество, «Честнейшую херувим» — верх, «Избранную в родех» — низ, «Доброту тя Иаковлю» — путь (илл. 11).

Анализ записи этого песнопения содержит статья С. В. Фролова, в которой автор рассматривает четыре текста как самостоятельные песнопения, исполняемые в различных «стилях»[17]. Однако у нас уже была возможность убедиться, что если даже указания на партии многоголосия — демество, низ, путь и верх — соответствуют фрагментарно различным текстам, то эти тексты исполняются одновременно, т. е. звучит многоголосная композиция с различной подтекстовкой в отдельных случаях. Приведем также дополнительные аргументы в пользу многоголосного исполнения и нотированных списков «Честнейшей».

Сравнение текстов этих списков показало, что в Причудской рукописи и списках XVII в. они совпадают во всех голосах, кроме партии пути. Последняя подвергается наибольшим изменениям — в списке партии пути (РГБ, собр. Разумовского, № 46) содержатся три текста, два из которых предваряются ремарками: «Вторые речи путем к тому же деместву» и «Иные речи третии путем к тому же деместву». Все три текста записаны с одним напевом. Также и партия низа (РГБ, собр. Большакова, № 364) содержит два текста на один напев, второй обозначен: «другие речи».

Запись подобных дополнительных текстов в партиях говорит о том, что замена текстов была возможной и, по-видимому, даже необходимой, так как она зафиксирована в служебной книге. При этом напевы двух голосов — пути и низа — строго сохраняются независимо от текста: по-видимому, здесь учитывается контрапункт четырех голосов многоголосия. Показательно, что текст изменялся не во всех партиях, а только в двух, следовательно, неизменные тексты демества и верха могли свободно сочетаться с изменяющимися текстами пути и низа, а это говорит именно о многогласной литературной основе данного песнопения.

Общий заголовок перед записью данных четырех текстов в рукописи № 81 из собрания Разумовского показывает, что они расценивались именно как демественные: «Честнейшая... демеством». Ремарки, предваряющие запись песнопения в целом, указывают также и на то, что в этом демественном песнопении будут использованы разные тексты: «Честнейшая разная демеством» (РГБ, собр. Разумовского, № 81), «Инъ перевод Демествомъ разная» (СПДА, 312/Р). Эти указания тождественны многогласной трактовке исполнения. Кроме того, форма обозначений партий демественного многоголосия — демества, низа, пу-

[17] *Фролов С. В.* Из истории демественного роспева // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979. С. 99—108.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ти и верха — в списках XVII в. показывает их соотношение: «Поуть к деместву» (СПДА, 312/Р), «путем к тому же деместву» (РГБ, собр. Разумовского, № 46), «низ к деместву» (СПДА 312/Р), «низ против демества» (РГБ, собр. Разумовского, № 81). Поэтому четыре текста Причудской рукописи невозможно считать самостоятельными песнопениями. Данный пример, на наш взгляд, не только не опровергает существования последовательной записи голосов демественного многоголосия, но, напротив, подтверждает его. Первоначально — на рубеже XV—XVI вв. — запись была ненотированной, что вполне объяснимо трудностью письменного изложения четырехголосия для той исторической эпохи. В то время возможности музыкальной письменности были еще очень несовершенны, и это тоже могло стать одной из причин, по которой тексты не были нотированы. Вместе с тем одна из главных причин, вероятно, та, что музыкальная редакция этого песнопения еще не сложилась окончательно; она будет складываться на протяжении XVI в. и только к началу XVII в. появится в нотированном изложении, подтверждая, что процесс ее формирования завершился. При этом в нотированной «Честнейшей» многогласная манера исполнения, соединяющая разные тексты в разных голосах, сохранилась. На наш взгляд, ранний образец демественного пения в Причудской рукописи является удачным примером, подтверждающим существование и последовательной записи голосов, и многогласной манеры исполнения. Показательно, что в поздний период — вторую половину XVII в. — последовательная запись голосов «Честнейшей» будет представлять исключение по форме своей записи — остальные песнопения будут изложены полной партитурой в три или четыре строки, соответственно трехголосному и четырехголосному исполнению, например, в списках собр. Разумовского, № 81 и собр. Погодина, № 399. Такое исключение только подтверждает правило: основная масса песнопений исполнялась трехголосно с единым текстом для всех голосов; в «Честнейшей» же пробивалась старая традиция многогласного исполнения на четыре голоса.

Описанный факт интересен и необычен для русской традиции, поэтому, несомненно, что он еще будет привлекать внимание исследователей. Бытование в певческой практике на протяжении почти двух столетий «Честнейшей разной» доказывает, что это явление не случайное, а типичное. Безусловно, интересно оно и тем, что, используя принцип сочетания разных текстов в партиях многоголосия, оно существует как раз в то время, когда, судя по полемике теоретических трактатов, царским указам и постановлениям церковных Соборов, было чрезвычайно распространено многогласие. Можно допустить, что одновременное произнесение разных текстов в многоголосной композиции подсказано практикой многогласия. Вместе с тем здесь возможна и любопытная параллель с творческой практикой западноевропейского Средневековья и Возрождения, когда в разных голосах полифонической музыки также использовались разные тексты.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Как мы видим, последовательная форма изложения применялась на протяжении длительного исторического периода. Необходимо подчеркнуть, что вплоть до начала XVII в. она была единственной и до середины XVII в. самой распространенной, а в третьей четверти XVII в., теряя свое господствующее положение, она тем не менее продолжает существовать в записи отдельных песнопений параллельно с другими формами. Последовательная форма изложения партий, принятая около двух столетий и ставшая одной из ранних форм, приобретает особенно важное значение при изучении раннего периода русского многоголосия.

Особой формой изложения партий раннего многоголосия, еще не отмеченной в музыкальной палеографии и медиевистике, стала *запись ведущих голосов демества или пути в одноголосных рукописях*. При этом расположение партий в ряду одноголосных песнопений сообразно порядку их звучания на службе и не нарушает традиционной структуры певческой книги. Эта форма изложения по сути является неполной, так как излагает лишь одну из главных партий — путь или демество из многоголосной обработки какого-либо песнопения. От одноголосных песнопений партии отличаются минимально: в них заметны небольшие сокращения пространных мелолексем, используются зачастую одинаковые кадансовые попевки (взамен варьирования в монодии), а кроме того, в записи возникают дополнительные графические элементы, похожие на признаки.

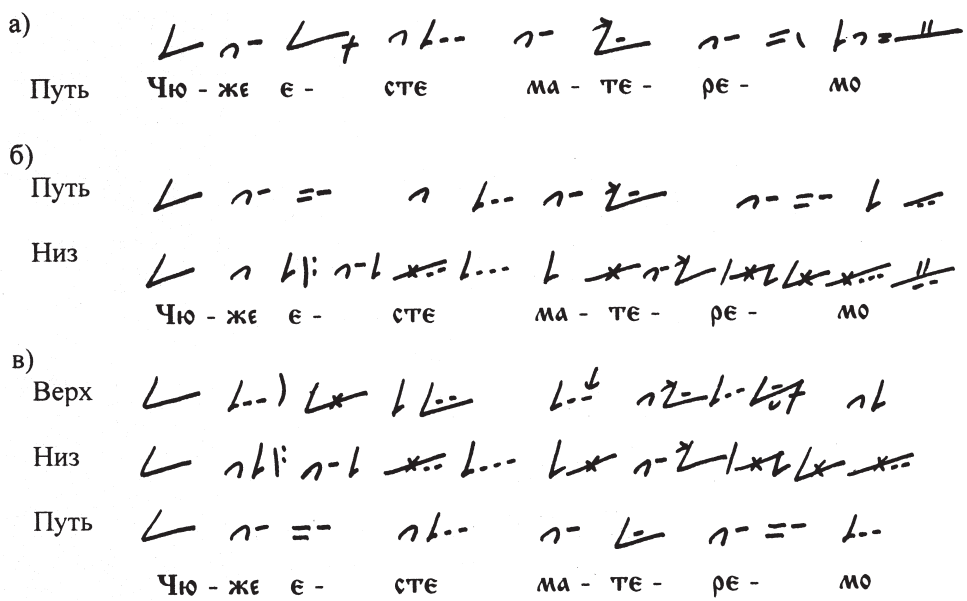
Отличительная особенность партий — их запись оригинальной нотацией, путевой или демественной. Это выделяет их среди песнопений одноголосной традиции, записанных столповым знаменем. Именно этот признак позволяет с уверенностью отделить в рукописных источниках партии многоголосия от одноголосной традиции. Демественному и путевому знамени в партиях многоголосия присущи особые элементы, сходные с признаками; такие же элементы есть и в казанском знамени, как нотации многоголосия. Например, в демественной нотации используются такие знаки, как стопица с рогом  , стопица нижняя  , палка нижняя  , а в путевой нотации встречается запятая нижняя  . Упомянутые внешние отличительные признаки в записи партий не слишком заметны и не бросаются в глаза. К сожалению, эти элементы долгое время оказывались вне поля зрения исследователей, что не позволяло выделить данную форму изложения.

Более глубокие стилистические и структурные отличия партий и монодии будут рассмотрены далее, в главе III.

Путевая нотация использовалась также для изложения партии пути не только единичных песнопений, но и массива песнопений в период последней четверти XVI — первой половины XVII в. Сравнение однострочного изложения путевого распева путевым знаменем с голосами пути из «строчных» партитур показывает их идентичность, как в двухголосии, так и в трехголосии. Это, бесспорно, под-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

утверждает, что песнопения путевого распева стали основой многоголосных обработок и вошли как ведущий голос, в партитуры «строчного пения» (пример 226).



Пример 226. Задостойник Рождества Богородицы (фрагмент)
а) Партия пути. 40-е гг. XVII в. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 46, л. 44 об.;
б) двустрочная партитура «путь — низ».
Третья четверть XVII в. РНБ, собр. Вяземского, 0.79, л. 102 об.;
в) троестрочная партитура «низ — путь — верх».
XVII в. РГБ, собр. Никифорова, ф. 199, № 6, л. 54

Можно предположить, что однострочная запись путевого пения одноименной нотацией фиксировала не монодию, а партию пути. Основной голос путь вошел в письменную традицию уже на раннем этапе, в то время как остальные партии еще не были записаны и бытовали изустно.

Устная форма бытования была естественной для начального периода в развитии многоголосия. В певческие книги вносились только сложившиеся формы, проверенные на практике. Этот процесс становления композиционной техники многоголосия, вероятно, растянулся во времени почти на столетие. Логично предположить, что раньше других сложился ведущий голос путь, который и был записан в певческих книгах путевой нотацией. Так могла возникнуть однострочная запись партии пути в рукописях последней четверти XVI в. Ее запись оригинальной нотацией подтверждает осмысление структурного строения путевых напевов и песнопений. Окончательно разграничить круг путевого пения на монодический

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

и многоголосный — проблема специального исследования, выходящая за рамки нашей работы.

Исходя из всего этого, наша гипотеза о возможной неполной записи ранних образцов строчного пения представляется вполне логичной. Более того, картина исторического развития путевого пения как в монодии, так и в многоголосии пока объяснима только с изложенных позиций. С этой точки зрения становится понятным, почему в старообрядческой среде сохранились только избранные путевые песнопения: именно они, в записи столповым знаменем, принадлежали одноголосной традиции, которую как истинную, «древлеправославную» сберегли ревнители древлего благочестия.

Запись *партий* многоголосных композиций *в отдельных рукописях*, как известно, широко практиковалась в России в период партесного пения. Сохранилось большое число партесных рукописей рубежа XVII—XVIII вв., каждая из которых представляет одну из партий — тенор, альт, бас, сопрано или тенор I и II, альт I и II, бас I и II и т. д. — в зависимости от состава и числа голосов композиции.

Первое указание на подобный источник в демественном и путевом пении встречается в книге В. М. Беляева «Древнерусская музыкальная письменность»[18]. Автор отсылает к рукописи третьей четверти XVII в., озаглавленной «Книга демественник сиречь четверогласнаго пение»; в ней содержится много ремарок: «низом», «низом против демества», «ино знамя низом», «меньшое знамя низом», «иной распев низ против демества». Судя по этим указаниям, при однострочной форме записи музыкального текста рукопись содержит не самостоятельные монодические образцы, а лишь партию низа из песнопений раннего многоголосия[19].

Нам удалось обнаружить еще две партии, оформленные отдельными крюковыми книгами. Одна из них представляет собой партию низа — список первой половины XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 1192. Эта партия не совпадает с партией низа из РГБ, собр. Большакова, № 364. Рукопись происходит из Антониева Сийского монастыря Архангельской губернии и датируется 20-ми — 30-ми гг. XVII в. по многолетиям царю Михаилу Феодоровичу (1613—1645) и патриарху Филарету (1619—1634) (илл. 25).

[18] *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. С. 103. Когда позднее Н. Д. Успенский писал, что «отдельные партии самостоятельно не расписывались, все певцы пели по партитуре», он ссылался на вологодскую традицию XVII в. (Древнерусское певческое искусство. С. 230).

[19] К сожалению, в книге В. М. Беляева указан неверный шифр. Ошибка была обнаружена при изучении указанного им рукописного собрания Большакова (РГБ), одна из рукописей которого по своему содержанию совпадает с той рукописью, о какой писал В. М. Беляев, — № 364.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В начале рукописной книги, на л. 1 указано: «низ к строкам зачин низом»; в дальнейшем термин «зачин низом» постоянно встречается в рукописи, отмечая сольные зачины басовой партии во многих песнопениях. Указание «низ к строкам», очевидно, относится к басовой партии строчного пения или путевого многоголосия. Так, в начале Обихода постного читаем: «низ к пут [и]», «зачин низом» (л. 89). Следовательно, это была партия низа из путевого многоголосия, скорее всего, двухголосия с голосами «путь — низ», партитуры которого уже были известны в то время. Отметим, что в запись партии низа, тем не менее, включена партитура трех песнопений в последовательном изложении по голосам: это песнопения демественного четырехголосия — многолетия патриарху Филарету, царю Михаилу Феодоровичу и богородичен «Преблагословенна еси, Богородице Дево». Включение отдельных демественных партитур в запись партии путевого многоголосия показывает сложившийся, развитый круг пения путевого многоголосия и единичные песнопения демественного. Это подтверждает также одновременное существование различных форм изложения раннего многоголосия в первой половине XVII в.

Еще одна рукописная книга, оформленная как партия пути, обнаружена в списке, созданном в 40-е годы XVII в.: РГБ, собр. Разумовского, № 46. Здесь встречаются указания на «путь», «путь против демества», говорящие о вероятном предназначении этой партии для путевого и демественного многоголосия.

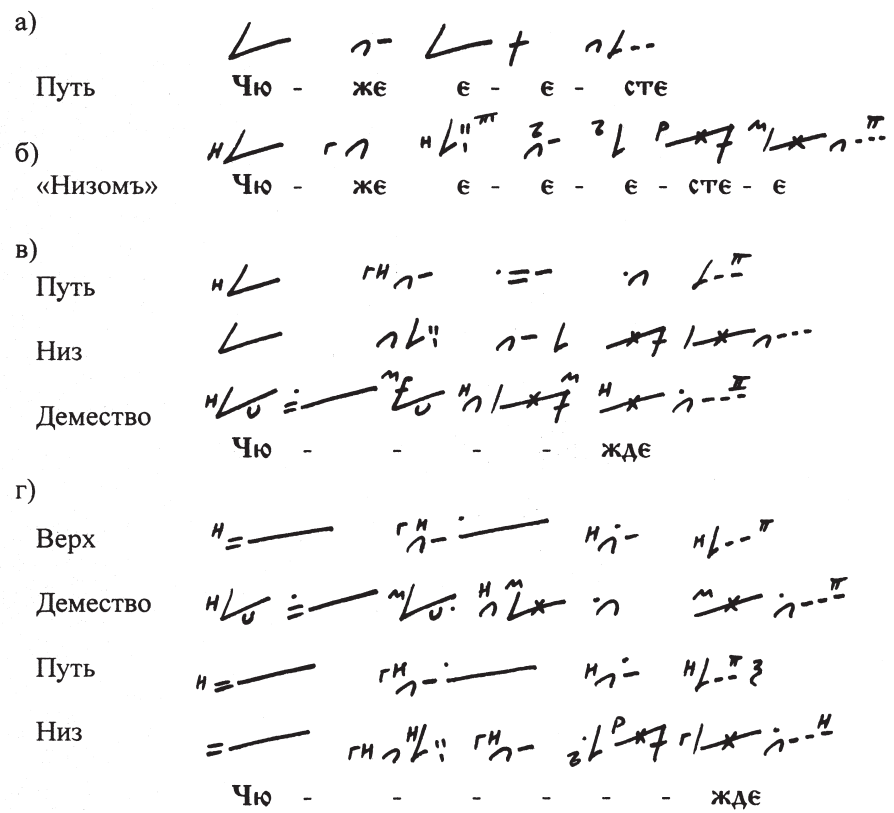
Для подтверждения того, что эти партии действительно являются голосами многоголосия, необходимо было обнаружить их совпадение с голосами партитуры в многострочной партитурной форме изложения. Мы сравнили данные голоса с теми же голосами многострочных партитур демественного трех- и четырехголосия на примере задостойников двунадесятым праздникам: трехголосие демество, низ и путь (РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 74—95, третья четверть XVII в.), четырехголосие демество, низ, путь и верх (РНБ, собр. Погодина, № 399, л. 121—143 об., конец XVII — начало XVIII в.) (пример 227).

Сравнение показало, что одноименные голоса низа и пути в шести задостойниках совпадают во всех списках. Партия пути остальных задостойников не содержит. Сравнивая партию низа из собр. Большакова № 364, обнаруживаем то же самое совпадение. Отметим, что партии пути и низа (пример 227а, б) записаны в партитурах рядом: в трехголосной партитуре как две верхние строки — сверху путь, под ним — низ (пример 227в), в четырехголосной партитуре — как две нижние строки с тем же соотношением — путь над партией низа (пример 227г).

Тождество голосов в книгах-партиях и многострочных партитурах доказывает реальное существование такой формы записи демественного многоголосия, как раздельная запись голосов в отдельных рукописях.

Причина возникновения этой формы записи может быть связана со значительным ростом многоголосного круга пения в XVII в. Круг демественно-путе-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 227. Задостойник Рождества Богородицы (фрагмент)
а) Партия пути. 40-е гг. XVII в. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 46, л. 44 об.
б) Партия низа. Третья четверть XVII в. РГБ, собр.
Большакова, ф. 37, № 364, л. 282 об.;
в) Трехголосие «низ — путь — демество».
Третья четверть XVII в. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 74
г) Четырехголосие «демество — путь — низ — верх».
Конец XVII в. РНБ, собр. Погодина, № 399, л. 121

вого пения охватил новые служебные тексты, возникли новые распевы, среди них и такие пространные, как большой распев; появились многочисленные региональные и авторские распевы-«переводы» канонических текстов песнопений в многоголосии. Изложение материала в одной рукописи оказалось громоздким и неудобным в практическом отношении. Вероятно, при сложившейся высокой культуре исполнительских традиций стало возможным применить новую форму записи многоголосия — по партиям в отдельных рукописях.

Можно предположить, что другой причиной явилось увеличение состава хоров в XVII в. и возникшее разделение исполнителей по партиям. Если раньше

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

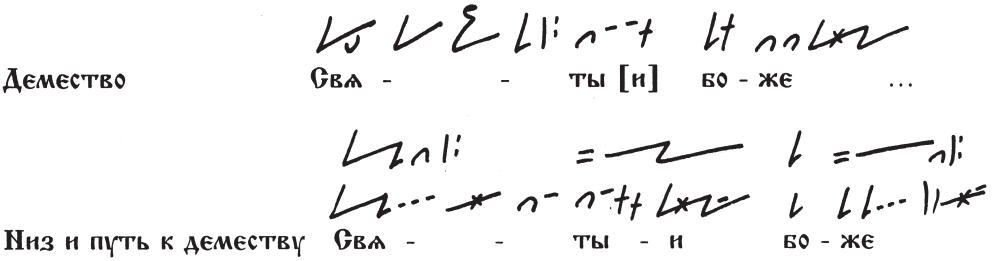
певцы могли петь по одной книге, то теперь книга-партия предназначалась для определенной группы певцов, исполняющих одну партию[20]. Одна рукопись у певчих в хоре была удобна только для исполнения музыкальной композиции с небольшим числом партий, например в двухголосии. Такое исполнение по одной книге, по-видимому, было приемлемо в ранний период развития многоголосия, а при увеличении числа партий до трех и четырех и возможном численном росте состава хоров петь всему хору по одной книге становилось практически невозможно. Так могла возникнуть предпосылка к созданию новой формы записи демественного многоголосия — записи партий в отдельных рукописях. Источники подобного рода являются редкими.

2. Смешанное изложение — «делённая партитура»

Образец смешанной формы изложения русского многоголосного пения впервые приведен Н. Д. Успенским под названием «делённая» партитура — четырехголосное песнопение «Слава Тебе, Господи» из рукописи 70-х годов XVII в.[21]

Автором выявлен ряд образцов трех- и четырехголосного демественного пения в этой форме изложения; отдельные из них даны в примерах, к которым мы и обратимся.

Так, в рукописи 70-х годов XVII в. (СПДА, 312/Р) «делённой» партитурой записано трехголосное песнопение «Святый Боже». Сначала на л. 256 об. выписан текст песнопения с одной крюковой строкой над ним и ремаркой «демество», а на л. 257 над таким же текстом выписаны строки крюков, предваряемые ремаркой «низ и путь к деместву» (пример 228).



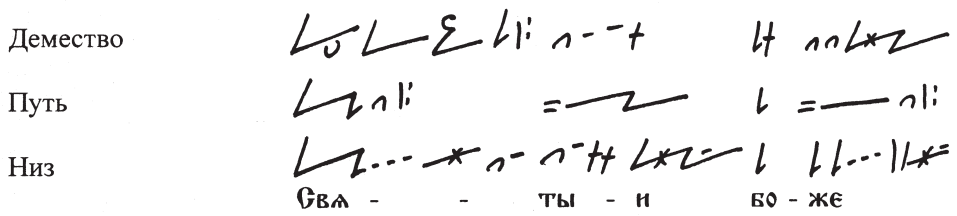
Пример 228

[20] В одноголосном пении современной традиции старообрядцев хор поет по одной книге, хотя, возможно, это связано с тем, что большая часть хора поет не по крюкам, а наизусть и в книгу смотрят лишь согласно обычаю.

[21] Древнерусское певческое искусство. Ил. XXX—XXXI. С. 274. Пример взят из рукописи: СПДА, 312/Р, л. 257 об. —258 об.

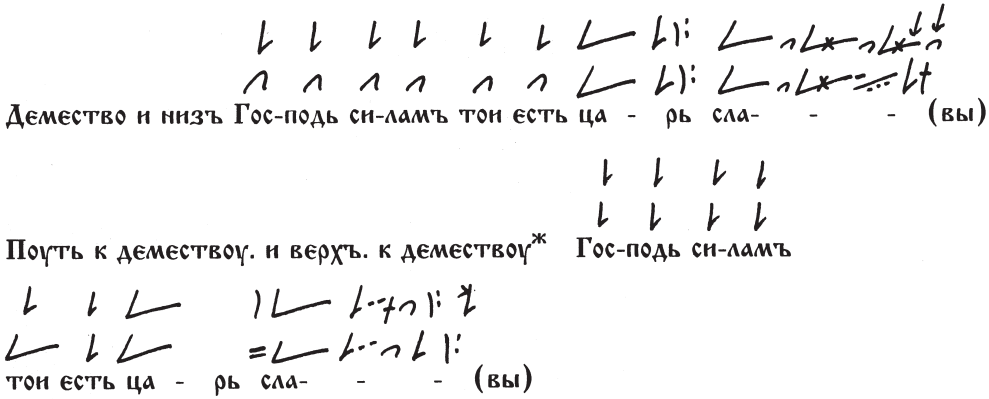
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Мы знаем, что ремарки «демество», «низ» и «путь» в сущности указывают на различные партии, следовательно, можно составить партитуру в последовательном изложении, а затем и в многострочном. То же можно сделать и в данном случае. Действительно, эти голоса можно объединить в партитуру: совпадает ранжир слогов по вертикали, совпадает ранжир крюков в строках (пример 229).



Пример 229

В той же рукописи есть образец четырехголосной «делённой» партитуры — песнопение «Господь силам». Текст его выписан дважды: на л. 223 об.—224 и л. 224; в обоих случаях над ним записаны две крюковые строки, отличающиеся друг от друга по знакам. В первый раз им предшествует ремарка «демество и низ», во второй раз — ремарка «Поуть к демествоу. и верх, к деместву ж» (пример 230).



Пример 230

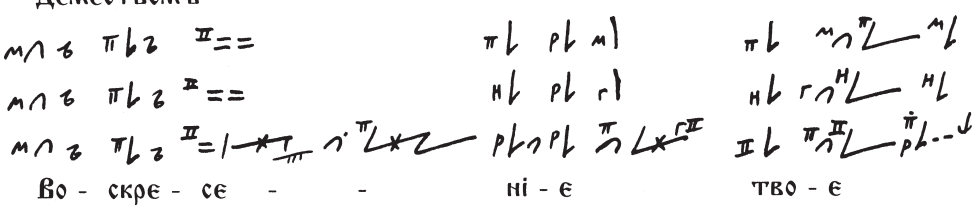
Рассуждая аналогично, как и о трехголосном песнопении в приведенном выше примере, считаем эту запись последовательной партитурой и сводим ее в строчную четырехголосную: ранжир слогов так же совпадает, как и ранжир крюков в строках; показателен силлабический склад в начале и распевание в конце. Таким образом, перед нами партитура, но записанная особо: она как бы поделена на две части, которые соединяются в партитуру (пример 231).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

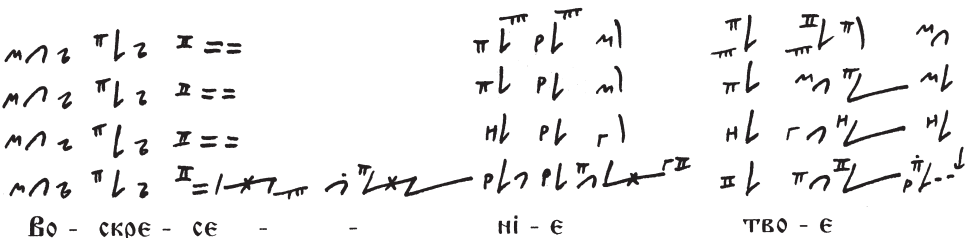


Пример 231

Наконец, последний случай «делённой» партитуры — запись голосов с группировкой «три + один» и изложение сначала трехголосия трехстрочной партитурой, а затем отдельно четвертого голоса (в одну строку). В качестве примера приведем начальный фрагмент песнопения «Воскресение Твое» (ГИМ, Синодальное певческое собр., № 150, л. 3, XVII в.). Троестрочное изложение этого песнопения предваряется ремаркой «Демествомъ». По окончании записи трехголосия указано «Вверх к деместву» и следует однострочное изложение новой певческой партии (верха) того же песнопения (пример 232). Соединив четыре голоса вместе, получим партитуру, в которой голоса складываются по записи естественным образом. Перед нами — четырехголосное песнопение, записанное в виде «делённой» партитуры (пример 233).



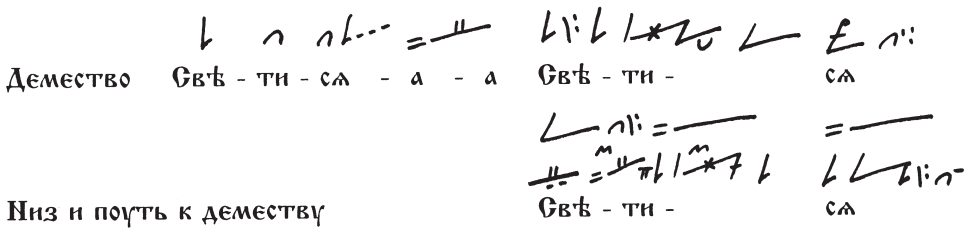
Пример 232

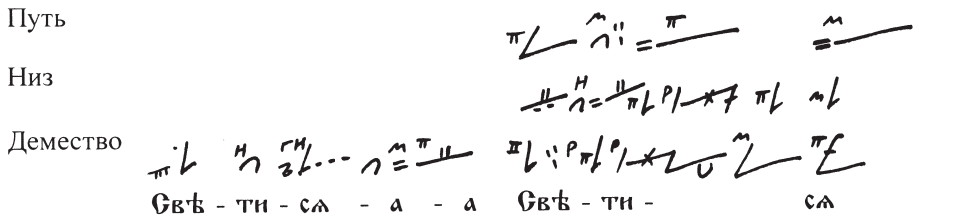


Пример 233

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Существование такой формы изложения демественного многоголосия подтверждается и записью одинаковых песнопений различным образом: «делённой» партитурой и строчной. Примером может послужить начальный фрагмент задостойника Пасхи по двум спискам третьей четверти XVII в.: ЛДА, № 312/Р, л. 327—327 об. — «делённая» партитура с обозначением голосов; РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 86—87 об. — строчная партитура (пример 234). Сравнив одинаковые голоса в разных формах записи, видим, что они почти совпадают, подтверждая, что в обоих случаях перед нами изложение многоголосного пения.





Пример 234

Таким образом, «делённая» партитура излагается не одновременно, а по частям — в два этапа, поэтому текст песнопений всегда выписывается дважды. Над каждым изложением текста фиксируется один, два или три голоса. В трехголосии сначала записывается один голос (обычно — демество), затем — два другие соответственно в две строки друг под другом; в четырехголосии голоса объединяются попарно в две двустрочные партитуры, записанные последовательно, или партитура делится на троестрочную и однострочную запись голосов, которые изложены также последовательно.

В «делённой» партитуре применяются новые русские нотации — демественная, путевая и казанская нотации с пометами и без помет.

Как было отмечено, голоса названы здесь традиционным образом (демество, низ, путь и верх) и обычно указываются в рукописи («демество и низ к деместву», «путь и верх к деместву»). Нам встретилось также и обозначение голосов, принятое в партесном пении: в рукописи третьей четверти XVII в. (БРАН, собр.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Романченко, № 18) записана четырехголосная «Херувимская», озаглавленная «Болгарская четвероголосная» и изложенная «делённой» партитурой по два голоса в каждой ее составной части. Голоса обозначены уже в поздней традиции: как «Бас Дышкант» и «Тенор Альт».

«Делённая» партитура как форма записи применялась в рукописях наряду с последовательным изложением голосов, а также строчной записью двухголосия. Источники показывают, что она служила переходной формой от последовательной записи трех- и четырехголосия через двустрочную партитуру к записи троестрочия и впоследствии — к записи четырехголосия в четыре строки.

«Делённые» партитуры встречаются в рукописных источниках середины — третьей четверти XVII в. Они не имели широкого распространения, встречаются сравнительно редко и только для отдельных песнопений. Прекрасные их образцы представлены в списках Синодального певческого собрания, № 150, где на отдельных листах выписаны демественные песнопения в форме именно «делённой» партитуры. Аналогичный источник — рукопись конца XVII — начала XVIII в., СПДА, Р/217.

3. Партитурное изложение

Строчная партитура как форма изложения древнерусского многоголосного пения хорошо знакома археографам и медиевистам: о ней упоминали все исследователи, так или иначе затрагивавшие проблему раннего русского многоголосия[22]. Строчная партитура является партитурой в привычном смысле этого

[22] *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. М., 1867. С. 213; *Металлов В.* Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1915. С. 84—85; *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур. С. 9—23; *Он же.* Архивная обработка певческих рукописей // *Бражников М. В.* Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975. С. 91; *Он же.* Русская певческая палеография. С. 110—119; *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. С. 97; *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 232, 263; *Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский А.* История русской музыки. М., 1972. Т. 1. С. 55; *Келдыш Ю. В.* На грани древнего и нового периодов русской музыки // *Келдыш Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978. С. 60—62; *Gardner I. von.* Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesang's und seiner linienlosen Notation. München, 1967, S. 135—138; *Конотоп А. В.* Русское строчное многоголосие: Текстология, стиль, культурный контекст: Автореф. дисс. … докт. искусствоведения. М., 1996; *Протопопов В. В.* Полифония в русской музыке XVII — начала XX века // История полифонии. Вып. 5. М., 1987; *Шавохина Е. Е.* Знаменное многоголосие в его связях с общими закономерностями развития полифонии: Автореф. дисс. … канд. искусствоведения. Л., 1987 и др.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

слова, т. е. формой записи многоголосной музыки, фиксирующей все голоса по горизонтали и их соотношение по вертикали.

В раннем многоголосии строчная партитура применяется для записи двух-, трех- и четырехголосных его образцов. Строки невменных знаков располагаются друг под другом над одним общим текстом. Каждая строка фиксирует один из голосов многоголосия (см. пример 227в, г). Порядок их записи по вертикали долгое время не был закреплен и варьировался.

Самые ранние списки партитурного изложения известны с 20-х гг. XVII в. Это двухголосные и соответственно двустрочные партитуры путевого пения с голосами «путь — низ», например, в списках 2-й четв. XVII в., БРАН, Архангельское певческое собр., 20, Обиход; сер. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, 79, Праздники; собр. Разумовского, 80, Стихирарь постный и цветной и др. Партитуры эти были написаны без помет, позднее в некоторых голосах пометы подставлены (илл. 26).

Троестрочные партитуры демественно-путевого многоголосия появляются в 3-й четв. XVII в. В *путевом* многоголосии строки фиксируют голоса «низ — путь — верх», в демественном — «демество — путь — низ», «демество — путь — верх». Примеров путевого троестрочия в рукописях достаточно много, так как в этом «стиле» были изложены избранные песнопения всех служебных певческих книг: Обихода, Октоиха, Ирмология, Стихираря праздничного и постного, Праздников, Трезвонов (РГБ, собр. Разумовского, 81, 83; собр. Большакова, 139, 150; собр. Тихонравова, 115; РНБ, собр. Погодина, 400; илл. 27).

Палеографической особенностью путевого многоголосия является использование в записи голосов путевой и казанской нотаций. Путевым знаменем записывается голос путь, казанским — верх и низ. Эти особенности знаковой системы связаны со сложением самих голосов и их строением на основе монодических структур, которые и отражены в нотации.

Примеров *демественного* трехголосия в рукописях значительно меньше, однако источники предоставляют их достаточное количество. Например, в рукописи 3-й четв. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, 81 содержится цикл демественных задостойников с голосами «демество — путь — низ» (илл. 28); рукопись РГАДА, ф. 181, № 600 содержит демественную литургию с голосами «демество — путь — верх».

Нотация демественной партитуры соединяет демественное, путевое и казанское знамя, соответственно, для записи голосов демества — демественной нотацией, пути — путевой, низа и верха — казанской.

Один из лучших списков такого рода — рукопись конца XVII — начала XVIII в., РНБ, собр. Погодина, 399. Четырехголосие «демество — низ — путь — верх» записано в ней теми же тремя нотациями — демественной, путевой и казанской. Партитуру отличает подробная запись особенностей голосов в

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

их ритмических и звуковысотных деталях, что выражается в подробнейшем их обозначении всевозможными пометами — и степенными, и указательными.

Аккордово-гармоническое многоголосие также представлено во 2-й пол. XVII в. в партитурном изложении. Это партитуры преимущественно *знаменного пения*, двух-, трех- и четырехголосные.

Многоголосие знаменного типа в источниках второй половины XVII в. записывалось столповой нотацией и казанской. Так, двустрочные и трехстрочные партитуры рукописи ГИМ, Синодальное певческое собр., 182 записаны столповым знаменем, вполне пригодным для их фиксации; здесь используются степенные и указательные пометы, облегчающие прочтение партитуры (илл. 30). В более поздних списках конца XVII в. используется казанское знамя для записи трех- и четырехголосия в обработках знаменного и других распевов. Такова уникальная рукопись РГБ, собр. Разумовского, 82, где записаны четырехголосные обработки знаменного распева (илл. 31). Такова рукопись Синодального певческого собрания ГИМ, 233, в которой казанским знаменем изложены многоголосные обработки ведущих церковных распевов пения — демественного, путевого и знаменного, киевского, греческого и болгарского.

В период перехода к линейной нотации в конце XVII в. были сделаны нотные переводы крюковых партитур. Эти списки единичны, но тем не менее они есть: это «Путевой обиход троестрошной» — РНБ, Q. 875 и знаменитый «Троестрочник» Одоевского, представляюший из себя Стихирарь праздничный с избранными стихирами двунадесятых праздников, — РГБ, собр. Одоевского, № 24 (илл. 29).

Как слепок с крюковой партитуры, они сохраняют особенности ее записи, в частности, в них еще нет вертикального ранжира, принятого в линейных партитурах. Голоса записываются как бы по правилам крюковых партитур, соблюдая *структурный*, а не вертикальный ранжир по слогам текста. Это существенно затрудняет прочтение. Линейные партитуры, содержащие образцы полифонического многоголосия, являются бесценным источником для его изучения, поскольку дают возможность для составления читаемого подстрочника к крюковым партитурам. Этот метод, как было замечено, впервые применил В. М. Беляев[23].

Таким образом, партитурная запись к концу XVII в. была освоена свободно и применялась для всех типов и видов пения: полифонического и аккордово-гармонического, демественно-путевого, знаменного и других многоголосных обработок различных распевов — киевского, греческого, болгарского и пр. К этому времени в партитурной записи используются все имеющиеся виды нотации: столповая, демественная, путевая, казанская, линейная. Это свидетельствует о широком применении крюковых партитур в певческой практике.

[23] *Беляев. В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962; *Он же*. Раннее русское многоголосие. М., 1997.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Изучение форм изложения раннего многоголосия показывает, что они, как и виды невменной нотации, отличались большим своеобразием и самобытностью. Их смена на протяжении длительного исторического периода показывает естественное развитие русской музыкальной письменности эпохи Средневековья и раскрывает, как постепенно складывались ее оригинальные формы, получившие распространение в дальнейшем. Самое раннее *однострочное изложение* существовало в нескольких разновидностях: полная последовательная запись всех голосов; неполная запись только ведущих партий — пути или демества для отдельных песнопений; запись партий раннего многоголосия в отдельных рукописях. Более поздняя *смешанная* форма изложения соединяла однострочную и многострочную запись в «делённой» партитуре. Наконец, итогом в развитии музыкальной письменности раннего многоголосия стало *многострочное партитурное* изложение.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Глава II

ФОРМИРОВАНИЕ РАННЕГО МНОГОГОЛОСИЯ В РУКОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ КОНЦА XV — XVII ВЕКОВ

1. Становление многоголосного пения в его начальный период (конец XV — XVI вв.)

Сохранившая образцы раннего многоголосия и отражающая его реальное бытование в церковно-певческой практике, рукописная традиция служебных певческих книг объективно раскрывает историческую картину формирования, распространения и развития этого «стиля» на уровне первоисточников. Самым сложным и почти неисследованным является начальный период, от которого сохранились лишь единичные источники, показывающие, как постепенно и очень медленно многоголосие проникало в богослужебный обиход. Этот период на материале певческих рукописей либо вовсе не затронут, либо затронут чрезвычайно мало, как в общих, так и в специальных работах[1].

Начальный этап в развитии многоголосия отражают и редкие рукописные источники, содержащие не нотированные записи песнопений, а только указания

[1] *Фролов С. В.* Старейшая певческая рукопись Древлехранилища Пушкинского Дома // ТОДРЛ. Л., 1976. Т. 31. С. 384—386; *Он же.* Из истории демественного распева // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979. С. 99—108; *Бражников М. В.* Русское церковное пение XII—XVIII вв. // *Он же.* Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975. С. 108; *Пожидаева Г. А.* Формы изложения демественного многоголосия // Археографический ежегодник за 1981 год. М., 1982. С. 122—123; *Она же.* Виды демественного многоголосия // Русская хоровая музыка XVI—XVIII веков. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 83. М., 1986. С. 58—81; *Она же.* Демественное пение // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 6. Ч. 2. М., 1993. С. 433—474; *Она же.* Из истории демественного пения XV—XVI вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 9. М., 1998. С. 264—309; *Она же.* Древлеправославные певческие традиции в раннем русском многоголосии // Вестник РГНФ. М., 2000. № 3. С. 257—270.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

на многоголосное исполнение. Эти источники свидетельствуют об устном бытовании отдельных образцов в период, предшествовавший возникновению письменной традиции. Для полноты исторической картины мы включаем и такие источники в круг рассмотрения.

Самый ранний ненотированный список, подразумевающий многоголосное исполнение в демественной традиции, — упоминавшийся список Причудского собр. (ИРЛИ, № 97), относящийся к рубежу XV—XVI вв. и содержащий величание Богородице «Честнейшую херувим»[2]. В рукописях это песнопение часто называется так, как принято было в церковном обиходе, — «Честнейшая». В Причудском списке запись его сопровождается пометами на полях и в тексте, указывающими на партии: демество, верх, путь и низ. При этом тексты всех четырех голосов разные, но звучали они одновременно, — факт сам по себе исключительный для русского церковного пения. На наш взгляд, этот уникальный пример связан с распространенным явлением русской культуры — многогласием (пример рассмотрен в предыдущей главе).

Многогласие, возникшее, вероятно, из стремления сократить растянувшуюся службу, получило на Руси настолько широкое распространение, что вызвало острую полемику в середине XVI—XVII в. Вместе с тем примеры многогласия в певческих источниках долгое время были неизвестны, и наш пример — пока единственный в своем роде. Четырехголосная его редакция с разными текстами сохранится около двух столетий — до конца XVII в., а названия в рукописях отразят именно необычное и потому слишком заметное соединение текстов: «Честнейшая разная демеством»[3] или «поют под[ь]яки на амбоне Ч[е]стнейшую харувим разную»[4]. Кстати, последнее упоминание говорит об ансамблевом амвонном исполнении молодыми солистами.

Судя по певческим и литургическим источникам XVI в., наиболее ранним видом многоголосного пения стало путевое и демественное двухголосие «*с верхом*»: *путь с верхом*, *демество с верхом*[5]. В этом виде пения к основным партиям «пути» или «демества» был присоединен верхний голос — «верх».

В памятниках литургической письменности сохранились упоминания о пении «*с верхом*». Так, «Чин церковный архиепископа Великаго Новагорода и Пскова», относящийся к 40-м гг. XVI в., повествует о том, что в Новгородском

[2] Список опубликован С. В. Фроловым вкупе с двумя другими песнопениями из той же рукописи: *Фролов С. В.* Старейшая певческая рукопись Древлехранилища Пушкинского Дома. С. 384—386; *Он же*. Из истории демественного распева. С. 99—108.

[3] 3-я четв. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 125.

[4] 40-е гг. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 46, л. 35 об.

[5] На это указывает Н. Д. Успенский: *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 223.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Софийском соборе пели литургию «с верхом» — в Вербное воскресенье, славник «с верхом» — на Успение и т. д.[6]

Можно предположить, что и в литургии, и в успенском славнике «верх» был добавлен к голосу «путь», поскольку двухголосие «*путь с верхом*» является простейшим из известных видов. Кроме того, литургия, праздничные стихиры и славники в дальнейшем, в XVII в. входят в круг многоголосия и появляются в нотированных списках. Среди них есть отдельные образцы двухголосия «пути с верхом», например, «Аллилуиа» из литургии Иоанна Златоуста, названная «полскока путем да верхом» (приложение 78). В песнопении выдержан однородный тип ритмического движения и преимущественно простые ритмические пропорции, что подтверждает раннее возникновение редакции[7]. Как часть демественного четырехголосия, это песнопение сохраняется в списках XVII в.[8]

Вместе с тем, в певческих источниках образцов пения «путем да верхом» крайне мало, а от XVI в. они, возможно, не сохранились. Объяснение, вероятно, кроется в том, что пение «путем да верхом» относилось к начальному опыту многоголосных сочинений. Можно предположить, что не все ранние опыты фиксировались в певческих книгах, а сначала длительное время проходили проверку практикой. Не исключено, что из двух голосов был записан только путь как ведущий голос. Такое неполное отражение путевого многоголосия в письменных источниках фактически лишает нас возможности проследить его формирование в самый ранний период.

Что касается *демественного пения в многоголосной традиции*, то в певческих источниках сохранилось несравненно больше указаний на исполнение демеством отдельных песнопений, при этом образцы не нотированы. Более того, в устной традиции XVI в. бытовал значительно больший круг демественного пения, нежели в письменной. Самая полная рукопись, сохранившая ненотированные списки песнопений с указанием на исполнение демеством, — певческая книга Успенского кремлевского собора времен Ивана Грозного[9]. По этой книге можно представить реальное бытование демественной традиции в певческой практике, конкретных песнопениях различных служб и чинопоследований.

В этом источнике приведены тексты 19 песнопений, в том числе и «Пещного действа», а кроме того еще 10, расположенных среди них и поэтому, вероятно,

[6] *Голубцов А.* Чиновник Новгородского Софийского собора. М., 1899. С. 257, 262 и др.

[7] XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 150, *л. д.* Публикацию источника см.: *Преображенский А. В.* Очерк истории русского церковного пения. СПб., 1910. С. 26; расшифровка опубликована В. М. Беляевым: *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962. С. 84—85.

[8] ГЦММК им. М. И. Глинки, ф. 283, № 15, л. 208—210; РГБ, собр. Разумовского, № 46, л. 71—72 об.; РНБ, собр. Погодина, 399, л. 157 об.—159 об.

[9] ГИМ, собр. Успенского кремлевского собора, 55/1139.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

также относившихся к демественным. Подавляющее большинство их позднее, в XVII в., вошло в круг демественного многоголосия и звучало на литургии Иоанна Златоуста. Это важнейшие избранные песнопения богослужения, относящиеся к суточному циклу: «Трисвятое» с заменой «Елицы во Христа крестистеся», гимн «Единородный Сыне», «Аллилуиа», «Отца и Сына», упоминавшееся величание Богородице «Честнейшая разная». Кроме того, здесь же записаны изменяемые песнопения: пять задостойников — Рождества Христова, Богоявления, Пасхи, Вознесения, Троицы, а также прокимен и причастный стих литургии Преждеосвященных Даров. Судя по этому источнику, демеством пели и на всенощном бдении: псалом «Блажен муж» и семь славников, среди них — стихиры Успению, храмовому празднику. Особняком стоят несколько образцов из архиерейской службы, исполняемые, согласно уставу, на греческом языке: многолетие владыке «Ис полла эти деспота» и некоторые другие. Песнопения «Пещного действа» — театрализованного представления-мистерии эпохи русского Средневековья — также изложены с указанием на демественное исполнение; позднее, в списках XVII в., они будут нотированы.

Этот весьма обширный круг демественного пения, охватывающий не только праздничный, но и суточный цикл, позволял при желании исполнять в этой традиции значительную часть праздничной службы, в том числе службы архиерейской. Торжественность и праздничность, широкораспевный склад демества должны были прекрасно вписываться в пышные богослужения в Успенском соборе с участием государя с боярами и митрополита с сослужащим священством.

«Пещное действо», находившееся в исключительном положении по своему жанру, как религиозное действо, литургическая драма с присущей ей театральностью, зрелищностью, также не случайно использовало именно демественное пение. Известны более поздние нотированные списки «Пещного действа» (начала XVII и 3-й четв. XVII в.), судя по которым его основу составляло именно демественное многоголосие[10].

Ненотированный Успенский список показывает, что эти песнопения уже входили в реальную богослужебную практику государевых и митрополичьих певчих; вероятнее всего, они и были созданы в их среде. Тот факт, что напевы данных образцов не записаны, показывает, что их устойчивая музыкальная редакция еще не сложилась окончательно. Вместе с тем, судя по тому, что в дальнейшем (в XVII в.) они будут изложены многоголосно, видимо, сложность музыкальной письменности также могла стать одной из причин, по которой напевы остались без нотации.

В 60-е гг. XVI в. демеством пели и в кремлевском Чудовом монастыре; сохранились ненотированные списки с указаниями исполнения в демественной традиции нескольких песнопений. Это опять «Честнейшая разная», два многолетия — царю

[10] ГЦММК, ф. 283, № 15, Демественник; РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 364.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Ивану Грозному «Благоверному царю» и «Многая лета» царю Ивану и митрополиту Макарию; здесь же — кондаки Пасхи и Рождества Христова и некоторые другие пасхальные песнопения, а также и песнопение св. Николаю-чудотворцу[11].

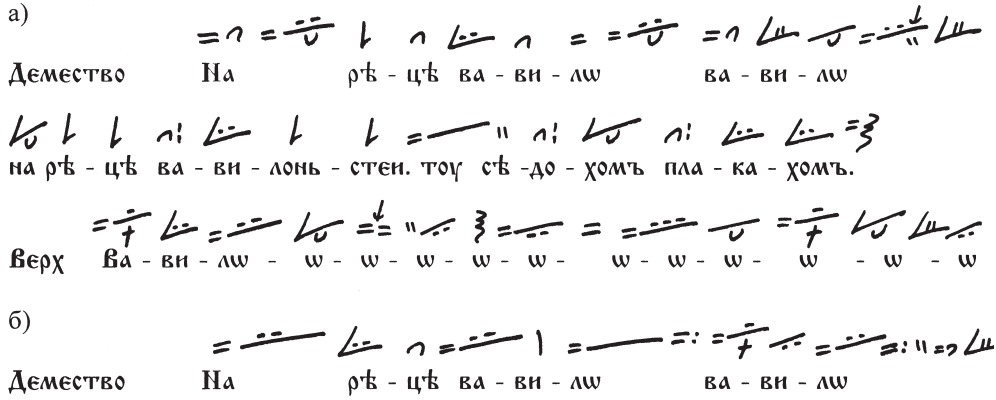
Интересно заметить, что круг демественного пения в кремлевском Успенском соборе и Чудовом монастыре не во всем совпадает, хотя все это звучало в Кремле. Причина, видимо, кроется в отличиях устава службы монастырской и кафедральной.

В целом же подобные списки говорят об устном бытовании многоголосного демества на протяжении почти всего XVI столетия, когда певческая традиция и особенно ее письменность находятся в процессе формирования, а письменность многоголосия еще по-настоящему не освоена.

Теперь обратимся к нотированным источникам и посмотрим, что из круга раннего многоголосия уже сложилось в XVI в. хотя бы в первой редакции.

Самые ранние *нотированные* образцы многоголосия относятся к демественной традиции пения, а именно: *демества с верхом*. Уже к 20-м гг. XVI в. появляется первый образец такого рода: псалом «На реце Вавилонстей» в двухголосии «*демеством и верхом*»[12]. Его стихи распеваются в партии демества, а голос верх состоит из аненаек, что восходит к традиции кондакарного пения Киевской Руси и византийскому калофоническому. Голос верх основан на аненайках: «Ва-ви-ло-о-о-о-о-не-та-а-а-и-на-ни-ни-не-и-не-и-не-и-не-и-та-а-и-на...» (пример 235).

а)



б)

Пример 235. Из псалма «На реце Вавилонстей».
а) Двухголосное изложение деместом и верхом. 20-е гг. XVI в., ГИМ, собр. Уварова, № 904(692), л. 426 об. — 428 об.; б) Демественный распев. 40-е гг. XVI в., ГИМ, Епархиальное собр., № 187, л. 376—377.

[11] ГИМ, собр. Чудова монастыря, 61(8), л. 363—367.

[12] ГИМ, собр. Уварова, 904(692), л. 426 об. — 428 об. См. также: *Пожидаева Г. А.* Виды демественного многоголосия // Русская хоровая музыка XVI—XVIII веков. М., 1986. С. 58—81.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В изложении столповой нотацией, в записи не партитурой, а по голосам, псалом бытовал до 3-й четверти XVI в. включительно. Это был один из ранних и, вероятно, несовершенных опытов многоголосия; редакция просуществовала только около полувека — в отличие от одноголосной — и уже в последней четверти XVI в. была заменена другими.

На известных нам материалах XVI в. демественное многоголосие количественно и хронологически несколько опережает одноголосную традицию. Стремление к развитию многоголосия сказывается в том, то на протяжении столетия увеличивается количество песнопений именно в многоголосии, растет количество их списков. «Странность», нелогичность в соотношении одноголосия и многоголосия становится понятной, если иметь в виду роль демества в службе как самого торжественного пения, созданного прежде всего для кафедральных соборов, для архиерейского богослужения, — именно этим и обусловлено главным образом развитие его многоголосной ветви.

Так, двухголосный псалом «На реце Вавилонстей» зафиксирован в письменной традиции в 20-е гг. XVI в., в то время как одноголосная его редакция относится к 40-м гг.[13] Кроме того, в одноголосии удалось найти только шесть списков, а в многоголосии — 14, судя по чему двухголосная редакция оказалась более распространенной[14].

Редким является троестрочное изложение по голосам того же псалма «На реце Вавилонстей» (с пометой «трестрочное»), сохранившееся в списке 3-й четверти XVI в.[15]

В нотированных списках 70-х гг. XVI в. появляются упоминавшиеся в предыдущей главе новые для демественного пения жанры — многолетие и «Вечная память». Многолетие поется царю Ивану Грозному: «Благоверному царю и великому князю Ивану Васильевичу даи бог многа лета…аино». В многолетии духовным властям упоминался митрополит и архиепископ: «Пресвященному митрополиту (или — архиепископу) …исполаити деспота…аино».

«Вечную память» пели Сергию Радонежскому, одному из наиболее почитаемых русских святых, деятельность которого была связана с периодом становления Московской Руси в XIV веке. Эти песнопения были предназначены для

[13] ГИМ, Епархиальное собр. С. 172.

[14] 1-я пол. XVI в., ГИМ, собр. Уварова, 904(692), л. 427; 879(1183), л. 138 об.—139 об.; Епархиальное собр., 206, л. 475— 476 об.; РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 438, л. 366—368; РНБ, собр. Титова, 3636, л. 353; собр. Погодина, 392, л. 195 об.—196 об.; Софийское собр., 481, л. 139 об. —141; 473, л. 159 об. — 160 об.; 2-я пол. XVI в., ГИМ, собр. Уварова, 905(694), л. 150—151; 906(693), л. 106 об. — 107 об.; Чудовское собр., 61(8), л. 361 об.—363; Синодальное певческое собр., 600, л. 175— 176 об.; РГБ, собр. Московской духовной академии, ф. 173 II, № 120. I, л. 280—281; РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 652/909, л. 245—246.

[15] РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, 415, л. 180—181 об.

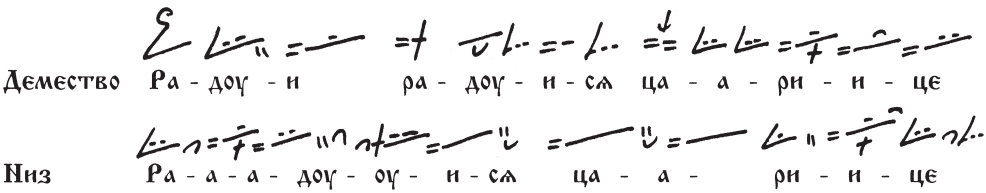
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

исполнения только несколько раз в году: на царских часах в канун Рождества Христова и Богоявления, а также в день Торжества православия — первое воскресение Великого поста. В многолетиях используется трехголосие с голосами «*демество — путь — верх*», в «Вечной памяти» — четырехголосие с голосами «*демество — путь — низ — верх*»[16].

Записанные в эпоху Ивана Грозного, данные образцы раннего многоголосия, вероятно, являются музыкальными памятниками своей эпохи. Царское многолетие сохранится и позднее, в частности, будет связано с именем Бориса Годунова. Однако в дальнейшем его музыкальная редакция изменяется очень сильно: остаются лишь начальные характерные интонации партии демества, а во всех остальных партиях увеличивается внутрислоговой распев, за счет чего значительно разрастается композиция в целом.

Именно в этих ранних списках 70-х гг. XVI в. впервые появляются новые русские нотации — демественная, путевая и казанская, создание которых было важным этапом для многоголосной ветви, ибо возникновение новой системы записи, безусловно, было связано с качественными изменениями в развитии самой музыкальной традиции. Это могло произойти только на такой ступени ее исторического развития, когда распев откристаллизовался и был осознан не только в общем плане, но и деталях как самостоятельный, существенно отличающийся от других. Новые нотации могли быть созданы только тогда, когда сложились и были теоретически осмыслены основные интонационные единицы распева, нашедшие отражение в новой знаковой системе.

Позднее, в списках 70-х — 90-х гг. XVI в. демеством излагаются новые тексты литургической поэзии и создаются новые музыкальные редакции. Так, появляются задостойники Пасхи и Троицы и новый «перевод» псалма «На реце Вавилонстей». Состав голосов в них варьируется: двухголосно демеством и низом изложен задостойник Троицы «Радуйся, царице» (пример 236), а задостойник Пасхи «Светися, светися» изложен на два и четыре голоса. Как показатель



Пример 236. Задостойник Троицы в двухголосном изложении демеством и низом. 1584—1598 гг. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 427, л. 804—805

[16] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. Илл. XXIX а, б; РГБ, Волгодское собр., ф. 354, № 140, л. 334— 336 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

развития многоголосной традиции, укажем на три редакции псалма «На реце Вавилонстей»; они обнаружены в списках последней четверти XVI в. с разным составом голосов. Задостойники интересны сольными запевами, близкими, с одной стороны, фольклорной традиции, а с другой — византийскому калофоническому пению[17]. Сольные запевы станут характерными для демественного пения в XVII в.

Итак, изучение рукописной традиции раннего многоголосия выявило целый ряд ее характерных особенностей, из которых отметим главные. До конца XVI в. в записи многоголосия применяется единственная форма изложения — последовательная по голосам, при этом нотация разнообразна — и столповая, и демественная, и путевая, и казанская. Создание нотации специально для записи многоголосия — демественной, путевой и казанской — стало важнейшим событием в истории церковного пения, поскольку фактически доказывало не только осознание многоголосия как самостоятельной ветви, но и подтверждало понимание ее структурных особенностей, нашедших соответствие в безлинейной нотации невменного типа.

Тогда же в рукописях появляются термины многоголосного пения — указания на распев и партии, а с середины века и *Э*-образный знак. Они показывают осмысление многоголосия как особого вида пения и начало понимания его музыкально-стилистических закономерностей, в частности, композиционного приема «захвата»[18].

Музыкальную традицию демественно-путевого многоголосия рассматривать гораздо сложнее, чем одноименные виды монодии. Ранние памятники многоголосия не прочитаны; звучащими для нас являются отдельные фрагменты некоторых голосов. И все же они дают возможность проследить постепенное формирование его музыкально-стилистических особенностей.

Письменные источники показывают, что самая ранняя нотированная запись двухголосия появляется вскоре после первой записи монодии (с разрывом около двух десятилетий), — это упомянутый псалом «На реце Вавилонстей», с которого началась письменная нотированная традиция демественного многоголосия. Однако эта редакция, как было отмечено, не дожила даже до конца XVI в.

Более поздние образцы — 70-х гг. — также не перешли в XVII в. Например, царское многолетие, созданное для Ивана Грозного, сохраняется толь-

[17] 1584—1598 гг., РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 427, л. 804—806, 854 об. —855; 1573—1584 гг., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 140, л. 331—333 об.

[18] О приеме «захвата» в демественном пении см.: *Пожидаева Г. А.* Демественное пение // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 6. Ч. II. М., 1994. С. 448; *Она же.* Древнерусские распевы XV—XVII вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 8. М., 1995. С. 269—270.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ко до рубежа XVI—XVII вв. Далее музыкальный текст его редактируется для каждого нового монарха: Василия Шуйского, Михаила Феодоровича, Алексея Михайловича. Новые редакции создаются на основе старой — это ясно по начальным характерным интонациям партии демества, но каждая последующая редакция все дальше отходит от изначального архетипа. Это наглядно показывает, что музыкальная традиция демества и редакции многолетия находятся в стадии становления, и этот процесс в XVI в. еще не заканчивается. Поэтому, несмотря на то, что развитие демественного пения из-за его литургического предназначения изначально было направлено на многоголосие (почему и было создано больше многоголосных песнопений и они получили большее распространение, чем одноголосные), многоголосную традицию XVI в. нельзя признать окончательно сложившейся, поскольку в ней еще не создаются устойчивые музыкальные редакции. Это столетие оказывается для многоголосия только временем становления и формирования самой певческой традиции, а также редакций конкретных песнопений. В этом заключается его отличие от монодии, в которой, несмотря на меньший круг пения и меньшую распространенность, уже складываются главные особенности музыкального языка и композиции, а также способы их записи. Именно в силу этих причин одноголосная традиция становится определяющей и главной в развитии одноименного многоголосия.

Вместе с тем, рукописные источники XVI столетия, сложные и неоднородные по составу, содержат такие списки и отражают такие явления, которые позволяют предположить и затем воочию увидеть, что в этот период отношение к деместву и его понимание как вида пения отличалось от позднейшего. Отличия эти заключались в том, что представления о демественном пении были более широкими и к нему относили не только собственно демественные песнопения в узком смысле, то есть распев с определенным кругом ладовых и интонационно-ритмических особенностей, но к нему относили и род торжественного праздничного пения мелизматического склада, порой более близкого путевому распеву, чем традиционному демественному. Такой пример мы видим в Обиходе Геннадиевой пустыни Костромского уезда[19].

Выписанные здесь литургические песнопения — гимн «Единородный Сыне» и Херувимская песнь «Иже херувимы» — предваряются ремаркой «демественая»; нотация их содержит *Э*-образный знак, используемый, как известно, в демественном и путевом пении[20]. Запись столповым знаменем при этом не содержит характерных знаковых оборотов ни демества, ни знаменного распева; ее отличают сложные знамена с дополнительными знаками — облачком, сорочьей ножкой, много стрел светлых, крыжевых, которые не применяются в столповом знаменном распеве, а только в негласовом знаменном пении и других мелизмати-

[19] 3-я четв. XVI в., РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 415, л. 184 и об.

[20] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 214.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ческих распевах. Кроме них, встречаются отдельные знаки не столповые, а общие для путевой и демественной нотации: стрела двоечельная, она же с сорочьей ножкой, двоечельная поводная, голубчик светлый и некоторые другие. Здесь мы видим *вкрапление отдельных знаков новых русских нотаций в запись столповым знаменем*. Это показывает постепенное внедрение новых нотаций в певческую практику.

В двух данных песнопениях соотношение напева и текста отражает большой внутрислоговой распев мелизматического склада. Для демественного пения распев не типичен, но назван таковым. Можно было бы счесть это за ошибку писца, если бы не имелись другие подобные источники. К ним можно отнести «стихарал Юрьева монастыря Великого Новагорода» середины XVI в., ныне находящийся в Иосифо-Волоколамском собрании РГБ, ф. 113, № 240. Здесь на лл. 388 об.—395 выписаны многоголосные праздничные песнопения Пасхи, Рождества Христова и некоторые другие (илл. 22). Ремарки «Владыка демественое пут», «Демественое пение верх конец», «верх», «демество» указывают на запись по голосам партий многоголосия — демества, верха и пути.

Собственно голос «демество» записан единственный раз для окончания кондака на Рождество Христово «Дева днесь», где деместом излагались две последние строки «Нас бо ради родися // отроча младо превечныи Бог». Эта традиция будет прослеживаться по Демественнику начала XVII в. и останется почти через сто лет в 3-й четверти XVII в.[21]

Здесь же, в новгородском стихираре, для трех певческих фрагментов указано: «верх»; среди них — песнопения «Пещного действа» о трех отроках: «Тричисленыя отроцы» и «Премудраго святителя да похвалимо». Нотация их столповым знаменем отражает мелодически развитые напевы вроде фитных разводов, например, последний слог в слове «превечныи» звучит около 80 целых.

Все песнопения этого раздела рукописи имеют не только очень развитый внутрислоговой распев, но и записаны с добавлениями-вставками посторонних фонем «уви», «ува», «хе», «ха», «ино». Последние являются, как нам известно, характерными особенностями кондакарного пения, а также, как выяснилось, демественного и путевого пения раннего периода — конца XV—XVI в., на что уже было указано. Использование аненаек и хабув, несомненно, связано с сознательным стремлением к стилизации старинного кондакарного пения, уже ушедшего из практики и напрямую восходящего к византийской традиции времени крещения Руси. Другой причиной может быть и подражание византийскому калофоническому пению: его расцвет пришелся на XIV век. Это было время творчества знаменитых мелургов — Иоанна Глики, Иоанна Кукузеля, Ксены Короны, служивших протопсалтами в Костантинопольском храме св. Софии[22]. Вновь

[21] РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 364, л. 206 об. —207 об.

[22] *Герцман Е.* Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 148—156.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

возникает параллель с калофоническим пением в XIV в. и русским пространным пением конца XV—XVI вв.

Забегая вперед, заметим, что в верности наших ассоциаций мы убедились по рукописи начала XVII в., где тот же круг пения изложен в демественном четырехголосии — демеством, верхом, низом и путем — уже с нотацией. Это великолепная по своему содержанию рукопись, хранящаяся в ГЦММК им. М. И. Глинки, — ф. 283, № 15 (подробнее ее материалы будут рассмотрены далее).

Как реально звучали наши песнопения — демеством с верхом, путем с верхом или демеством и путем, пока остается под вопросом. Однако, судя по тому, что для «верха» выписано больше всего фрагментов, это было именно пение с верхом: демество с верхом или путь с верхом. Указание на «демественное пение» в данном случае не разделяет эти разновидности и говорит о том, что демественное пение было понятием достаточно широким, объединяющим разные виды раннего многоголосия. Кроме того, конечно же здесь изложены партии многоголосия в ранней форме записи. Возможно, что их сочетания варьировались при соединении в партитуру; не исключено также, что партию верха, как подголосок к основному голосу, было легче зафиксировать безлинейной нотацией.

Судя по пометам новгородской и костромской рукописей, а также по ритмическим особенностям их напевов, *в XVI в. демественное и путевое пение в многоголосной традиции воспринималось как однородное и практически не разделялось. Эта единая традиция раннего многоголосия именовалась демественным пением, а в основе ее лежал линеарный принцип соединения голосов*. Наш список мы рассматриваем дополнительным тому подтверждением.

Какие же выводы в целом можно сделать на основании обзора письменных источников раннего многоголосия конца XV—XVI века?

По единичным записям песнопений в певческих книгах этого периода можно судить о начальном этапе в развитии традиции и постепенном формировании ее музыкальных особенностей. Сам факт записи говорит о том, что многоголосие постепенно входит в певческую практику, а небольшое количество списков указывает, что этот вид пения только зарождается и пока занимает скромное место в годовом круге.

Уже в начальный период весьма определенно очерчен его выбор для особо торжественных случаев. Избирательность круга многоголосного пения имеет много общего с другими пространными распевами, которые также охватывают важнейшие песнопения служебных последований. Мелодическая красота напевов сразу выделяла их на фоне основного, более простого богослужебного пения; так, например, звучали на воскресной утрене евангельские стихиры большого распева, величания путевого распева, на литургии — задостойники демественного распева.

Литургическое предназначение многоголосия проявилось еще более определенно: мы видим здесь те же жанры, что и в монодии: многолетие царю, псалом

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

«На реце Вавилонстей», задостойники. Однако область их применения несколько шире: одноголосные многолетия поют только светской власти, многоголосные — светской и духовной; жанр задостойников в одноголосии представлен одним задостойником Вознесения, в многоголосии — двумя песнопениями этого жанра, предназначенными для Пасхи и Троицы.

В сравнении с монодией, в многоголосии наблюдается большая свобода в создании музыкальных редакций, в том числе редакций, варьирующих состав голосов. Тем не менее уже в последней четверти XVI в. становится заметным соподчинение одноголосия и многоголосия в самом круге пения: они в основном дополняют (и меньше варьируют) друг друга.

В целом, демественное пение при первенстве и главенстве многоголосия звучит в исключительно торжественные моменты богослужения.

Создание разных редакций песнопений в русле демественной традиции становится важным этапом ее развития как в одноголосии, так и в многоголосии. Редакций пока не очень много, но само их появление говорит об определенной зрелости культуры. Традиция достаточно свободно используется распевщиками и освоена на высоком профессиональном уровне. Об этом можно судить по изложению различных напевов демественных песнопений (на один текст) в одной рукописи.

Разные музыкальные редакции в одноголосии и многоголосии создавались для различных храмов — городских и сельских, монастырских и кафедральных, имеющих разные условия службы, разный состав певчих, неоднородный уровень их профессиональной подготовки и т. д. Общая же область применения раннего демества и в одноголосии, и в многоголосии характеризует его как единую традицию.

Раздельное изучение одноголосия и многоголосия по певческим спискам позволяет уточнить время их возникновения. Напомним, что В. М. Беляев рассматривал многоголосную традицию как изначальную, ставшую источником монодии; при этом временем ее возникновения он считает середину XV в.[23] На материале певческих рукописей эта точка зрения, как мы видим, не подтверждается.

В связи с изучением ранних источников возможно более точно определить время возникновения русского многоголосия, его разновидностей в начальный период развития, появления письменной традиции.

М. В. Бражников высказал мысль о том, что раннее русское многоголосие связано с демественным пением, и относил время его появления к XVI в.[24] Источники подтверждают это в полной мере, возможно лишь небольшое уточнение времени его возникновения.

В рукописях самая ранняя запись демественного многоголосия, но без крюков, лишь с указаниями на партии, относится к рубежу XV—XVI веков. Уже

[23] *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962. С. 64.

[24] *Бражников М. В.* Русское церковное пение XII—XVIII вв. С. 108.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

нотированная запись двухголосия «демества с верхом» появляется в 20-е гг. XVI в., то есть только к этому времени складывается форма его записи, а до того оно передается лишь изустно. Письменные источники показывают, что демество действительно было самым ранним видом многоголосия на Руси, при этом Причудский список проявляет его взаимосвязь с распространенным явлением русской культуры — многогласием.

Общепринята точка зрения о широком распространении демества в XVI в., однако на наших материалах служебных певческих книг она не находит подтверждения. Так, «Чин церковный архиепископа Великого Новагорода и Пскова» (40-е гг. XVI в.) сообщает об исполнении демеством только двух песнопений годового певческого круга: ектении «Господи, помилуй» на праздник Воздвижения и псалма «Блажен муж» на храмовый праздник Успения, — эти данные приведены в книге Н. Д. Успенского в подтверждение распространенности традиции[25]. Но это лишь два песнопения, исполняемые в единственом кафедральном соборе, массив же рукописных служебных певческих книг XV—XVI вв. дает картину редкого использования демества в годовом певческом круге и содержит небольшое количество песнопений и небольшое, в целом, количество их списков, — это относится и к монодии, и к многоголосию.

Судя по крюковым источникам, демество как ранний вид многоголосия получило распространение не повсеместно, а лишь в центрах музыкальной культуры и прежде всего в столице Руси — Москве. Мы уже отмечали, что демественное пение было создано при дворе Ивана III. Еще раз подчеркнем ведущую роль главных хоров — государевых и митрополичьих (позднее — патриарших) певчих дьяков. Формирование самой певческой традиции, круга пения, наконец, создание новых русских нотаций, несомненно, было результатом творческих поисков и усилий талантливых певцов, распевщиков и музыкальных теоретиков этих хоров. В певческих рукописях мы находим тому доказательство.

Так, в упоминавшейся певческой книге Успенского кремлевского собора наиболее полно очерчен круг демественного пения во времена Ивана Грозного. Несмотря на то, что большая часть демественных песнопений в ней не нотирована, сам круг изустно бытовавшей традиции имел огромное значение для ее формирования и совершенствования в богослужебной практике. Ведь эти песнопения, впервые зазвучавшие демеством под сводами Успенского собора, в дальнейшем стали основой демественного пения — его жанров и музыкальных особенностей, приемов исполнения, музыкальной письменности.

Другим свидетельством ведущей роли государевых певчих дьяков в развитии демества являются материалы царской библиотеки начала XVII в. (1600—1607 гг.), сохранившей не только многочисленные списки песнопений, но и черновые наброски распевщиков, писцов и справщиков царского хора. Среди них

[25] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 199—200.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

содержится необычайно много образцов демественно-путевого многоголосия в изложении демественным, путевым и казанским знаменем. По этим уникальным черновикам, по их правке и музыкальным редакциям одних и тех же текстов в демественной традиции становится очевиден их чрезвычайно высокий профессинальный уровень. Подобного уровня невозможно было достичь сразу, он должен был оттачиваться многие годы. Несомненно, он был основан на устной преемственности традиций и передаче опыта старейшинами хора[26]. Учитывая такую распространенность демественного пения в хорах государевых и митрополичьих певчих дьяков, логично предположить, что не только сам вид пения, но и формы его записи — демественное, путевое и казанское знамя — были созданы и сложились именно здесь. Такой уровень профессионализма государевых певчих убедительно объясняет, почему Д. В. Разумовский указывает на создание казанской нотации певчими царя Ивана Грозного, связывая ее название с реальным историческим событием — взятием Казани (1552 г.)[27].

О том, что демественно-путевое пение было наиболее распространенным именно в столице, говорит и известный факт, как Иван Грозный со своим хором, будучи в Переяславле Залесском (Владимирской области) на освящении Никольского собора в 1564 г., «красным пением со своей станицей сам же государь пел на заутрени и на литургии», что запечатлела каменная плита, вделанная в стену паперти этого собора[28].

Красное пение осознается как отличное от столпового не только в певческих рукописях, но и теоретических руководствах — азбуках последней четверти XV — начала XVI в.: «знамение петия красная», «имена знамения петии краснаго»; позднее, во второй половине XVII в. оно противопоставляется столповому: «Сие имена знамением столпового и красного пения»[29].

[26] Описание ф. 188 РГАДА составлено Б. Н. Морозовым и О. Е. Кошелевой: «Ф. 188. Рукописное собр. ЦГАДА». М., 1980 (машинопись). Фонд упоминается С. Г. Зверевой: *Зверева С. Г.* Русские хоры и мастера пения конца XV — середины XVII в.: Автор. … дисс. канд. искусствоведения. М., 1988. С. 9—10; подробно материалы фонда использованы Н. П. Парфентьевым: *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI—XVII вв. Свердловск, 1991; *Он же*. Профессиональные музыканты Российского государства XVI—XVII веков. Челябинск, 1991. Списки демественного многоголосия в этом фонде многочисленны. См., например, № 1705, л. 1; 1712, л. 1 об.; 1716, л. 1, 8; 1723, л. 1—2; 1724, л. 1; 1726, л. 1 и др.

[27] *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. Т. 1. С. 63.

[28] Стихиры, положенные на крюковые ноты. Творение царя Иоанна, деспота Российского, по рукописи библиотеки Троице-Сергиевой лавры № 428, сообщил архимандрит Леонид (Кавелин). СПб., 1886. С. 111.

[29] Посл. четв. XV в., ГИМ, Епархиальное собр., 176, л. 219 и об.; кон. XV — нач. XVI в., ГИМ, Епархиальное собр., 185, л. 254; 2-я пол. XVI в., РНБ, собр. Погодина,

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В середине XVI в. именно демество называли «красным пением». Так, в рукописи 1558 г. демественный псалом «На реце Вавилонстей», изложенный демеством с верхом, предваряет помета «Река вавилонская красным петием»[30]. Рукопись эта написана в московском Симоновом монастыре иноком Елисеем Вологжаниным, монахом Николо-Угрешского подмосковного монастыря: «Лета 7066 (1558 г.) писана сия книга Стихарал на Москве за посадом у Пречистыя на Симонове... А писал сию книгу грешный инок Елисей, родом вологжанин, а постриженик Николы чудотворца Угрешского»[31].

О распространенности демественного пения в граде Москве говорит и тот факт, что гениальный распевщик московской школы Федор Крестьянин, служивший во второй половине XVI — начале XVII в. в Александровой слободе и затем священником в кремлевском Благовещенском соборе, не обошел эту традицию и распел демеством пасхальный задостойник. Писцовая помета о нем гласит: так «мастер пел Християнин лета 7108 (1600) марта 21»[32].

Насколько же было распространено демественно-путевое многоголосие вне Москвы? Судить об этом сегодня мы можем на основании выходных, владельческих и вкладных записей, сведений о писцах и скрипториях, где создавался тот или иной список, а также по принадлежности к рукописным собраниям монастырей и соборов, — в тех случаях, когда это отражает происхождение списка. Сведений такого рода на сегодня немного, они не дают полной картины того, где пели демеством в конце XV—XVI вв. Тем не менее обобщение этих данных воссоздает такую картину.

Самые ранние московские списки конца XV в., видимо, не сохранились. Из оставшихся редких списков рубежа XV—XVI вв. и первой половины XVI в. — Причудская рукопись и две рукописи Софийского собрания, одна из которых — Соф. 481 — происходит из Васильевского монастыря против г. Ладоги[33]. Происхождение другой — Соф. 473 — точно не установлено, но все же более вероятно ее северное происхождение, судя по принадлежности к собранию

385, л. 164— 165 об. Азбуки опубликованы Д. Шабалиным: Певческие азбуки Древней Руси / Публ., пер., предисл. и коммент. Д. Шабалина. Кемерово, 1991. С. 20, 21, 24.

[30] РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 652/909, л. 245—246. Список введен в научный оборот С. В. Фроловым: *Фролов С. В.* Из истории древнерусской музыки (Ранний список стихов покаянных) // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 162—171.

[31] Там же. См.: *Розов Н. Н.* Об особенностях художественного оформления литургических и певческих рукописных книг // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 38. С. 432.

[32] РГАДА, ф. 188, № 1585, л. 1; цит. по кн.: *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство... С. 83.

[33] *Кручинина А. Н.* Певческие рукописи из Софийского собрания ГПБ // Проблемы источниковедческого изучения рукописных и старопечатных фондов. Сб. науч. трудов. Л., 1979. С. 120—131.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

новгородского Софийского собора. Документальным свидетельством о многоголосном пении в Новгороде 40-х гг. XVI в. следует считать данные Чина церковного архиепископа Великого Новагорода и Пскова о пении литургии «с верхом» в Вербное воскресение и славника «с верхом» на Успение.

Большой круг демественно-путевого пения «с верхом» содержит упомянутый «стихарал Юрьева монастыря Великого Новагорода», который вложил в Иосифо-Волоцкий монастырь «старец Исаиа Борода»[34].

Если демественное пение считать созданным в Москве в 70-е гг. XV в., то его известность в Новгороде можно расценивать как показатель культурных связей между Москвой и Новгородом, а также их соперничества как двух крупных центров культуры.

К середине XVI в. демественное пение становится известным в крупных монастырях близ Москвы, например, Иосифо-Волоцком, а во второй половине XVI в. — и в Троице-Сергиевой лавре. Сохранились списки демественных песнопений в их рукописных собраниях: Епархиальном собрании ГИМ (Иосифо-Волоколамском собр.) и Троице-Сергиевой лавры РГБ[35]. Монастырская традиция раннего многоголосия на сегодняшний день фактически не изучена, и ее исследование — дело будущего. Вероятно, здесь следует искать глубинные истоки тех монастырских напевов, которые по сей день сохранились в певческой практике обителей, — напев Троице-Сергиевой лавры, Киево-Печерской лавры, Оптиной пустыни, Зосимовой пустыни и др.

Во второй половине XVI в. демественно-путевое многоголосие распространяется на севере Руси, подтверждение чему — списки из рукописных собраний, а также владельческие и вкладные записи[36]. Например, запись на первых листах книги: «Лета 7082 (1576)… дал сию книгу… чернец Герасимишко Дылев, малоусолец по своих родителех… Чернец Герасим взял Стихераль из Генадиевы пустыни… в костромском уезде»[37].

Одна из рукописей, содержащая самый ранний список нотированного двухголосия, ярославского происхождения и написана рукой протопопа Потапа[38]. По-

[34] Рукопись имеет б. зн. 1539 г., РГБ, собр. Иосифо-Волоколамского монастыря, ф. 113, № 240, запись на обороте верхней крышки.

[35] 40-е гг. XVI в., ГИМ, Епархиальное собр., 172, л. 201; 206, л. 475—476, книга подписана: «Стихираль Иосифова монастыря» (л. 1—2); 1584—1598 гг., РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 427, л. 790, 860 об., 852 об.— 853 об., 705.

[36] 70-е гг. XVI в., Соловецкое собр., 763/690, л. 276 об.— 278; 2-я пол. XVI в., РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 415, л. 184, 180—182 об.; 1570-е гг., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 140, л. 334—336 об.; 2я пол. XVI в.; там же, № 121, л. 249 об.

[37] РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 415.

[38] РГБ, собр. Иосифо-Волоколамского монастыря, ф. 113, № 238, л. 229—230.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

следние рукописи — протопопа Потапа и чернеца Герасима Дылева — охватывают регион Верхнего Поволжья: Ярославль и Кострому.

Распространение демества на севере Руси было обусловлено влиянием Новгорода и развитыми культурными связями с центром. В частности, крупнейший распевщик того времени новгородский мастер Василий Рогов был монахом, игуменом, архимандритом и простым «клирошанином» в разных монастырях: Кирилло-Белозерском, Зосимо-Савватиевой пустыни Соловецкой обители, владимирском Рождественском монастыре. Будучи игуменом Соловецкого монастыря в 1570—1571 гг., он часто ездил в Новгород, Москву; с 1589 г. он — митрополит Ростовский. В известном «Предисловии» к Стихирарю из собр. Оболенского отмечается, что Василий Рогов, во иночестве Варлаам, «зело пети был горазд, знаменному и *трестрочному* и *демественному* пению был роспевщик и творец»[39]. Поэтому его пребывание в северных монастырях и монастырях Центральной Руси, несомненно, способствовало распространению в них демественно-путевой традиции. Демественно-путевые списки с указанием на перевод Варлаамов до сих пор не известны, поэтому нет точного документального подтверждения о его авторстве для тех или иных песнопений. Характеристика же в «Предисловии» представляет Варлаама необычайно даровитой и разносторонней личностью.

При всем том, что многоголосное пение знали и в центре, и на севере Руси, распространенность его была в целом невелика: рукописи содержат чаще всего одно единственное песнопение, реже два-три; исключение представляют московские списки Успенского кремлевского собора, Троице-Сергиевой лавры и Чудова монастыря. Всего вне Москвы исполнялось немногим более 20 песнопений демеством, они известны нам в 29 многоголосных списках XVI в. Круг же демества в Москве составлял 29 песнопений и «Пещное действо» в Успенском соборе, 10 песнопений в Чудовом монастыре, а также пасхальный задостойник Федора Крестьянина, — то есть более 50 песнопений в единичных списках.

Таким образом, сопоставление списков раннего многоголосия, имеющих разное происхождение, со всей очевидностью выявляет ведущую роль столичной школы во второй половине XVI в. и небольшое распространение многоголосия в Северной, Центральной Руси и на некоторых ее окраинах.

В целом же обзор певческих рукописей конца XV—XVI вв. показывает, что круг многоголосного пения и его музыкальная традиция находятся в процессе постепенного формирования: складывается репертуар, создаются новые песнопения и новые музыкальные редакции, исчезают некоторые старые, совершенствуется музыкальный язык. Ранний период предстает необычайно интересным этапом становления и развития традиции. Именно тогда осознаются основные структурные единицы музыкального языка, возникает письменная традиция

[39] *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство... С. 34—37.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

многоголосия — в своеобразных формах изложения, наконец, создается специальная знаковая система — новые русские нотации.

Устное бытование ранних форм многоголосия параллельно с письменными на протяжении XVI в. также подтверждает их недавнее возникновение, равно как и позднее появление новых нотаций многоголосия. Несмотря на скромное звучание первых образцов многоголосия в певческой практике, начальный этап развития становится основополагающим и фундаментальным для будущей его истории.

2. Развитие раннего многоголосия в XVII в.

Итак, XVI столетие стало периодом формирования певческой традиции раннего многоголосия, редакций конкретных песнопений и музыкальной письменности. Изучение источников этого времени показывает, что его разновидности тогда не разделялись — их воспринимали как единую традицию «красного пения», отличную от знаменного осмогласия[40]. Понятие объединяло все виды пространного пения, в том числе и многоголосные.

Формирование каждого из *видов многоголосия* демонстрируют рукописные источники XVII в., отразившие процесс развития этой части церковной культуры[41].

Среди них — памятники литургической письменности, в которых упоминаются виды церковного пения. В Чиновниках новгородского Софийского и московского Успенского соборов, относящихся к 20—30-м гг. XVII в., часто встречаются указания о строчном, то есть многоголосном, пении: «…ходят перед

[40] Подробнее об этом см.: *Пожидаева Г. А.* Из истории демественного пения XV—XVI вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 9. М., 1998. С. 293—296.

[41] Рукописная традиция раннего многоголосия по источникам XVII — 1-я пол. XVIII в. рассматривается в работах автора: *Пожидаева Г. А.* Демественное пение в рукописной традиции конца XV—XIX веков. Дисс. … канд. искусствоведения. Л., 1982; *Она же*. Древлеправославные певческие традиции в раннем русском многоголосии // Вестник РГНФ. М., 2000. № 3. С. 257—270; *Она же*. Пространные распевы в службах русским святым XII—XVII вв. // Мир житий. Сб. материалов конференции (Москва, 3—5 октября 2001 г.). Отв. ред. О. В. Гладкова. М.: РФК «Имидж-Лаб», 2002. С. 258—270; *Она же*. Русско-византийские параллели в рукописной традиции пространного пения XI—XVII вв. // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. К 80-летию доктора Милоша Велимировича. Сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая. Отв. ред. И. Лозовая / Гимнология. Вып. 4 // Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского // Ученые записки Научного центра русской церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского. М., 2003. С. 199—214.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

патриархом отроки и поют трехстрочное пение»[42], на праздники поют литургию строчную московскую или новгородскую[43].

Состав многоголосных служебных певческих книг отличается от одноголосных своей краткостью и представляет собой ряд избранных песнопений. Тем не менее в сравнении с предшествующим столетием становится очевидным огромный скачок в развитии самого круга многоголосного пения: к концу XVII в. он вырос от единичных песнопений на некоторых службах года до постоянного, весьма большого корпуса на службах великих и даже средних праздников. Исключительно редкое использование традиции в литургическом чине сменяется ее важной ролью и даже обязательностью в определенных случаях для праздничных служб. Многоголосие звучит теперь и в чинопоследованиях — заздравной чаши, заупокойном богослужении, чине венчания, а также в театрализованном представлении — «Пещном действе»[44]. Отметим, что в письменных источниках XVII в., в отличие от XVI в., весь круг многоголосного пения нотирован. Это является показателем зрелости как самой певческой традиции, так и ее музыкальной письменности.

Текстовые редакции источников дают представление об их распространении до и после реформы Никона. В *раздельноречной* редакции в редких списках известны Обиход, Праздники и Октоих[45], в *истинноречной* сохранилась большая часть певческих книг. Значительная доля новых списков появляется непосредственно в период реформы Никона — в третьей четверти столетия. Книжная справа стала удобным моментом для реализации уже назревшего широкого введения многоголосия в богослужебную практику, которое состоялось de facto.

Это особенно заметно по рукописям, в которые включены образцы так называемого «строчного пения», связанного с формой изложения голосов многоголосия по строкам партитуры. В подобные рукописи включены двух-, трех-, и четырехголосные образцы демественного и путевого пения, изложенные в две, три и четыре строки крюковой партитуры.

Если в XVI в. многоголосие воспринималось как единая традиция «красного петия», то в XVII в. наблюдается ее разделение на два вида: демественную и строчную. Как можно судить по соборным Чиновникам, различие этих видов было осознано уже во второй четверти XVII века. Так, Чиновник новгородского Софийского собора предписывал петь литургию в разных «стилях» в зависи-

[42] *Голубцов А.* Чиновник Московского Успенского собора. М., 1908. С. 32.

[43] *Он же.* Чиновник Новгородского Софийского собора. М., 1899. С. 34, 35, 40, 42, 45, 46, 50—52 и др.

[44] 3-я четв. XVII в., РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 364.

[45] ГИМ, Синодальное певческое собр., 1192; РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 449; собр. Разумовского, ф. 379, № 46, 79; БРАН, Архангельское певческое собр., 20.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

мости от праздника: «демественную», «строчную московскую» или «строчную новгородцкую»[46]. Очевидно, что со строчным многоголосием в Чиновнике сопоставлено демественное.

Строчное пение по своему стилю является **путевым** многоголосием, образцы которого содержатся в большом числе певческих рукописей. В XVII в. оно было наиболее распространенным и существовало в письменной традиции как в двухголосии «*путь — низ*», так и в трехголосии «*путь — низ — верх*».

Двухголосие «путь — низ» формируется ко второй четверти XVII в. (илл. 26, приложение 76). Сначала в него вошли песнопения Обихода, Праздников и Стихираря постного и цветного (триодного)[47], а позднее, во второй половине века, к ним были добавлены песнопения Октоиха и Ирмология[48]. В дальнейшем путевое двухголосие становится основой для развития путевого трехголосия или «троестрочия» (илл. 27, 8; приложения 78, 79).

В первой половине XVII в. возникает многоголосный Обиход, о чем свидетельствуют сохранившиеся партии — партия *низа* (ГИМ, Синодальное певческое, 1192) и партия *пути* (РГБ, собр. Разумовского, 46). Больше всего списков путевых многоголосных Обиходов относится ко второй половине XVII в., отражая взлет в развитии традиции: РГБ, собр. Разумовского, 81; ГИМ, Синодальное певческое собр., 375; РНБ, Q. 875 и др. В период книжной реформы «троестрочием» изложена большая часть служебных певческих книг: Обиход, Октоих, Ирмологий, Праздники, Стихирарь праздничный и Трезвоны[49].

В XVII в. получает распространение *стихирарная* часть многоголосного круга пространного пения. В Стихираре месячном и Трезвонах записаны *путевые* многоголосные стихиры, музыкальные редакции которых по стилистическим признакам связаны с монодическими редакциями XVI века.

В путевом трехголосии были изложены стихиры богородичных праздников, таких как Покров пресв. Богородицы. Среди песнопений этого праздника отме-

[46] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 228. О строчном пении по материалам Чиновников московской и новгородской традиции см.: *Конотоп А. В.* Строчное многоголосие в литургической практике XVII в. // Гимнология. Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории). 3—8 сентября 1996. М., 2000. С. 377—394.

[47] 2-я четв. XVII в., БРАН, Архангельское певческое собр., 20, Обиход (Литургия Иоанна Златоуста и Преждеосвященных Даров); сер. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 79, Праздники; № 80, Стихирарь постный и цветной.

[48] 60—70-е гг. XVII в., РНБ; собр. Вяземского, 0.79, л. 118—172 об., Октоих; 2-я пол. XVII в., РГБ; собр. Большакова, ф. 37, № 150, л. 380—397, Ирмологий (фрагмент).

[49] РГБ, собр. Разумовского, 81, 83; собр. Большакова, 139, 150; собр. Тихонравова, 115; РНБ, ОЛДП, Q. 4; собр. Погодина, 400.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

тим кондак «Дева днесь предстоит во церкви» на текст Романа Сладкопевца и величание по полиелее «Величаем тя, пресвятая Дево» [50].

Здесь же мы видим стихиры праздников, связанных с чудотворными иконами Богородицы: Владимирской, Тихвинской, Казанской, Смоленской, Знамения Богородицы в Новгороде. Новый праздник, установленный в нач. XVII в., — Положение ризы Господней в Москве — также получает многоголосную путевую редакцию стихир [51].

Трезвоны XVII в. содержат двух- и трехголосные путевые стихиры из служб наиболее почитаемым русским святым: Борису и Глебу, Сергию Радонежскому, Кириллу Белозерскому, Зосиме и Савватию Соловецким, царевичу Димитрию и Василию Блаженному [52], Михаилу Черниговскому и Александру Невскому [53]. Преподобному Сергию Радонежскому здесь изложен славник «Инок множества», редакция которого известна в путевой монодии; кроме нее, Сергию изложено величание «Ублажаем тя» [54].

Использование многоголосия в службах не только великих, но и средних праздников годового круга говорит о его возросшей роли в литургической практике.

Демественное многоголосие, составляющее важную часть ранней традиции и отличающееся усложненной, мелодически развитой фактурой, включало значительно меньшее количество образцов. Таковы *трехголосные* песнопения с партиями «*демество — путь — верх*», «*демество — путь — низ*» и *четырехголосные* с партиями «*демество — путь — низ — верх*».

Трехголосие «*демество — путь — верх*» сохранилось в редких источниках, один из которых — рукопись РГАДА, ф. 181, № 600. В нем изложена демественная литургия именно с таким составом голосов. Данный тип демественного пения широкого распространения не получил.

Трехголосие «*демество — путь — низ*» возникло, как и путевое, ко второй четверти XVII в. и соединило два мелизматических голоса — «демество» и «низ» — с более простым — путевым. Этот вид раннего многоголосия представлен в приложениях 80—82. Встречающееся значительно реже, чем путевое, оно было создано для самых торжественных песнопений литургии — Трисвятого, Херувимской песни, задостойников, а также избранных праздничных песнопений — кондака на Рождество Христово, пасхального «И нам дарова» и некото-

[50] РГБ, собр. Разумовского, 83, л. 161—163, 78 об.—79.

[51] РГБ, собр. Разумовского, 83, л. 137— 146 об.

[52] Там же, л. 26— 33 об., 56—78 об., 177—192 об., 233—247. См.: Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. Архив Д. В. Разумовского / Опис. под ред. И. М. Кудрявцева. М., 1960. С. 108—109.

[53] РГБ, ф. 228, № 38. *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 177, 183.

[54] РГБ, собр. Разумовского, 83, л. 159—160, 78 и об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

рых других[55]. Здесь мы видим появление нотированных списков тех песнопений, которые ранее, в XVI в., были зафиксированы в упоминавшихся списках — Успенском и Чудовском — без нотации.

Отметим песнопения, посвященные иерархам Русской Церкви, — они были изложены в жанрах светильнов и стихир. Часть их посвящена канонизированным митрополитам Московским — Петру и Алексию[56]. Так, светильны митрополитам Петру и Алексию исполнялись «низом против демества», то есть в демественной традиции. Так же исполнялись стихиры по 50-м псалме митрополиту Алексию «Егда прииде от царя» и митрополиту Петру «Егда преставление» (по образцу одноименной стихиры Успения)[57]. В том же роде — «низом против демества» — изложен светилен почитаемому звенигородскому святому — Савве Сторожевскому «Промысломъ лучшимъ страсти удержав»[58]. Особое почитание юродивых на Руси в ту эпоху подчеркивает демественное многоголосное изложение общего светильна юродивым «Удалився бегая»[59].

Первые образцы демественного *четырехголосия* были зафиксированы в рукописях еще в последней четверти XVI в., например, «Вечная память» Сергию Радонежскому и задостойник Пасхи[60]. Постепенно, в течение XVII в., расширялся его репертуар, однако демественное многоголосие долгое время используется только для отдельных песнопений, имеющих особенно важное литургическое значение. К ним относились многолетие царю «Благоверному царю», патриарху «Ис полла эти деспота», величание Богородице «Честнейшую херувим», кондак Богородице «Возбранной воеводе» и др. Среди них — важнейшие песнопения особо значимых чинопоследований: «Вечная память» и кондак «Со святыми покой» заупокойного чина, песнопение «Господь силам» чина освящения церкви[61]. Напомним, что еще в Киевской Руси в чине освящения церкви использовалось кондакарное пение. Здесь прослеживается бесспорная связь времен, со всей очевидностью проявляющаяся в уникальном источнике — Демественнике начала XVII в. времен патриарха Гермогена.

[55] РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 449, л. 24—37; собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 3—5, 74—96; СПДА, 312/Р, л. 256 об. —257.

[56] Там же, л. 146 об. — 149 об., 155—156.

[57] РГБ, собр. Большакова, 364, л. 180—183.

[58] Саввино-Сторожевский монастырь был избран для богомолья русскими царями, что объясняет появление песнопения, посвященного основателю монастыря, в демественном многоголосии как наиболее торжественном виде пения для богослужения в царском присутствии.

[59] РГБ, собр. Большакова, 364, л. 140 об. —150, 154 и об.

[60] РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 427, л. 804—806.

[61] ГИМ, Синодальное певческое собр., 150, л. б, в, р; 1192, л. 96— 98 об.; РГАДА, ф. 181, № 600, л. 435—439; ф. 188, № 1806, л. 1; СПДА, 312/Р, л. 223 об.—224, 262 об.—264.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Это рукопись из Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки, относящаяся к Смутному времени (ф. 283, № 15; 1606—1610 гг.). По предположению М. П. Рахмановой, «возможно, Демественник происходит из кремлевских соборов; может статься, он принадлежал кому-нибудь из патриарших певчих дьяков» [62]. Судя по содержанию книги, она принадлежала, скорее всего, непосредственным участникам патриарших и царских служб, поскольку здесь записаны многолетия патриарху и царю, причем с ремаркой «на вход в церковь патриарху» и «на вход в церковь государю» [63]. Как знак патриаршего служения здесь записаны и некоторые песнопения на греческом языке: пасхальный тропарь «Христос анестии» («Христос воскресе»), многолетие патриарху «Ис полла эти деспота» («На многая лета, владыко»), а также «Ке ныне пандонои» («И ныне и присно»).

В Демественнике мы видим избранные важнейшие песнопения великих праздников: это господские праздники Рождества Христова, Пасхи, Вознесения, Сошествия Святого Духа, Воздвижения; из богородичных праздников выбраны Благовещение, Успение, Покров.

В этой уникальной книге содержится круг демественного пения, напрямую восходящий к кондакарному. К нему относится ряд кондаков, предназначенных для служб избранных праздников года, — Рождества Христова, Пасхи, Покрова Богородицы и св. Николая-чудотворца. Песнопения при этом приведены не полностью, а только отдельными строками: по большей части это окончания кондаков, и только на Рождество Христово дано начало «Дева днесь». Эта традиция фрагментарного озвучивания кондаков воскрешает раздел Азматиков из певческой книги Кондакарь. Данный раздел, в свою очередь, стоит ближе всего к византийскому Азматикону — книге хорового пения на кафедральном богослужении.

Кондаки выписаны с огромным количеством фонетических вставок, в основном хабув, что, несомненно, сделано сознательно и целенаправленно, напоминая о кондакарном пении как древнем истоке мелизматики. В книгу занесено несколько причастных стихов — апостолам, Богородице, преподобным, в которых фонетические вставки также непосредственно продолжают кондакарную традицию.

Все эти качества характеризуют источник как певческую книгу для богослужения в Успенском соборе Московского Кремля.

Круг демественного пения, зафиксированный в этой книге, отражает исторические особенности почитания некоторых праздников и конкретные особенности церковно-певческой практики той эпохи. Например, особое почитание Богородицы выражается во внимании к богородичным праздникам, песнопения которым излагаются в самом торжественном и сложном демественном «стиле».

[62] Духовная среда России. Певческие книги и иконы XVII — начала XX вв. / Авт.-сост. М. П. Рахманова, М. М. Красилин. М., 1996. С. 16.

[63] Л. 76 об., 77.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В книге мы видим песнопения, которые являются самыми ранними в круге демественного пения. Это успенская стихира по 50-м псалме, вторая половина которой «О дево вижю тя» излагается демеством. Ее список в Причудской рукописи конца XV — начала XVI в. известен как наиболее ранний ненотированный список с указанием на исполнение демеством (илл. 21 а); в Демественнике он изложен с нотацией на четыре голоса.

Здесь же — аналогичная стихира Петру, митрополиту Московскому, который считался покровителем Москвы; стихира написана по подобию успенской, и ее списки также не были нотированы во второй половине XVI века.

Из богородичных праздников в книгу введен Покров Богородицы, издревле, еще со времен Андрея Боголюбского почитаемый на Руси как особый праздник, связанный с покровительством Богородицы русской державе. Кондак Покрова Богородицы также используется фрагментарно — только его окончание изложено для многоголосного хорового исполнения.

Культ Николая-чудотворца, как известно, также был очень сильно развит на Руси. Как бы в подтверждение этому в Демественнике два праздника св. Николая — зимний (6 декабря) и летний (9 мая) — отмечены кондаками.

Данная «кондакарная» часть Демественника непосредственно восходит к Кондакарям Киевской Руси, отражая преемственность традиций и их развитие в новую эпоху.

Другая часть Демественника связана уже с развитием обиходного круга пения и прежде всего с неизменяемыми песнопениями. Здесь мы видим начала многоголосного Обихода, продолжающего византийские Пападики. Отдельные песнопения всенощного бдения и важнейшие песнопения литургии Иоанна Златоуста изложены в нашем источнике. Интересно, что из ранних демественных песнопений XVI в. сюда попадает псалом «Блажен муж», а также литургические песнопения «Единородный Сыне» и Херувимская песнь, упоминавшиеся по источникам XVI в.

Уже к этому времени — началу XVII в. — относится возникновение разных *музыкальных редакций* отдельных песнопений, как проявление многораспевности и в многоголосной традиции. Бесспорно, этот факт становится показателем достаточно свободного освоения многоголосия в практике распевщиков. Демественник содержит два «перевода» гимна «Единородный Сыне», а также три «перевода» Трисвятой песни («Святый Боже») — «запрестольная», «меншая» и «волынка». Новый вариант царского многолетия обозначен здесь как «произвол к тому ж деместву» и содержит новые голоса низа, верха и пути. Здесь же записаны две редакции «Аллилуи апостольской», названные «радилова» и «полскока» («Аллилуиа» исполнялась после чтения Апостола на литургии). Название «радилова» обычно увязывается исследователями с именем новгородского распевщика (Радилы.)

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Термин «полскока», возможно, относится к половине четырехголосной партитуры, из которой допускалось исполнять двухголосие — путем и верхом или демественным и низом. В позднем списке демественного многоголосия (РНБ, собр. Погодина, 399) два голоса путь и верх действительно составляют половину четырехголосной партитуры. Эта редакция названа здесь «Аллилоуйя по[л]скока старая» (л. 157 об.). Значение слова «скок», по Срезневскому, — «скакун» [64], поэтому название можно объяснить соотношением партий, отстоящих друг от друга на широкий интервал — квинту, причем с самого начала песнопения. Это требовало при настройке «вершника» (исполнителя партии верха) мелодического скачка от звуковысотного уровня основной, путевой строки (приложение 77).

Данные музыкальные редакции сохранятся до рубежа XVII—XVIII вв., а в Демественнике они впервые записаны с нотацией. Этот источник фактически представляет собой связующее звено между ненотированными списками XV—XVI вв., содержащими лишь указания на исполнение демеством, и поздними списками второй половины — конца XVII века.

Особенно интересно было увидеть здесь нотированные песнопения, которые упоминаются в Чиновнике новгородского Софийского собора XVII в. К таким относится ектения «Господи, помилуй», названная в рукописи «осенялная» (илл. 7). В новгородском Чиновнике о ней упоминается так: «Подяцы же, противо святителя стоя на средине, поют: Господи помилуй трижды демественную осененную» [65]. Эту ектению пели на праздник Воздвижения «во время торжественного обряда осенения крестом народа» [66]. Псалом «Блажен муж» демеством, согласно Чиновнику, исполнявшийся на храмовый праздник Успения в новгородском Софийском соборе, записан в Демественнике также на четыре голоса.

Многие конкретные песнопения, упоминающиеся в этом же Чиновнике, нотированы в Демественнике: это прокимен «Господь воцарися», «Святый Боже запрестольная», «Река Вавилонская демественная». Наконец, Чиновник предписывал петь «обедню... на оба лика демественную», а подьякам петь «на амбоне... все демественное же пение» [67].

Несомненный интерес как ранние нотированные списки представляют задостойники триодного цикла — Пасхи, Вознесения и Троицы, известные еще с XVI в. в ненотированных списках, а также в изложении столповой нотацией. Здесь они приводятся в четырехголосном изложении новыми русскими нотациями — путевой, демественной и казанской.

---

[64] *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка. Репринтное изд. М., 1989. Т. 3. Ч. 1. С. 377.

[65] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 199.

[66] Там же. С. 200.

[67] Там же.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Пасхальный задостойник является многоголосной обработкой одноголосного напева гениального распевщика Федора Крестьянина. Одноголосный задостойник известен по списку 1600 г.; его многоголосная обработка, следовательно, была сделана практически сразу. Этот факт свидетельствует об освоении многоголосной традиции к началу XVII в. Поскольку Федор Крестьянин был общепризнанным главой московской школы пения, многоголосная обработка его пасхального задостойника, выполненная в необычайно сжатые сроки, на наш взгляд, может быть расценена как указание на московское происхождение редакции и самой рукописи.

Наконец, песнопения «Пещного действа», нотированные в Демественнике, также являются редчайшими и самыми ранними из известных нотированных списков этих образцов. В целом состав рукописи перекликается с упоминавшейся рукописью Успенского кремлевского собора и Стихирарем новгородского архиепископа Лаврентия (Казанского), являя нотированный материал и подтверждая реальное существование развитой многоголосной демественной традиции к началу XVII века.

Значительно больший корпус песнопений в демественном четырехголосии — полная литургия Иоанна Златоуста — появляется только к концу XVII в. Ее списки представляют собой большую редкость: такова, например, уникальная рукопись РНБ, собр. Погодина, № 399.

По своему составу она отличается не только полнотой обиходных песнопений, но и наибольшим разнообразием редакций. Она содержит образцы малого распева: задостойник «О тебе радуется», Херувимскую песнь, Трисвятое[68]. Здесь есть и редкие четырехголосные образцы большого распева, такие как задостойник «О тебе радуется»[69]. В этом же источнике записаны редчайшие образцы с писцовыми указаниями региональной — московской — традиции, например, в списках Херувимской песни, для которой указано «московская малая»[70] и «московская рядовая»[71]. Херувимская песнь представлена здесь десятью (!) редакциями, среди которых, кроме перечисленных, «перелефть малой», «свой роспев внове», «перечневая», «свист меньшой», «споускной переносъ малой» и «переносъ споускной болшой», «свист меншой», «херувимская песнь против Да молчитъ. Малой роспевъ» и др.[72].

Щедрость музыкальных редакций Херувимской предвосхищает партесные сборники литургических песнопений. Однако даже для поздней книжной тра-

[68] РНБ, собр. Погодина, 399, л. 142 об.—146 об., 28 и об., 95 об.—97.

[69] Л. 147—150 об.

[70] Л. 67—68 об. Публ. см.: *Пожидаева Г. А.* Древлеправославные певческие традиции в раннем русском многоголосии // Вестник РГНФ. М., 2000. № 3. С. 265—266.

[71] Л. 61 об.—67.

[72] Л. 61 об.— 99 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

диции рукопись Погодина, 399 является действительно редкостной по своему составу. Тем более удивительна ее взаимосвязь с византийскими Пападиками, которые также отличаются богатством музыкальных редакций.

Книга Пападики, принятая в обиходе Великой церкви, объединившая избранные песнопения вечерни и утрени и распространенная в Византии эпохи Палеологов как источник калофонического пения, — именно она, как было уже замечено ранее (ч. I, гл. I), становится прототипом русского Обихода и Демественника. Этим объясняется их появление в богослужебной практике и рукописной книжной традиции конца XV—XVII вв.

Если Обиход возникает и существует как одноголосная книга и только во второй четверти XVII в. появляется в демественно-путевом многоголосии, то Демественник, известный в списках с начала XVII в., возникает как результат развития многоголосия в его демественной ветви. Демественник не имеет многоголосного аналога среди византийских книг, однако литургическое предназначение песнопений, жанровый состав книги во многом совпадает с русским Кондакарем и греческими Пападиками, отражая дальнейшее развитие круга пения, представленного в этой книге, в эпоху Московской Руси. Как и монодия, демественное многоголосие сохранило роль самого торжественного, праздничного пения московского периода русской истории.

Разновидности демественно-путевого многоголосия — часть целостной системы русского церковного пения. Здесь есть *самогласное* пение и пение *на подобен*, *большой* и *малый* распевы, *региональные* традиции.

Самогласное пение используется в тех же жанрах, что и в монодии: славники, кондаки, важнейшие неизменяемые песнопения. Пение «*на подобен*» также аналогично монодической традиции и встречается в жанре стихир, например, в Стихираре постном и цветном, причастных стихах седмичных и праздничных[73] и других жанрах (пример 237).

Большой распев известен в редакциях с разным составом голосов: в двухголосии это избранные песнопения двунадесятых праздников — циклы стихир и некоторые задостойники; в трехголосии — отдельные песнопения, например, тропарь и кондак на Рождество Христово[74]. В четырехголосии большим распевом были изложены лишь единичные образцы, например, задостойник «О тебе радуется»[75]. Подобно монодии, здесь также замедлена просодия текста и используется более развитый внутрислоговой распев (пример 238).

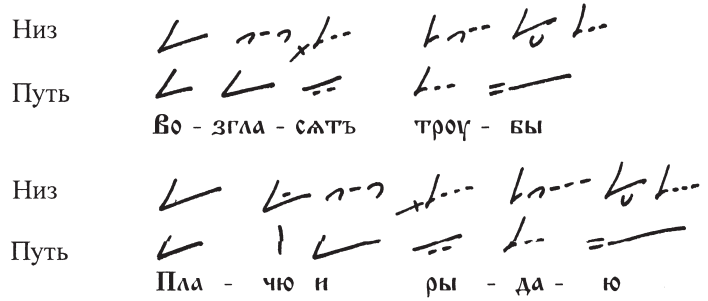
В *малом распеве*, напротив, ускорена просодия текста за счет меньшей распевности слога. Так изложены на три и четыре голоса задостойник Пасхи «Светися, светися» и литургии Василия Великого «О тебе радуется», стихира Введе-

[73] РГБ, собр. Разумовского, 80, л. 20 об., 21 об. и др; 81, л. 15—26 об.

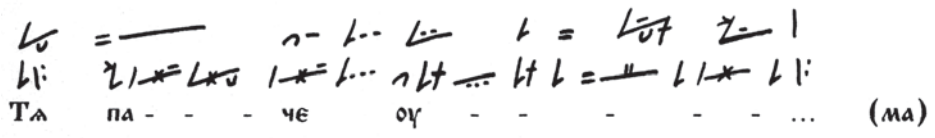
[74] РГБ, собр. Большакова, 150, л. 297—377, 397—493 об.

[75] РНБ, собр. Погодина, 399, л. 147—150 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 237. Стихиры постной Триоди, распетые «на подобен». Середина XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 80, л. 20 об., 21 об.



Пример 238. Задостойник Вознесения. «Больше[и] роспев» в двухголосном изложении путем и низом. Вторая половина XVII в., РНБ, собр. ОЛДП, 0.879, л. 6

ния «В святых святая и пренепорочная», Херувимская песнь, Трисвятое и другие песнопения[76].

Как и в одноголосии, редакции, обозначенные «*большее*», «*меньшее*», «*среднее*», указывают на композиционные варианты песнопений. Они были сделаны для царского многолетия и некоторых возгласов литургического респонсорного пения: «Аллилуиа», «Слава Тебе, Господи»[77].

Региональные традиции выявлены на основе писцово-певческих помет лишь для отдельных песнопений: московское и новгородское многолетие архиерею «Ис полла эти деспота», московская и новгородская Херувимская песнь, владимирское Трисвятое[78]. Имеются также и безымянные «ин переводы» — иные музыкальные редакции, иные напевы избранных песнопений.

В сравнении с демественно-путевым, **многоголосие знаменного типа** занимает в культуре XVII в. более скромное место, определяемое поздним возникновением и относительно коротким историческим периодом своего существования в

[76] РНБ, собр. Погодина, 399, л. 142 об.—146 об., 28 и об., 95 об.—97; собр. Погодина, 400, л. 32 и об.; РГБ, собр. Тихонравова, 115, л. 64 об.—66.

[77] РГБ, собр. Разумовского, 81, л. 102, 119 об.; РНБ, собр. Погодина, 399, л. 56 и об.

[78] РНБ, собр. Погодина, 399, л. 61 об.—63 об., 59 об., 27—28; ГИМ, Синодальное певческое собр., 150, л. г.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

рамках эпохи Средневековья — второй половиной XVII века. Тем не менее этот тип раннего многоголосия оказался очень перспективным, поэтому начальный период его формирования для нас особенно интересен как источник дальнейшего развития отечественной хоровой культуры.

Круг пения **силлабического** и **силлабо-мелизматического** многоголосия составляют избранные неизменяемые песнопения всенощной и литургии, относящиеся преимущественно к *негласовому* пению[79]. Первоначально этот вид пения представлен *двухголосными* песнопениями с голосами, названными «*путь — низ*»; в основу их положены силлабические обиходные распевы — греческий, киевский, знаменный[80]. Отметим, что название голоса «*путь*» не связано с путевым распевом, а является обозначением основного, в двухголосии — верхнего голоса (тенора), ведущего силлабический распев. Нижний голос соответственно исполнялся басом (см. приложение 83).

На основе этого *двухголосия*, с сохранением его партий и использованием так называемого «метода контрафактуры», создается *трехголосие* с добавлением голоса «верх». В последней четверти XVII в. в четырехголосных списках уже появляются обозначения голосов в современной терминологии — *бас*, *тенор*, *альт*, *дискант («дышкант»)*[81]. В трехголосии монодический распев звучит в среднем голосе, в четырехголосии — в теноре (приложения 84—97).

В рукописной традиции второй половины XVII в. сохранились крюковые списки, в которых многоголосные песнопения знаменного типа изложены столповым или казанским знаменем[82].

Источников столповой нотации сохранилось немного. К ним относится, например, рукопись Синодального певческого собр., 182. Значительная часть песнопений этой рукописи расшифрована М. В. Бражниковым и опубликована Н. Д. Успенским[83]. К подобным спискам относится и рукопись Софийского собр. РНБ, 182, также содержащая обиходные песнопения всенощной и литургии и некоторые другие песнопения. Круг многоголосного пения знаменного типа содержат рукописи РНБ, собр. Вяземского, Q. 243, Q. I. 689 и др.

Весьма распространенным для рукописной традиции последней четверти XVII в. стало соединение в одной книге разделов многоголосия в изложении столповым знаменем и казанским. Такова, например, рукопись РНБ, Q. I. 689, содержащая Обиход в три и четыре строки в изложении казанским знаменем;

---

[79] ГИМ, Синодальное певческое собр., 182, 220, 233, 1251; РНБ, Софийское собр., 182 и др.

[80] ГИМ, Синодальное певческое собр., 182, 220.

[81] РГБ, собр. Разумовского, 19, л. 248; БРАН, собр. Романченко, 18; ГИМ, Синодальное певческое собр., 233, л. 27—40, 159—198.

[82] См. сноску 40.

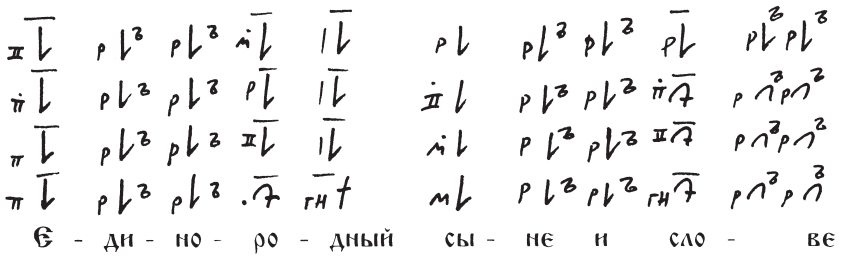
[83] *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. С. 159—181.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

тем не менее в нем есть небольшие вкрапления песнопений в изложении столповым знаменем в две строки — причастен «Тело Христово приимите» и др. (л. 21—29).

Появляются также источники, в которых многоголосная партитура для избранных песнопений возникает среди господствующего одноголосия, например, в рукописи РГБ, собр. Разумовского, 19. Здесь, среди обиходных одноголосных песнопений, в литургии «напелу греческаго и киевскаго» и «болгарскаго» записаны отдельные двухголосные песнопения в изложении столповым знаменем — тропари на полунощнице воскресной, гимн «Свете тихий» и др. (л. 239—254 об., илл. 30)[84]. Таким образом, рукописная традиция последней четверти XVII в. показывает реальное вхождение знаменного многоголосия в певческую практику, свободное освоение нотаций многоголосия — и столповой, и казанской. Казанская пометная нотация на практике фактически подготовила переход к линейной, исключив «тайнозамкненные» формы в музыкальной письменности.

Казанская нотация получает такое распространение, что ее начинают применять для записи не только полифонического многоголосия «старого стиля», но и для аккордово-гармонического «нового». В рукописной традиции возникают певческие книги смешанного состава, содержащие песнопения не только знаменного, но и демественного, и путевого многоголосия, например, крюковая рукопись казанского знамени — Синодальное певческое собрание, 233. Знаменные песнопения этого списка меньше введены в научный оборот: расшифрованы и опубликованы лишь отдельные краткие песнопения[85] (пример 239).



Пример 239. «Единородный Сыне».
Знаменное четырехголосие в изложении казанским знаменем.
Вторая половина XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 233, л. 42

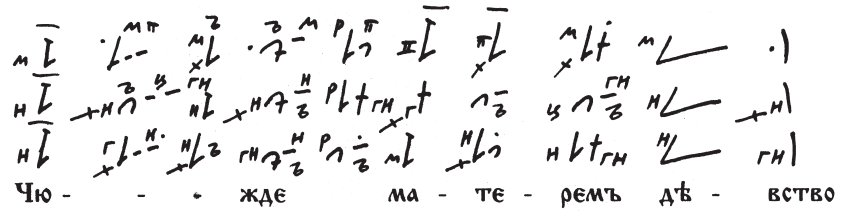
Обработки **силлабо-мелизматической** редакции праздничных стихир *знаменного* распева являются для Древней Руси наиболее поздним типом многоголосия. Они известны в списках последней четверти XVII в. в *трех-* и *четы-*

[84] Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. Архив Д. В. Разумовского / Описания под ред. И. М. Кудрявцева. М., 1960. С. 62.

[85] Ектения / Авт.-сост. Ю. Евдокимова, А. Конотоп, Н. Кореньков. С. 62, 46.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

рехголосии и объединяют характерный круг знаменного *гласового* пения стихирарных жанров: избранные подобные и самогласные стихиры двунадесятых праздников[86]. Кроме того, в этом «стиле» были изложены важнейшие песнопения всенощного бдения — предначинательный псалом 103-й «Благослови, душе моя, Господа», 1-й псалом «Блажен муж», полиелей «Хвалите имя Господне», «Бог Господь» и др.[87]. Был распет также круг литургического негласового пения, включая и важнейшие жанры изменяемых песнопений, таких как задостойники[88] (пример 240).



Пример 240. Задостойник Рождества Богородицы.
Знаменное трехголосие в изложении казанским знаменем.
Вторая половина XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 233, л. 95

Силлабо-мелизматическая традиция *знаменного* многоголосия представлена, например, в книге Праздников, РГБ, собр. Разумовского, 82, посл. четв. XVII в. Несмотря на стиль знаменного пения, многоголосие изложено здесь казанским знаменем. Использование этой нотации для знаменного пения лишний раз подтверждает ее функциональное предназначение как знаковой системы многоголосной традиции (илл. 31).

Состав книги — избранные стихиры великой вечерни и утрени на службах двунадесятых праздников. Сюда входят стихиры на «Господи, воззвах» — подобны и славник, и славники на стиховне и «на хвалитех». Среди них — такие шедевры, как осмогласник «Богоначальным мановением» на праздник Успения. Отдельно вторую половину книги составляют литийные славники. Известно, что в одноголосии этот жанр отличался особенно пространными фитами и лицами. Эта традиция переходит и в многоголосие, где мелизматические вставки гармонизуются для четырехголосного хора.

В традиции знаменного многоголосия существовали разнообразные редакции, изложенные на три и четыре голоса. Особенно велико их количество для Херувимской песни: в ранний период крюковых списков их можно встретить до

[86] ГИМ, Синодальное певческое собр., 757; Епархиальное певческое собр., 37 а—г; РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 82; *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. № 97 и др.

[87] ГИМ, Синодальное певческое, 233, л. 27—40.

[88] ГИМ, Синодальное певческое, 233, л. 180—192.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

девяти, записанных в одной певческой книге, а в более поздних, уже линейных списках, их число возрастает еще более[89]. Так, в крюковой рукописи Синодального певческого собр., № 233 Херувимская песнь записана в следующих редакциях: «веселая», «большая настоящая стрелецкая», «перечневая малая», «жалостная», «умилительная большая», «умилительная меньшая», «большого роспева», «меньшаго роспева». Кроме них, две Херувимские песни имеют указания авторства: «дылецкого роспева», то есть Николая Дилецкого, и «роспева велика диакона».

В этом многообразии очевидна тенденция многораспевности, характерная еще для монодии конца XVI — первой половины XVII в. Кроме того, вероятно, нельзя не учитывать следование византийским традициям в период второй половины XVII в., благодаря чему в богослужебный обиход вошли многочисленные и разнообразные новые музыкальные редакции. Их жанровая направленность по большей части совпадает с византийскими Пападиками эпохи Палеологов[90].

В XVIII в. получают большое распространение нотно-линейные списки знаменного многоголосия, содержащие самые разнообразные музыкальные редакции, в том числе и авторские[91]. В исследовании Н. Ю. Плотниковой выявлено существование композиций подобного типа от 90-х гг. XVII в. вплоть до 60-х гг. XVIII в.[92] Наш источник — знаменные Праздники в изложении казанским знаменем (РГБ, собр. Разумовского, 82) — отодвигает хронологические границы возникновения этого явления по крайней мере до последней четверти XVII в. Дальнейший период — XVIII в., являясь естественным историческим продолжением периода ранних гармонизаций, выходит за рамки нашего исследования.

[89] О многообразии редакций знаменного распева см.: *Городецкая Н. В.* О различных подходах к гармонизации херувимской песни в партесных композициях середины XVII — начала XVIII в. // Гимнология. Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории). 3—8 сентября 1996. М., 2000. С. 416—428.

[90] *Пожидаева Г. А.* Русско-византийские параллели в рукописной традиции пространного пения XI—XVII вв. // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи: К 80-летию доктора Милоша Велимировича / Сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая; Отв. ред. И. Лозовая. Гимнология. Вып. 4. М., 2003. С. 199—214.

[91] ГИМ, Синодальное певческое собр., 38, 89, 103, 657, 658, 722, 1098, 1099; Епархиальное собр., 2, 4, 25, 37. Подробнее об этом см.: *Городецкая Н. В.* О различных подходах к гармонизации херувимской песни в партесных композициях середины XVII — начала XVIII в. С. 416—428; *Плотникова Н. Ю.* Партесные гармонизации знаменного и греческого роспевов. М., 2004.

[92] *Плотникова Н. Ю.* Партесные гармонизации знаменного и греческого роспевов. С. 84.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Таким образом, знаменное многоголосие стало реальным связующим звеном при переходе от эпохи Средневековья к Новому времени. Преемственность рукописной традиции знаменного многоголосия раскрывается в переходе к линейной нотации в источниках с конца XVII в. и сохранении самой сути традиции, ее главных стилистических признаков в дальнейшем, на протяжении XVIII в.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Глава III

ПРИНЦИПЫ РАСПЕВА В РАННЕМ МНОГОГОЛОСИИ

1. Типы и виды многоголосного пения

Если в монодии ее классификация и разделение на типы — силлабический, силлабо-мелизматический и мелизматический — основаны на просодических характеристиках песнопений, то в многоголосии добавляется еще одна важная музыкальная характеристика, связанная с принципом вертикальной организации голосов, со складом самой хоровой фактуры. В зависимости от этого по музыкальным признакам выделяется два типа многоголосия — **полифоническое** и **аккордово-гармоническое**.

Видовая классификация («внутри типа») основана на музыкальных характеристиках, но уже партий многоголосия, в которых используется та или иная монодическая традиция — путевая, демественная, знаменная и др.

Певческие источники XVI — первой половины XVII в. содержат «переводы» только подголосочно-полифонического склада, что убедительно доказывает его более раннее происхождение. В медиевистике до последнего времени многие исследователи называли этот вид многоголосия демественным (М. В. Бражников, Н. Д. Успенский, Ю. В. Келдыш[1]). В. М. Беляев определял его как троестрочное пение при трехголосном изложении и как демественное при четырехголосном[2]. С. С. Скребков называл его «старым стилем» подголосочно-полифонического склада[3].

Этот полифонический тип многоголосия, партии которого связаны с *путевым* и *демественным* распевами, по стилистическим признакам можно определить как **демественно-путевое** (этим термином мы будем пользоваться далее). В

[1] *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979. С. 61; *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 282; *Келдыш Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978. С. 62.

[2] *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962. С. 90.

[3] *Скребков С. С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII в. М., 1969. С. 48.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

демественно-путевом многоголосии различается два основных вида: демественное и путевое. Они упоминаются в Чиновнике Новгородского Софийского собора XVII в. как демественное и строчное, то есть, в соответствии с музыкальным стилем, демественное и путевое пение. Самоназвание «строчное» связано с формой изложения голосов по строкам. Вместе с тем, поскольку эта форма изложения была характерна для всех видов многоголосия, название «строчное» вводило в заблуждение многих исследователей. Так, М. В. Бражников использовал термин «строчное знаменное пение»[4], Н. Д. Успенский и Ю. В. Келдыш понимали строчное пение как пение аккордового склада в допартесный период[5]. В связи с этим, возможно, более удобной и точной окажется терминология, основанная на стилистических характеристиках того или иного вида пения.

Аккордово-гармонический склад церковного пения возник значительно позднее и связан с многоголосными обработками преимущественно знаменного распева, а также поздних распевов — киевского, греческого и болгарского, некоторых монастырских и др. Суть его заключается в гармонизации известных в обиходе монодических напевов. Фактически, как было замечено, оно стало связующим звеном между ранними формами полифонического многоголосия и концертным партесным пением. Такой тип, рожденный почвенной одноголосной культурой и впитавший западные влияния, получил достаточно широкое распространение и сохранился в церковном пении в XVIII столетии. Поскольку наиболее распространенными были обработки знаменного распева, исследователи стали называть его **знаменным** (В. М. Беляев, М. В. Бражников)[6]. С. С. Скребков называл такой вид многоголосия «новым стилем»[7]. В рукописной традиции он появляется только во второй половине XVII века.

2. Полифоническое (демественно-путевое) многоголосие

2.1. Связь ранних форм многоголосия с монодической традицией

Отражая существенные особенности монодической культуры, раннее русское многоголосие продолжает ее традиции. Как и одноголосные распевы, оно зиждется на музыкальном прочтении канонических текстов литургической поэзии. Именно строение литературного текста и соотношение его структур со структурами напева в каждом из голосов, а также их соединение в хоровой партитуре

[4] *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур. С. 60

[5] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 232; *Келдыш Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. С. 62.

[6] *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962; *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур. С. 7—61.

[7] *Скребков С. С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII в. С. 48.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

определяет принципы распева в раннем многоголосии. Важной и характерной его частью является непосредственная связь с монодией в ее различных типах и видах. Эта связь проявляется по-разному.

Существенным качеством, воспринятым от монодии, стало *одновременное произнесение текста во всех голосах*. Отметим, что музыкально-речевые структуры совпадают в многоголосии во всех партиях, несмотря на различные принципы их организации в партитуре — подголосочно-полифонический или аккордово-гармонический. Именно это качество и свидетельствует о глубокой связи многоголосия с монодией, органичным продолжением которой оно является.

Наиболее раннее демественно-путевое многоголосие отличается полифоническим складом и опорой на демественную или путевую монодию с использованием ее основных музыкальных структур — тонем и кокиз — во всех партиях многоголосной композиции.

Изучение многоголосия вкупе с монодией оказалось особенно плодотворным для самой ранней демественно-путевой ветви, которую образуют, соответственно, демественная и путевая традиции.

В качестве материала исследования за основу были взяты демественные и путевые монодические и многоголосные циклы задостойников. Кроме того, рассматривались литургические песнопения, а также избранные песнопения великопостного и годового праздничного циклов. Для работы мы привлекали списки различных видов нотации: знаменной (столповой), путевой, демественной, казанской и линейной. По времени списки ограничены последней четвертью XVI — XVIII в.; приводим основные из них:

Путевая монодия:
- 70—80-е гг. XVI в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 140, путевая нотация (партия пути);
- посл. четв. XVI в., РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 436, путевая нотация (партия пути);
- кон. XVI в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 1162, путевая нотация (партия пути);
- посл. четв. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, столповая нотация;
- кон. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 106, линейная нотация.

Путевое многоголосие:
двухголосие «*путь — низ*»:
- сер. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 79, 80, путевая и казанская нотации;

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

трехголосие «*низ — путь — верх*»:
— третья четв. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, путевая и казанская нотации;
— третья четв. XVII в., РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 150, путевая и казанская нотации;
— перв. четв. XVIII в., РГБ, собр. Одоевского, 24, линейная нотация;
— кон. XVII — нач. XVIII в., РНБ, Q. 875, линейная нотация.

Демественная монодия:
— кон. XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 195, линейная нотация;
— вторая четв. XVIII в., РГБ, собр. Усова, 82, демественная нотация;
— третья четв. XVIII в., РГБ, собр. Большакова, 153, демественная нотация.

Демественное многоголосие (нотация демественная, путевая, казанская):
трехголосие «*демество — путь — низ*»:
— третья четв. XVII в., РГБ, собр. Разумовского, 81;
трехголосие «*демество — путь — верх*»:
— третья четв. XVII в., РГАДА, ф. 181, № 600;
четырехголосие «*демество — низ — путь — верх*»:
— РНБ, собр. Погодина, 399, кон. XVII — нач. XVIII в.

В большей части *путевых* списков распев (партия) вводится как cantus firmus, а двух- или трехголосие фактически является его многоголосной обработкой. К исключениям относятся лишь несколько образцов цикла: они являются вариантом распространенной редакции. К вариантам редакции относятся задостойники Рождества Богородицы, Воздвижения, Введения и Благовещения. В списках XVI в. зафиксированы их напевы, которые позднее, в XVII в., будут расширены. Однако именно краткий вариант (партия) положен в основу многоголосной обработки. Можно предположить, что первоначально из всех голосов был записан только основной — путь, остальные же бытовали в устной традиции. Позднее постепенно записывались и остальные партии, но путь как ведущий голос не менялся, поскольку его краткая редакция оказалась удобной для контрапунктического сопряжения с другими голосами. На наш взгляд, не исключено, что путь XVI в., как достаточно развитый пространный распев, возможно, бытовал в певческой практике в двух ипостасях — монодии и многоголосии.

Дальнейшая история письменной традиции «строчного» пения в XVII в. показывает, что его круг охватывает избранные, наиболее значимые в церковном обиходе песнопения. Это подтверждает, что, не взирая на многочисленные

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

пробные обработки песнопений путевого распева, которые могли быть сделаны в конце XVI — начале XVII в., в письменную традицию XVII в. попадают не все, а только избранные, лучшие образцы.

Косвенное подтверждение можно видеть в формировании демественного многоголосия: его ранние формы, получившие распространение в XVI в., «уходят со сцены» в XVII в., например, двухголосный псалом «На реце Вавилонстей» демеством и верхом, четырехголосная «Вечная память» преподобному Сергию Радонежскому. Царские и митрополичьи многолетия в демественном трехголосии (демество — путь — верх), впервые записанные в 70-е гг. XVI в., позднее, в XVII в. претерпевают существенные изменения и фактически являются новыми редакциями.

Сравнение *демественных* задостойников в монодической и многоголосной традиции дает совсем иную картину: редакции монодии и голоса *демество* многоголосной композиции не совпадают. При этом *музыкальные структуры* голоса *демество* соответствуют тонемам и кокизам одноименной монодии, а его напев представляет собой законченную композицию, построенную на основе этих структур. «Цитирование» монодического демественного распева не характерно для этого вида многоголосия. Как исключение известны обработки двух самых распространенных песнопений — псалма «На реце Вавилонстей» и задостойника «Светися светися». Автором одноголосного демественного напева в пасхальном задостойнике был гениальный распевщик московской школы Федор Крестьянин. По-видимому, его напев был настолько совершенным, а уважение и любовь к мастеру были настолько велики, что напев почти не изменили при многоголосной обработке.

Голос *демество* многоголосных композиций представляет собой специально сочиненную партию с использованием всех средств, характерных для этого вида монодии. Законченность каждой партии демества как одноголосного напева была такова, что позволила взять эти партии за стилистическую основу вновь созданного в старообрядческой среде демественного одноголосия. Это еще раз подчеркивает близость обеих традиций демественного пения.

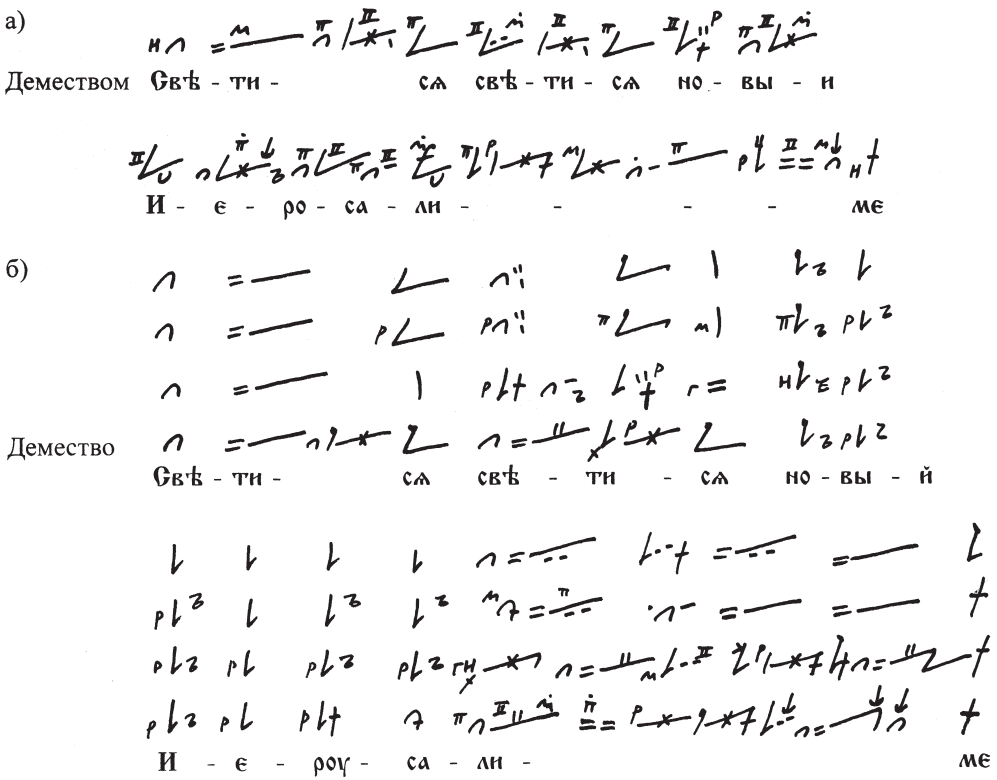
Мы провели сравнение задостойника Пасхи «Светися, светися» в двух редакциях: монодической — по старообрядческому списку третьей четверти XVIII в., РГБ, собр. Большакова, 153 и многоголосной по списку конца XVII — начала XVIII в., РНБ, собр. Погодина, 399 (четырехголосие).

В результате выяснилось, что это разные редакции, восходящие, тем не менее, к одному протографу. Одноголосный распев изложен как большой распев демеством, выполненный, вероятно, на основе одноименной партии уже в старообрядческой среде. Многоголосная редакция названа в списке «роспев малой».

В редакции малого распева мы видим более мелкое деление на строки: «*Ты же чистая* / [*почин демеством*] / *Красуйся Богородице*», в то время как в

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

монодии строка дана целиком. Большая часть начальных и конечных кокиз музыкальных строк совпадает в одно- и многоголосии. Сокращению подвергаются срединные разделы, где иногда распев заменяется речитацией, например, на слова «новый Иеруса[лиме]», «и веселися Си- [оне]» (пример 241).



Пример 241. Задостойник Пасхи:
а) третья четверть XVIII в., РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 153, л. 98 об.;
б) конец XVII в., РНБ, собр. Погодина, № 399, л. 142 об.

Демественно-путевые многоголосные композиции отражают два принципиально разных подхода. Одни из них используют законченные напевы одноголосных песнопений, демественных или путевых, в качестве основного голоса композиции. В других случаях ведущая партия демества или пути создается распевщиком на основе характерных музыкальных структур — тонем и кокиз того или иного монодического распева. При этом избирается круг тонем и кокиз, наиболее удобных для создания многоголосной композиции. При таком подходе одноголосное песнопение точно не повторяется.

Первый тип композиций — с «цитированием» распева — является более ранним и встречается, в основном, в путевом двухголосии и трехголосии. Второй

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

тип — без цитирования монодического распева — характерен для поздних образцов и чаще всего встречается в демественном трех- и четырехголосии (Разумовский 81, Погодин 399).

2.2. Принципы распева в полифоническом (демественно-путевом) многоголосии

Поскольку многие принципы распева являются общими и для путевых песнопений, и для демественных, нами была избрана форма параллельного изложения результатов их анализа, позволяющая наглядно сравнить особенности их музыкального стиля как двух видов одного типа — полифонического[8]. Общие для них закономерности в распеве текста заключаются в том, что строение литургического текста, как и в монодии, определяет строение напева, — в этом видно продолжение монодических традиций. В основе обработки лежит монодический напев, который либо приводится целиком, либо используются его типичные музыкальные и музыкально-речевые структуры.

Здесь, в многоголосии, складываются структуры, подобные монодическим: тонема, кокиза, просодема, а также мелолексемы — попевка, лицо и фита. Это подобие определяется тем, что каждый из голосов имеет линеарную, мелодическую природу, поэтому в его строении используются те же структуры, что и в монодии. Вместе с тем, голоса соединяются по вертикали, в результате чего образуется сопряжение музыкальных структур разных голосов. Каждый из голосов имеет свои особенности структурного строения, исходя из его функций в партитуре. Рассмотрим эти особенности *в каждом из голосов строчного и демественного пения*.

Путевое многоголосие, как уже отмечалось, является более простым видом полифонического типа пения. Ведущим голосом «строчной» партитуры является *путь*. В двухголосии он сочетается с верхом — верхним подголоском (это наиболее ранний вид путевого многоголосия), или низом — нижним голосом. В поздний период наиболее распространенный тип путевого пения — трехголосие или троестрочие с голосами «низ — путь — верх». При этом партия пути, как было отмечено, зачастую представляет собою монодический распев из круга путевого пения, сохраняя главные особенности монодии: его напев выстроен как центон-композиция, делящаяся на строки в соответствии со строением литературного текста.

Сопровождающие голоса *верх* и *низ* построены на тонемах: путевых и избранных демественных.

В голосе *верх* основной музыкальной структурой являются тонемы, которые лишь изредка складываются в кокизы. Подобное интонационное наполнение го-

[8] О принципах распева в русской хоровой полифонии см.: *Пожидаева Г. А.* Принципы распева в раннем русском многоголосии // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2004. № 3. С. 12—28.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

лоса верх связано и с партией пути, и с партией низа: в нем используются путевые тонемы и редкие демественные кокизы.

Голос *низ* выстроен на основе избранных демественных тонем и отличается большой ритмической подвижностью, предвосхищающей эксцеллентующий бас будущих партесных композиций. Таким образом, в этом виде многоголосия — «строчном пении» — интонационно выделяется как ведущий голос путь; это происходит за счет характерности кокиз, звучащих в данной партии. Кокизы пути сочетаются с тонемами низа, а также с тонемами и редкими кокизами верха.

В **демественном** многоголосии основным голосом партитуры в любом случае является *демество*. В раннем двухголосии он сочетался с верхом, позднее, в трехголосии, — с путем и верхом, затем с путем и низом; четырехголосие соединяет максимальное количество партий — демество, низ, путь и верх. В основе партии демества, как было показано, лежат музыкальные и музыкально-речевые структуры одноименной монодии, но, как правило, без цитирования конкретного ее образца. Это связано с особыми условиями многоголосия и необходимостью корректного сопряжения всех голосов хоровой партитуры. Таким образом, голос демество в данном случае представляет собой специально сочиненную партию многоголосной композиции с использованием всех средств, характерных для этого вида монодии. Партия выстроена как законченный напев по правилам центона и строчной формы, то есть по законам монодии. При этом ритмическое разнообразие, характерное для монодии, — сочетание долгих, кратких, однозвучных и многозвучных тонем — сохраняется. От монодии остаются пунктирный и синкопированный ритм в различных вариантах, сочетание тонем разнообразных длительностей, в том числе и длительностей, отражающих умножение и деление моры, то есть от бревиса до восьмых (пример 242).

Для партии *пути* свойственно замедленное ритмическое движение. Характерной особенностью его музыкальных структур является их большая протяженность, которая возникает в результате не дробления, а умножения моры. Соответственно в кокизе возникают однозвучные долгие и двойные долгие тонемы, равные целой длительности или бревису. В этой партии наиболее интересны конечные по функции кокизы, как и в монодии завершающие строки песнопений. В срединных разделах кокизы подчеркивают стилевую природу путевого распева.

Контрастная по ритму партия *низа* состоит из многозвучных, ритмически дробных тонем: трехзвучных кратких, четырехзвучных кратких и долгих. Вследствие этого голос приобретает ритмически подвижный характер. Именно здесь возникает прием ритмического уменьшения тонем демественной монодии, при котором долгие тонемы переходят в краткие, сохраняя свой звуковой состав. В этом голосе используется не умножение, а деление моры, в результате чего

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 242. Структуры и мелолексемы демественного многоголосия. Из задостойника Пасхи.
Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 86

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

возникает не только половинное, но и четвертное дробление основной единицы пульсации. Оно выражается в использовании четвертных и восьмых длительностей в партии низа.

Основным «строительным материалом» в партии низа являются структуры демественной монодии: это по большей части тонемы и в исключительных случаях — кокизы. Кокизы в этой партии используются чаще всего в конечной функции. При этом избранные демественные кокизы как бы усиливают, подчеркивают «стиль» демественного распева в данном виде многоголосия.

Тонемы партии низа сохраняют характерные для демества ритмы: пунктирный ритм в краткой двузвучной тонеме и дробный ритм — две восьмые и четверть в краткой трехзвучной тонеме. Особая ритмическая подвижность выделяет этот голос в самых различных композициях. Принципиальное значение имеет то, что основной структурой этого голоса становятся более дробные интонационные модели — тонемы, которые, по сравнению с кокизой, предоставляют бульшую свободу в интонационно-ритмическом построении партии и дают больше возможностей в создании контрапункта с другими голосами полифонической композиции. Голос низ использует избранные тонемы демественного распева с характерным ритмическим движением и интонационным рисунком. Возникающие при этом структуры, аналогичные кокизам, обычно не повторяют конкретных традиционных кокиз, сложившихся в демественной монодии.

Мы видим, что *в построении партии низа заложены новые, нарождающиеся принципы музыкального мышления, которые проявят себя позднее, в музыке Нового времени. В перспективе это позволит перейти к созданию новых интонационных моделей, не связанных с традиционными музыкальными структурами древнерусской монодии, что в итоге приведет к обновлению музыкального языка в партесном пении.*

При сравнении различных *видов монодии*, лежащей в основе демественно-путевого многоголосия, с одноименными *партиями* выявлены и некоторые *отличия*, касающиеся состава и качественной характеристики главных языковых моделей песнопений.

Так, в монодии применяются более разнообразные конечные кокизы, в то время как в партии они чаще повторяются в неизменном виде и реже варьируются. Кроме того, характерные для монодии фитные и лицевые разводы предстают в партиях зачастую в усеченном виде. Таким образом, в сравнении с монодией, в партиях многоголосных композиций значительно упрощается состав кокиз и сокращаются пространные разводы фит и лиц.

Например, в путевых задостойниках Рождества Богородицы и Воздвижения в партии пути в сравнении с монодией заметно небольшое сокращение конечного лица на слово «величаем».

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Мы сравнили также партии и монодический распев по составу мельчайших музыкальных структур — *тонем*. Оказалось, что, например, в партии низа, построенной на демественных тонемах, применяются только избранные, ритмически подвижные тонемы и почти не используются протяженные (однозвучные долгие или двойные долгие, то есть целые и бревисы). Подобное ритмическое строение партии связано с тем, что она является одним из контрапунктирующих голосов к партии пути. Наибольшее распространение в ней получили трех- и четырехзвучные тонемы с интонационным рисунком опевания. В этом опевании многозвучные тонемы низа интонационно-ритмически варьируют однозвучные путевые тонемы, образуя с ними гетерофонный контрапункт (пример 243).



Пример 243. Гетерофония в партиях пути и низа.
Из задостойника Пасхи. Там же

В условиях многоголосия монодические музыкальные *структуры* в партиях претерпевают значительные изменения, которые более всего касаются их *длительностей*.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Так, в партии низа возможно двойное уменьшение некоторых тонем демественной монодии: долгие двузвучные переходят в краткие, долгие четырехзвучные переходят в краткие четырехзвучные и т. д. (пример 244).



Пример 244. Ритмическое уменьшение тонем в партии низа.
Из задостойника Пятидесятницы.
Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 89 об.—90

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Напротив, в партии пути длительность некоторых тонем существенно увеличивается, и возникают тонемы, длительность которых превышает монодические в полтора-два раза. В отличие от тонем путевой монодии, в партии пути они преобразуются в длительности, измеряемые нечетным количеством мор: 3, 5, 7. Их возникновение связано с продолжительностью аналогичных структур в контрапунктирующих голосах, которым путевые тонемы должны соответствовать. Именно по соотношению с музыкальными структурами других голосов необходимо устанавливать длительность подобных тонем в партии пути (пример 245).



Пример 245. Ритмическое увеличение тонем в партии пути. Там же, л. 90

Эти ритмические изменения тонем партий пути и низа связаны с их подчинением ведущему голосу — деместву.

Партия демества выстроена на неизменяемых музыкальных «ячейках» — кокизах. Ритмическая организация остальных голосов партитуры основана на *соответствии их структур, как сопровождающих голосов, структурам основного голоса*. В зависимости от этого длительности некоторых тонем в сопровождающих голосах могут быть изменены.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В связи с преобладанием в многоголосии ритмической пульсации на основе моры (в нотной транскрипции — пульсации половинными длительностями), тонемы, выходящие за рамки этой пульсации, — так называемые «несимметричные» — изменяют свое ритмическое значение по сравнению с монодией. Их существенным отличием становится ритмическая симметрия, использование длительностей, кратных море как основной доле пульсации. Это способствует мерности просодического ритма многоголосия и, как следствие, — более заметному формированию метрической пульсации в песнопениях (пример 246).



Пример 246. «Симметричная» тонема в конечной кокизе демественного многоголосия. Из задостойника Вознесения. Там же, л. 88

Партия демества в демественном многоголосии приобретает черты, несвойственные одноименной монодии: ее ритм становится «симметричным», всегда кратным море. Процесс, при котором происходит сглаживание некоторых типичных признаков монодии, отражающих ее ритмическое своеобразие, характерен именно для партии демества в многоголосном пении.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Заметим, что трансформация ритмических основ демественной монодии, происшедшая в многоголосии и приведшая ритм голоса демество к ритму, кратному море, особенно сказалась на строении его кокиз: он как бы разделил кокизу на тонемы, кратные море. Таким образом, кокизы в партии демества становятся более дробными. Та же пульсация характерна и для партии низа, состоящей из избранных демественных тонем аналогичного ритмического строения.

В контексте многоголосия претерпевают изменения также и *ладоинтонационные* особенности музыкальных структур — кокиз, напевов лиц и фит. Существенным является выбор кокиз узкого диапазона — двух- и трехступенных — и односогласных. Иногда их интонационный рисунок меняется в связи с гармоническими условиями многоголосия (пример 247б, первая кокиза партии пути). Как было отмечено при сравнении партий с монодией, мелодические разводы всех пространных структур — лиц и фит — сокращаются. В связи с этим часто меняется интонационно-ритмический рисунок кокиз как элементов, из которых строится лицо и фита.

В многоголосных песнопениях на основе монодических музыкальных структур ведущего голоса сложились аналогичные *многоголосные*: это прежде всего кокизы. ***Многоголосные кокизы*** в демественно-путевом пении сформировались преимущественно как конечные на основе монодических кокиз той же функциональности, применяемых во всех голосах, — ведущем и сопровождающих. Исходя из этого, их можно разделить на два вида: 1) монодическая кокиза в основном голосе сопровождается устойчивыми, закрепленными голосами вспомогательных партий; 2) монодическая кокиза в основном голосе сохраняется, а сопровождающие голоса варьируются. Это явление ярко демонстрирует связь монодии с многоголосием и ее важную роль в формировании многоголосной композиции (пример 247).

Просодема как музыкально-речевая структура песнопения выполняет функцию, организующую хоровую фактуру песнопений как по горизонтали, так и по вертикали. Ее наполнение *музыкальными структурами* отличается в разных голосах. В партии пути основной такой музыкальной структурой, соответствующей просодеме, является тонема, чаще всего однозвучная долгая или двузвучная долгая. В партии низа, соответственно, — несколько тонем, но не объединенных в кокизу. Это подчеркивает дробность напева в этом голосе, а также ритмическую пульсацию на основе моры.

В партии *демества* основной музыкальной структурой, соответствующей просодеме, является кокиза. Такой внутрислоговой распев исключает использование попевок в распевании текста: попевку здесь заменяет лицо (в исключительных случаях — фита), поэтому основной тип распева в демественном многоголосии — пространный лицевой (пример 242).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 247а. Конечные кокизы демественного многоголосия

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 247б. Конечные кокизы путевого многоголосия

Исключением, в котором слышны демественные попевки, становятся сольные запевы. В них просодеме соответствует тонема; следовательно, образуется музыкально-речевая структура попевки, а не лица (см. приложение 82, задостойник Пятидесятницы).

Интересен *просодический ритм* многоголосных песнопений. Как и в монодии, здесь долгое время применялась нейтральная по отношению к акцентности просодия. Например, в песнопениях второй половины XVI в. долготная акцентность не применяется как таковая, а просодический ритм песнопений близок замедленной псалмодии. Долготная акцентность просодем более характерна для поздних демественных образцов, списки которых известны со второй половины XVII в. В качестве примера можно сослаться на пасхальный демественный задостойник (приложение 80).

Наиболее пространно обычно изложены начальная и конечная просодемы, соответствующие 6—8 морам, что выделяет начало и окончание строки. Чаще других встречается четырехморный распев просодем, что отражает формирование четырехдольного метра, а именно 4/2, который по своей протяженности и метрическим характеристикам более близок всем видам монодии, входящим в многоголосие. Таким образом, *периодичность одинаковых по продолжительности просодем способствует формированию метра в демественно-путевом пении*.

В некоторых образцах периодичность равных просодем соединяется с редкой красотой и выразительностью голосов, особенно партии демества; например, в задостойнике Вознесения таковы окончания первых двух строк (пример 246).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Что же касается других мелолексем, то в каждом из видов полифонического многоголосия их применение различно. Так, для демественного пения более всего характерны ***лица***: в отличие от монодии, здесь используется преимущественно пространный лицевой распев.

Особенностью путевого многоголосия является применение не только лиц, но и ***фит***; при этом здесь существуют свои ограничения, вызванные условиями многоголосной композиции. Во-первых, здесь используется ограниченный круг фит и, во-вторых, ограничено количество фит в рамках одного песнопения. Например, в троестрочной стихире Рождества Богородицы «Сей день» дважды звучит одна и та же фита — в начале песнопения на слово «Сей» и в конце — на слово «едина». Важную роль играет ритмическая организация этой мелолексемы, отличающаяся симметрией ритма и возникновением «тактов» высшего порядка с размером 4/2. Благодаря этому, облегчается контрапунктическое соотношение голосов в партитуре и ее исполнение.

Именно поэтому оказалось возможным использование в многоголосной композиции столь пространной единицы, как фита. Фита здесь представляет собой пространную многоголосную мелолексему с устойчивым напевом во всех голосах, повторяющимся в разные моменты музыкальной формы; при этом текст, соединяющийся с напевом фиты, меняется. Подобные фитные напевы в ранней путевой полифонии еще раз подчеркивают ее связь с монодической традицией (пример 248).

Попевка, как традиционная для монодии мелолексема, характерная для силлабического и силлабо-мелизматического типа пения, в пространной традиции, к которой и относится демественно-путевое многоголосие, используется крайне редко.

В раннем многоголосии происходят настолько существенные изменения в сравнении с монодической традицией, что это позволяет говорить о формировании некоторых *новых принципов музыкального мышления*. Это относится к построению ладоинтонационных структур и способам их ритмической организации. Отметим тонемный принцип построения сопровождающих партий, использование более дробных интонационных моделей — тонем — при создании голосов музыкальных композиций, трансформацию несимметричных структур в симметричные, а также формирование метрического мышления.

Образцы раннего многоголосия демонстрируют процесс формирования *метра* уже на первоначальной стадии возникновения и развития. Именно в многоголосии метр складывается в связи с тем, что ритмические особенности каждого из голосов с их несимметричностью (характерной для монодии, являющейся одним из важнейших средств развития) приобретают здесь более общий для всех голосов характер; во всех голосах возникает мерность ритмической пульсации. Это является организующим началом многоголосной музыкальной фактуры. Сам феномен свидетельствует также о существенных изменениях в музыкальном мыш-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 248. Фита из троестрочной стихиры Рождества Богородицы «Сей день». Вторая половина XVII в., РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 150, л. 4

лении — переходе от ритмического движения в монодии к метрической организации музыкальной композиции в многоголосии.

Отмеченные уже ритмические особенности тонем и кокиз в партии пути — мерность ритмического движения, причем длительностями, двукратными и четырехкратными море, — формируют в напеве партии как бы «такты» высшего

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

порядка, объединяющие моры попарно и по четыре и образующие «такты» на 2/2 и 4/2.

Контрастные по ритму партии демественно-путевого многоголосия, соединяясь в партитуре, образуют очень сложную фактуру. Самостоятельность и характерность каждого голоса при этом сохраняется, но естественным образом голоса координируются друг с другом как по гармонической вертикали, так и по горизонтали. Горизонтальное сопряжение голосов, определяемое во многом просодическим ритмом песнопений и гармонической вертикалью, тем не менее требует собственной ритмической координации между партиями.

Общая ритмическая организация песнопения возникает из сочетания ритма его партий. Каждая из партий при этом отражает ритмические особенности монодии, лежащей в ее основе, а условия многоголосия оказывают влияние на ритмическую организацию партий.

Исходя из того, что распеваемые слоги текста, то есть *просодемы*, произносятся во всех голосах одновременно, ее роль в многоголосии еще более значима, чем в монодии. Начало просодемы в многоголосии становится, как правило, метрически сильной долей, что усиливает роль этой единицы в ритмической организации песнопений.

Пространный внутрислоговой распев демественно-путевого многоголосия («внутри» просодемы), кроме *акцентного начала просодемы* (за счет фонетики нового слога), имеет относительно сильные доли во всех голосах партитуры. Именно совпадение акцентности и ритма всех голосов в этих метрически сильных точках и организует ритмическое соотношение голосов партитуры. Как мы увидим далее, эта закономерность непосредственным образом отражается в знаковой системе — нотации.

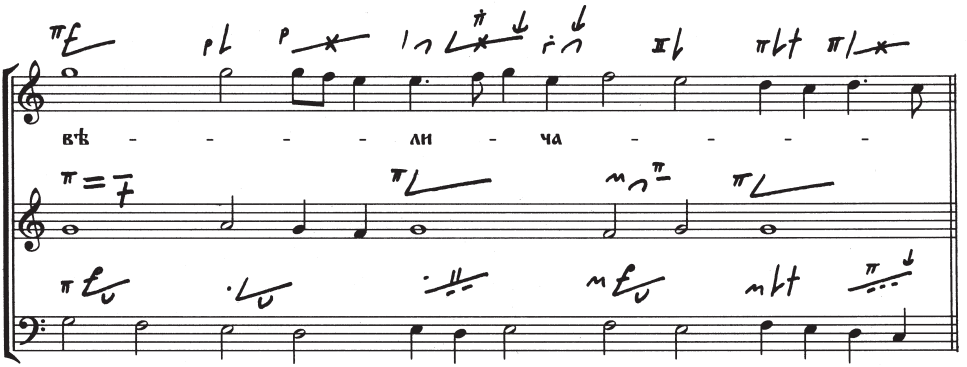
Такой яркий стилистический признак, как *просодические синкопы*, характерные для демественно-путевой монодии, в многоголосии сохранились лишь отчасти, больше в путевом пении, меньше в демественном.

В путевых песнопениях в связи с одновременным произнесением текста во всех голосах, в хоровой партитуре воспроизводится характерная черта монодии — синкопы с ритмическим дроблением моры. Это находит свое отражение в нотации крюковых партитур.

Иная ситуация возникает в демественном пении. В монодии просодические синкопы используются, как и в путевом пении: соседние просодемы образуют нечетные пропорции дохмического рода 3:5. В многоголосном же деместве голоса записаны по-разному. В ведущем голосе демество просодическая синкопа записывается традиционно, как и в монодии, при этом в других голосах знаки нотации, совпадающие с просодической синкопой ведущего голоса, отражают неделимые тонемы. Именно это подчеркивает невозможность исполнения синкопированного ритма. Таким образом, отсутствие просодических синкоп в двух голосах из трех

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

доказывает, что характерная особенность демественно-путевой монодии здесь, в многоголосии, исчезает, что подтверждает нотация второстепенных партий. Мы видим трансформацию одного из важных качеств монодической традиции (пример 249).



Пример 249. Запись просодической синкопы только в партии демества. Из задостойника Вознесения. Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 88 об.

Одной из важнейших особенностей ритмической организации голосов в партитуре является *соответствие* продолжительности просодем сопровождающих голосов просодемам основного голоса. Корректирование ритмического значения знамен этих голосов проводится по просодемам ведущего.

В основе ***ритмической организации*** демественно-путевого пения лежит *сочетание просодического и музыкального ритма в каждом из голосов*, входящих в партитуру. Распетый слог текста становится главной организующей единицей для многоголосной композиции по ее горизонтали и вертикали, а просодический ритм песнопения, ритм произносимого слова становится ведущим в построении музыкальной формы. Ритм просодем в звучащем песнопении, соединяясь с музыкальным ритмом внутрислогового распева, определяет принципы развития музыкального материала.

Важным *мензуральным фактором* в ритмической организации голосов партитуры являются одноморные просодемы, которые, чередуясь с многоморными, позволяют корректное сведение голосов композиции по ритму. Вследствие такого сочетания одноморных и многоморных просодем «высвечивается» периодичность просодического ритма. Эта закономерность не универсальна, но она в достаточной степени рельефно проявляется в некоторых строках отдельных песнопений. Подобная периодичность просодического ритма — новое явление в культуре Средневековья, отражающее формирование метрического мышления, которое станет характерным для музыкального искусства более поздней эпохи.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Обратимся к ***звуковысотной организации*** раннего многоголосия и рассмотрим ее сначала по горизонтали, с точки зрения связи партий с монодическими распевами.

Наши наблюдения показывают, что функции голоса *путь* разнообразны: это не только изложение путевой монодии со всеми ее признаками, но и голос, звуковысотный уровень музыкальных структур которого становится определяющим для мелодического развития других партий. Поскольку в партии пути преобладают однозвучные, продолжительные тонемы, характер ее звучания подчеркивает горизонтальное мелодическое движение и как бы соединяет традицию многоголосия с монодической. Эта партия становится объединяющим началом для ритмически подвижных голосов демества и низа, возвращая многоголосную композицию к горизонтально протяженному звучанию монодии[9].

Следует отметить также, что нередко в партии пути сохраняется одна *звуковысотная строка* на протяжении композиционной строки песнопения или даже на протяжении всего песнопения. Это явление вкупе с повторностью продолжительных тонем на одном звуковысотном уровне связано с традицией псалмодии, древние истоки которой получают в многоголосии очень своеобразное воплощение.

Важная роль голоса *путь* в звуковысотной организации многоголосной фактуры отражается в нотации партии, *Э*-образный знак которой указывает звуковысотный уровень строки именно для этого голоса. В некоторых песнопениях наблюдается сопоставление двух строк, отстоящих друг от друга на кварту (*соль—ре*).

Отметим, что здесь господствуют кокизы с предельно ограниченным звукорядом — в две-три ступени. Как правило, они звучат в светлом согласии; изредка, исходя из развития других голосов, путевой напев спускается в мрачное согласие. Подобные особенности путевой строки делают этот голос звуковысотным ориентиром для других голосов.

Партия *низа* также имеет свои характерные особенности звуковысотной организации. Интонационный рисунок тонем *низа* связан с опеванием различных

[9] Традиция пения с *исоном* — выдержанным звуком основного (конечного) тона согласия, характерна для православной греческой и балканской традиции. На Руси, судя по певческим источникам и музыкально-стилистическим признакам церковного пения до конца XVII в., она не прижилась. Одна из причин — хоровое исполнение песнопений, в то время как в балканской традиции исон исполняется хором, а на его фоне основной напев исполняется солистом. Другая существенная причина кроется в самом складе древнерусской монодии, для которой свойственна ладопеременность. Это качество является настолько важным для всей певческой традиции, что отказ от нее даже в ранних, более простых формах многоголосия, на наш взгляд, вряд ли возможен. Кроме того, сама полифоническая фактура, соединяющая два, три или четыре голоса, значительно более развита и сложна, чем двухголосное пение с исоном, которое только условно можно считать многоголосием, ибо оно представляет простейшую, начальную его форму.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ступеней в согласиях обиходного звукоряда; при этом часто опевается звуковысотная строка, совпадающая с путевой, но реально звучащая на октаву ниже (в многоголосной композиции это создает гетерофонный склад). Другое типичное соотношение строк низа и пути — кварто-квинтовое.

Несмотря на преобладание поступенного движения при соединении многозвучных, ритмически дробных тонем, в этом голосе чаще, чем в других, применяются квартовые и даже квинтовые скачки при их соединении. Интонационное разнообразие и ритмическая подвижность партии требует от исполнителей высокой степени технической подвижности голоса. Необычно, в сравнении с западноевропейскими традициями хорового пения, что здесь эти самые сложные требования предъявляются к самому низкому голосу — басу, который от природы не отличается большой технической подвижностью. Это подтверждает высочайшую степень подготовки «нижников» — исполнителей этой партии.

Голос низ, в соответствии со своим предназначением как басовый голос партитуры, излагается преимущественно в низких согласиях обиходного звукоряда — мрачном и простом; светлое согласие затрагивается в меньшей степени, чем в других голосах. Звуковысотный уровень строки в этой партии меняется редко и обычно лишь в пределах мрачного согласия.

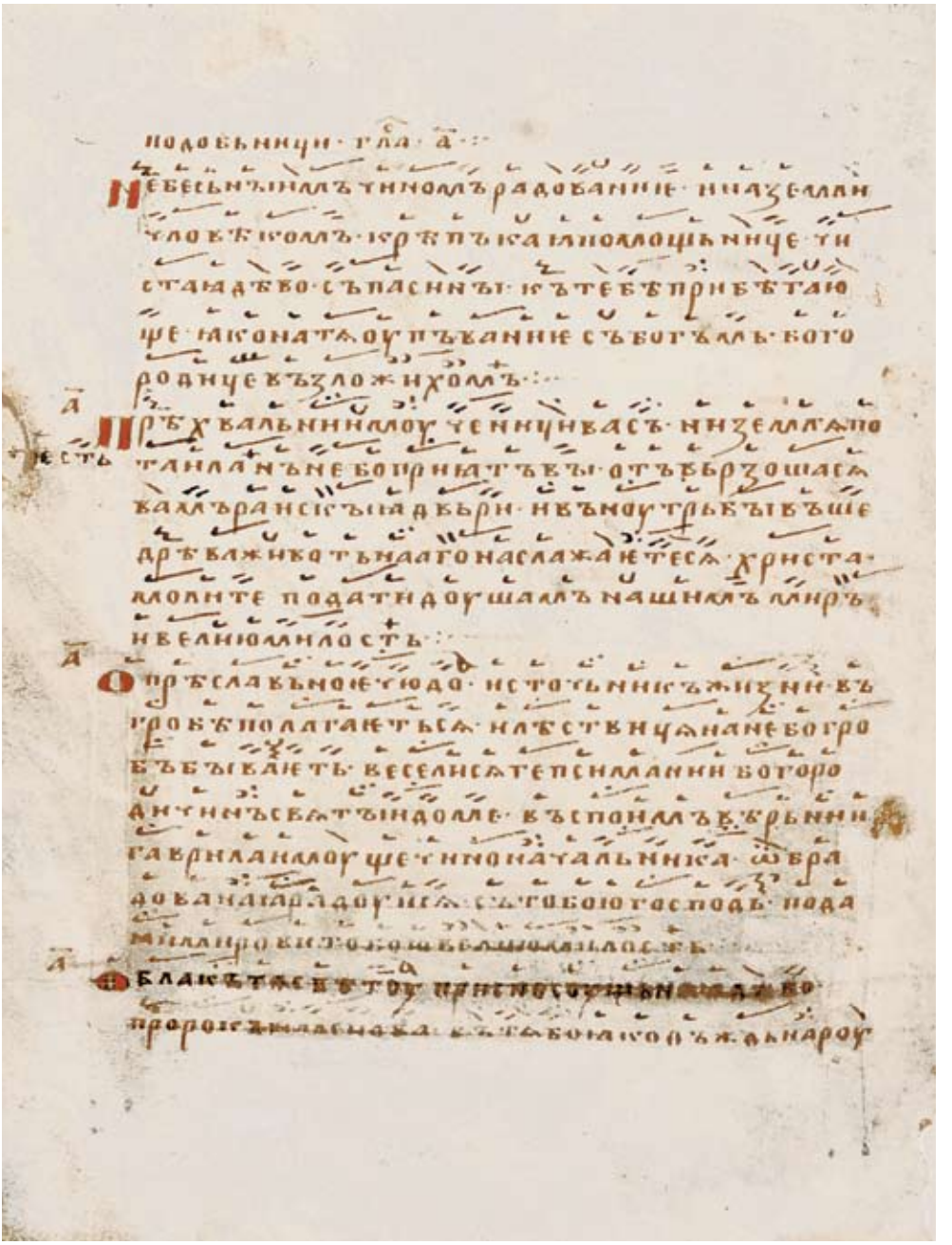
Голос *верх* путевого многоголосия в своей звуковысотной организации так же, как и другие голоса, связан со строкой. В связи с тем, что в своем интонационно-ритмическом развитии он корреспондирует с голосами путь и низ, звуковысотный уровень его строки меняется на протяжении всего песнопения. Его строка или совпадает со строкой пути и низа, или находится с ними в кварто-квинтовом соотношении.

Мелодическое развитие партии *демества* отличается наибольшей свободой и диапазоном: партия охватывает мрачное, светлое и тресветлое согласия, то есть ее звуковысотное развитие происходит в пределах ***c—d***^{1}. Звуковысотное положение музыкальных структур этого голоса во многом зависит от контрапунктирующих голосов. Чаще всего оно совпадает со строкой партии пути или отстоит от нее на кварту (выше или ниже).

Характерная для демественной монодии частая смена звуковысотного уровня строки сохраняется также и в партии. Подобная гибкость звуковысотной переменности строки создает оптимальные условия для соединения с другими голосами. При этом кокизы партии демества сохраняют разнообразие ладовых наклонений демественной монодии.

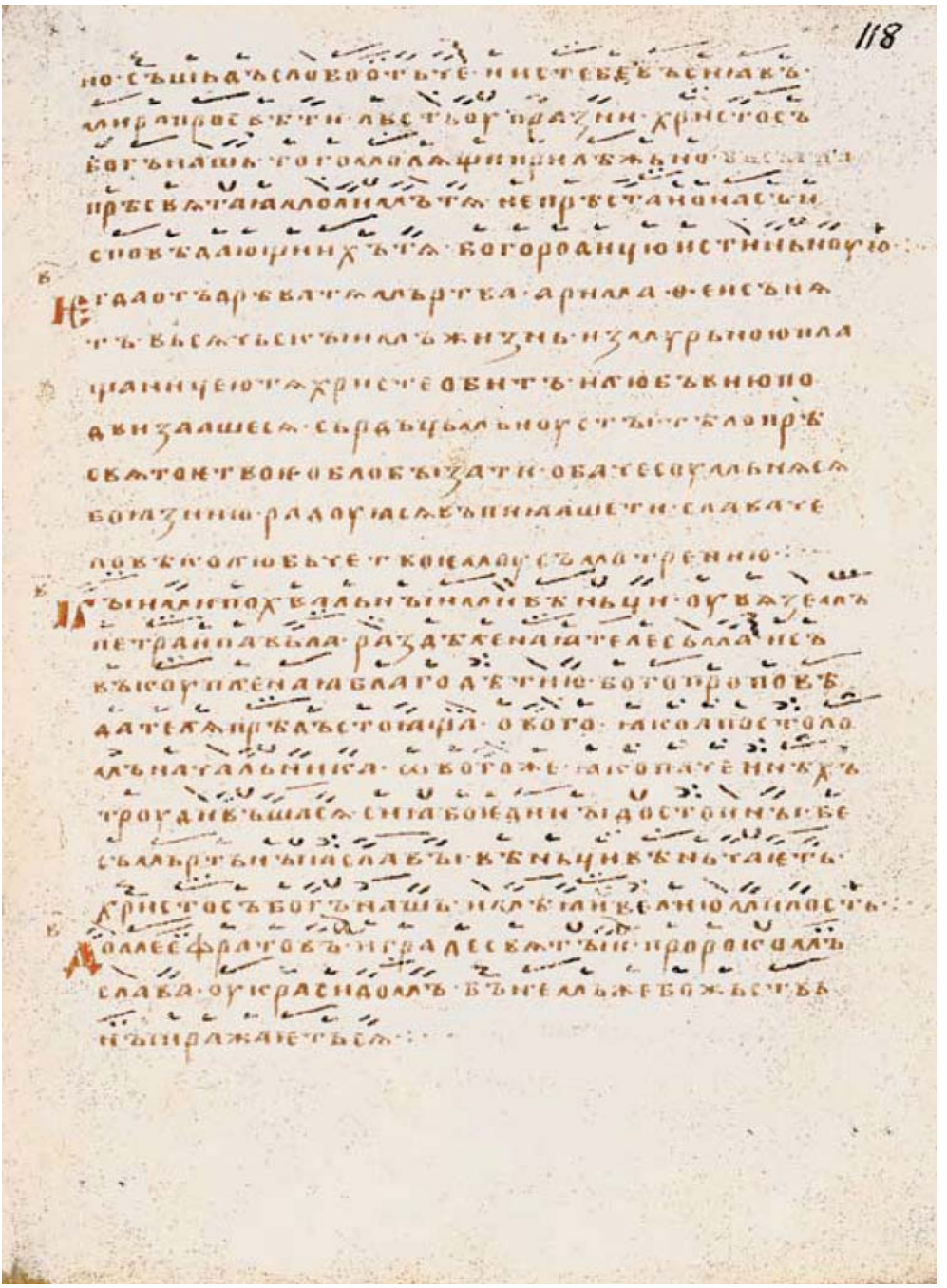
Мы видим, что в основе *звуковысотной организации партий* демественно-путевого многоголосия лежит опевание ***строки*** каждой партии ее тонемами. Такие особенности раннего многоголосия могут быть одним из объяснений его названия «строчным» пением.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



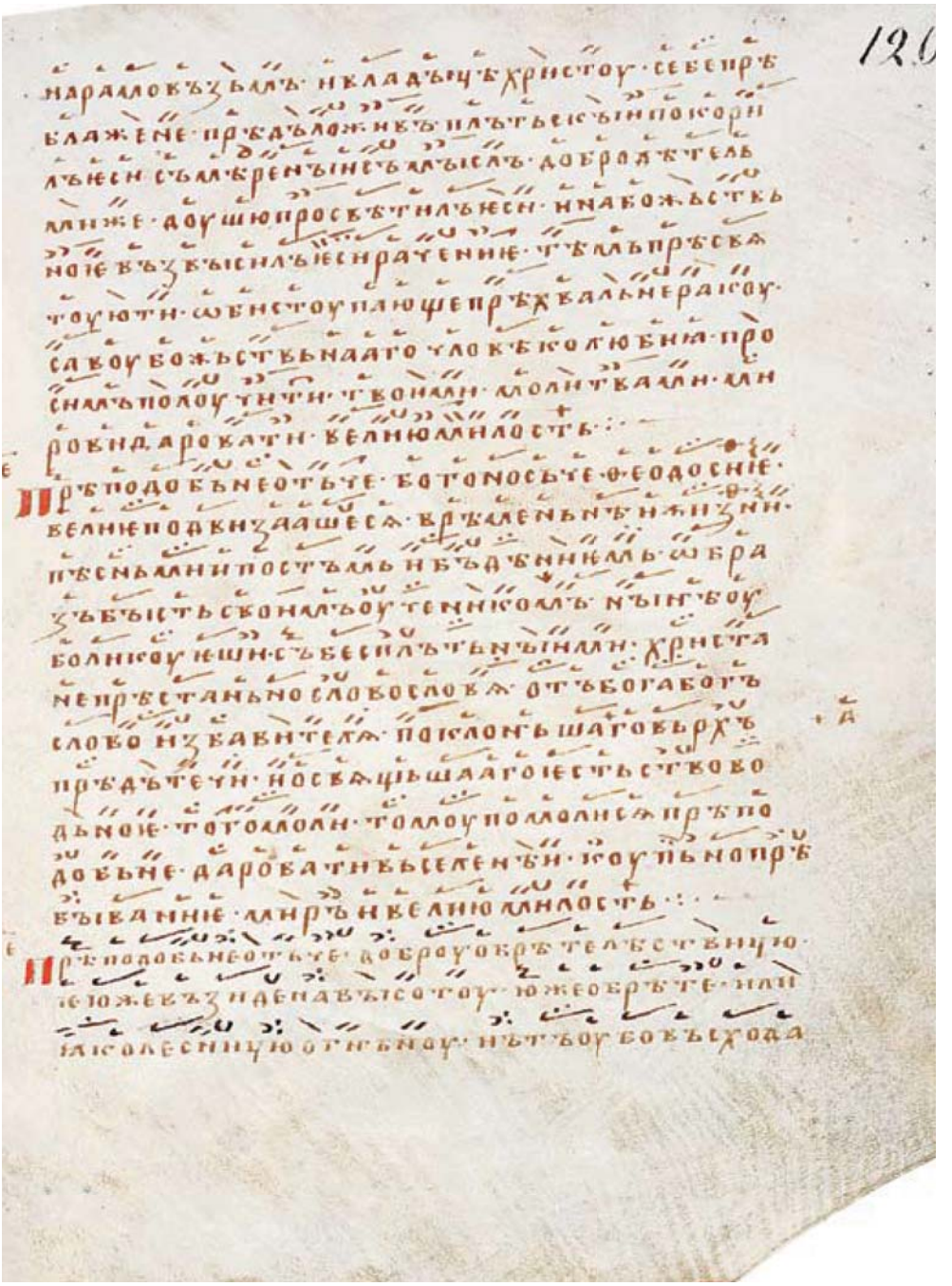
Илл. 1а. «Подобники» силлабического знаменного распева. Конец XI — начало XII в., Типографский устав и кондакарь. ГТГ, К-5349, л. 117 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



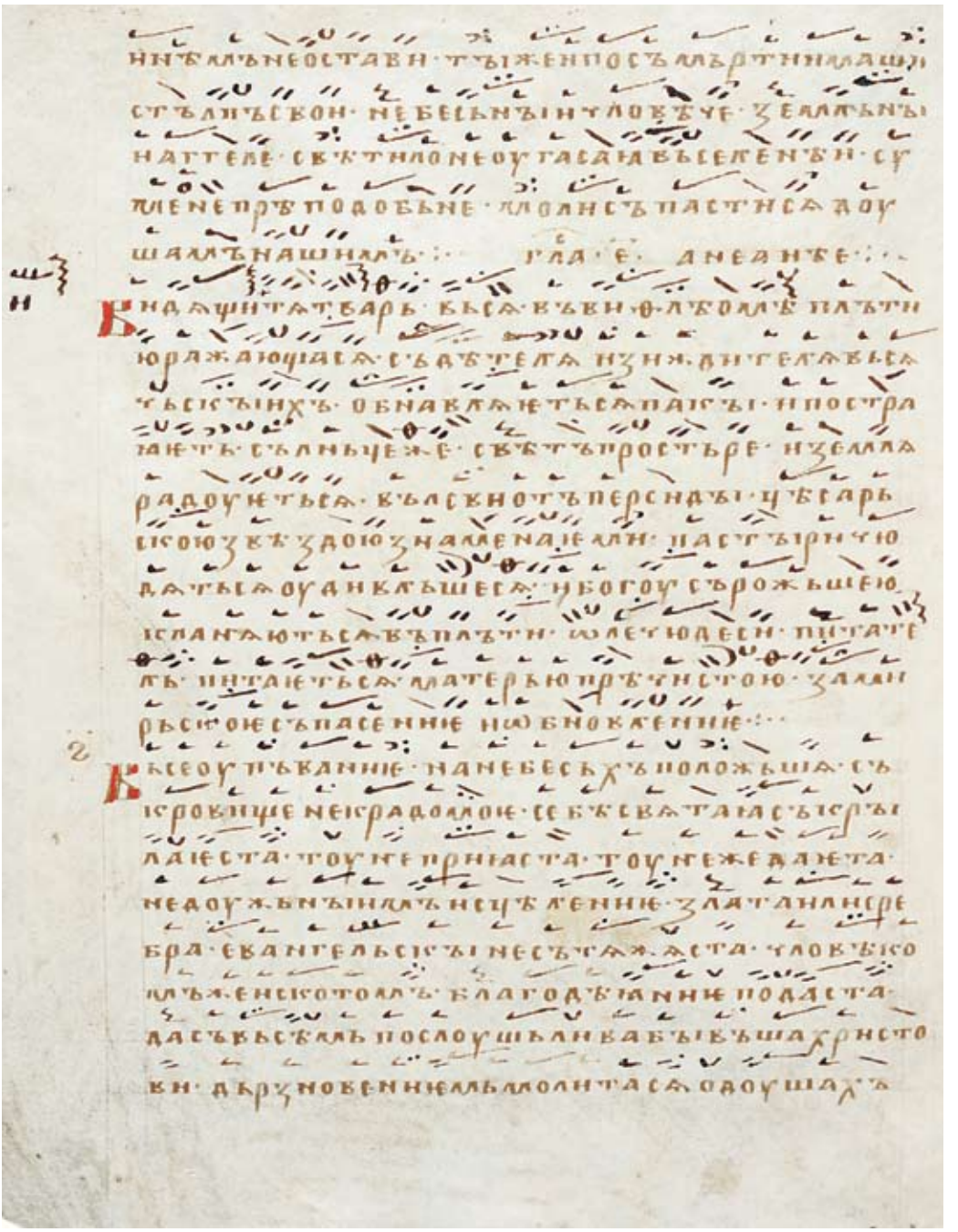
Илл. 1б. «Подобники» силлабического знаменного распева (продолжение). Конец XI — начало XII в., Типографский устав и кондакарь. ГТГ, К-5349, л. 118

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



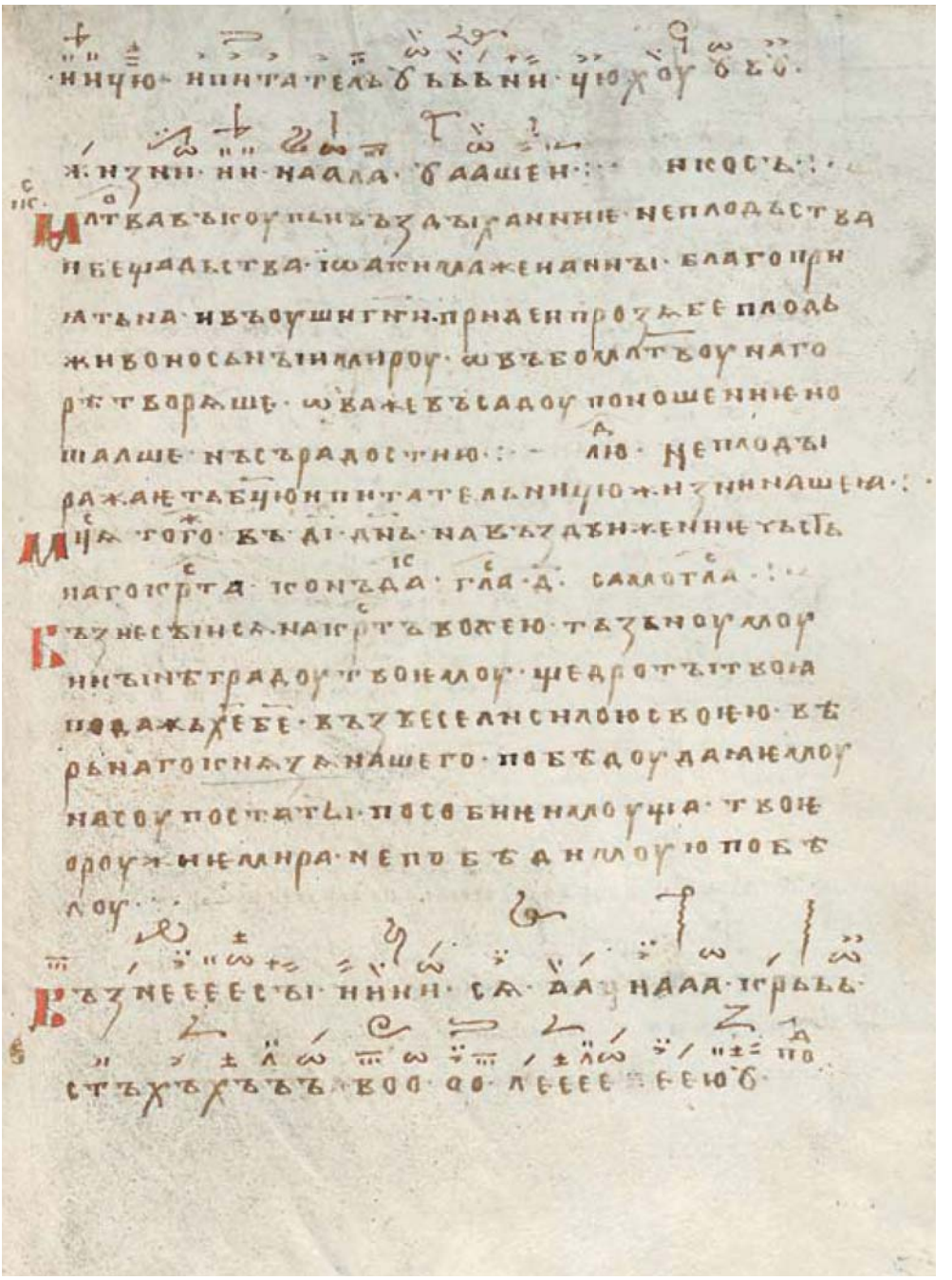
Илл. 2а. «Подобники» силлабо-мелизматического знаменного распева. Конец XI — начало XII в., Типографский устав и кондакарь. ГТГ, К-5349, л. 120

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



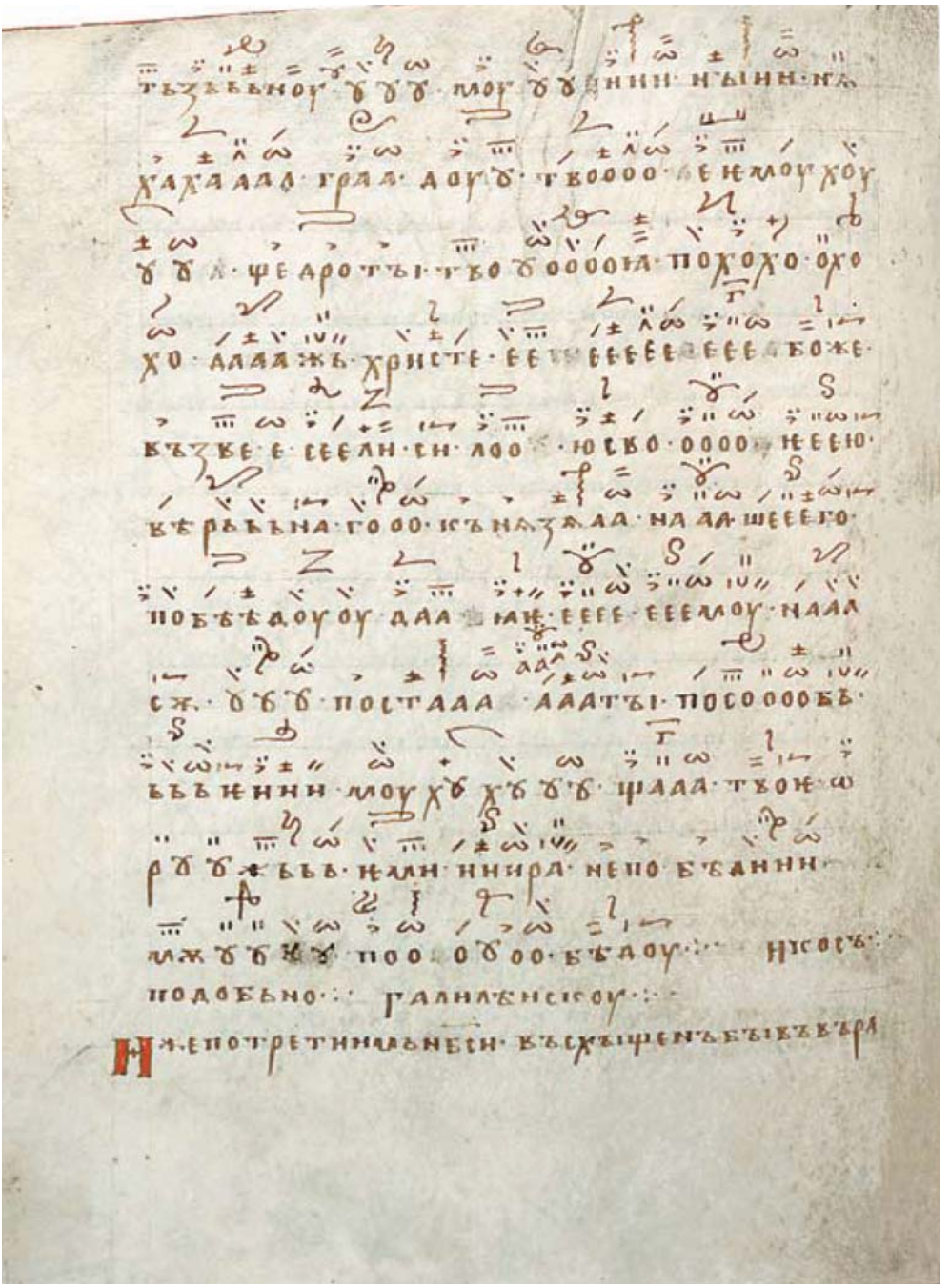
Илл. 2б. «Подобники» силлабо-мелизматического знаменного распева (продолжение). Конец XI — начало XII в., Типографский устав и кондакарь. ГТГ, К-5349, л. 120 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



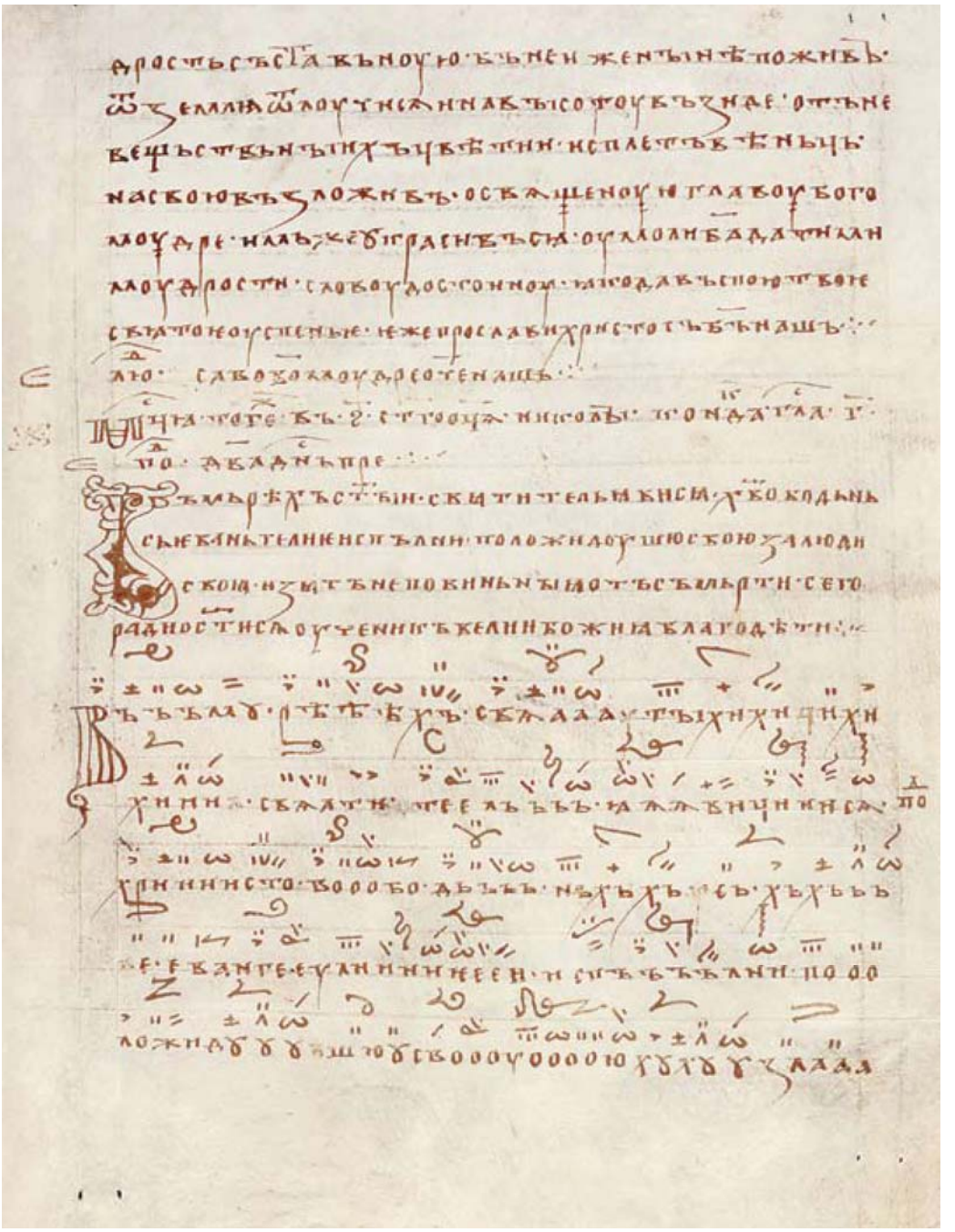
Илл. 3а. Кондак Воздвиженья «Вознесыйся на крест». Конец XI — начало XII в., Типографский устав и кондакарь. ГТГ, К-5349, л. 27

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



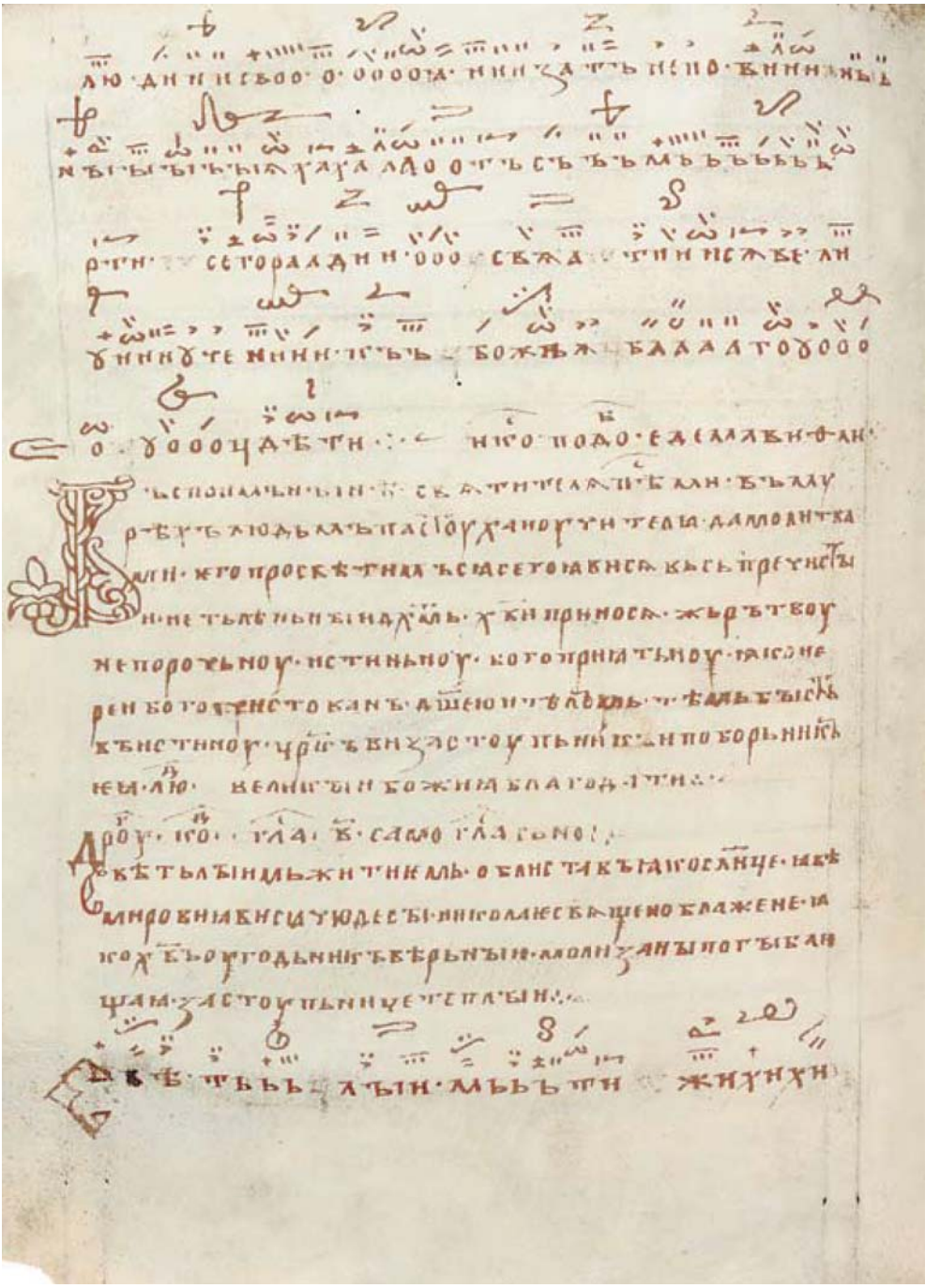
Илл. 36. Кондак Воздвиженья «Вознесыйся на крест» (продолжение). Конец XI — начало XII в., Типографский устав и кондакарь. ГТГ, К-5349, л. 27 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



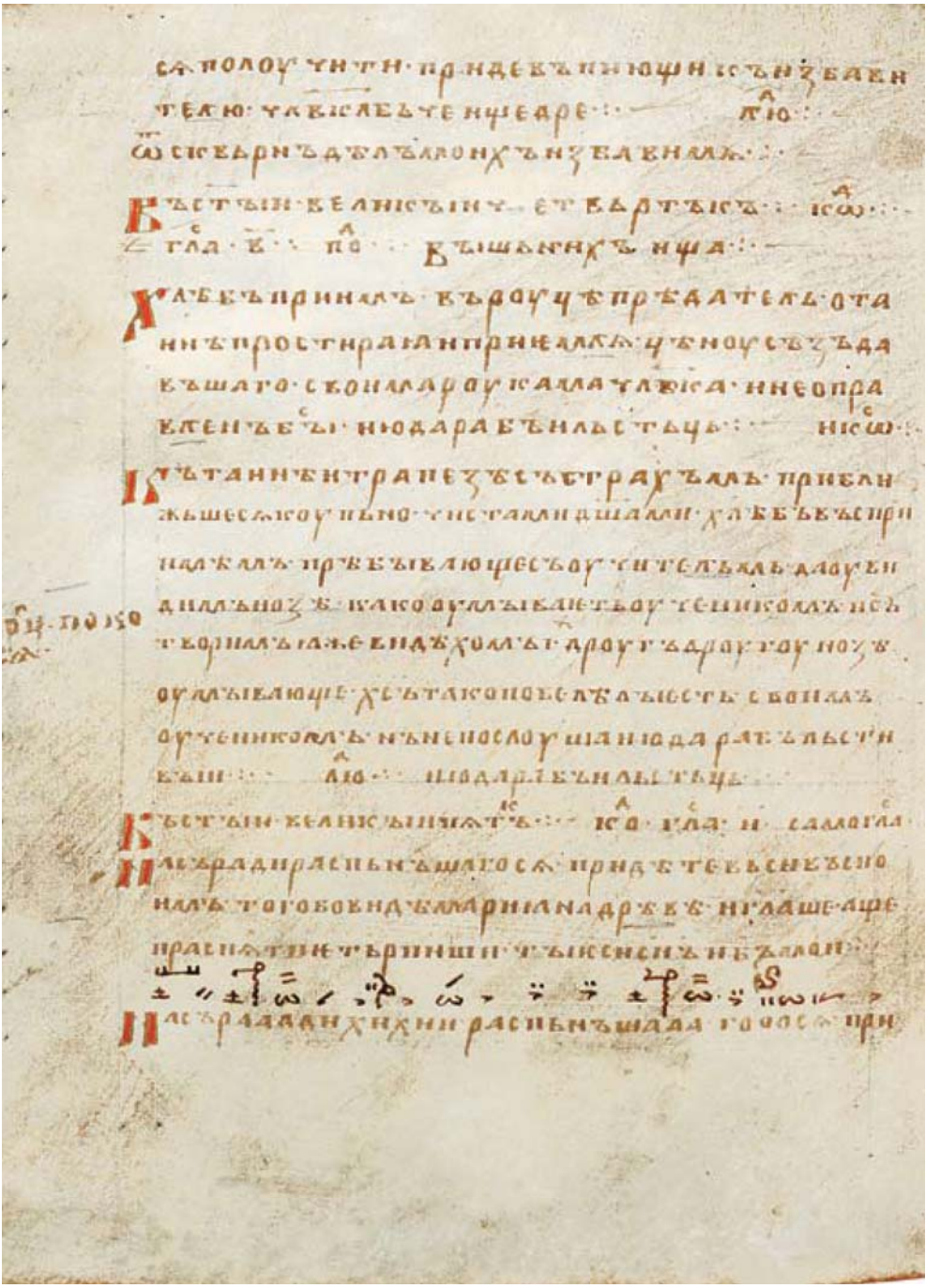
Илл. 4а. Кондак св. Николаю, Мир Ликийских чудотворцу «В Мирех святый святитель явися». Подобен «Дева днесь». Конец XI — начало XII в., Типографский устав и кондакарь. ГТГ, К-5349, л. 42

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



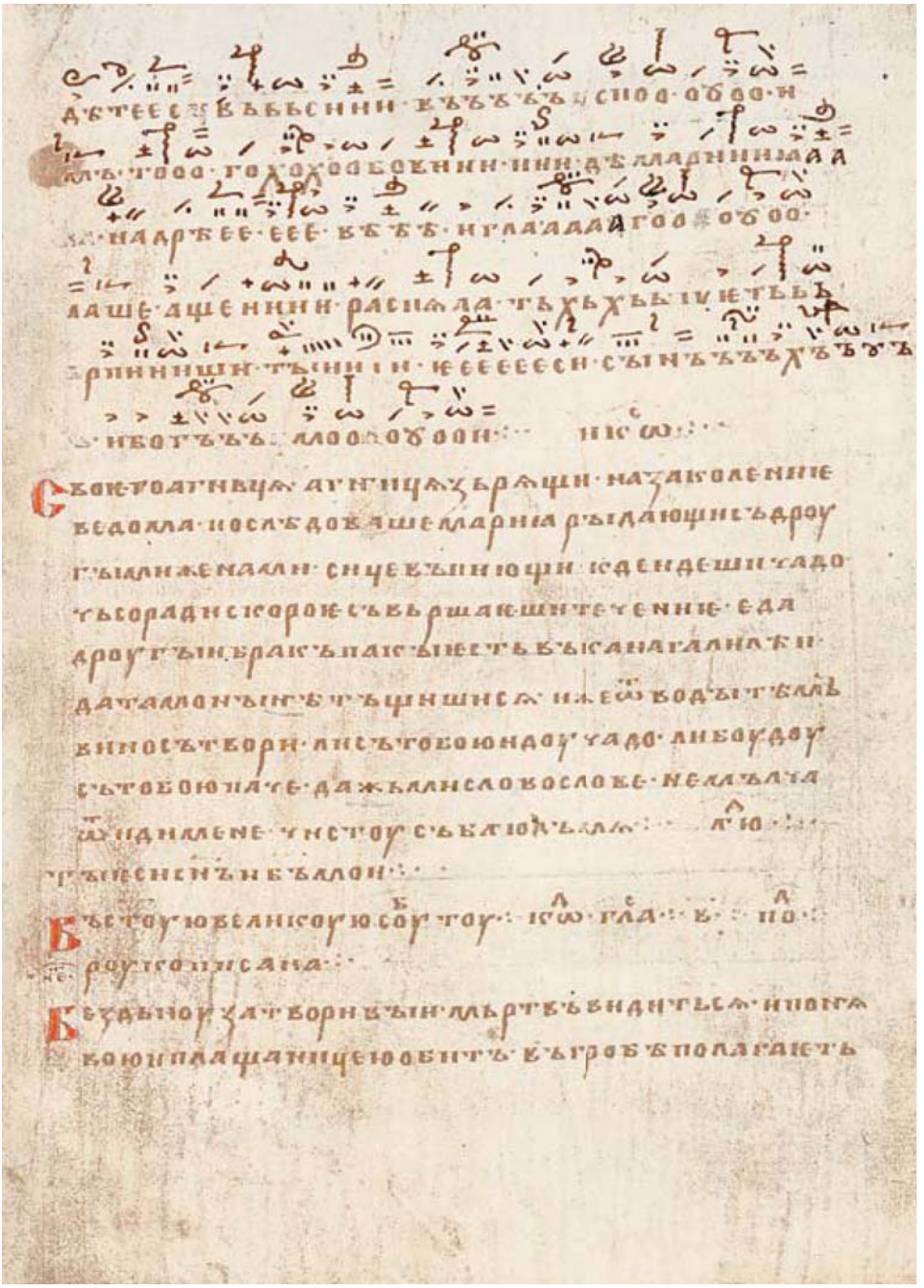
Илл. 46. Кондак св. Николаю, Мир Ликийских чудотворцу «В Мирех святый святитель явися» (продолжение). Подобен «Дева днесь». Конец XI — начало XII в., Типографский устав и кондакарь. ГТГ, К-5349, л. 42 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



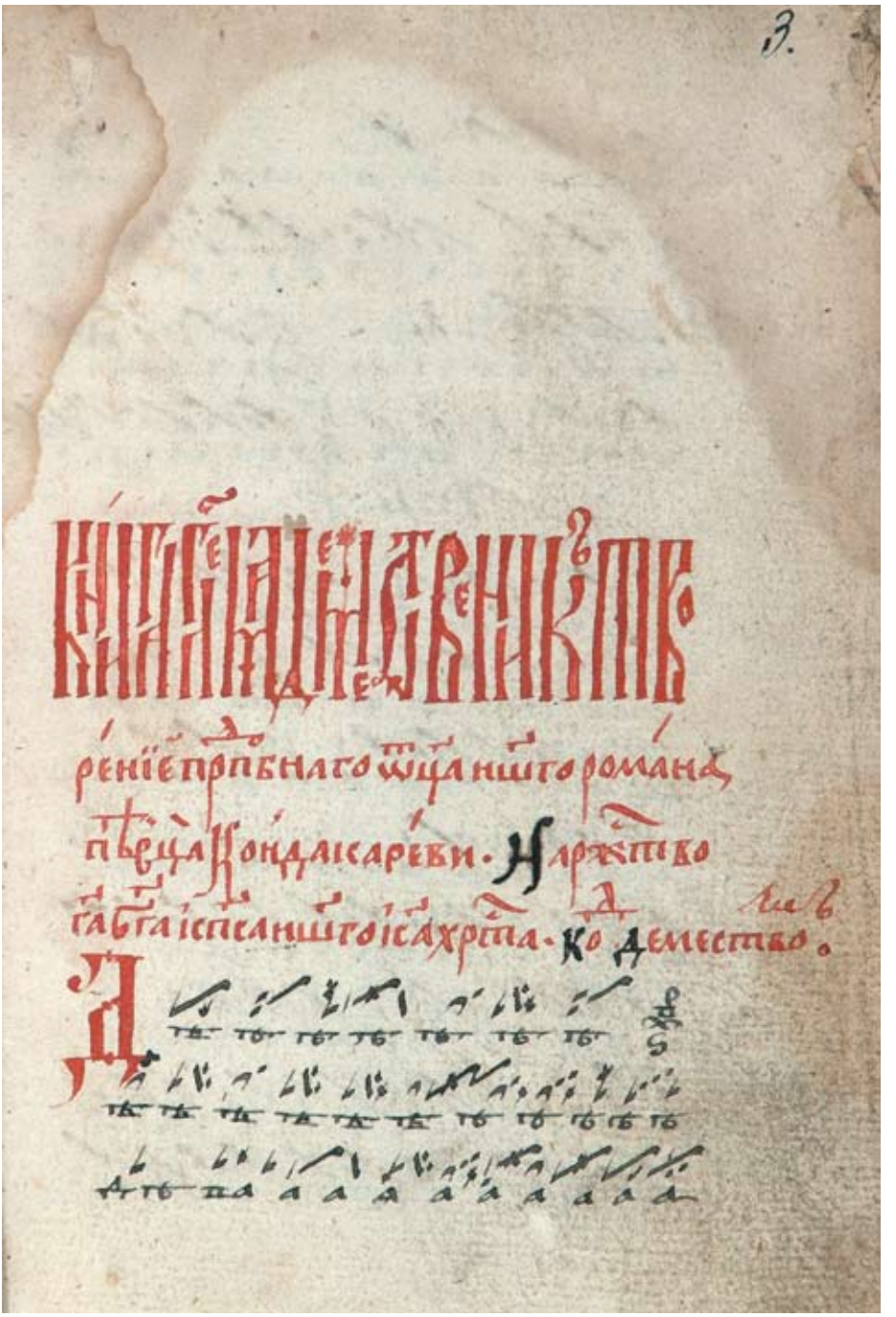
Илл. 5а. Кондак в великий пяток «Нас ради распеншагося». Конец XI — начало XII в., Типографский устав и кондакарь. ГТГ, К-5349, л. 86 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

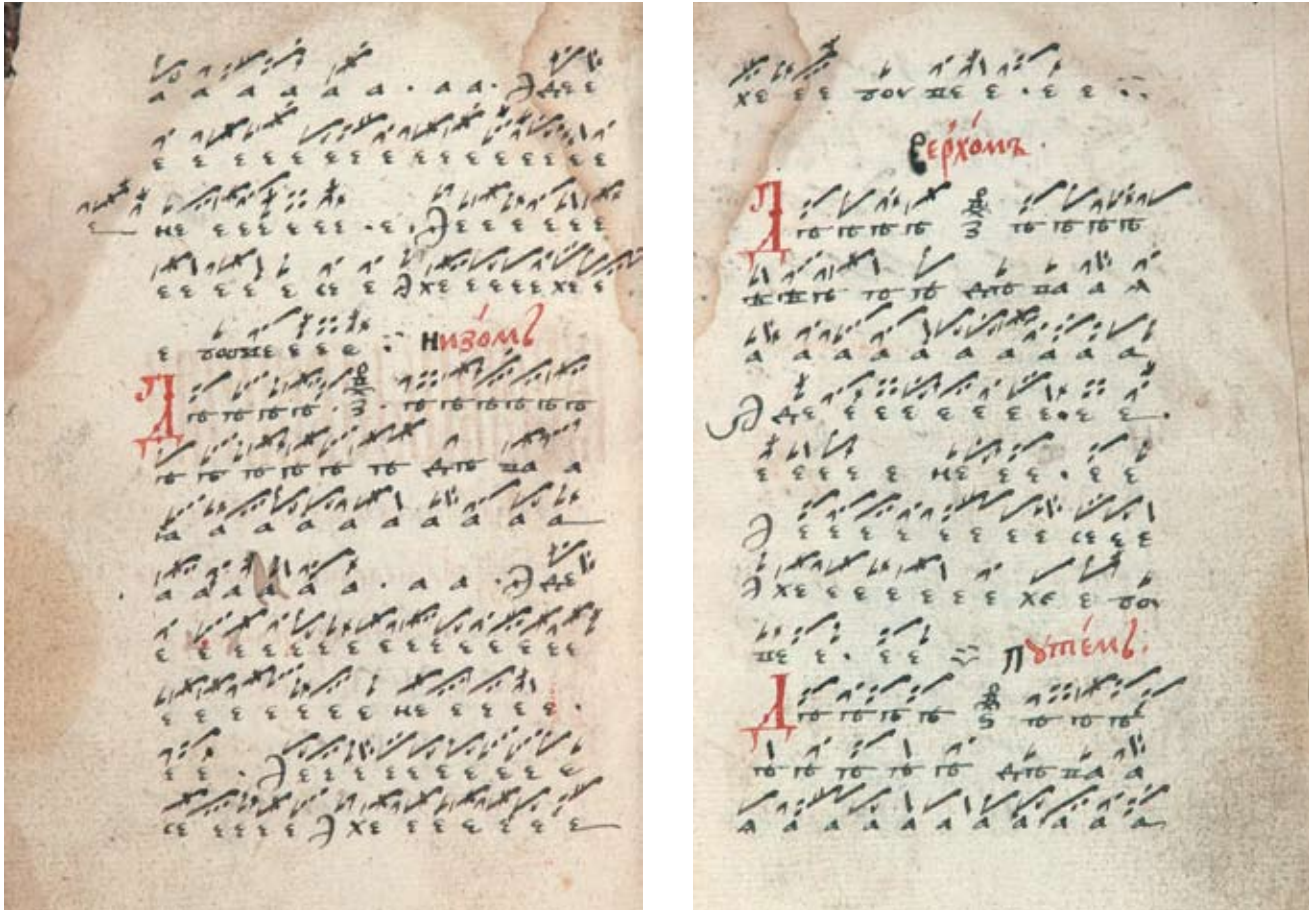


Илл. 5б. Кондак в великий пяток «Нас ради распеншагося» (продолжение). Конец XI — начало XII в., Типографский устав и кондакарь. ГТГ, К-5349, л. 87

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

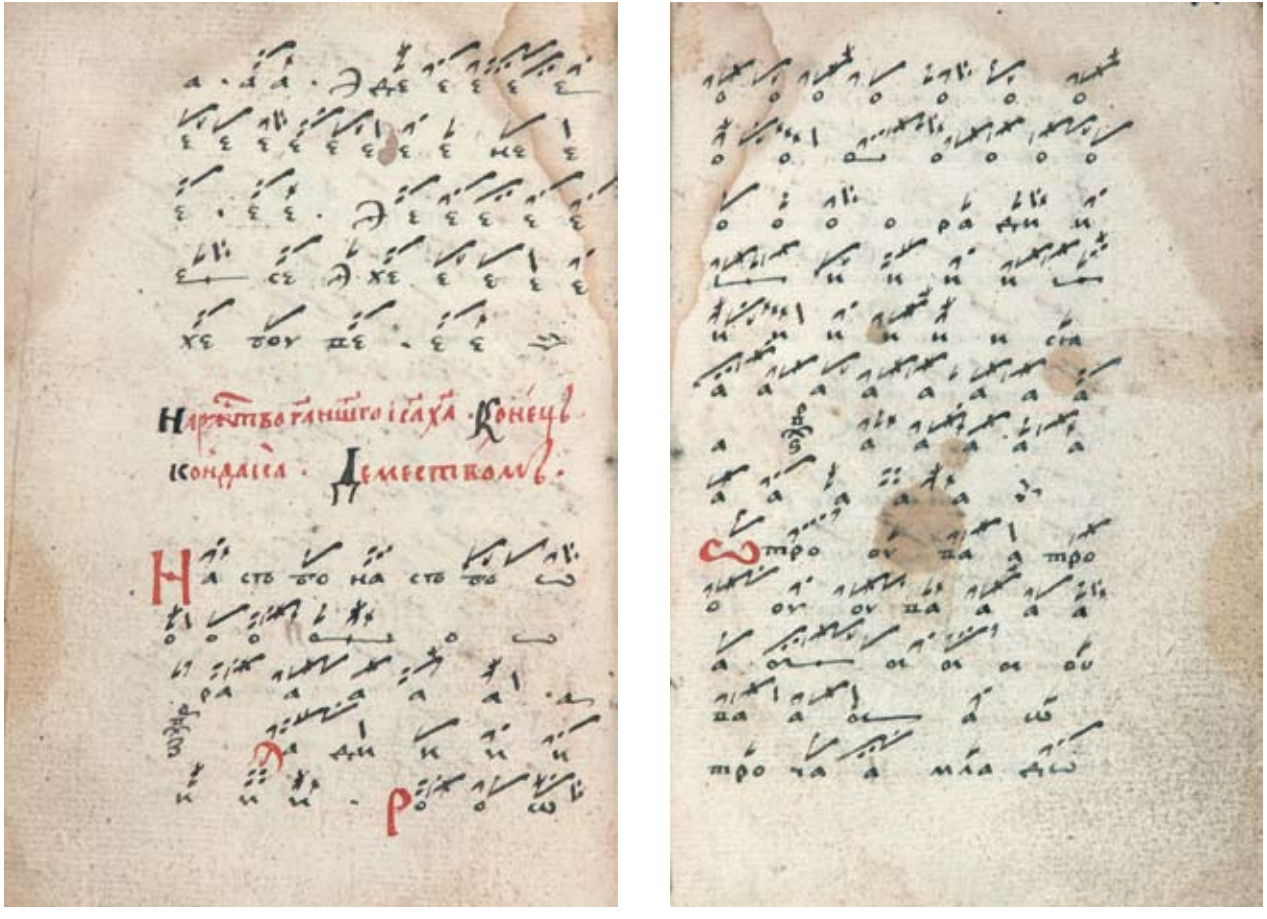


Илл. 6а. Кондак на Рождество Христово «Дева днесь» демественным, низом, верхом и путем (в однострочном изложении голосов). Демественник. 1606—1610, ГЦММК им. М. И. Глинки, ф. 283, № 15, л. 3



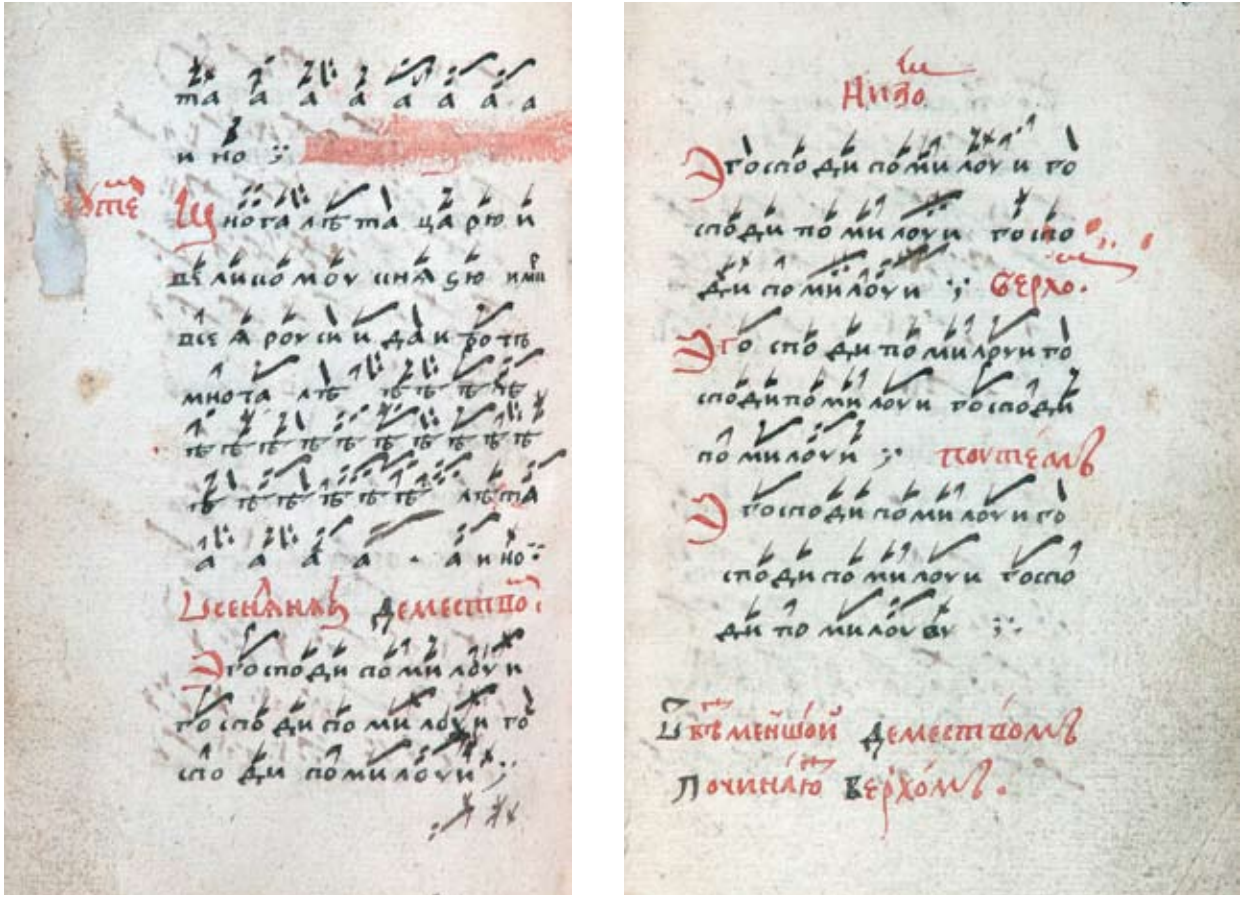
Илл. 66. Кондак на Рождество Христово «Дева днесь» (продолжение) деместом, низом, верхом и путем (в однострочном изложении голосов). Демественник. 1606—1610, ГЦММК им. М. И. Глинки, ф. 283, № 15, л. 3 об. — 4

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Илл. 6в. Кондак на Рождество Христово «Дева днесь» (продолжение) демественным, низом, верхом и путем (в однострочном изложении голосов). Демественник. 1606—1610, ГЦММК им. М. И. Глинки, ф. 283, № 15, л. 4 об. — 5

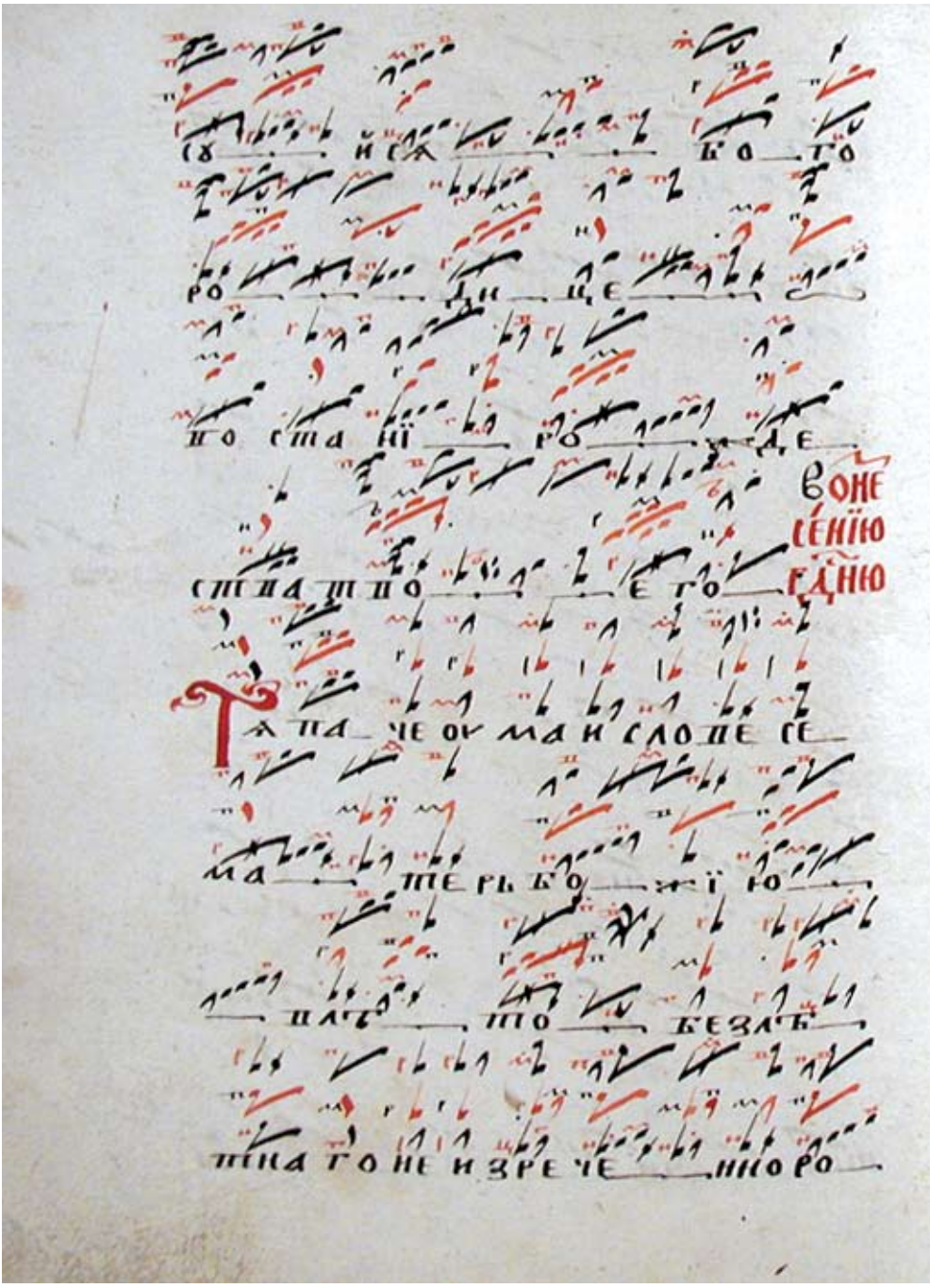
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Илл. 7. Ектения «Господи, помилуй!» демествомъ, низомъ, верхомъ и путемъ.
Демественник. 1606—1610, ЦГММК им. М. И. Глинки, ф. 283, № 15, л. 78 об. — 79

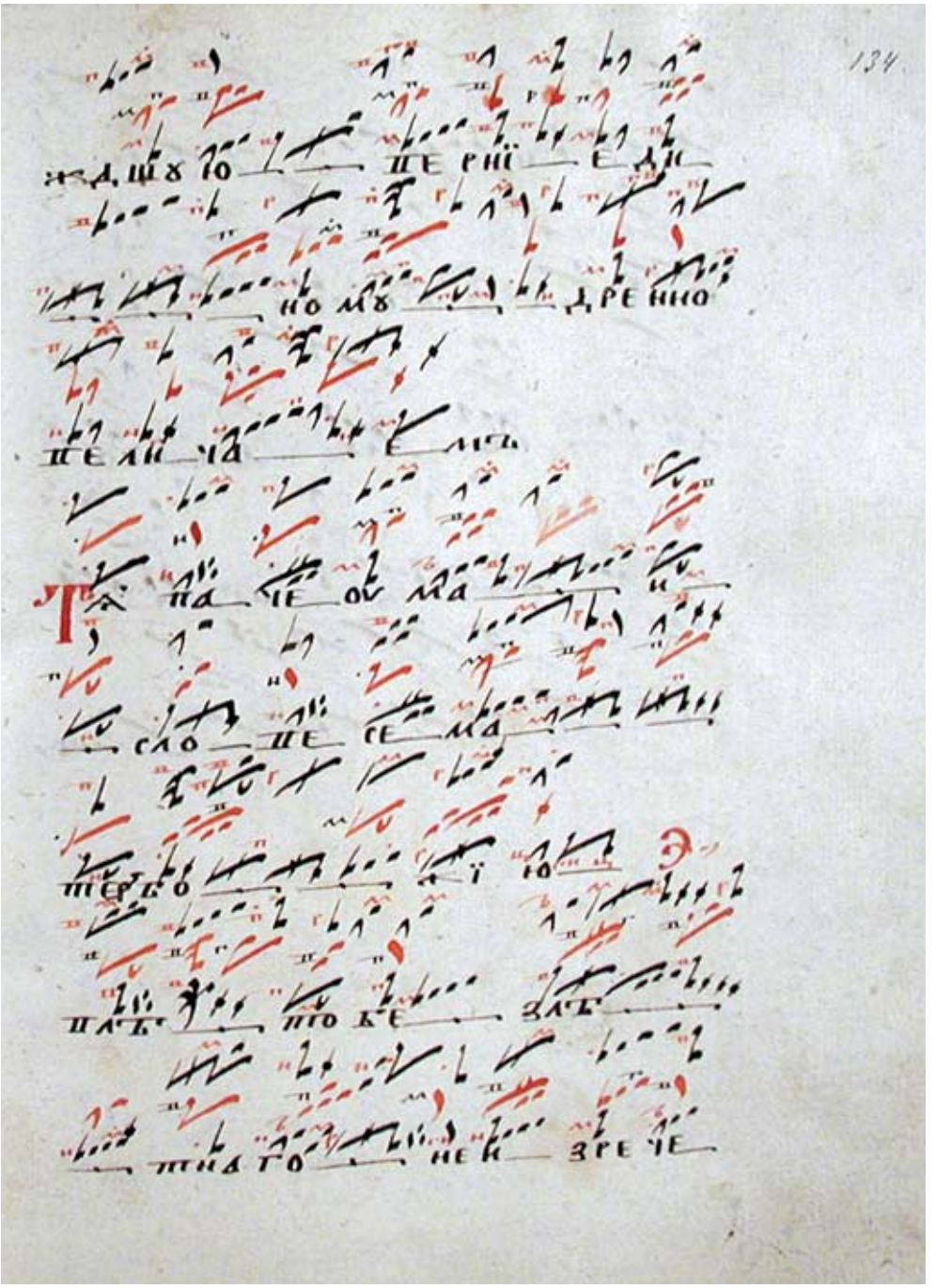
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Илл. 8а. Задостойник Вознесения Господня. Крюковая партитура путевого трехголосия («троестрочие» — низом, путем и верхом). Последняя четверть XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 220, л. 133 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Илл. 8 б. Задостойник Вознесения Господня (продолжение). Крюковая партитура путевого трехголосия («троестрочие» — низом, путем и верхом). Последняя четверть XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 220, л. 134

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Рассматривая звуковысотную организацию демественно-путевой *многоголосной композиции* с точки зрения сопряжения всех ее голосов, мы видим, что звуковысотные строки партий отстоят на кварту-квинту выше или октаву ниже путевой строки. В последнем случае особенно ярко проявляется гетерофония, столь характерная для раннего многоголосия.

Звуковысотная организация песнопений, особенно по вертикали, связана также с *акцентностью* в ритмическом развитии голосов партитуры. Это более всего касается просодемы и ее музыкальных структур. Начало просодемы в многоголосии воспринимается как метрически сильная доля. Именно на нее чаще всего звучат совершенные *консонансы* — кварты, квинты и октавы, реже — терции. Такая же закономерность отмечается и внутри просодемы: на акцентные тонемы разных голосов также приходятся консонансы, если не в трехголосии, то в двухголосии (унисон, кварта, квинта, терция)[10].

Постепенно, в процессе развития демественно-путевого многоголосия сложились и определенные принципы *гармонического сопряжения голосов*.

Эта проблема представляет, пожалуй, наибольшую сложность при расшифровке, поскольку при буквальном прочтении голосов партитуры, как в крюковом, так и в линейном изложении, возникает множество диссонансов, вплоть до цепочек параллельных секунд. На наш взгляд, подобное изложение партий не отражает их реального регистрового соотношения в хоровой фактуре, существовавшего в устной практике. Диссонантность наиболее заметна в записи двухголосия: именно здесь необходимость *транспозиции* становится особенно очевидной.

Практика расшифровки двухголосных песнопений, которые в записи крюковой нотацией содержат многочисленные цепочки диссонансов — секунд и септим, показывает, что транспозиция одного из голосов снимает эту проблему. Убедительным примером изложенного подхода к расшифровке ранних образцов может стать известная и уже упоминавшаяся нами «Аллилуиа», называемая в рукописях «в полскока путем да верхом». Факсимильное воспроизведение ее по списку ГИМ, Синодальное певческое собр., 150 содержится в работе А. В. Преображенского «Очерк истории русского церковного пения»[11], а расшифровку этого песнопения, содержащую множество диссонансов, приводит В. М. Беляев в книге «Древнерусская музыкальная письменность»[12]. Наша версия с применением квартовой транспозиции голоса *верх* представляется более адекватной с точки зрения гармонического сопряжения партий (пример 250).

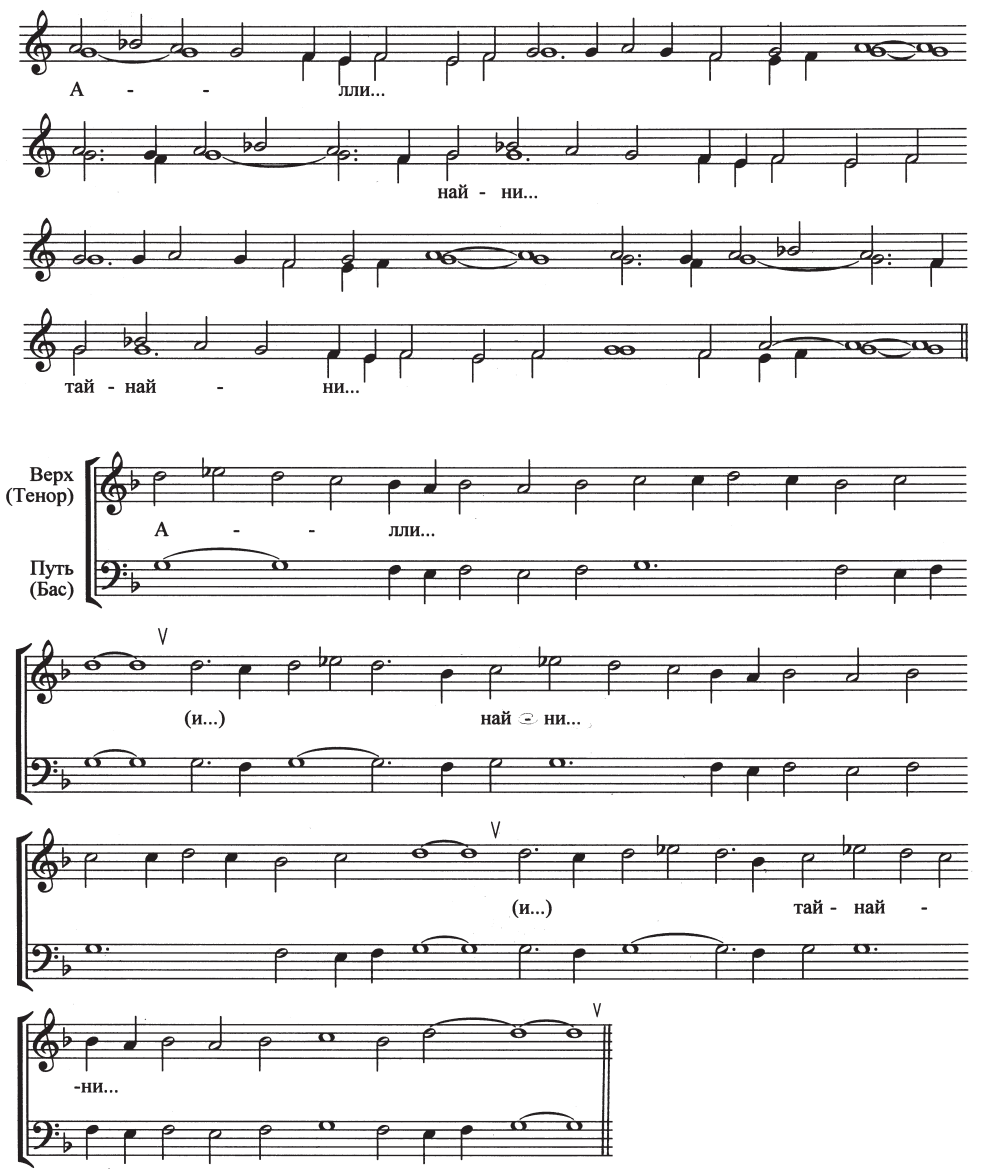
Плодотворность приема транспозиции в раннем многоголосии подтверждает С. С. Скребков, приводя убедительный пример ее использования в знамен-

[10] Это свойство раннего многоголосия отмечал еще В. М. Беляев: *Беляев В. М.* Раннее русское многоголосие. М., 1997. С. 21.

[11] 2-е изд. СПб., 1910. С. 26.

[12] М., 1962. С. 84—85.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 250. Раннее путевое двухголосие:
а) «Аллилуиа» путем и верхом. Вторая половина XVI в. Приводится по изд.: Беляев В. М. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962. С. 84—85;
б) То же в авторской расшифровке с применением транспозиции (начальный фрагмент)

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ном многоголосии так называемого «нового стиля»[13]. Теоретическое обоснование необходимости транспозиции в троицком строчном пении содержит статья М. В. Пожидаевой[14].

С развитием многоголосия во второй половине XVII в. в древнерусской музыкальной теории была осознана необходимость дополнительных знаков, поясняющих ладовое и регистровое расширение обиходного звукоряда в некоторых голосах. Такими знаками стали так называемые «сипавые» пометы, по сути своей являющиеся знаками транспозиции[15]. Применение «сипавых» помет относится к самому позднему периоду крюковых списков многоголосия — концу XVII в., и описано в известном теоретическом труде этого периода — «Сказании о зарембах»[16]. Сложившееся в певческой практике предшествующего периода реальное сопряжение голосов не сразу нашло отражение в музыкальной письменности. Это соответствует обычному отставанию музыкальной теории от музыкальной практики. Подобное соотношение музыкальной теории и практики необходимо учитывать при расшифровке или реконструкции ранних образцов многоголосия.

Гармонические особенности в сопряжении голосов демественно-путевого многоголосия являются следствием их звуковысотной организации. Гармонической основой становится их *кварто-квинтовое* соотношение. Оно возникает из мелодического движения голосов, имеющих разный звуковысотный уровень

[13] *Скребков С. С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII в. М., 1969. С. 52—53.

[14] *Пожидаева М. В.* Троицкое строчное пение: опыт стилистической реконструкции // Христианские образы в искусстве / Сост. И. С. Стогний. М.: РАМ им. Гнесиных (в печати).

[15] О «сипавых» пометах см.: *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV—XVII веков. Л., 1972. С. 300—315; *Он же.* Русская певческая палеография. СПб., 2002. С. 103—104; *Конотоп А. В.* Супрасльский ирмологион 1598—1601 гг. и теория транспозиции знаменного распева (На материале певческих нотно-линейных рукописей XVII в.): Автореф. дисс. … канд. искусствоведения. М., 1974; *Он же.* О «странных голосах» двознаменного музыкально-теоретического руководства конца XVII в. // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сб. ст. / Сост. А. С. Белоненко. Л., 1979. С. 160—172; *Холопов Ю. Н.* «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. трудов ЛоЛГК и ГМПИ им. Гнесиных / Отв. ред. С. П. Кравченко, А. Н. Кручинина. Л., 1987. С. 106—128; *Гусейнова З. М.* «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII века. СПб., 1995; *Ефимова И.* Русское строчное многоголосие второй половины XVII — начала XVIII века (к проблеме дешифровки) // Русская хоровая музыка XVI—XVIII веков: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 83 / Отв. ред. А. С. Белоненко, С. П. Кравченко. М., 1986. С. 82—99; *Шиндин Б. А., Ефимова И. В.* Демественный роспев. Монодия и многоголосие. Новосибирск, 1991. С. 163—168.

[16] ГИМ, Синодальное певческое собр., 219, л. 371 об. — 372.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

строки. Как следствие, музыкальные структуры разных голосов звучат в разных согласиях обиходного звукоряда, отстоящих друг от друга на кварту. Именно поэтому наиболее употребительны кварто-квинтовые созвучия, например, октава, кварта, квинта, изредка септима.

Немалую роль в этом играет гетерофония, возникающая при образовании подголосков верха и низа к партии пути. Органичность и своеобразие этой гармонической сферы складывается из-за самостоятельности мелодических линий каждого голоса, основанных на устойчивых музыкальных структурах путевой или демественной монодии.

Унисон или движение во всех голосах в кварту-квинту в начале песнопений характерно для данного стиля. *Сольные запевы*, применяемые чаще всего в голосах *демество* или *низ*, как и унисон, дают ладоинтонационный и звуковысотный настрой.

В результате полифонического сопряжения голосов гетерофонного типа в процессе развития музыкальной формы складывается кварто-квинтовая гармоническая сфера, обогащенная созвучиями терцовой структуры и диссонансами, — последние обычно используются как проходящие, на слабую долю.

Отметим гармонические соотношения голосов, попарно образующих гетерофонию. Это чаще всего голоса *низ — путь* или *демество — путь*, *путь — верх*, реже — *демество — низ*. При таком соотношении голосов на сильную долю между ними как правило возникает кварта или унисон.

Как характерное завершение музыкальной формы в путевом пении используется заключительный унисон или кварта[17]. Полифонически более сложное демественное многоголосие характеризуется, тем не менее, традиционными для стиля раннего многоголосия квартовыми кадансами.

Характерной чертой отдельных демественных песнопений становится также каденционная терция. Это связано с демественными композициями, строка которых завершается кокизой, интонационно построенной на трезвучии. Ее трезвучное строение в партии демества и отражается в гармонической каденции. Именно в связи с этой кокизой каденционное завершение демественных песнопений оказывается соединенным с терцовым созвучием. Это еще раз подчеркивает высокий уровень композиционной техники распевщиков, учитывающих связь горизонтали и вертикали в многоголосном песнопении и ведущую роль монодического распева (см. пример 247а, предпоследняя кокиза).

Таким образом, абсолютно новым принципом музыкального развития демественно-путевых многоголосных песнопений становится гармоническое развитие, которое в общем плане можно характеризовать как движение от начального унисона через кварто-квинтовую гармонию к конечному унисону или кварте в пу-

[17] В. М. Беляев приводит и другие, причем диссонантные окончания, включающие секунды (Раннее русское многоголосие. С. 23, 29—36).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

вом пении и кварто-квинтовым и, в отдельных случаях, — терцовым созвучиям в демественном.

В многоголосной партитуре сочетаются элементы ритмической, метрической и звуковысотной (горизонтальной и вертикальной) организации.

Ритмическая организация голосов многоголосия свидетельствует о возникновении элементов метра. Это подчеркивается и звуковысотным сопряжением, при котором начальные звуки тонем образуют консонансы как бы «на сильную долю». Мы видим, что здесь *соединяются ритмическая и звуковысотная организации голосов хоровой партитуры. Именно такие точки совпадения определяют ритмическую и звуковысотную корреляцию ее голосов по ее ведущей партии.*

Важнейшим мензуральным фактором является *гармоническая вертикаль, связанная с просодемой и акцентностью напева*, отраженной в соответствующих знаках нотации. Как правило, в процессе развития музыкальной строки в соотношении голосов наблюдается чередование кварто-квинтовых трехголосных созвучий с двухголосными, гармонически более разреженными. Чаще всего это выливается в унисон всех трех голосов или в двухголосие — кварта, квинта, реже терция. В отдельных демественных песнопениях, как было указано, терция приобретает роль конечного созвучия.

Итак, анализ песнопений позволил выявить главные ***принципы звуковысотной организации:***

1) Каждый голос партитуры имеет свою звуковысотную строку в соответствии с его хоровым регистром.

2) Звуковысотный уровень строки в каждом голосе нередко выдерживается на протяжении композиционной строки песнопения.

3) Конечные кокизы монодии сохраняют в партиях многоголосия ту же функцию и звуковысотную прикрепленность.

4) В партиях многоголосия выдержана логика развития одноименной монодии.

5) Консонантное сопряжение голосов (кварта, унисон, терция) характерно для начала каждой просодемы как основной метрически сильной доли, а также для относительно сильных долей «внутри» распева просодемы.

6) Диссонансы звучат на слабую долю и возникают как проходящие созвучия.

7) Унисон, кварта и квинта, в отдельных случаях терция, используются как заключительные созвучия песнопений.

В основе ***полифонического сопряжения голосов*** в демественно-путевом многоголосии лежит интонационно-ритмическое *опевание* однозвучных долгих тонем пути многозвучными, ритмически дробными тонемами других голосов: де-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

места и низа, демества и верха в демественном многоголосии, низа и верха — в путевом, что и создает логику развития полифонической композиции.

Путевые кокизы, благодаря своей протяженности, очень удобны для создания полифонической фактуры и соединения с другими контрапунктирующими голосами. По характеру своего ритмического движения голос *путь* подобен cantus'у firmus'у в западноевропейской полифонии эпохи Возрождения. Сочетая замедленное ритмическое движение и преобладающую поступенность в мелодическом развитии напева, голос *путь* становится основой для создания полифонической композиции. Объединяя вокруг себя остальные голоса, путевые тонемы и кокизы становятся звуковысотной опорой в их ладоинтонационном развитии. Именно эта роль пути, объединяющего вокруг себя все другие голоса в силу своих стилистических особенностей, и отражает основной смысл названия партии — *путь*, *то есть основа*, *правило*.

Эта традиция называть основную партию многоголосия путем остается и в более позднее время, причем в партитурах других «стилей». Например, в знаменных партитурах сохраняются те же названия: низ — путь — верх, хотя в партии пути излагается знаменный распев.

Основными голосами полифонической фактуры, дающими ладоинтонационное и ритмическое своеобразие, является в демественном многоголосии *демество*, в путевом — *путь*.

Сохраняя характерные ритмоформулы демественной монодии, партия демества участвует в ритмическом развитии полифонической фактуры. Мелодически развитый напев этой партии создает разнообразные возможности для применения *комплементарной ритмики* в партитуре песнопений.

В результате демественное многоголосие представляет собой сочетание замедленного ритмического движения в партии пути, ритмически подвижного низа и разнообразного по ритму голоса *демество*, ритм которого корреспондирует как с голосом *путь*, так и с голосом *низ*. Вследствие этого возникает контрастная полифония с комплементарной ритмикой (пример 251).

Демественное трехголосие «*демество — путь — верх*» по хоровой фактуре ближе путевому троестрочию, в котором партия демества выполняет функцию басовой партии.

Путевое многоголосие значительно проще по ритмической организации, чем демественное. Для него больше свойственна комплементарная полифония; ритмическая организация его партий менее контрастна по ритму, чем в деместве.

Ведущие партии демества и пути своими музыкальными и музыкально-речевыми структурами определяют стилистический облик песнопений. Именно просодия партии демества становится организующим началом музыкальной фактуры, являясь общей для всех голосов демественного многоголосия. То же характерно для партии пути в путевом многоголосии. Просодический ритм ве-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 251. Комплементарная ритмика и имитация в кокизах партий демества и низа. Из задостойника Пасхи.
Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 86—87

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

дущих голосов — демества и пути — повторяется во всех остальных голосах композиции. Как показывает исследование, для корректного сведения голосов в партитуру необходимо соотносить структуры всех голосов и их продолжительность прежде всего со структурами ведущих партий. Таким образом, *функцию голоса демество в демественном многоголосии и пути в путевом многоголосии мы определяем как важнейшую, определяющую стилистические признаки каждого вида многоголосия*. Их просодемы являются также *главным мензуральным фактором для ритмического сведения голосов в партитуру* (см. приложения 76—82).

Отметим одну важную особенность: контрапункт голосов «внутри» просодем использует комплементарную ритмику. Возникающая в процессе передачи интонационно-ритмического движения от одного контрапунктирующего голоса к другому, она создает непрерывное ритмическое движение внутри просодемы в многоголосной композиции. Таким образом, *просодический ритм слова и музыкальный ритм внутрислогового распева просодем определяют интонационно-ритмическую организацию и принципы развития музыкальной формы всего песнопения*.

Главной функцией голосов *демество* и *путь* становится их *формообразующая роль* в песнопении: от музыкальных структур тонемы и кокизы до просодем, мелолексем и строк песнопения.

Вкупе с особенностями партии *пути*, отмеченными выше, мерность его протяженных тонем как бы подчеркивает сильные и относительно сильные доли в распеве просодем других партий. Таким образом, ритмические особенности партии пути более рельефно проявляют новый принцип музыкального мышления — метрическое начало. Этому способствует также родство партии пути с псалмодией, где каждый слог текста подчеркивается акцентом, что и помогает возникновению «такта» высшего порядка. Удивительно, что это новое явление возникает благодаря своеобразному использованию в голосе путь древних традиций псалмодии.

Партия *низа* также выполняет свою роль в полифонической фактуре. Благодаря особенностям тонем, на основе которых построен голос низ, — поступенности интонационного движения вкупе с ритмической подвижностью — партия низа как бы активизирует процесс полифонического развития. При этом зачастую она «перехватывает» и продолжает ритмическое движение мелкими длительностями из партии демества или верха, вследствие чего комплементарная полифония особенно ярко проявляется в многоголосной композиции.

Как и партия демества, партия низа опевает в своем интонационно-ритмическом движении протяженные тонемы голоса путь. В процессе опевания в этих партиях изредка, как прием развития, возникает *имитация* отдельных кокиз (пример 251). Используя в мелодическом движении более низкие согласия оби-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ходного звукоряда, чем в других партиях (простое и мрачное), партия низа расширяет звуковой диапазон хоровой фактуры.

Принципы формообразования в раннем многоголосии развивают те же приемы, что лежат в основе монодии. Это и *центон-композиция* в основе построения формы песнопения, это и сложившиеся еще в монодии *начальная, конечная и срединная функции* музыкальных и музыкально-речевых структур. К традиционным методам развития относится и ладоинтонационное варьирование тонем и кокиз различных распевов в хоровых партиях. Построение строки песнопения сохраняет принцип соединения первичных музыкально-речевых структур — просодем, а также пространных мелолексем — лиц и фит. Форма песнопения в целом складывается из соединения строк.

Захват и почин как композиционные приемы монодии также используются и в демественно-путевом многоголосии. Захваты относятся к разным голосам многоголосия, наиболее распространенным является «захват верхом». Прием захвата, подобно монодическому, резко изменяет звуковысотный уровень интонирования одного из голосов. Переход в более высокое согласие с мелодическим скачком в напеве в партии верха обозначается как «захват верхом». Если этот переход относится к партии низа, то он называется «захват низом»; то же касается партии демества: композиционный прием захвата в этом голосе обозначается как «захват демеством».

Как правило, «захваты» в многоголосии, как и в монодии, возникают на грани строк песнопения. Изменение регистра в звучании одного из голосов, где происходит «захват» другого согласия, очень заметно по певческому тембру, чем подчеркиваются разделы музыкальной формы. В голосах «захвата» используется, как правило, замедленное ритмическое движение, соответствующее широкому, торжественному напеву. Этот характер звучания также выделяет начало каждой строки, структурируя крупную музыкальную форму песнопений.

Наиболее распространенным является захват в верхнем голосе. Его звучание очень выигрышно для тенорового тембра «вершника», поскольку здесь подключается его высокий регистр, легко выделяющийся в хоровой фактуре. Партия «вершника» может звучать не только в светлом, но и тресветлом согласии, оттеняя преобладающий в песнопении средний регистр голосов. Прием захвата имеет большое выразительное значение при исполнении раннего полифонического многоголосия. Он раскрывает также соотношение двух различных уровней интонирования в разных согласиях при соединении композиционных строк песнопения. Фактически он показывает смену звуковысотной строки интонирования в одном из голосов хоровой партитуры. По этой причине прием захвата, обозначаемый в рукописи полным термином или Э-образным знаком, важен для расшифровки, как дающий звуковысотный ориентир в прочтении каждой партии (пример 244).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

«Почин деместом» в многоголосии аналогичен монодическому: здесь также используется плавный интонационный переход (без скачка в напеве) от одной строки к другой. В начале новой строки используется кокиза начальной функции, подтверждая роль композиционного приема «почина», то есть начала (пример 252).



Пример 252. «Почин деместом» из задостойника Пасхи.
Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 87

Большую роль в формообразовании многоголосных песнопений играет сложившаяся *конечная функциональность* многоголосных структур: кокиз, просодем, лиц и фит. Построению формы песнопения способствует также заметное ритмическое расширение конечных просодем — прием, идущий от псалмодии и связывающий многоголосие с древней традицией. Сложившиеся конечные гармонические структуры — кварта и унисон, реже терция —также играют значительную роль в построении формы песнопений.

Все эти приемы стали особенно важными в раннем многоголосии, как новом феномене в музыкальном мышлении эпохи русского Средневековья.

Выявленные принципы многоголосного распева позволяют подойти к научно-корректной ***расшифровке*** образцов раннего многоголосия.

Музыкальная письменность многоголосия развивалась постепенно и также постепенно складывались формы его изложения. Первоначально, как уже отмечалось, применялась однострочная форма записи, и лишь с 20-х гг. XVII в. возникло партитурное изложение в две строки, а в 3-й четв. XVII в. — партитурное в три строки. Такое позднее возникновение партитурной формы изложения неудивительно.

Запись крюковой многоголосной партитуры представляет собой комплекс голосов в изложении различными видами нотации: демественной, путевой и казанской. Наибольшую трудность представляют различия в разводах одинаковых знамен в партиях многоголосия. При этом, как уже было отмечено, партия демества записана демественной нотацией, партия пути — путевой, а партии низа и верха — казанской.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Это, на первый взгляд, «странное» явление — использование различных видов нотации для записи одной многоголосной композиции — на самом деле было вполне естественным, поскольку отражало непосредственную связь ранних форм многоголосия с монодическими распевами. Подобная запись подчеркивает горизонтальный тип мышления, сохраняющийся пока в ранних формах многоголосия. Заметим, что в более поздних его формах, например, в знаменном силлабо-мелизматическом пении, происходит унификация нотации в записи всех голосов. Такой универсальной нотацией становится казанское знамя, которое и было создано как музыкальная письменность многоголосной традиции. Ее создание свидетельствовало о новом этапе в развитии музыкального мышления, основанного уже на многоголосии и его гармонической вертикали.

Существенное отличие казанской нотации заключалось в том, что она была предназначена для записи преимущественно мельчайших структур напева — тонем. В записи кокиз казанским знаменем, в отличие от столпового, не использвалась тайнозамкненность, и знаки нотации соответствовали реальному звучанию, не являясь условной формой записи. После такой нотации переход к линейной записи стал вполне естественным.

Путевая и демественная нотации наглядно воспроизводят музыкальные и музыкально-речевые *структуры* ведущих монодических распевов — пути и демества. Соотношение этих структур и определяет сведение всех голосов в партитуру. При этом структуры основных голосов — пути и демества — становятся наиболее важными: именно по отношению к ним выстраиваются структуры других — верха и низа.

При расшифровке песнопений необходимо учитывать *соответствие целостных структур* в разных голосах, а кроме того, равную продолжительность просодем разных партий. В такое же соответствие необходимо привести и более мелкие музыкальные структуры — кокизы и тонемы, которые используются в распеве просодем в разных голосах партитуры[18].

Последнее имеет принципиальное значение, поскольку в записи сложной крюковой партитуры нет разделения на такты и далеко не всегда соблюдается *вертикальный ранжир*. Для ее прочтения этот вертикальный ранжир очень часто

[18] При сопоставлении партий по структурам выявляются ошибки переписчика. Структуры ведущего голоса позволяют определить неточность записи, проявляющуюся в нотации второстепенных голосов. Иногда в этих голосах (путь и низ) встречаются знаки, общие для всех видов нотации, например, крюк с подчашием. Этот знак в демественной нотации разводится двумя половинными, а в путевой и казанской — двумя четвертями. При расшифровке нужно выбрать ритмическое значение, соответствующее тонемам ведущего голоса, поэтому развод данного знамени в конкретном случае будет взят из другого вида нотации — демественной. Подобные тонкости в соотношении партий становятся обязательным инструментом при расшифровке.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

приходится восстанавливать. При этом нужно ориентироваться на законченные музыкальные и музыкально-речевые *структуры* — кокизы, тонемы, просодемы. *Отправной точкой в записи голосов являлась просодема — именно по ней проверялся вертикальный ранжир, и именно начало просодемы фактически заменяло тактовую черту в современной нотной записи.*

Если при расшифровке голосов (с учетом степенных помет) нарушается интонационно-ритмический облик той или иной структуры, например, кокизы, это указывает на ошибку в записи данного голоса: неверная помета, пропуск или лишний знак нотации.

Итак, особенности нотаций, идущие от монодии, не позволяли записать ритм голосов партитуры в точном соответствии друг с другом. Например, использование в основном голосе тонем, равных *гемиоле* долгой, требует соответствующих по продолжительности тонем в других голосах. Их адекватная запись путевым и казанским знаменем не всегда оказывается возможной, так как в этих нотациях отсутствовали самостоятельные знаки, отражающие однозвучные полуторные длительности —целую с точкой, бревис с точкой и т. д. В записи партий их заменяют знаки целых длительностей: палка, крюк простой и др. Для корректного сведения голосов в партитуру эти знаки необходимо читать как полуторные, то есть приводить их длительность в соответствие с тонемами ведущего голоса.

Из-за необходимости соблюдать соответствие голосов друг другу по продолжительности возникают ритмические варианты в прочтении отдельных знамен — их уменьшение или увеличение. Прием *ритмического увеличения* используется в партии пути, а *уменьшения* — в партии низа.

В связи с подвижностью басовой партии, в ней преобладают дробные длительности (в нотной транскрипции — четверти и восьмые). Именно поэтому в ее записи часто применяется ритмическое уменьшение для некоторых знамен, например, для стопицы-переводки, скамейцы непостоянной с сорочьей ножкой и других. Эти знамена фиксировали «переходные» звуки — из одного согласия в другое; их связующая функция при ритмическом уменьшении не менялась, поэтому прием оказывался допустимым, как не влияющий на существенные интонационные элементы напева. Иного способа записи тогда не существовало, поскольку в нотациях путевой, демественной и казанской не было знаков для записи звуков с четвертным дроблением моры, то есть знаков для записи восьмых длительностей.

Подобный прием возникает в определенных случаях. Так, если знаку, имеющему определенное ритмическое значение и соответствующему неделимой тонеме ведущего голоса, соответствует знак или комплекс знаков сопровождающего и при этом их ритмическое значение превышает реальную длительность тонемы основного голоса в два раза, то в подобных случаях применяется двойное уменьшение (пример 244).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Необходимость ритмического увеличения (расширения) возникает в партии пути, отличающейся замедленным движением. В путевой нотации не всегда находятся знаки, позволяющие точную запись протяженных тонем, соответствующих значению тонем основного голоса (демества). В демественном многоголосии чаще всего это встречается в многоголосных кокизах, завершающих композиционную строку или песнопение в целом. Продолжительность кокизы, безусловно, определяет ведущий голос, то есть в демественном многоголосии — демество. Тонемы сопровождающих голосов по времени звучания должны соответствовать кокизам основного голоса (пример 245).

Со временем в музыкальной письменности появились обозначения данных приемов — двойного ритмического уменьшения или увеличения тонем. Ими стали шайдуровские пометы «борзо» и «тихо». Однако даже в знаменной нотации они появились достаточно поздно — в первой половине XVII века, а в новых русских нотациях еще позднее — к концу XVII столетия. Даже в рукописях третьей четверти XVII в. запись демественного многоголосия осуществлялась без них (РГБ, собр. Разумовского, 81), поэтому прием двойного ритмического уменьшения или увеличения тонем, вошедший в певческую практику, не сразу нашел свое соответствие в нотации. Это еще раз подтверждает, что достижения певческой практики с достаточно большим по времени отставанием получали теоретическое осмысление и только после этого находили свое отражение в музыкальной письменности (пример 253).

Прием ритмического варьирования тонем подтверждается более поздними списками многоголосия, где шайдуровы пометы «борзо» и «тихо», характерные ранее только для монодии, применяются во всех партиях. По ним прослеживается преображение ритмических особенностей одноголосных структур в структурах многоголосия (это наглядно показывает, например, рукопись собр. Погодина, 399).

Отметим особую расшифровку *лигатур*, которые зачастую изменяют разводы знаков, их составляющих, в многоголосном контексте. Например, судя по азбукам, значение лигатуры простой стрелы с крыжем составляют целая и половинная. В демественных многоголосных песнопениях этот знак входит в многоголосную конечную кокизу в партии пути; в этом случае его продолжительность определяется демественной кокизой в партии демества, поскольку именно эта партия является ведущей. В результате лигатура «целая и половинная» в партии пути изменяет свое значение на лигатуру из двух бревисов (пример 244).

В свою очередь тонемы партии низа, соответствующие данной конечной кокизе, также изменяют свое ритмическое значение. Лигатура запятой и стрелы простой с крыжем (отхватом), разводящиеся половинной, целой и половинной, по необходимости приобретает другую длительность и другой ритм: четверть, половинная с точкой, залигованная с целой и бревис (пример 244).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 253. Применение помет «борзо» и «тихо» для обозначения ритмического уменьшения и увеличения тонем

Мы видим изменение значений некоторых знамен в многоголосии по сравнению с монодией. Для процесса перехода к другому типу музыкального письма с характерной фиксацией каждого звука эта тенденция играла подготовительную роль. Не случайно такой тип записи возникает в сопровождающих голосах, где основной структурой становится тонема, в противоположность ведущему голосу, в котором сохраняется основная, характерная для монодии структура — кокиза.

Условия многоголосия создают необходимость значительного ритмического увеличения уже знакомых по монодии тонем, например, путевая врахия мрачная в монодии имеет развод из двух четвертей и целой; в многоголосной кокизе он увеличивается в своей продолжительности до двух половинных и целой (пример 246).

В хоровой фактуре изменяют свое ритмическое значение по сравнению с монодией и так называемые «*несимметричные*» *тонемы*. Например, гемиола

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

краткая, которой в демественной нотации соответствует заножек с разводом в четверть и половинную, в многоголосии получает развод как двузвучная долгая тонема: четверть и половинная с точкой, — то есть она кратна море (или половинной длительности). Тонема «пятидольника», отображаемая в монодии знаменем «соколец» с разводом в четверть и целую, в многоголосии переходит также в двузвучную долгую тонему, которая имеет тот же развод, что и заножек: четверть и половинная с точкой (пример 246).

В связи с тем, что *несимметричные тонемы монодии в демественном многоголосии переходят в симметричные*, во всех голосах возникает *мерность ритмической пульсации*. Подобный характер *ритмического дробления кокиз* основного голоса демества, а также тонем низа и пути непосредственно отражается в ***знаковой системе.*** Так, в ведущем голосе применяется запись кокиз комплексами знаков, которые имеют внутреннее членение, кратное море. В партии низа знаковая система также подчеркивает деление напева на тонемы, кратные море. Вследствие этого ритмическая пульсация на основе моры становится более ощутимой, что заметно формирует метр (чаще всего это 4/2).

Существенным моментом расшифровки является сведение акцентности в разных голосах партитуры. Большую помощь в этом оказывает знаковая система раннего многоголосия.

В новые русские нотации — путевую, демественную и казанскую — перешло много знаков столповой, имеющих акцентное значение: крюк, стопица и мечик, а также их разновидности. Их начертания имеют общий качественный элемент: вертикальную черту, которая возникла, вероятно, из жеста нисходящей направленности, отмечающего акцент напева. Именно эти знаки во всевозможных разновидностях используются в начале просодем в демественно-путевом многоголосии. Важной функцией этих знаков становится обозначение акцентности во внутрислоговом распеве. В многоголосии только эти знаки и могли стать координирующими для всех голосов партитуры. Заметим, что новые нотации включали в свой состав большое количество общих знамен — акцентные знаки были непосредственно среди них. Таким образом, в музыкальной письменности многоголосия возникли средства для координации акцентности в различных голосах. Ее периодичность усиливала ощущение метрической пульсации в звучании партитуры. Именно такую *периодическую акцентность, особенно заметную в путевом многоголосии, и отражали акцентные знамена новых русских нотаций*.

Наряду с ритмическим сведением голосов в партитуру, важным моментом в процессе расшифровки становится выявление реального ***звуковысотного соотношения*** голосов в хоровом пении.

Многоголосие естественным образом раздвигало границы обиходного звукоряда. Обиходный лад, построенный на согласиях, обогащали и так называемые

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

мутации — временные отклонения от обиходного лада, позволяющие избежать переченья в октавном удвоении голосов (h—b).

В ранний период многоголосия его знаковая система не содержала адекватных средств для точной записи звуковысотности каждого голоса. Они появились только в поздний период — в конце XVII в. Вместе с тем, в певческой практике многоголосия ладовое обогащение обиходного звукоряда уже состоялось, поэтому логично экстраполировать средства музыкальной письменности позднего периода на более ранний. В связи с этим возникает *необходимость фрагментарной транспозиции* голосов хоровых партитур, в которых наблюдается некорректное звуковысотное соотношение партий — с большим количеством диссонансов и перечений.

Уже начальные формы многоголосия — двуголосные песнопения — показывают нам, что на их основе складывается гармонический стиль и более поздних его форм — трех- и четырехголосия с опорой на кварто-квинтовые созвучия, квартовые кадансы, частое использование унисонно-октавного изложения (в голосах *путь — низ*). Эти особенности, несомненно, отражают общеисторический процесс возникновения и развития ранних форм многоголосия, сходный для Западной Европы и Древней Руси позднего Средневековья. Прочтение же песнопений демественно-путевого многоголосия в изложении оригинальными крюковыми нотациями, еще не во всем совершенными в ранний период, как мы видим, требует учитывать многие особенности музыкальной письменности.

3. Аккордово-гармоническое (знаменное) многоголосие

Этот тип пения, как уже было отмечено, сложился позднее, чем полифонический. Его возникновение относится ко второй половине XVII в. и непосредственно предшествует пышному барокко партесного пения. Предваряя партесное, этот тип многоголосия резко отличается своим аккордово-гармоническим складом от линеарного демественно-путевого. По сути своей знаменные многоголосные обработки стали связующим звеном при переходе к гармоническому мышлению Нового времени. Они образовали своеобразный «мостик», поддержавший эволюционный процесс при коренном изменении стиля церковного пения и сделали этот процесс более органичным.

Как уже упоминалось, С. С. Скребков называл аккордово-гармонические обработки «новым стилем» в русской хоровой музыке второй половины XVII в., отделяя их как от «старого стиля» подголосочно-полифонического склада, так и от концертного стиля партесного пения — «новейшего стиля». В. В. Протопопов считает данную форму так называемым «постоянным многоголосием», в отличие

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

от «переменного», применяемого в партесном концерте[19]. Этот стиль многоголосного пения, как уже отмечалось, основан преимущественно на обработках знаменного распева, поэтому правомерно называть его знаменным.

В зависимости от просодии знаменного распева, положенного в основу композиции, различается три главных вида аккордово-гармонического многоголосия: силлабическое, силлабо-мелизматическое и мелизматическое. Все виды объединены аккордово-гармоническим складом, сохраняя при этом интонационно-ритмические и просодические характеристики знаменного распева: силлабику, силлабо-мелизматику или мелизматику.

Заметим, что голосом, ведущим этот основной распев, как и в западно-европейском раннем многоголосии, был *тенор*. Именно ему поручались традиционные распевы, которые должны были прослушиваться в хоровой фактуре не только благодаря светлому тембру, но и за счет *количественного перевеса певцов* этой партии в хоровом коллективе[20].

Возникновение многоголосия такого рода представляет собой новое явление, новый этап, связанный с созданием типа пения ***аккордово-гармонического*** склада, основанного на традиционной — силлабической, силлабо-мелизматической и мелизматической монодии, однако преподносимой в многоголосных одеждах гармонизации.

3.1. Силлабическое многоголосие

Ведущим голосом данного многоголосия является путь, в котором излагается силлабический распев. Ведущий голос сохраняет все признаки силлабической монодии с ее характерными структурами. Здесь выдержан состав тонем с простыми ритмическими пропорциями 1:1 и 1:2; преобладает ритмическое движение краткими однозвучными тонемами, при этом интонационный рисунок партии основан исключительно на поступенном движении.

Поскольку данный тип многоголосия является поздним, в его стилистическом облике, как и в одноголосном силлабическом распеве, заметно проникновение элементов силлабо-мелизматики. В нем чаще, чем в силлабике раннего периода, встречается ритмически дробное движение в напеве, используются не только однозвучные просодемы как господствующие, но и применяются двузвучные, краткие и долгие, трехзвучные долгие, что придает речитативной по изложению партии более напевный и мелодичный характер.

---

[19] *Протопопов В. В.* Полифония в русской музыке XVII — начала XX века // История полифонии. Вып. 5. М., 1987. С. 11.

[20] *Разумовский Д. В.* Государевы певчие дьяки XVII в. // Сборник за 1873 г. / Издание Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1873. С. 170—171. Изложено по ст.: *Дольская-Акерли О.* Хоровое многоголосие русского барокко // Гимнология. Вып. 1. Кн. 2. М., 2000. С. 433.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Среди образцов многоголосия этого вида встречаются такие, в которых как ведущий голос используется силлабический распев с архаическими чертами. По стилистическим признакам здесь можно отметить тяготение к эпохе Студийского устава: простоту и однородность ритмического движения, исключительную поступенность интонации, узкий диапазон мелодических ячеек — кокиз (терция-кварта). Строго выдержанная силлабичность просодии, при которой слог текста соответствует одному звуку напева, а также несимметричность просодического ритма, в котором нет даже намека на периодичность, тоже являются стилевыми показателями архаичности песнопения или во всяком случае ее стилизации. Как пример можно привести гимн «Единородный Сыне» из рукописи Синодального певческого собр., 182, опубликованный Н. Д. Успенским. Можно предположить, что этот гимн доносит ранние византийские традиции силлабического пения, которые, возможно, сохранились и в поздний период в греческом распеве. Подобные стилистические черты характерны также для кратких редакций или так называемых малых распевов[21] (пример 254).

В ведущем голосе силлабического многоголосия сохраняются не только характерные тонемы, но и их соединения в кокизы. Как типичные отметим кокизы небольшого, трехступенного диапазона, простых ритмических пропорций, несложного интонационного рисунка. Важной особенностью их применения в напеве является многократная повторность, причем зачастую возникают последования одинаковых кокиз и строк, что не допускалось в знаменном распеве и, напротив, стало типичным качеством поздних распевов — греческого и киевского (пример 254).

Тонемы, преобладающие в речитативном напеве партии *низа*, в конце музыкальных строк складываются в интонационные обороты, похожие на кокизы, но они отличаются от знаменных кокиз своим окончанием: как правило, это восходящая кварта, которая отражает и подчеркивает ладовый устой ведущего голоса. Квартовые скачки в нижнем голосе отражают начало формирования функциональности гармонических оборотов. Это подчеркивается конечными многоголосными кокизами и в итоге приводит к формированию ладотональности.

Построенные на звуках обиходного лада, тонемы низа образуют вместе с партией пути консонирующие или диссонируюшие интервалы. Таким образом, в сравнении с монодией, лежащей в основе композиции, здесь возникает новый элемент музыкального развития — гармоническая вертикаль, которая впервые складывается из многоголосных тонем.

Просодические особенности силлабической монодии также заметны и в многоголосной традиции. Для ее песнопений характерна хоровая, ритмически ровная речитация преимущественно краткими просодемами. При этом в многоголосии

[21] *Скребков С. С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII в. М., 1969. С. 44—47.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 254. Гимн «Единородный Сыне».
ГИМ, Синодальное певческое собр., № 182, л. 2 об.—3
Приводится по изд.: *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. С. 160—161 (отмечены конечные кокизы)

преодолевается гармоническая дробность музыкальной фактуры, что подчеркивает монодическую природу в развитии музыкального материала (пример 255).

Силлабический склад многоголосия определяет и строение его попевок, в которых речитативная доступка значительно превосходит кокизу. Силлабическая попевка здесь, как и в монодии, совпадает со строкой текста (пример 254).

Необходимо отметить, что хоровая речитация нередко используется не только в силлабических песнопениях, но и в начальных фрагментах силлабо-мелизма-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 255. Гимн «Единородный Сыне». ГИМ, Синодальное певческое собр., № 233, л. 42

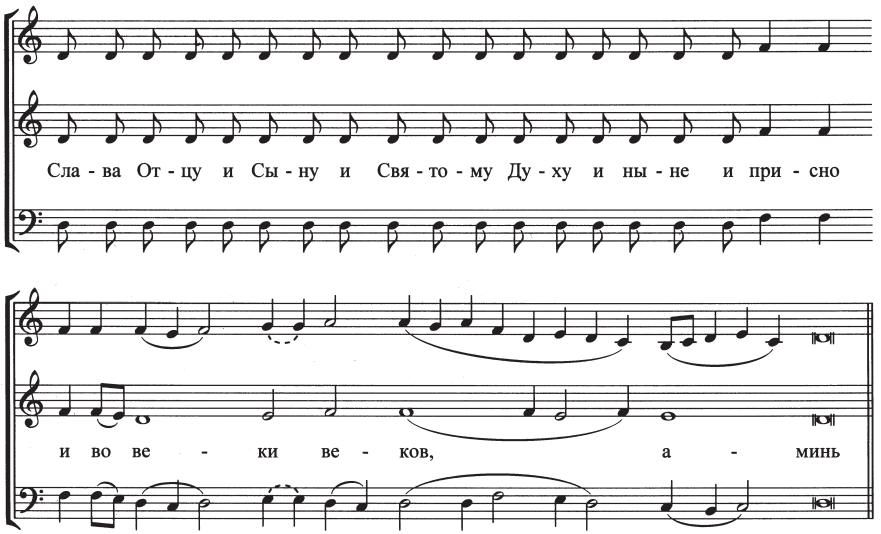
тических и мелизматических. Например, знаменное славословие «Слава Отцу и Сыну…» силлабо-мелизматического склада начинается унисонной хоровой речитацией, а заканчивается протяжно и распевно (пример 256).

Аналогичные примеры есть и в строчном, и в демественном пении. Так, в воскресных прокимнах, изложенных троестрочно, начальная строка прокимна «Буди Господи» произносится хоровым речитативом в унисон, а окончание прокимна распевается в пространном роде. В демественных причастных стихах седмичных также встречается подобное же использование хоровой речитации в причастне «Творяй ангелы своя духи» (пример 257).

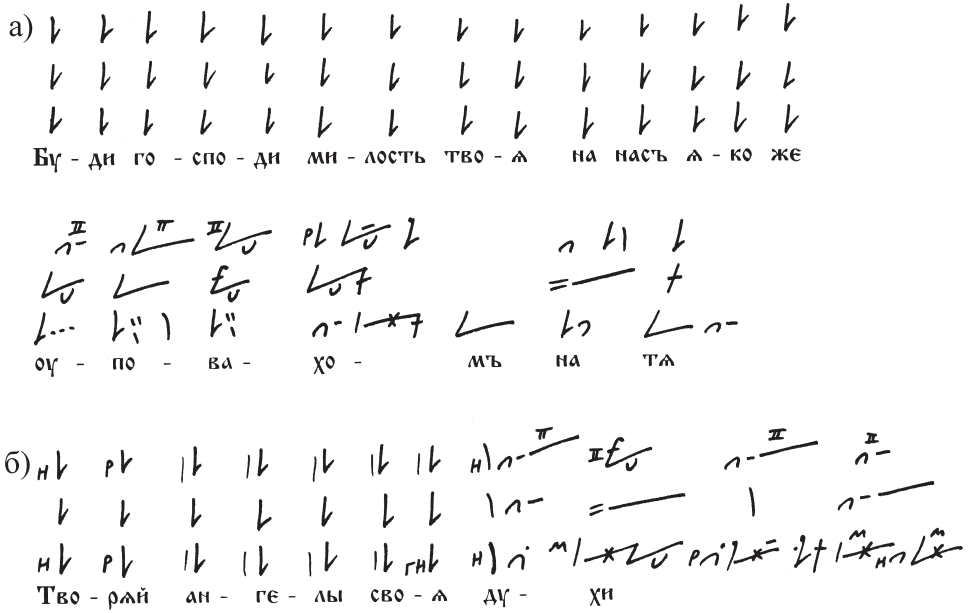
В этом можно видеть тенденцию к мелодизации силлабического пения на основе традиционного псалмодического стиля, для которого свойственна начальная речитация и значительно более распевное окончание. Подобная традиция имеет большую распространенность в церковном пении, поскольку в начальной речитации все внимание сосредотачивается на смысле текста — слове, а распевное окончание увеличивает время звучания песнопения, необходимое в связи с обрядовой стороной службы (как в причастных стихах) или подчеркивающее важность и значимость данного жанра (прокимна, ектении) в контексте богослужения.

Силлабическое пение аккордово-гармонического склада оказалось своего рода подготовительным этапом для последующего освоения более сложного многоголосия — силлабо-мелизматического и мелизматического. В целом стилистические признаки силлабического многоголосия показывают его тесную взаимосвязь с монодической культурой, проявляя речевую природу церковного хорового пения. Несомненно, что именно силлабическое многоголосие стало стилистической

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 256. Славословие малое «Слава Отцу и Сыну» знаменного распева. Приводится по изд.: *Скребков* С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII в. С. 54



Пример 257. Хоровой речитатив в начале песнопений полифонического многоголосия: а) Троестрочный прокимен «Буди Господи». Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 68 об. б) Деместенный причастный стих «Творяй ангелы своя духи». Там же, л. 15

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

основой многих песнопений современного богослужения, в том числе поздних монастырских напевов, таких как напевы Троице-Сергиевой лавры, Киево-Печерской лавры, Зосимовой пустыни, Оптиной пустыни и других. Поныне сохранившиеся в современной церковно-певческой практике, эти напевы продолжают традиции силлабического хорового пения.

3.2. Силлабо-мелизматическое многоголосие

Многоголосные обработки или гармонизации силлабо-мелизматического распева относятся к самому позднему периоду Средневековья. Основной распев проводится в теноре; в качестве такого распева чаще всего применялся знаменный, однако другие распевы, распространенные в обиходе, также подвергались многоголосным обработкам в «новом стиле».

Аккордово-гармонический склад использовался в композициях на основе *греческого*, *киевского* и *болгарского* распевов, которые вошли в церковно-певческую практику во второй половине XVII в. Эти распевы, по своим стилистическим характеристикам достаточно близкие знаменному, встречаются как в монодии, так и в многоголосии. Они получили настолько большую распространенность, что, как известно, даже зафиксированы в синодальных изданиях одноголосных служебных певческих книг конца XIX — начала XX века.

О значении этих распевов можно судить и по тому, что их многоголосные обработки закрепились в церковно-певческой практике, а некоторые даже сохранились в современном обиходе. Такие известные рукописи раннего многоголосия, как рукопись ГИМ, Синодального певческого собр., 182 и РНБ, Софийского собр., 182, содержат обработки киевского распева в изложении столповым знаменем. Например, славословие великое «Слава в вышних Богу» (Софийское собр., 182, л. 267—268) включено в современное издание Патриархии[22], где ему сопутствует указание на знаменный распев. Тем не менее стилистические признаки позволяют атрибутировать это песнопение как киевское: в нем используются характерные кокизы; одна из них многократно повторяется, благодаря чему выстроен весь напев. Последний прием, не характерный для знаменного пения, часто встречается именно в поздних распевах — киевском и греческом (пример 258).

Обработкой киевского распева на два голоса является также гимн «Да исполнятся уста моя» (ГИМ, Синодальное певческое собр., 182)[23]. Приводим его параллельное изложение с одноголосным киевским распевом по списку Раз. 19

[22] Октоих, сиречь осмогласник. Т. 3. М., 1981. С. 34—36. По раннему источнику конца XVII в. песнопение опубликовано Н. Д. Успенским: *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. С. 166—170 (расшифровка М. В. Бражникова).

[23] Л. 29 об.—30. Опубликовано Н. Д. Успенским в расшифровке М. В. Бражникова: *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. С. 173—174.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 258. Славословие великое «Слава в вышних Богу» киевского распева (фрагменты). а) Трехголосная обработка по рукописи 2-й пол. XVII в., РНБ, Софийское собр., № 182, л. 267. Приводится по изд.: *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. С. 166 б) Четырехголосная обработка. Приводится по изд.: Октоихъ, сиречь осмогласникъ. М., 1981. С. 35

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

(посл. четв. XVII в.), где этот распев можно атрибутировать по писцово-певческой помете «киевское» (пример 259).

Исследование раннего многоголосия по источникам второй половины XVII в. показывает большую распространенность обработок греческого распева. Интонационная простота его напевов оказалась очень удобной для создания композиций гармонического типа. Кроме того, стилистические характеристики греческого распева в достаточной степени близки знаменным, благодаря сходной ритмической организации, мелодическому движению исключительно поступенного склада, простейшим кокизам. При этом напев и текст часто выдерживают соотношение силлабического типа, при котором слог распевается одним звуком. Такие качества демонстрируют многие образцы греческого распева.

Типичным примером такого рода является пасхальный канон греческого распева, очень распространенный в источниках второй половины XVII в. Ирмос первой песни канона опубликован Н. Д. Успенским по рукописи РНБ, собр. Михайловского, 0. № 14, датируемой не позднее 1702 г.[24] Этой редакции пасхального канона очень близка редакция Синодального издания, хотя греческий распев в нем не указан[25]. Его двухголосную обработку содержит рукопись ГИМ, Синодальное певческое собр., 220, л. 263, греческий распев проводится в верхнем голосе (пример 260).

Основной структурой партии низа являются тонемы; в них нередко преобладает ритмическая дробность и оживленное движение, столь свойственное басовым партиям раннего русского многоголосия полифонического склада. В этом проявляется определенное единство стиля, общие черты раннего многоголосия в целом. Интересно заметить, что за счет партии низа достигается интонационное разнообразие в звучании двухголосия: все точные повторы кокиз в ведущем голосе сопровождаются новым контрапунктом в партии низа. Такое соотношение голосов мы видим в пасхальном каноне греческого распева (пример 260).

Трехголосную обработку этого же канона содержит список Синодального певческого собр., 233, л. 127 об.; при этом греческий распев проводится в среднем голосе (теноре). Здесь мы видим применение техники контрафактуры, согласно которой уже сочиненные голоса использовались в новой редакции без изменений, а к ним добавлялись новые. Такая же техника применялась, как было показано, в раннем полифоническом пении, и в строчном, и в демественном. Здесь же она переносится на многоголосие аккордово-гармонического склада, что косвенно демонстрирует важную роль горизонтального мышления даже при создании многоголосных композиций подобного рода, которые сегодня воспринимаются больше как гармонические, чем мелодические.

[24] *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. С. 99.

[25] Триодь нотнаго пения постная и цветная. М., 1891. Л. 99 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 259. Гимн «Да исполнятся уста моя» киевского распева
а) Монодия; последняя четверть XVII в.,
РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 148 об.—149; «киевское»
б) Двухголосие; вторая половина XVII в. ГИМ,
Синодальное певческое собр., № 182, л. 29 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 259 (продолжение)

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 259 (продолжение)

Это подтверждается партией верхнего голоса — верха, в основе построения которого лежат музыкальные структуры — тонемы и кокизы, удваивающие ведущий голос в терцию. Благодаря этому, в ведущем голосе возникают новые ладовые наклонения. Характерное для этой разновидности пения ленточное многоголосие с параллельным движением аккордов трезвучного типа особенно ярко выявляет разнообразие ладовых наклонений в кокизах.

Обработки киевского и греческого распевов часто встречаются в двух- и трехголосии. Поздние распевы — киевский, греческий, болгарский — в сравнении со знаменным распевом были значительно проще по ладоинтонационному строю, ритмической организации, композиции, основанной на повторах строк и попевок. Все это предоставляло благодатный материал для начальных многоголосных опытов в новом, аккордово-гармоническом стиле, что и осуществлялось на практике. Естественно, что первоначально в новом стиле пробовали сочинять двухголосные обработки, затем трехголосные. Четырехголосные обработки греческого распева относятся уже к последней четверти XVII в. (пример 261).

Возможно, что обработки новых распевов — киевского и греческого — оказались переходным этапом, связующим звеном от знаменной монодии к знаменному многоголосию. Знаменный распев силлабо-мелизматического типа, составлявший основу годового певческого круга в монодии, больше распространен в трех- и четырехголосии. Примеры такого рода содержит рукопись второй половины XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 233, в которой сохранились трех- и четырехголосные песнопения Обихода, являющиеся обработками знаменного распева с его характерными попевками. Знаменное многоголосие стало распространяться уже в более развитых формах, образуя новый, значительный пласт церковного пения, сохранившийся в певческой практике на протяжении почти столетия.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 260. Канон Пасхи греческого распева, ирмос 1-й:
а) монодия; не позднее 1702 г., РНБ, собр. Михайловского, 0. № 14, л. 143 об.—144. Приводится по изд.: *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. С. 99; б) двухголосная обработка; конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 727, л. 263

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 260 (продолжение)

Заметим, что в полифоническом демественно-путевом многоголосии, в списках середины — третьей четверти XVII в. излагаются также преимущественно двух- и трехголосные песнопения[26], в то время как обширный четырехголосный круг пения возникает позднее — в последней четверти XVII века.

Подобную картину мы наблюдаем и в аккордово-гармоническом пении: контрапункт двух и трех голосов «пробуется» преимущественно на материале поздних распевов — киевского, греческого, болгарского — в тот же исторический период, третью четверть XVII в. Знаменное четырехголосие в большом массиве обиходных песнопений появляется в списках только в последней четверти XVII в., как и в полифоническом «стиле».

[26] РГБ, собр. Разумовского, № 79, 80, сер. XVII в., двухголосие; собр. Разумовского, № 81, третья четверть XVII в., двух- и трехголосие; РГАДА, ф. 181, № 600, третья четверть XVII в., двух- и трехголосие.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 261. Задостойник «О тебе радуется» греческого распева. 1700 г., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 375, л. 30

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Наш анализ *знаменного* силлабо-мелизматического многоголосия проведен по большей части на материале стихир из крюковой книги Праздников по списку последней четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 82 (нотно-линейный аналог этому списку не выявлен). Привлекались также и другие списки, крюковые и линейные: ГИМ, Синодальное певческое собр., 38, 89, 103, 375, 233, 657 и др.[27]

Знаменному многоголосию силлабо-мелизматического типа присущи основные особенности одноименной монодии, при этом ее использование в одном из голосов обязательно. Здесь выдерживается тот же принцип сопряжения голосов, что и в силлабическом пении: верхний голос удваивает ведущий голос в терцию, а нижний остается басовой основой трезвучной гармонии.

Вместе с тем этот вид пения приобретает свои оригинальные черты, связанные с особенностями силлабо-мелизматического знаменного распева. Важнейшими структурами в процессе формообразования становятся здесь пространные мелолексемы: многоголосные фиты и лица, образованные на основе одноголосных знаменных.

Подобно демественно-путевым, фиты и лица знаменного многоголосия также подвергаются значительному сокращению, что проявляет просодический ритм и усиливает ощущение метрического начала в интонационно-ритмическом развитии многоголосной композиции.

Отметим важные качественные перемены в нижнем голосе, в партии которого возникают черты эксцеллентующего баса. Это ярко демонстрирует естественное развитие стиля раннего многоголосия в его сближении с начальными формами партесного пения.

Существенным для данного типа пения становится и *замедление* движения основной единицы ритмической пульсации — *моры* — по сравнению с монодией, что продиктовано условиями многоголосия; в результате *темп песнопения заметно замедляется* в сравнении с монодией.

Знаменный распев, как партия многоголосной композиции, излагается с сохранением основных музыкальных и музыкально-речевых структур монодии — тонем, кокиз, просодем, а также мелолексем.

Для обработок используется четырехголосный склад: бас, тенор, альт и дискант. *Верхний голос* (*дискант*), являясь подголоском к знаменному распеву, удваивает его, в зависимости от положения знаменного напева в ленточном многоголосии, в терцию, кварту или квинту. Тонемы верхнего голоса по своей продолжительности в основном равны соответствующим тонемам знаменного распева. Их отличия заключены в звуковом составе и ритме, что создает ощущение подголосочной полифонии в двух верхних голосах. Ощущение подголосочности возникает

[27] Результаты изложены в статье автора: *Пожидаева Г. А.* Музыкальные и музыкально-речевые структуры знаменного многоголосия // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2003. № 3. С. 31—43.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

еще и потому, что тонема верхнего голоса, повторяя мелодический рисунок кокизы знаменного распева, но на другой высоте, образует как бы ладоинтонационный вариант кокиз основного голоса и создает таким образом эффект полиладовости, что придает этим обработкам своеобразное звучание (пример 262).

В четырехголосной обработке *нижний и средний голоса* (*бас и альт*), часто сливаясь в унисон, в своем движении вместе с другими голосами создают трех- или четырехголосие ленточного типа. Вместе с двумя другими голосами они образуют ленточное многоголосие, в основу которого положены трезвучия (полные и неполные) и их обращения, построенные на звуках обиходного звукоряда.

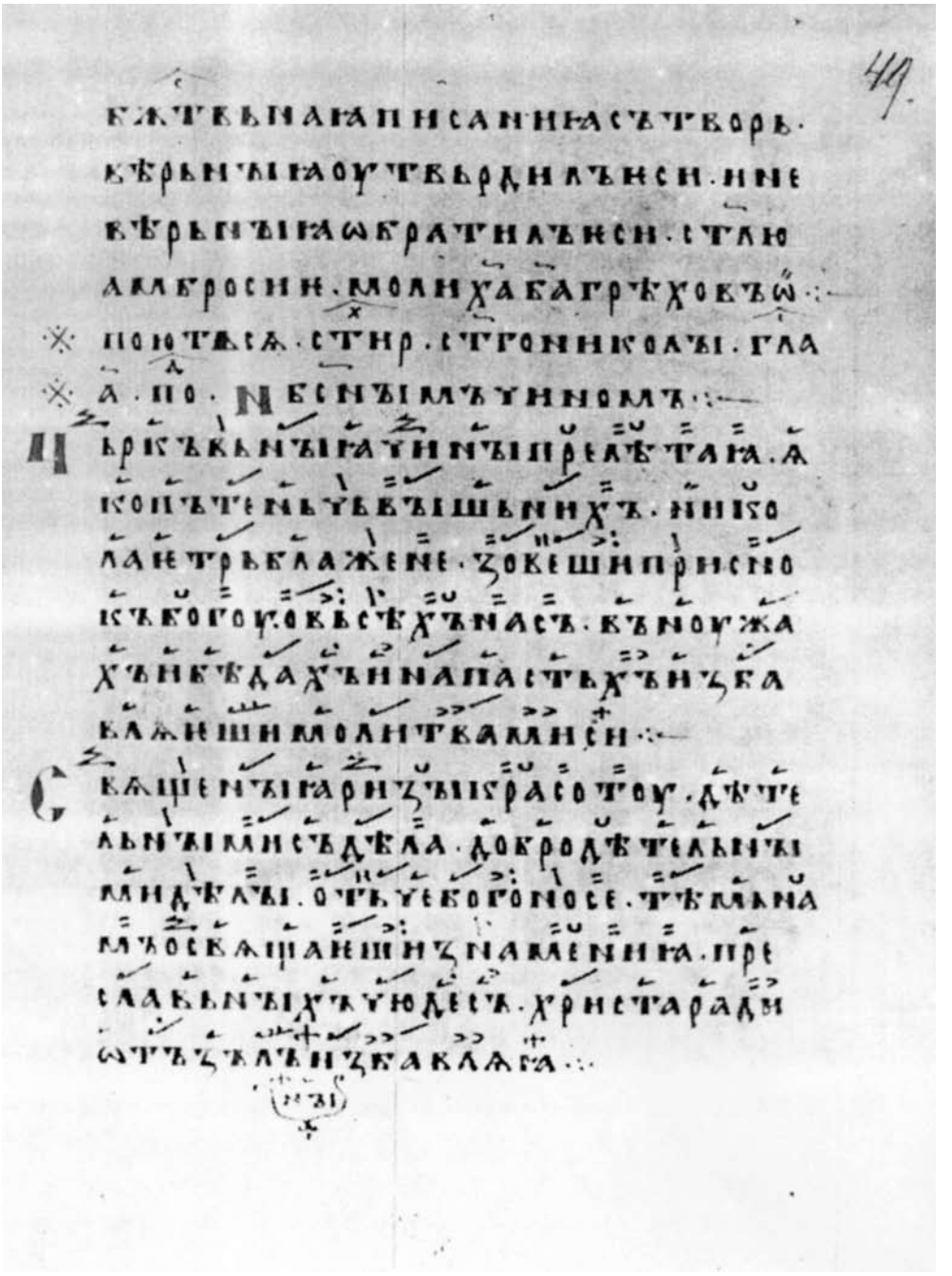
Тонемы, лежащие в основе изложения баса и альта, также отражают характерные ритмические особенности знаменного распева. При этом интонационно-смыслового объединения тонем в кокизы здесь не происходит. Эти тонемы являются необходимой и неотъемлемой частью вертикальной структуры — аккорда, которым гармонизуется голос знаменной монодии. Таким образом, в данных партиях мы видим *преобладание вертикального гармонического мышления над традиционным горизонтальным*, связанным с музыкальными и музыкально-речевыми структурами.

Как показывает анализ многоголосных песнопений, в песнопениях при гармонизации одних и тех же кокиз возникают повторяющиеся гармонические обороты — *многоголосные кокизы*. Это явление наглядно демонстрирует процесс зарождения вертикально-гармонического мышления, причем в нашем случае это органично сочетается с традиционными принципами мышления монодического.

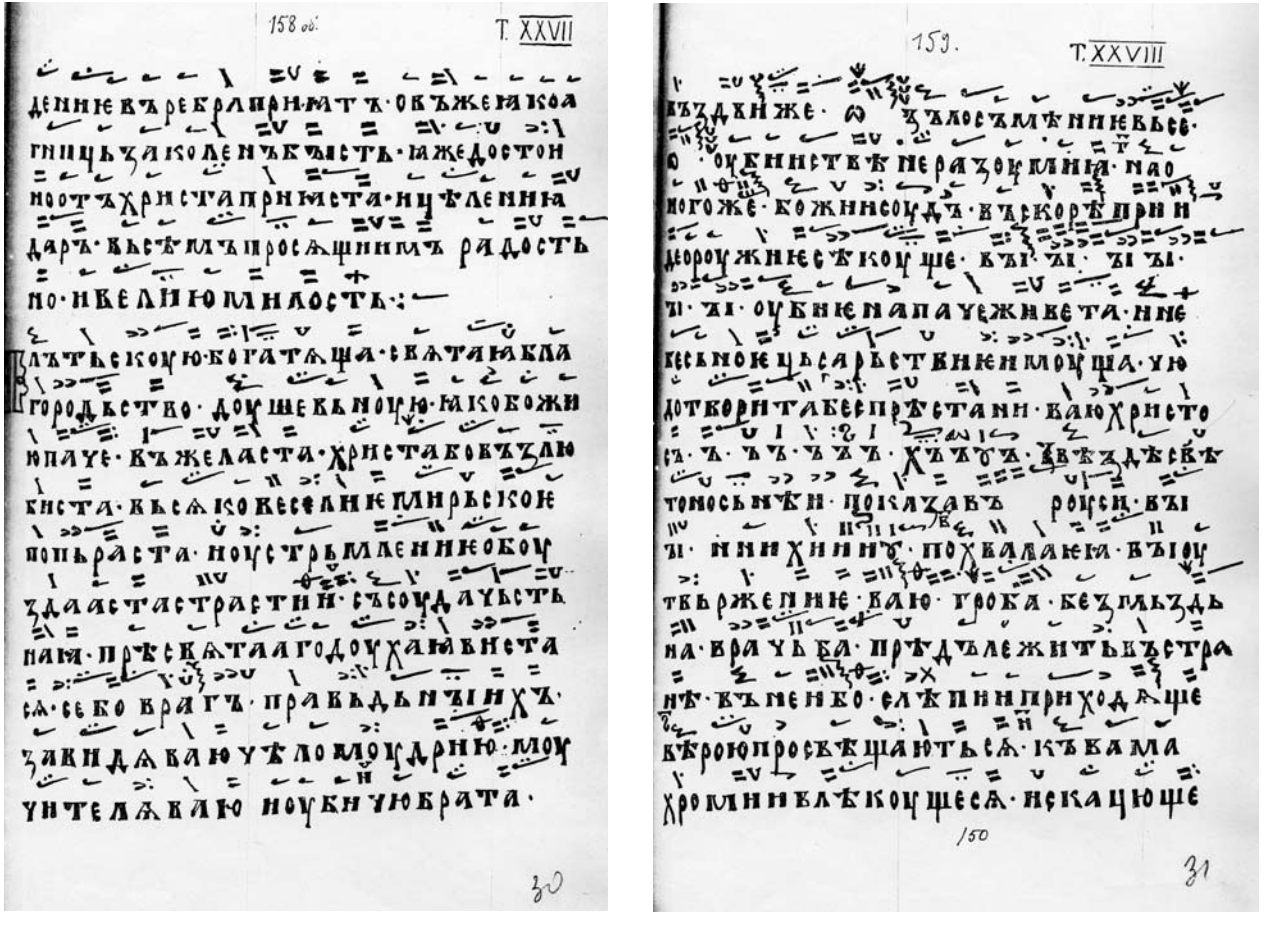
Многоголосный склад мелолексем показывает, что характерный для Средневековья принцип центон-композиции, составляемой из попевок, а также принцип строчного построения формы песнопения по большей части сохраняются в знаменных обработках. Кокиза, как наиболее значимая и выразительная структура монодии, в многоголосии окружается сопутствующими голосами, которые не изменяются или несущественно меняются при ее повторении. То есть возникают *многоголосные кокизы*, выполняющие ту же роль основных музыкальных единиц напева. В этом проявляются традиционные принципы музыкального мышления, которые переходят в многоголосие из монодии (пример 263).

Подобно тому, как были составлены своды одноголосных кокиз в кокизниках, возможно выделить кокизы в многоголосии. При сохранении интонационной устойчивости в ведущем голосе (тенор), в других голосах возникает небольшая вариантность в голосоведении и гармонизации. Например, в конечной кокизе добавляется бас октавой ниже (пример 263) или при повторении кокизы частично варьируется гармонизация, таким образом возникают гармонические варианты одних и тех же кокиз, подобные мелодическим вариантам в монодии (пример 264). Интересно, что неизменными сохраняются голоса, излагающие кокизы знаменного распева и их ладовые варианты (тенор и дискант). Переменность

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



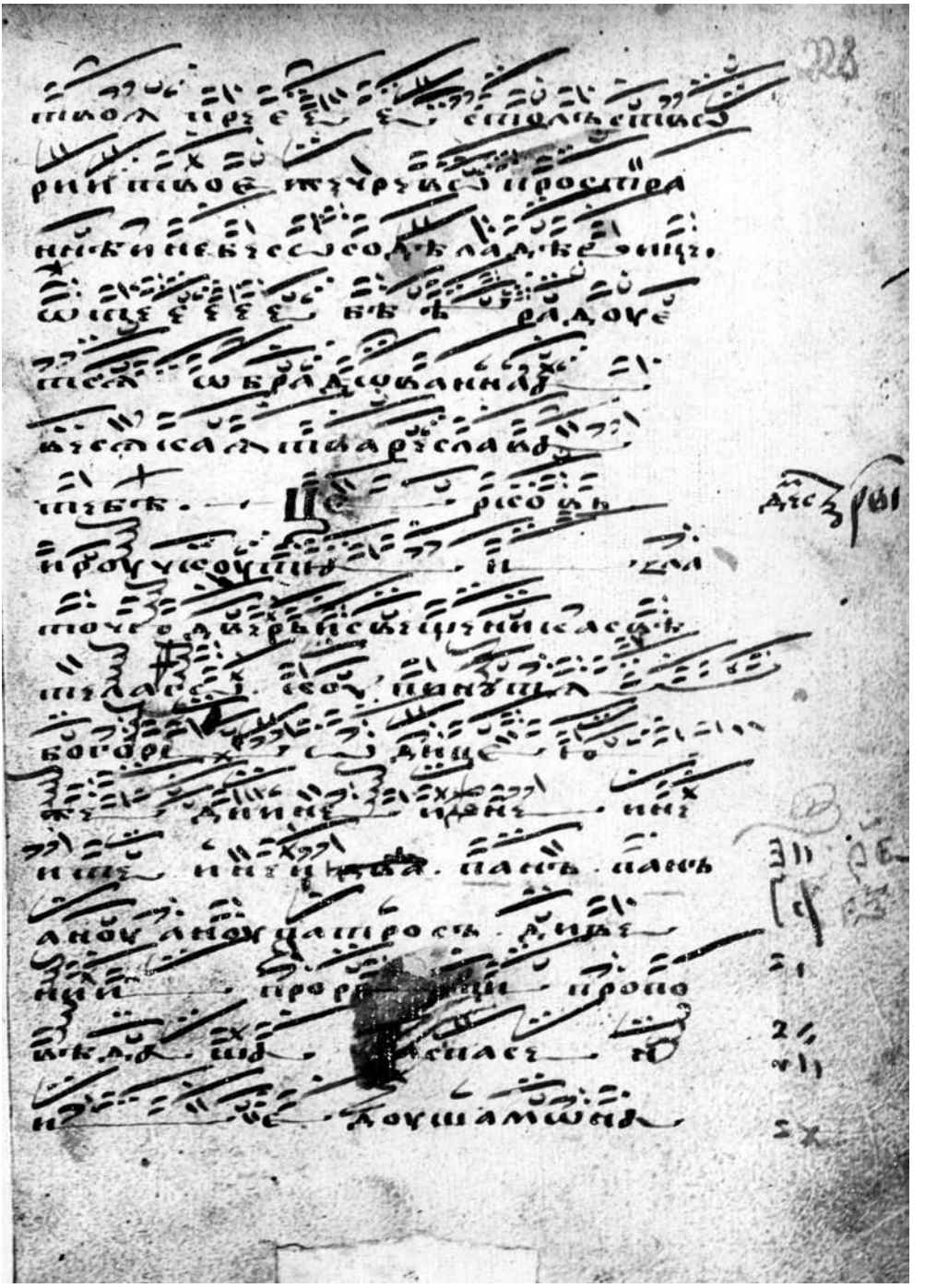
Илл. 9. Стихиры св. Николаю «Церковныя чины прелетая» и «Священыя ризы красоту». Подобен «Небесным чином». XII в., РГАДА, ф. 381, № 96, л. 49



Илл. 10. Кондакарные вкрапления в знаменной стихире свв. Борису и Глебу «Плотьскоую богатяща». XII в., ГИМ, Синодальное собр., № 589, л. 158 об. — 159

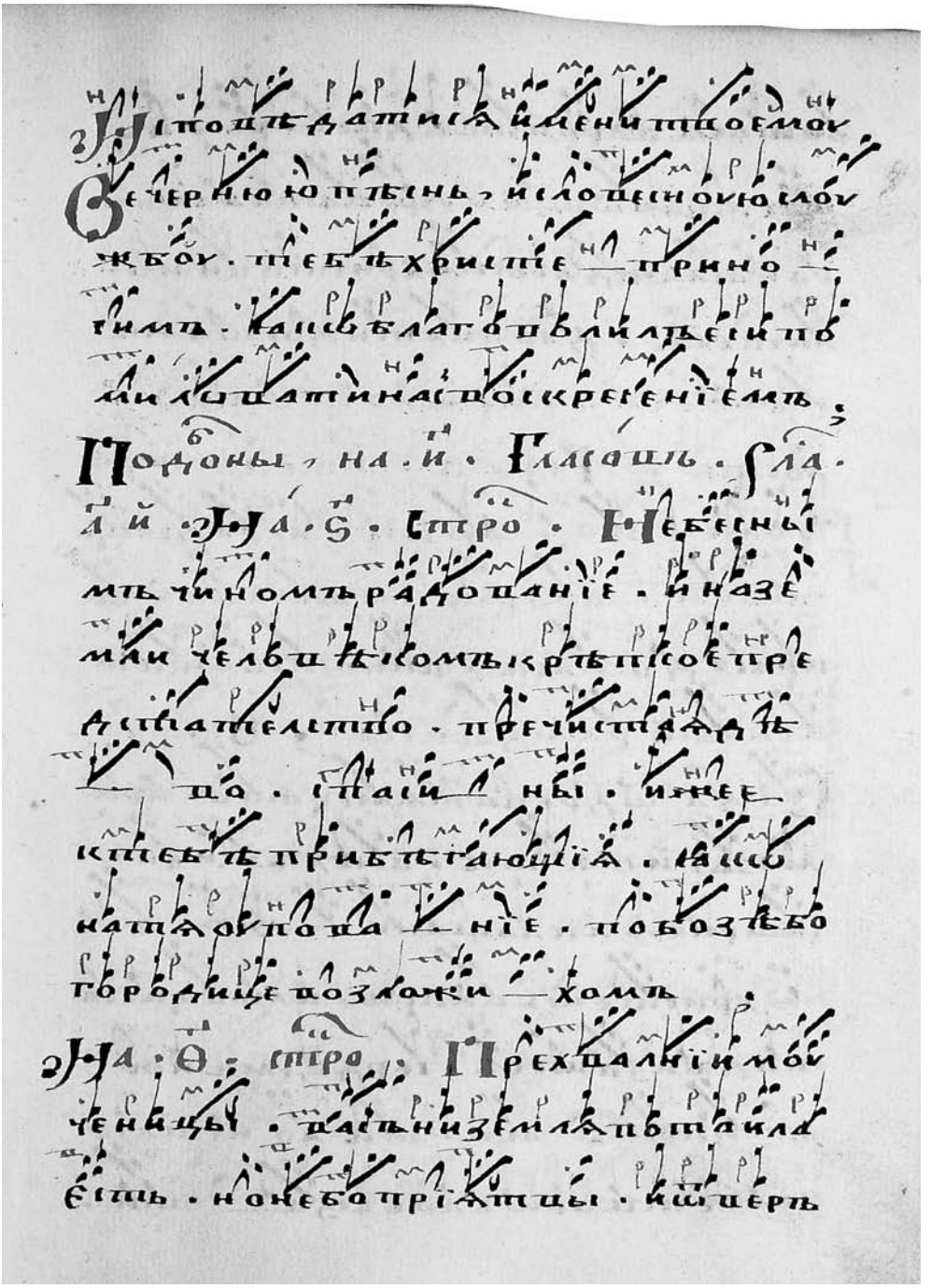
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



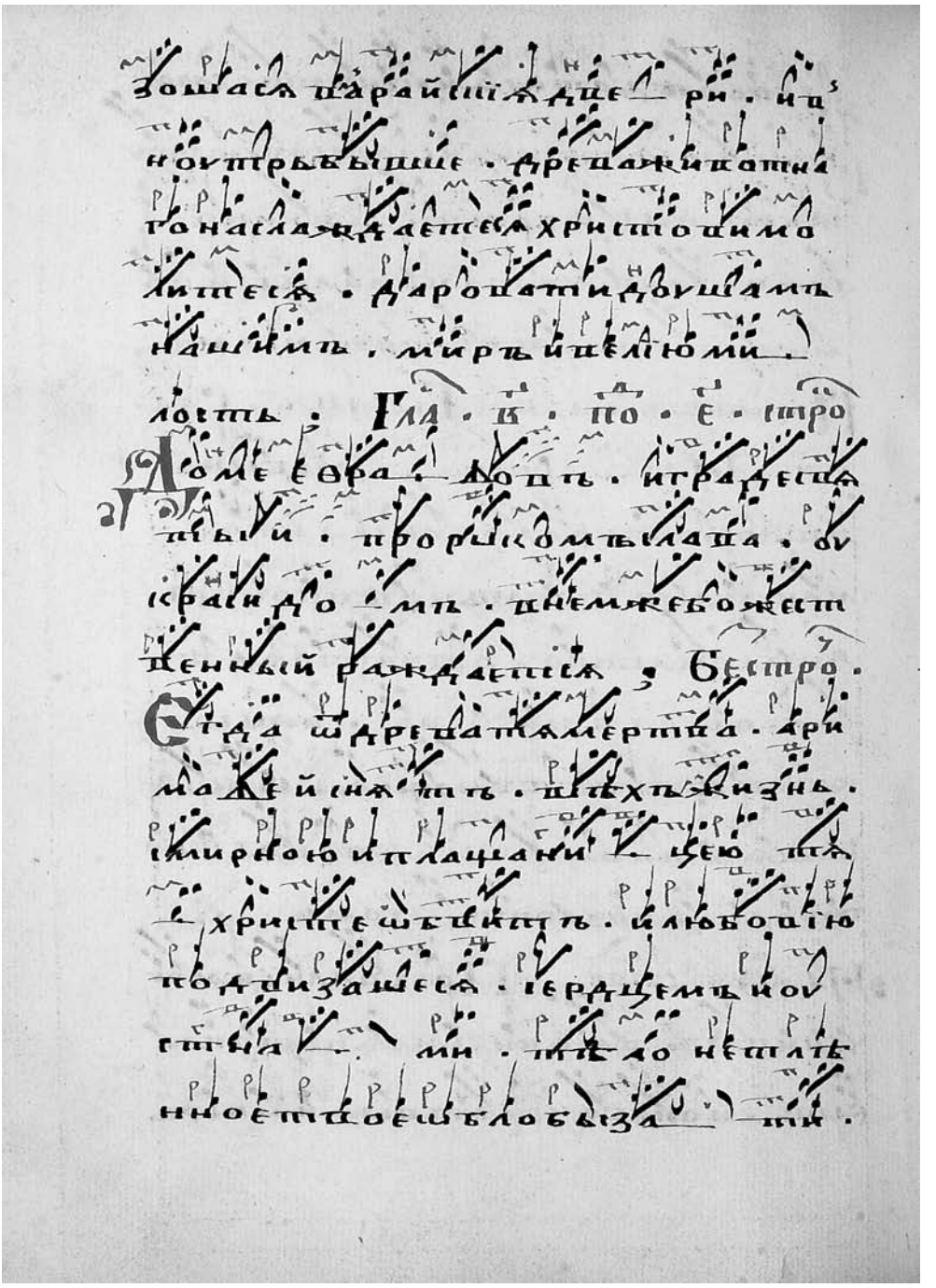
Илл. 11. Богородичен «Церковь и ручку» демественного распева.
Конец XV — начало XVI в., ИРЛИ, Причудское собр., № 97, л. 228

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



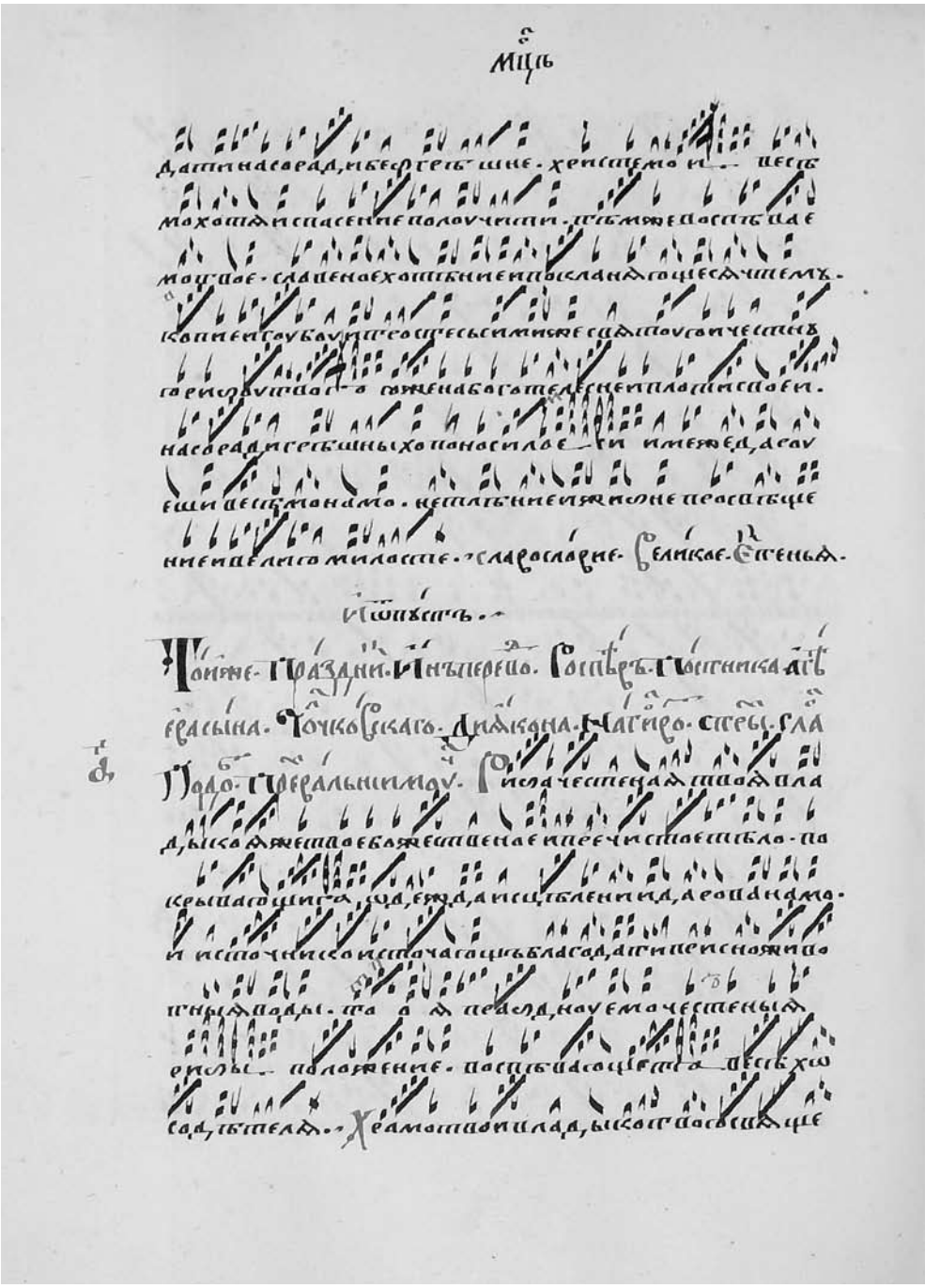
Илл. 12а. «Подобники» силлабического знаменного распева.
Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 19, л. 74

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



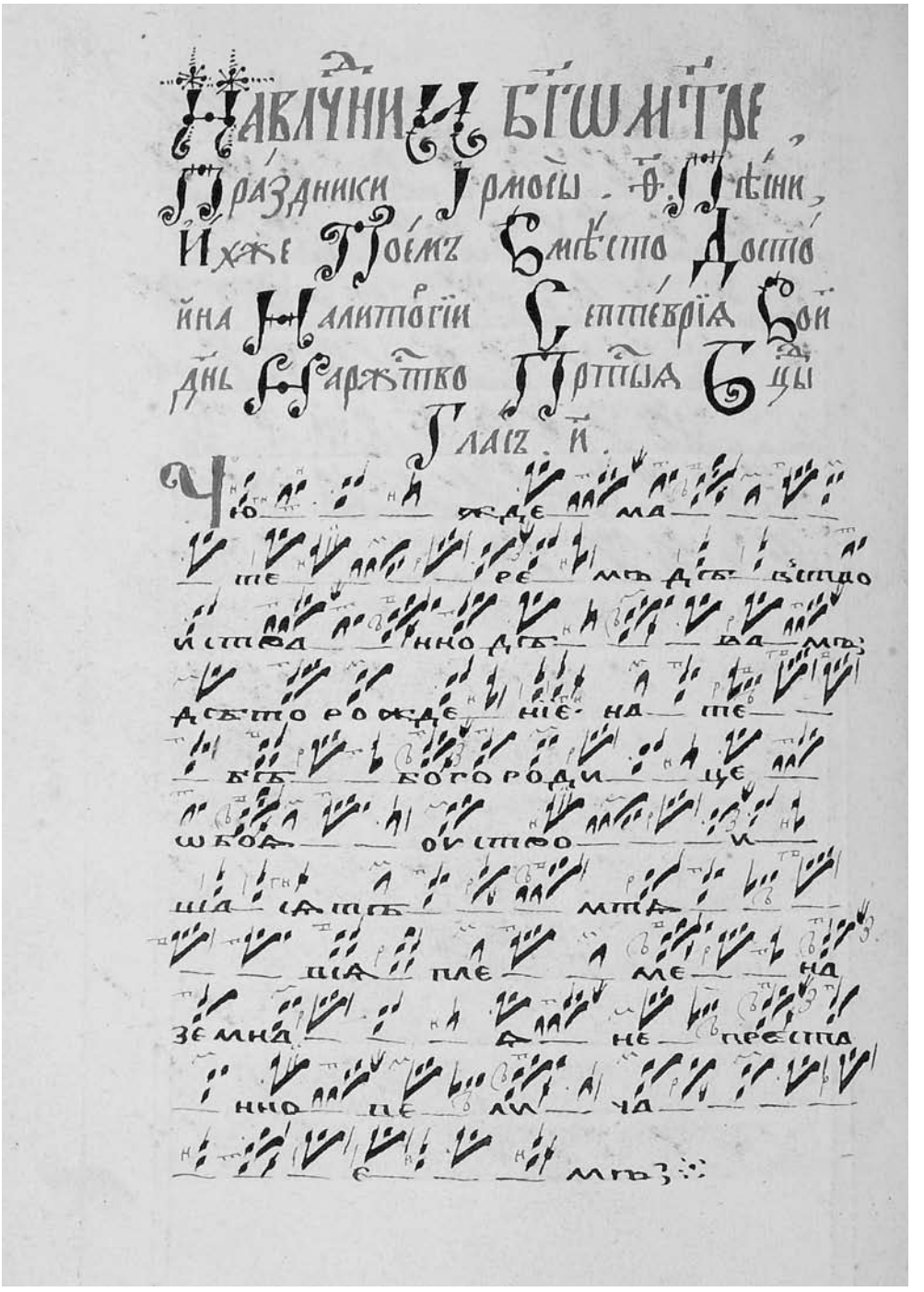
Илл. 12б. «Подобники» силлабического знаменного распева (продолжение). Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 19, л. 74 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

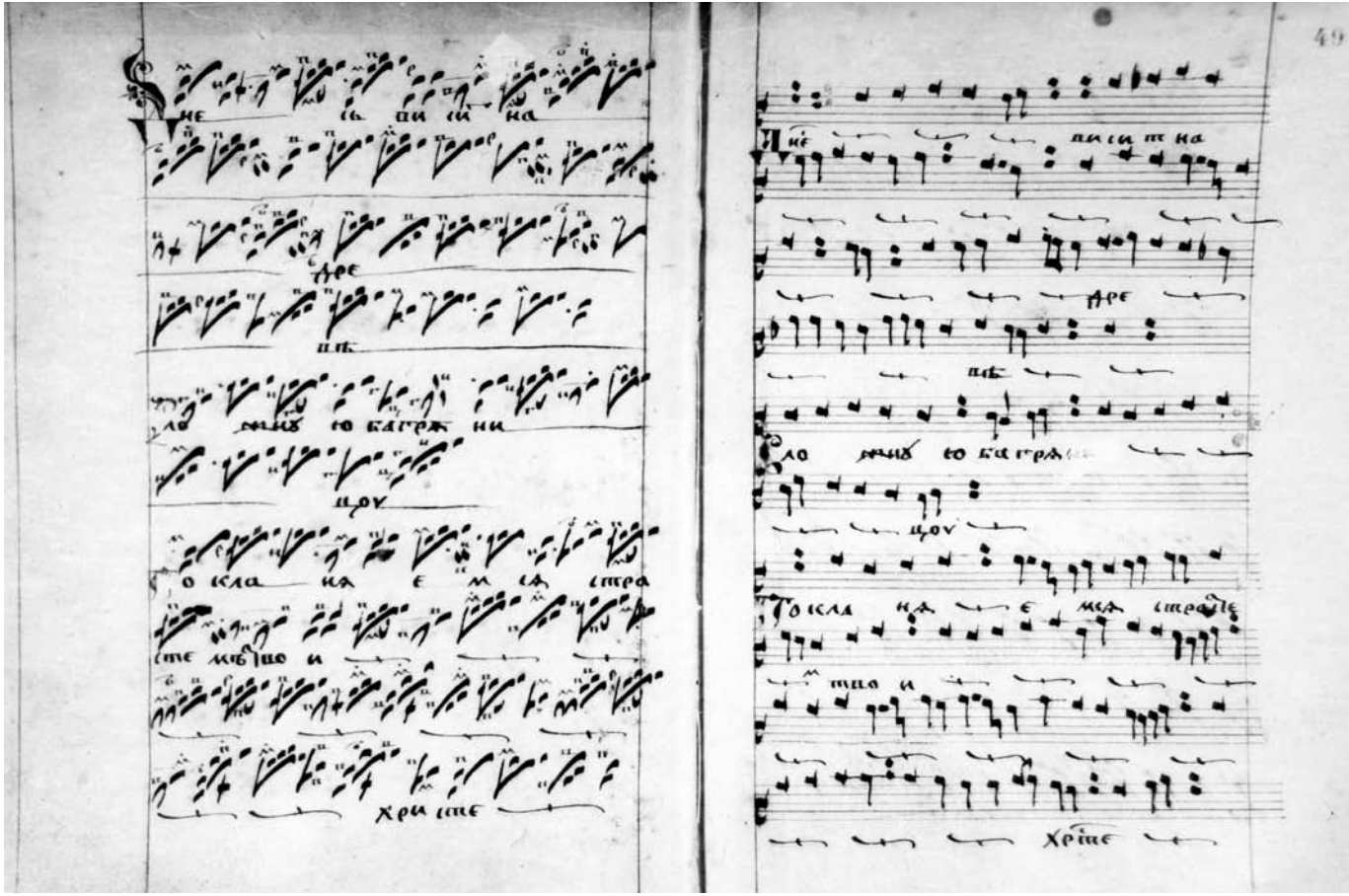


Илл. 13. Стихира Положения ризы Господней в Москве «Риза честная твоя, Владыко». Малый распев «перевода» Постника Агеева. Середина XVII в., РГБ, собр. Разумовского, 65, л. 130 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

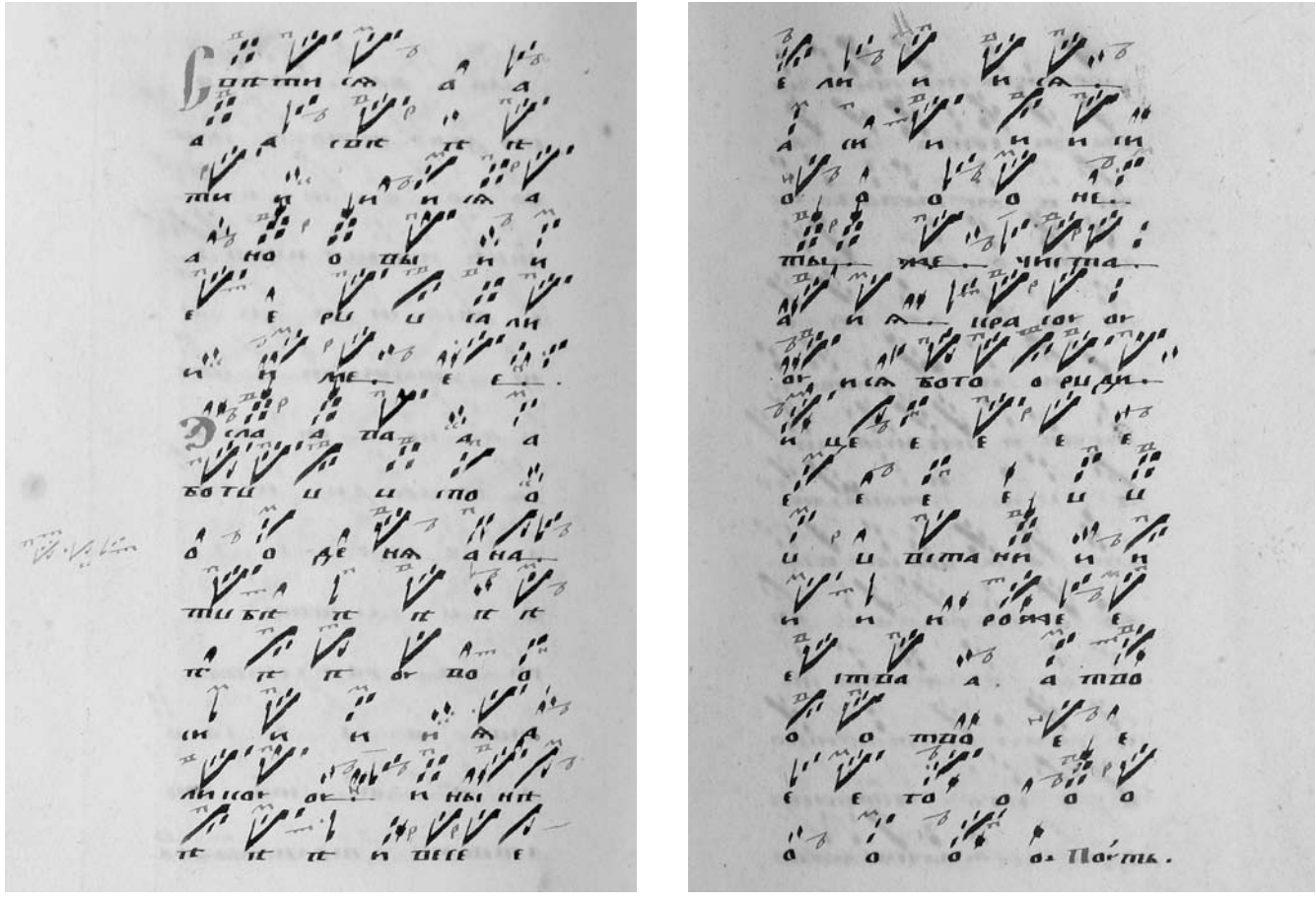


Илл. 14. Задостойник Рождества Богородицы путевого распева. Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 18, л. 92 об.



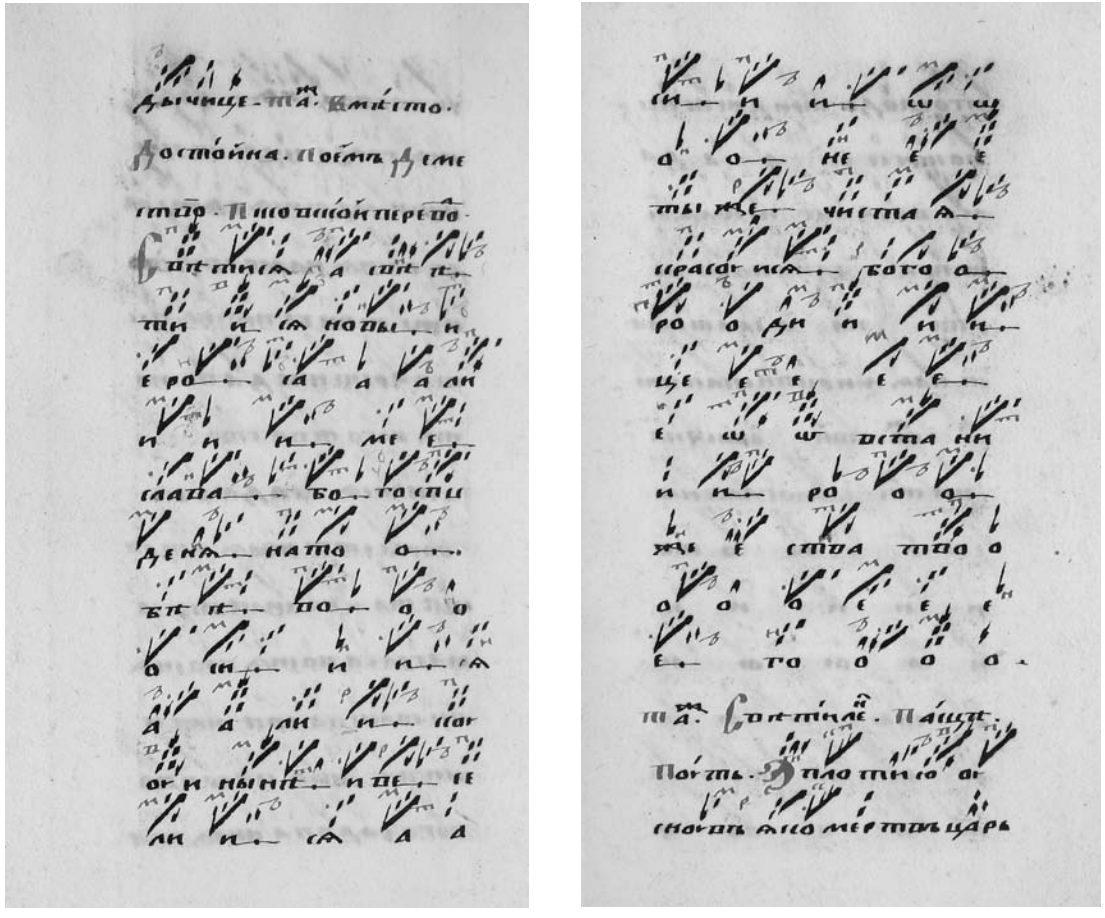
Илл. 15. «Строки мудрыя» (лицевые разводы) из Ключа Тихона Макарьевского.
Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 19, л. 49

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Илл. 16. Задостойник Пасхи «Светися, светися» демеством. Напев Федора Крестьянина. Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., 144, л. 386 об. — 387

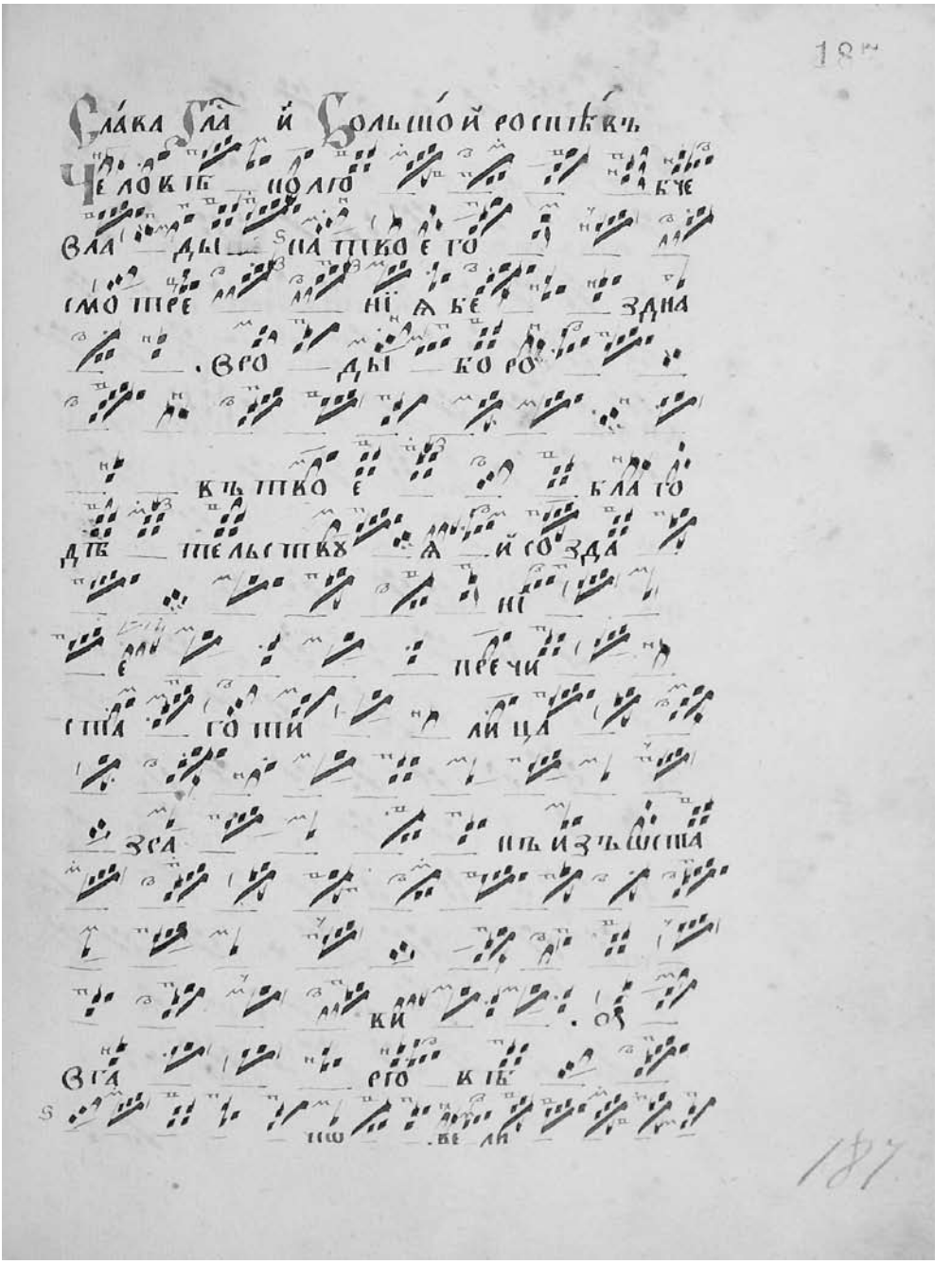
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Илл. 17. Задостойник Пасхи «Светися, светися». Псковский «перевод» демеством. Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., 144, л. 564 об. — 565

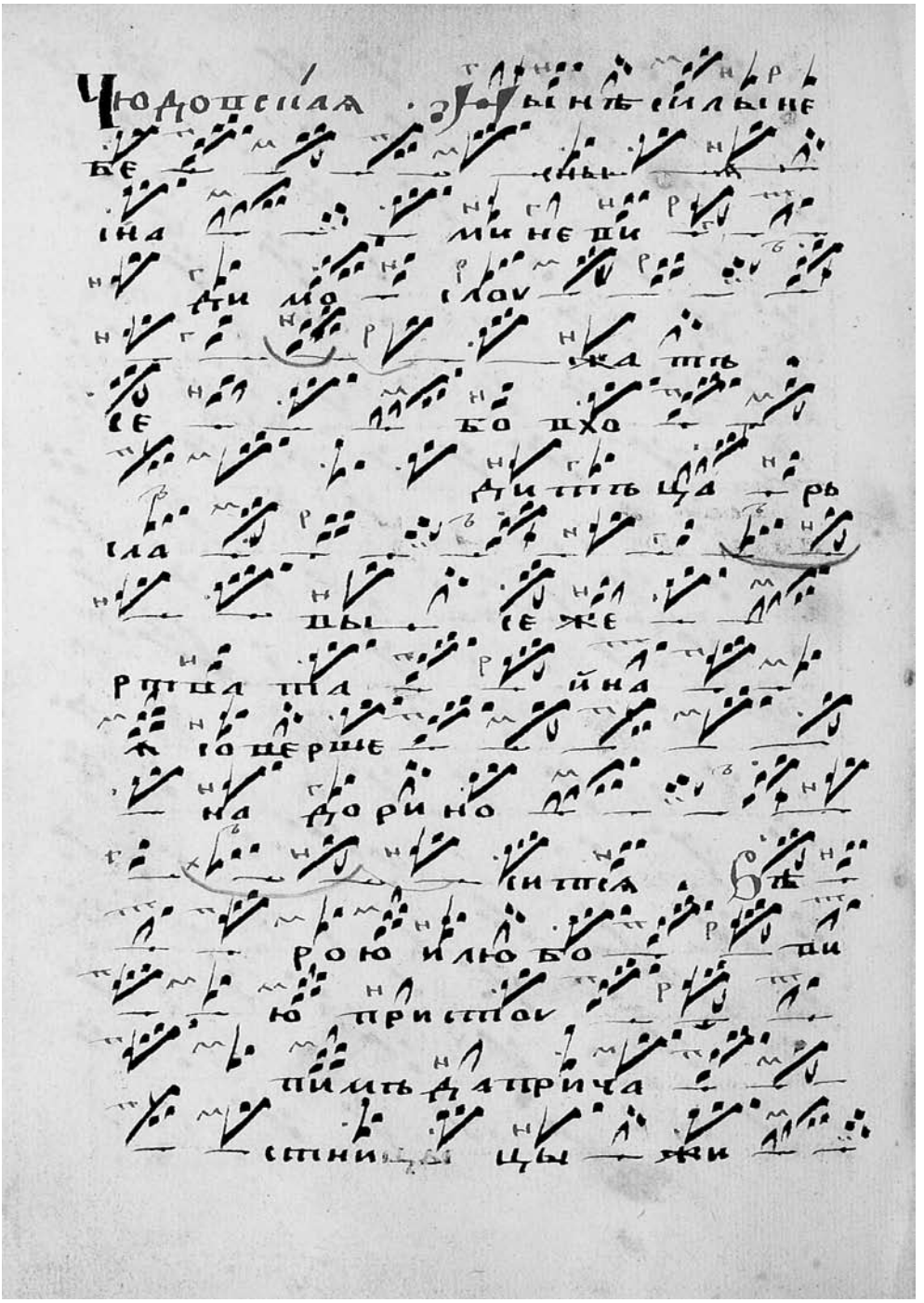
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



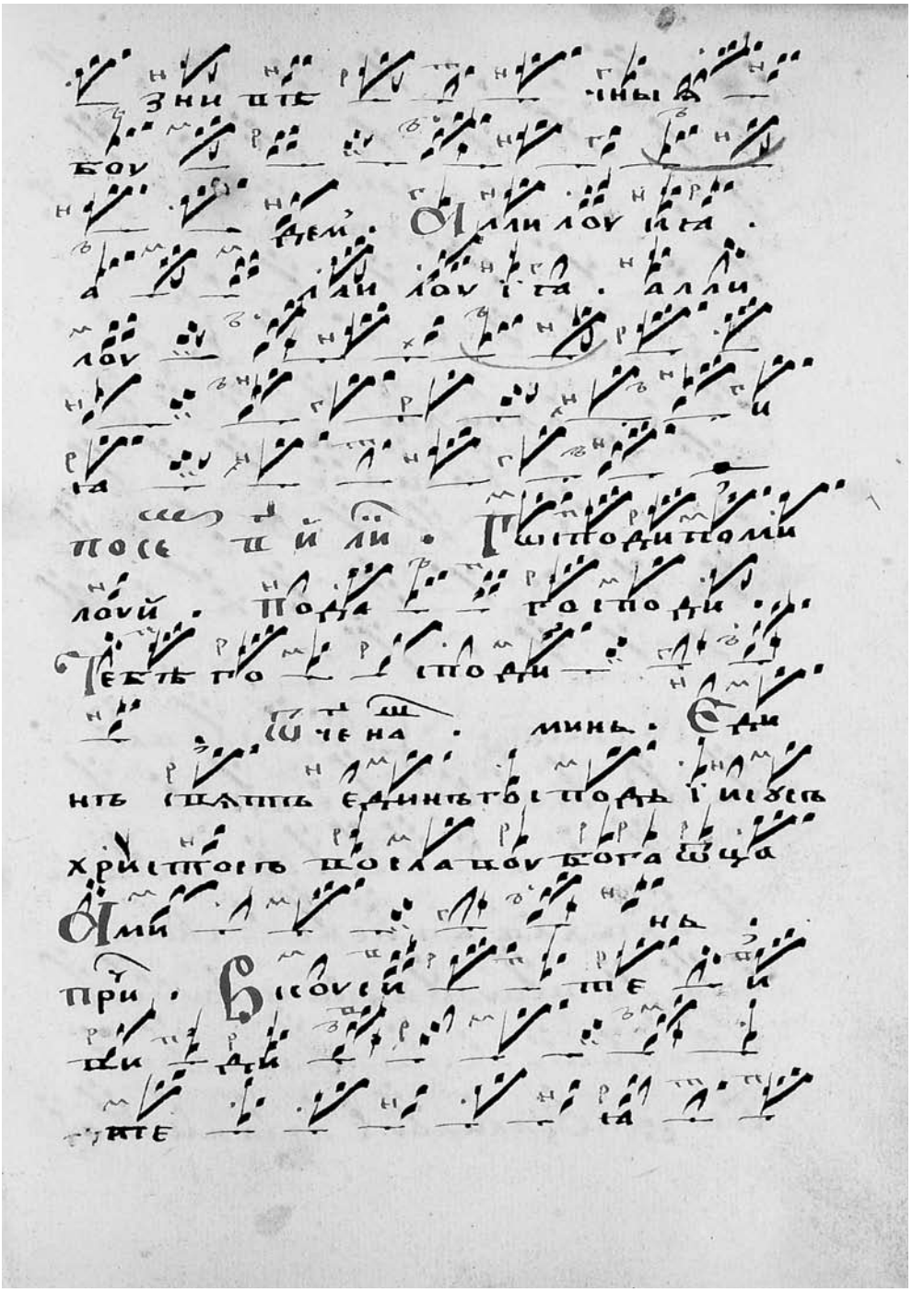
Илл. 18. Стихира всемилостивому Спасу «Человеколюбче владыко». Большой распев «перевода» Федора Крестьянина (?). Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 75, л. 187

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

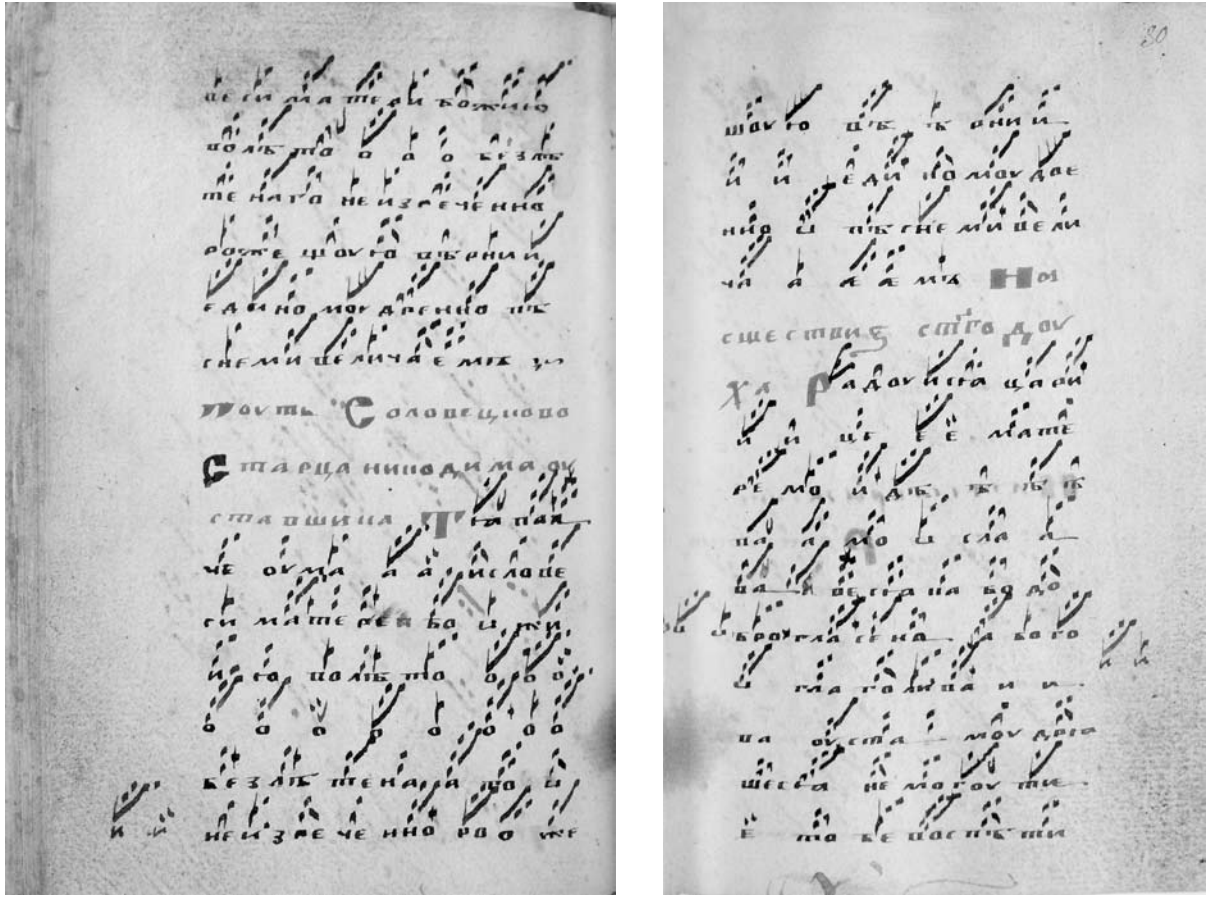


Илл. 19а. «Ныне силы небесные». Большой распев чудовский. Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 19, л. 168 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



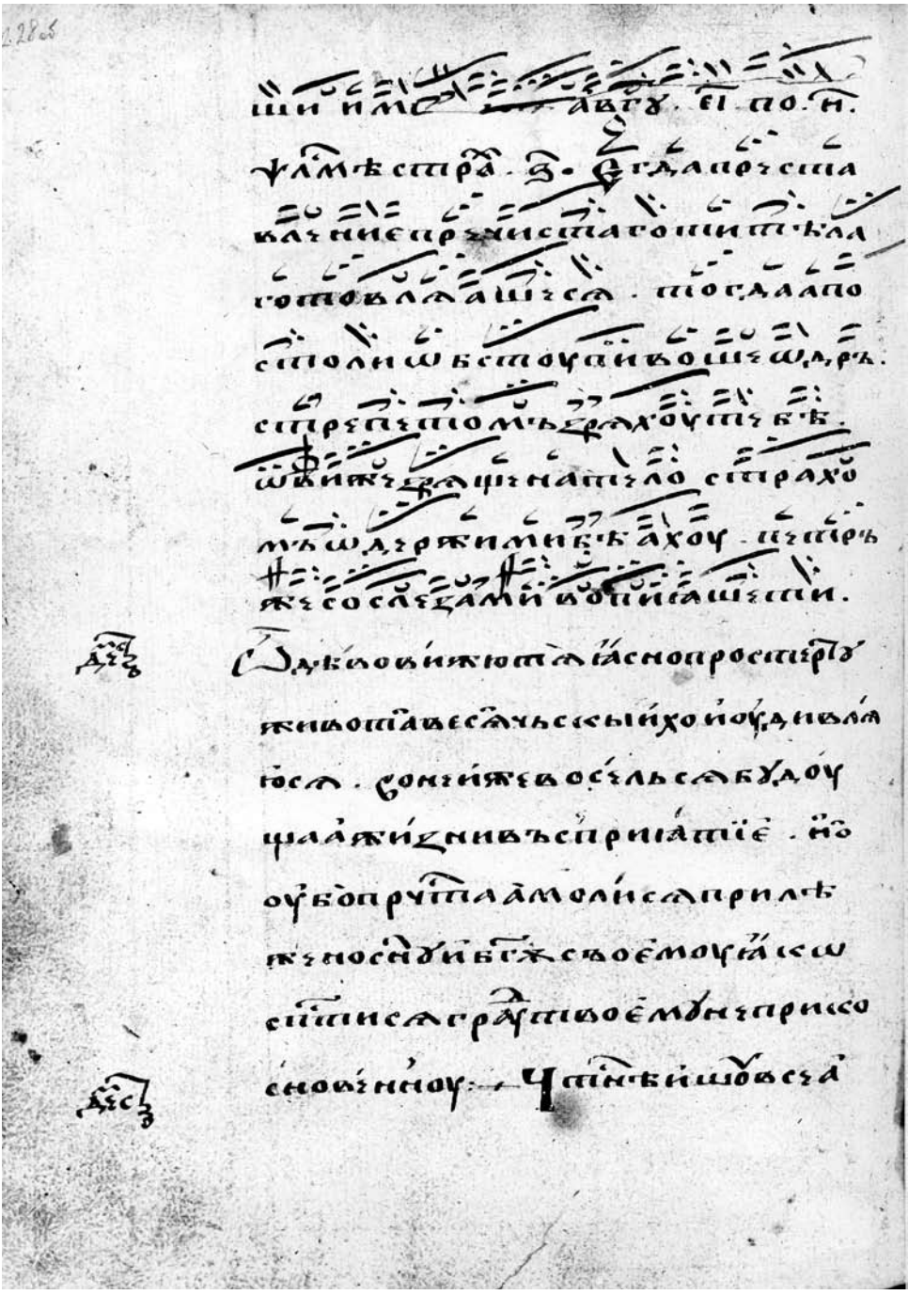
Илл. 19б. «Ныне силы небесные». Большой распев чудовский (продолжение). Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 19, л. 169



Илл. 20. Задостойник Вознесения Господня. Путь соловецкий. Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Никифорова, ф. 199, № 196, л. 79 об. — 80

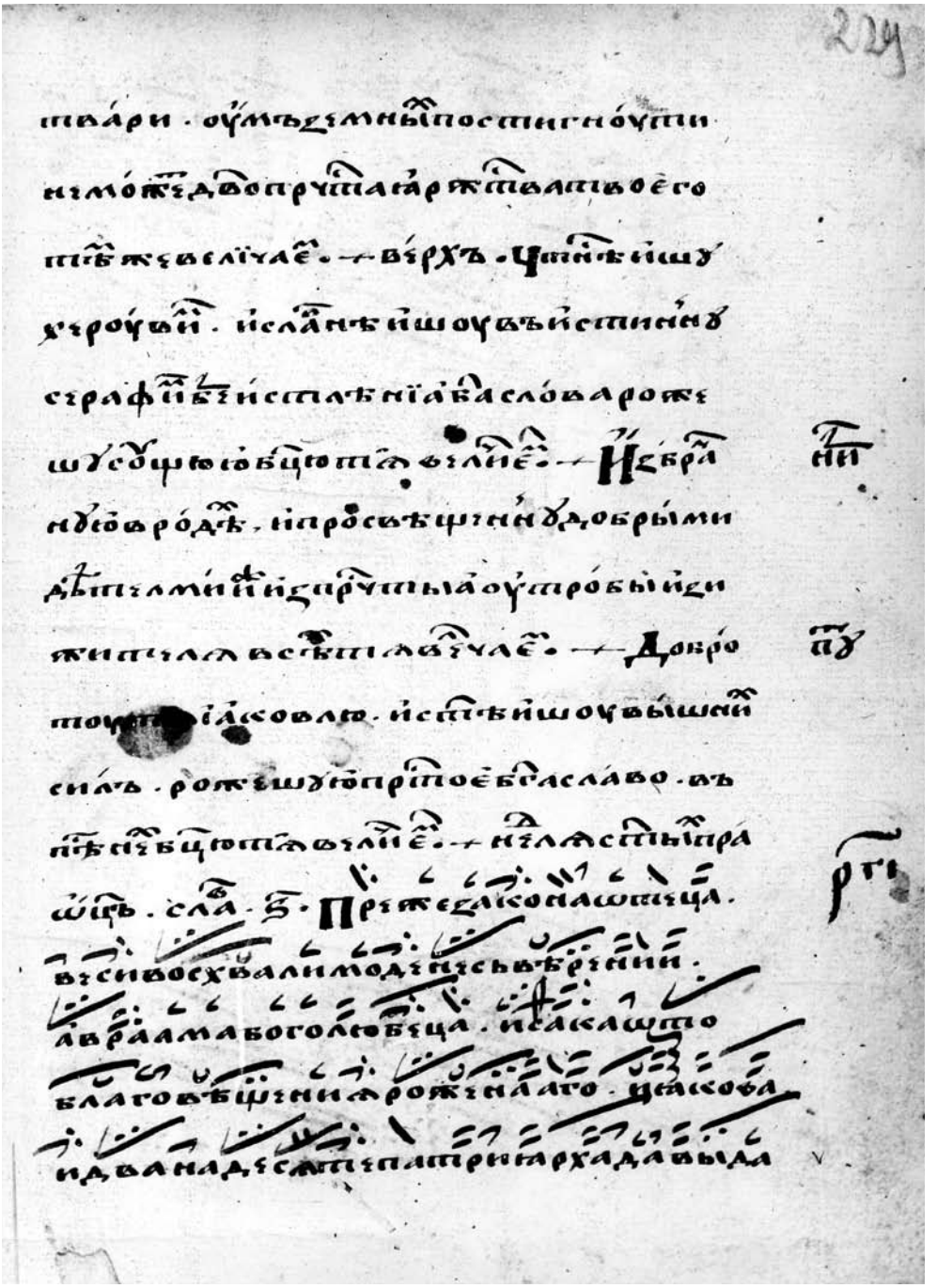
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Илл. 21а. «Честнейшую херувим». Ненотированная запись раннего многоголосия с указанием партий демества, верха, низа и пути. Конец XV — начало XVI в., ИРЛИ, Причудское собр., № 97, л. 228 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Илл. 21б. «Честнейшую херувим» (продолжение). Ненотированная запись раннего многоголосия с указанием партий демества, верха, низа и пути.
Конец XV — начало XVI в., ИРЛИ, Причудское собр., № 97, л. 229

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 262. Музыкальные структуры знаменного многоголосия.
Из стихиры в неделю Пятидесятницы «Языками инородных».
Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 82, л. 238

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 263. Варианты многоголосной кокизы кулизма средняя.
Из стихиры Рождества Богородицы «В благознаменитый день».
Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 82, л. 291 об.—297

гармонической окраски возникает благодаря более свободному мелодическому движению в басовой партии и партии альта, имеющих гармоническую функциональную природу.

Ладовое наклонение кокиз, такие их качества, как принадлежность к одному согласию или переход в другое («односогласные» и «переводные» кокизы), — все это подчеркивается благодаря гармонизации. Конечный тон кокизы, как правило, удваивается в октаву в басу, поэтому ее ладовое наклонение «прорисовывается» еще более определенно. Это происходит в кадансах, соответствующих конечной и предконечной просодеме мелолексем.

Сравнение одноименных кокиз, повторяющихся в напеве, показывает, что в знаменном многоголосии сформировались также *многоголосные попевки*, в которых сходство с одноголосными сохраняется не только в гармонизации кокизы

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 264. Варианты попевки мережа из стихиры Успения «Егда изыде, Богородице Дево»
а) Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 82, л. 284—290 об.;
б) XIX в., Праздники. Рукопись автора

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

(ядра попевки), но и в гармонизации доступки. Заметим, что к этому времени в монодии сложились многочисленные варианты попевок с доступками разных масштабов. Это отражалось в названиях попевок, например, в четвертом гласе: *мережа меньшая* — с доступкой в две моры, *мережа средняя* — с доступкой в три моры, *мережа большая* — с доступкой в четыре моры, наконец, *мережа полная* — с доступкой в шесть мор[28].

Те же варианты попевок переходят в знаменное многоголосие. Гармонизация доступки в каждом варианте попевки была устойчивой и при ее повторении сохранялась. Таким образом, можно говорить о возникновении многоголосных попевок в знаменном силлабо-мелизматическом пении (пример 264).

Этот процесс также коснулся пространных мелолексем, то есть на основе одноголосных лиц и фит образовались их многоголосные варианты.

Необходимо отметить, что в знаменном многоголосии одноголосный знаменный распев значительно меняет свою *ладовую* окраску. Тенор и дискант, охватывающие в основном светлое и тресветлое согласие, в своем интонационном движении нередко «перекрещиваются» друг с другом, поэтому в хоровой партитуре почти постоянно звучит тресветлое согласие обиходного звукоряда, то есть его верхний регистр, что является необычным для знаменной монодии.

Сам ленточный склад этого типа пения, основанный на параллельном движении голосов, образует между крайними голосами множество параллельных квинт. Они являются характерной чертой стиля.

Удвоенный верхним голосом, создающим эффект полиладовости, знаменный распев попадает в «гущу» хоровой фактуры и как бы теряется, растворяется в ней. Только благодаря сохраненному просодическому ритму ощущается попевочная структура основного голоса с характерным для него ритмическим расширением к концу попевки.

В этом виде многоголосия крупные мелизматические вставки — *фиты* — подвергаются наибольшим изменениям. В многоголосном изложении песнопений, как правило, сокращается большая их часть: их напевы либо исключаются вовсе, либо проводятся в неполном виде; зачастую они заменены *лицами*, что особенно заметно в масштабных композициях славников. Например, успенский славник «Егда изыде, Богородице Дево» в одноголосном изложении содержит девять фит; в многоголосной обработке оставлены без изменений лишь две из них: «громозельная» на слово «Петръ» и «троична» на слово «родъ». Они сохранены в напеве, поскольку отличаются более скромными масштабами (три-четыре кокизы). Полностью сокращена самая пространная по своему напеву фита «баран», состоящая из восьми кокиз (пример 265). Фита «мрачная» появляется в песнопении дважды, один раз она исключается полностью, другой раз дана с сокращением последней кокизы. Несколько раз здесь происходит характерная

[28] *Металлов В. М.* Осмогласие знаменного распева. М., 1899. С. 71

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 265. Фита баран из стихиры Успения «Егда изыде, Богородице Дево».
а) Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 82, л. 284— 290 об.;
б) XIX в., Праздники. Рукопись автора;
в) Праздники нотнаго пения. СПб., 1900

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

замена фит на лица: в тех случаях, когда из их напева берется лишь начальная кокиза, как, например, в фитах «обычной» и «громозельной», каждая из которых повторяется в напеве дважды (пример 266).

Сокращение мелизматических вставок проясняет смысловые структуры текста и делает более естественным его произнесение в многоголосной композиции.

Причин для сокращения фитных разводов, вероятно, было несколько. Одна из них — стремление сократить время звучания песнопения, необходимое по практическим потребностям богослужения. Другая может быть в сложности их хорового исполнения: напевы звучали на одну гласную, к тому же в гармоническом многоголосии. Вместе с тем представляется, что самой важной причиной был изменившийся взгляд на соотношение напева и текста, а именно на просодию певческого текста, от которой требовалась большая цельность и ясность в его структурном членении, что особенно важно в многоголосной композиции.

Завершение той или иной музыкальной или музыкально-речевой структуры многоголосия подчеркивается в песнопениях кадансами с кварто-квинтовым соотношением аккордов и квартовыми или квинтовыми скачками в басу (вверх или вниз). Последние, заметно отличаясь от традиционных ладоинтонационных средств монодии, основывающихся на поступенном движении, ярко выделяются на их фоне, являясь, таким образом, достаточно сильным средством процесса формообразования.

Важным фактором этого процесса является также *просодия* песнопений и ее главная музыкально-речевая структура — *просодема*. Сегментация текста подчеркивается в песнопении не только ритмическим расширением конечной просодемы попевки, но и, как уже указывалось, интонационными и гармоническими средствами. Зачастую кварто-квинтовые интонационные ходы баса подчеркивают структурное завершение попевки, равно как и кварто-квинтовый каданс, приходящийся на конечную и предконечную просодему (см. окончание примера 264).

При ровности ритмического движения, выдерживающего пропорции 1:2, особенно заметными становятся ритмы с оттяжкой («пунктирные»), также выделяющие предконечную просодему отступлением от привычного ритмического движения (см. окончание примеров 264 и 267).

Уплотнение трехголосной фактуры до четырехголосия, как правило, связано с конечной функцией музыкальных и музыкально-речевых структур — предконечной и конечной просодемы попевки (пример 264), а также с кадансами кокиз в лицевом и фитном пении. Кроме того, в мелодически развитых напевах фит при их гармонизации широко используются принципы подголосочной полифонии, в результате чего возникает хоровая фактура, гибкая по плотности созвучий, использующая двух-, трех- и четырехголосие на основе линеарного, мелодического движения голосов (пример 265). Подобным образом в знаменном многоголосии складываются композиционные приемы, определяющие логику развития формы

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 266. Фита громозельная из стихиры Успения «Егда изыде, Богородице Дево». а) Начальная кокиза фиты в знаменном многоголосии. Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 82, л. 284—290 об.
Фита в знаменном одноголосном распеве: б) XIX в., Праздники. Рукопись автора; в) Праздники нотнаго пения. СПб., 1900

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 266 (продолжение)

песнопения и соединяющие в себе интонационно-ритмические и просодические средства.

Такие *качества просодемы*, как *продолжительность*, *ритм* и *акцентность* силовая и долготная, играют существенную роль в организации музыкальной материи всей композиции. *Просодия знаменного распева, положенного в основу многоголосной обработки, является ее организующим началом*. Несмотря на многоголосное изложение, просодический ритм знаменной монодии в основном сохраняется, поскольку текст произносится во всех голосах одновременно. Благодаря акцентности текста в относительно законченных смысловых структурах (синтагмах), возникает периодичность этих акцентов. Эти речевые структуры, объединенные не только по смыслу и интонации, но и единым логическим ударением, благодаря главному логическому ударению и соизмеримости структур по продолжительности звучания, создают ощущение периодичности акцентов. Синтагмы, включающие в среднем от семи до двенадцати мор, образуют своеобразные метрические периоды, отличающиеся ритмической гибкостью и живостью просодического ритма. *Эта периодичность главных, объединяющих речевые структуры акцентов становится как бы прообразом будущего метра как отражения регулярной акцентной периодичности*. В стремлении

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 267. Метрический период из стихиры Успения «Егда изыде, Богородице Дево». Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 82

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

к созданию этой периодичности и закреплению ее в многоголосной композиции и заключается одна из главных причин сокращения пространных мелодических вставок — фит — в ведущем голосе знаменного распева (пример 267).

Просодический ритм, играя большую роль в сегментации текста, выполняет аналогичную функцию и в самой музыкальной композиции песнопения. Это особенно проявляется в одной из важнейших мелолексем — попевке. Одноморные (краткие) просодемы в доступках и двуморные (долгие) в ядре отражают речитативный характер начального раздела попевки и напевный характер ее окончания. Замедление просодического ритма к концу попевки, ритмическая остановка на ее конечной просодеме выделяют эти музыкально-речевые структуры в песнопении, вычленяя относительно законченные сегменты текста, подчеркивая его цезуры и логические ударения и таким образом способствуя более ясному донесению его смысла. В данном случае ритм просодем, создающий более четкое членение текста, существенно помогает его восприятию, что особенно важно в многоголосии.

В окончаниях попевок просодический ритм замедляется чаще всего в два раза (пример 267). В данном примере мы видим замедление конечной и предконечной просодем синтагмы, а также двукратное замедление ударных слогов. Просодический ритм играет существенную роль в формообразовании песнопения в целом, способствуя более органичной связи текста и напева в песнопении.

3.3. Мелизматическое многоголосие

Аккордово-гармонический склад постепенно стал применяться и для многоголосных обработок пространных распевов. В качестве ведущего голоса использовались различные распевы: путевой, демественный, киевский, большой греческий и другие. При этом сложение голосов сохраняет стилистические нормы, выявленные для силлабо-мелизматического пения, — ведущий голос проводит монодический распев с его характерными музыкальными и музыкально-речевыми структурами, сопровождающие голоса образуют гармоническую фактуру, возникающую из их мелодического движения. Существенное отличие многоголосных обработок пространных распевов заключается в их замедленной просодии и использовании пространных мелолексем (фит и лиц).

Некоторые из песнопений такого рода опубликованы Н. Д. Успенским по линейным спискам. Это блаженна 1-го гласа «Снедию изведе» — четырехголосная обработка путевого распева, «Хвалите имя Господне» — четырехголосная обработка демественного распева[29], Херувимская песнь «Иже херувимы» — трехголосная обработка греческого (?) большого распева[30], «Свете тихий» — двух- и трехголосные обработки киевского распева[31], «Достойно есть» — трехголосная

[29] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 504—511, 494—503.
[30] *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. С. 170—172.
[31] Там же. С. 175—179.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

обработка киевского большого распева[32]. Подобные обработки содержит и давно введенная в научный оборот ранняя нотно-линейная партитура ГИМ — Синодальное певческое собр., 375, 1700 г.

К пространному многоголосию «нового стиля» (термин С. С. Скребкова) можно отнести, например, различные музыкальные редакции Херувимской песни, основанные на традиционных или авторских распевах. Интересно отметить использование редко встречающегося напева Херувимской — напева Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря. Одноголосная Херувимская с пометой «воскресенская» позволяет атрибутировать ее трехголосную обработку в рукописи Синодального певческого собр., 182 (пример 268).

Анализ гармонических обработок пространных распевов показывает ведущую роль монодии в процессе формообразования — в этом смысле они подобны силлабо-мелизматическим. Это подтверждает использование одного и того же монодического песнопения в различных обработках, как полифонического, так и аккордово-гармонического склада. В качестве примера можно привести цикл задостойников демественного распева в двух различных типах многоголосной обработки — полифонической и аккордово-гармонической, при этом партия демества в них совпадает. Демественное полифоническое многоголосие зафиксировано в списках второй половины XVII в. — РГБ, собр. Разумовского, 81; РНБ, собр. Погодина, 399 и др.; аккордово-гармоническая обработка — в одном из ранних нотно-линейных списков — рукописи 1700 г., ГИМ, Синодальное певческое собр., 375 (пример 269).

В многоголосной обработке аккордово-гармонического склада сохраняются главные музыкальные и музыкально-речевые структуры монодического распева, а именно: тонемы, кокизы, просодемы. *Тонемы*, определяющие ритмическую характеристику каждой партии, зачастую повторяют ритм, задаваемый ведущей партией (тенором). В данной обработке это лишает голоса ритмической самостоятельности звучания и подчеркивает ленточное движение голосов хоровой партитуры. При этом нередко образуются пары голосов одинакового ритма, например, тенор и дискант, или тенор и альт.

Отметим характерную для раннего русского многоголосия подвижность басовой партии, которая сохраняется и в пространном аккордово-гармоническом многоголосии. Элементы «эксцеллентования» — мелодически поступенного заполнения скачков в напеве — также характерны для обработок демественного распева, как и для знаменного силлабо-мелизматического многоголосия.

Как и в других видах раннего многоголосия, здесь возникают многоголосные кокизы. Их отличает ленточное, ритмически однородное движение трех верхних голосов, сочетающееся с подвижным «эксцеллентующим» басом, построенным

[32] Там же. С. 180—181.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 268. Херувимская песнь «Иже херувимы»
а) «Воскресеньская» — напева Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря. Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 128
б) Трехголосная обработка. 2-я пол. XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 182, л. 140 об.[1]

[1] Впервые расшифровка фрагмента этого песнопения опубликована Е. Александровой (Шавохиной): *Alexandrowa E.* Die Snamenny-Mehrstimmigkeit // Altrussische Musik. Einführung in ihre Geschichte und Probleme. Herausgegeben von Nina Gerasimowa-Persidskaja / Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 10. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz, 1993. S. 121. Мы предлагаем свой вариант в прочтении данного песнопения.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 268 (продолжение)



Пример 269. Задостойник Рождества Богородицы
а) Демественное трехголосие. Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 81, л. 74; б) Аккордово-гармоническая обработка. 1700 г., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 375, л. 137

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

на характерных тонемах демественной монодии. Очень часто многоголосные кокизы используются преимущественно в конечной функции, например, в аккордово-гармонических обработках демественных псалмов «Хвалите имя Господне» и «Блажен муж»[2].

В песнопениях пространного типа возникают также многоголосные *мелолексемы*: попевки, лица и фиты. Как и кокизы, их составляющие, они отличаются параллельным и ритмически единообразным движением трех верхних голосов, соединенных с подвижным басом. Так, в основе распева задостойника Рождества Богородицы наряду с попевками используются также пространные мелолексемы, лица и фиты, причем фитой как начинается, так и заканчивается многоголосная композиция, — фита играет формообразующую роль в песнопении.

В связи с одновременным произнесением распеваемого текста во всех голосах хоровой партитуры, как и в полифоническом многоголосии, *просодемы* всех партий одинаковы по продолжительности, а просодический ритм во всех голосах также совпадает. Это родовой признак раннего русского многоголосия в целом, объединяющий полифоническое и аккордово-гармоническое пение и отличающий его от концертного партесного стиля. Параллельное движение всех голосов, отражающее ритм основного голоса (тенора), свидетельствует о неразрывной связи многоголосия с монодией, как это и было отмечено в полифоническом многоголосии.

Отличительной особенностью пространного многоголосия является использование одних и тех же кокиз в различных мелолексемах — попевках, лицах, фитах, что не было характерным для знаменного распева и его многоголосных обработок. Здесь, на наш взгляд, применяется техника пения «на подобен», имеющая древние корни в русском пространном пении монодической традиции. Эта техника, наработанная многовековым опытом в одноголосных распевах, особенно пригодилась в раннем многоголосии, в том числе и аккордово-гармонического типа.

Здесь мы видим более свободное применение такой техники, что отразилось в более разнообразном соотношении текста и напева в конечных мелолексемах. Интересно, что продолжительность просодем в их соединении с конечными кокизами варьируется и в конечных мелолексемах используются как попевочные, так и лицевые, и фитные просодемы. Этот прием характерен именно для пространного многоголосия.

Использование многоголосной фиты в качестве припева к стихам псалмов в некоторых многоголосных композициях такого типа подчеркивает пространный характер распева. Такую же роль играют и другие пространные мелолексемы — лица и фиты, составляющие основу песнопений. Иногда конечная кокиза

[2] Епархиальное певческое собр., 4 а—г. Псалмы опубликованы Н. Д. Успенским: *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 494—503; *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. С. 265—277.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

используется в окончании фиты-припева, как, скажем, в полиелее «Хвалите имя Господне»[3], что подчеркивает не только стиль демественного распева, но и ее функцию.

Как мы уже отмечали, эпизодически возникающее в хоровой фактуре удвоение демественного распева, проходящего в теноре, в кварту, квинту и октаву оттеняет монодическую природу ленточного многоголосия. Для гармонического движения здесь характерны параллельные октавы и квинты, возникающие между разными голосами: октавное движение баса и альта, квинтовое параллельное движение альта и дисканта, баса и дисканта и т. д.

Несмотря на преобладающее параллельное движение трех верхних голосов, возникает вариантность их ритма: один из голосов периодически создает эффект подголосочной полифонии «внутри» гармонического склада. Это качество, присущее русскому народному многоголосию, проявляет национальные черты в звучании пространного многоголосного пения. Оно высвечивает также возникающее сопоставление мажорных и минорных («дуральных» и «бемулярных») трезвучий при гармонизации песнопений в обиходном ладу.

В различных многоголосных обработках демественного распева встречаются одни и те же монодические мелолексемы. При этом их гармонизация может варьироваться, полностью или частично. Например, частичное изменение голосов во всех партиях, кроме ведущего тенора, мы видим в конечных лицах псалмов «Хвалите имя Господне» и «Блажен муж» (пример 270).

При гармонизации для каждого песнопения выбирается единственный вариант, который при повторении в данном песнопении не меняется. Возможно, что варианты гармонизации в разных образцах принадлежали разным авторам, имена которых по средневековой традиции не указывались.

Распространенным приемом многоголосной композиции становится сокращение пространных мелолексем. Такая композиционная техника, как можно заметить, совпадает с техникой, применяемой для обработок силлабо-мелизматического знаменного распева. В данном случае пространный распев сокращается в фитном разводе, благодаря чему произнесение слова, как важнейшей семантически значимой структуры текста в песнопении, становится более ясным и выразительным. Таким образом, здесь, как и в силлабо-мелизматических знаменных обработках, активизируется просодический ритм песнопения.

Форма многоголосных песнопений строится на основе монодических, при этом пространные мелолексемы в многоголосии сокращаются. Это является общей закономерностью раннего многоголосия.

В многоголосной гармонической обработке *путевого распева* проявляются как общие черты аккордово-гармонического многоголосия, так и свои особен-

[3] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 494—503.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 270. Варьирование гармонии конечного лица в многоголосных псалмах демественного распева (по спискам первой половины XVIII в.)
а) «Хвалите имя Господне». Приводится по изд.:
Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. С. 497
б) «Блажен муж». Приводится по изд.:
Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. С. 266

ности, связанные со стилистическими признаками путевого распева, лежащего в основе композиции.

К общим чертам относится ленточный тип хоровой фактуры, а также эксцеллентующий бас. К особенностям следует отнести более развитые формы подголосочной полифонии. В данном виде многоголосия, как и в других, монодический путевой распев проходит в теноре, сохраняя свои основные структуры. Альт и дискант образуют подголоски к пути (тенору) и низу (басу). В первом случае в голосах используются тонемы, близкие по своему ритму тонемам путевого распева и повторяющие его характерные особенности: движение крупными длительностями, синкопированный и пунктирный ритм в долгих тонемах. Там же, где альт и дискант являются подголосками к басу, они основаны на тонемах знаменного распева.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Басовая партия отличается, как и во всех видах раннего русского многоголосия, ритмической подвижностью, эксцеллентованием. Партия построена на ритмически дробных тонемах, стилистически родственных знаменному распеву, как распеву наиболее близкому путевому. Эти стилистические признаки басовой партии объединяют путевую обработку со знаменной (силлабо-мелизматической).

Объединение тонем в кокизы, наиболее очевидное в партии пути, особенно заметно проявляет себя в голосах альт и дискант, в тех фрагментах, где они играют роль подголосков к партии пути (тенора). В этих случаях, как и в знаменном силлабо-мелизматическом пении, используется удвоение ведущей партии в сексту, терцию, кварту, благодаря чему путевые кокизы обретают новую ладовую окраску.

Для многоголосных обработок путевого распева наиболее показательны в качестве мелолексем лица и фиты, что особенно ярко подчеркивает пространный характер распева.

Важную роль в организации хоровой фактуры песнопения играет текстовая просодия и ее первичная музыкально-речевая структура — просодема. Характерная черта раннего многоголосия — одновременное произнесение текста во всех голосах и, как следствие, равенство просодем всех партий — это качество сохраняется и в данном виде аккордово-гармонического многоголосия.

В обработках путевого распева просодия особенно замедлена, а просодемы более продолжительны.

Своеобразие обработок путевого распева заключается в соединении аккордово-гармонического склада с элементами подголосочной полифонии. Как в раннем полифоническом многоголосии, здесь наблюдается ритмическая самостоятельность двух значимых партий — тенора (пути) и баса (низа). Верхние же голоса, альт и дискант, приобретают тот или иной ритмический облик в различных эпизодах многоголосной композиции, подчиняясь в подголосочном интонационном движении то пути, то низу.

Аналогичная функция голоса *верх* была отмечена нами в демественно-путевом многоголосии, где этот голос исполнял роль подголоска к партиям различных «стилей». Вероятно, многоголосные обработки путевого распева данного вида сохраняют традицию в соотношении партий, заложенную еще в полифоническом пении (пример 271).

Для выявления особенностей стиля знаменного многоголосия, также как в демественно-путевом пении, необходимо ***прочтение*** не только линейных, но и крюковых партитур, сохранивших его наиболее ранние образцы.

В отличие от демественно-путевых, песнопения знаменного многоголосия записывались *одним видом нотации* — сначала столповой, а затем, позднее — казанской. Применение однородных нотаций уже значительно облегчает прочтение песнопений знаменного многоголосия.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Пример 271. Блаженна 1-го гласа «Снедию изведе» путевого распева. Приводится по изд.: *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 504—505

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Как и в демественно-путевом многоголосии, в знаменном важным мензуральным фактором остается просодема, благодаря которой слоги текста произносятся одновременно во всех голосах, подчеркивая тем самым связь с монодической традицией. Главным правилом здесь остается определение *длительности просодемы по ведущему голосу*.

В знаменном пении сохраняется *соответствие структур сопровождающих голосов структурам ведущего голоса*. При этом необходимо учитывать и устойчивые многоголосные структуры, которые позволяют более корректно и точно свести голоса партитуры.

При изложении аккордово-гармонического многоголосия казанским знаменем необходимо учитывать также *акцентные знаки*, показывающие акцентность внутрислогового распева всех голосов партитуры, что позволяет выстроить ее ритмический ранжир.

Расшифровка знаменного многоголосия, в сравнении с демественнно-путевым, отличается большей простотой. В связи с тем, что ритм голосов здесь часто совпадает с основным голосом, их соединение в партитуру проще, чем в полифоническом типе. Тем не менее и здесь используется двойное ритмическое уменьшение отдельных тонем партии низа — в соответствии с продолжительностью тонем основного голоса и указательной пометой *борзо*.

Наиболее сложным моментом расшифровки являются фрагментарные отклонения от обиходного звукоряда в верхних и нижних согласиях (так называемые мутации). Они вызвали применение соответствующих знаков, аналогичных тем, что применялись в византийской музыкальной письменности (фторы). В русской традиции они стали знаками транспозиции на секунду и достаточно часто применялись в многоголосии, причем и в демественно-путевом, и в знаменном. Здесь используются как сипавые пометы (пометы с крыжиком), так и знак ***θ***, который ставится в начале транспозиции в одном из голосов партитуры. Этот знак применяется обычно в многоголосных фитах и действует до конца фитного напева. По окончании транспозиции ставится сипавая помета, а иногда, в поздних списках, указывается реальная высота звучания с помощью слогового обозначения звуков обиходного лада — ут, ре, ми, фа, соль, ля.

Другим видом транспозиции, практически не отраженным в письменности ни крюковых, ни линейных списков, является транспозиция всей партии на кварту вверх или на квинту вниз. Такая необходимость возникает в связи с особой ладовой организацией партий, выходящей за пределы обиходного звукоряда. Подобный прием предвосхищал более позднюю запись партитуры в разных ключах.

Пространное пение аккордово-гармонического типа сохраняет главные родовые признаки раннего русского многоголосия. К ним относятся: использование монодического распева в ведущем голосе, применение основных музыкальных и музыкально-речевых структур и мелолексем в построении партий, одновремен-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ное произнесение текста песнопения во всех голосах хоровой партитуры и, как следствие, использование просодии текста как организующего временно́го начала многоголосной композиции, а также ее метроритмической структуры.

Вместе с тем, многоголосие данного типа несет в себе элементы нового искусства, такие как тонемный принцип распева и аккордово-гармонический склад хоровой фактуры, ведущий к гомофонно-гармоническому стилю нового искусства XVIII—XIX веков.

При исполнении произведений данного стиля необходимо иметь в виду, что строение всей многоголосной композиции определяется строением ведущего голоса, его музыкальными и музыкально-речевыми структурами и мелолексемами, которые обязательно должны быть прослушаны и выделены в песнопении. Такое прочтение будет способствовать осмысленному и выразительному звучанию песнопений.

Аккордово-гармоническое (знаменное) многоголосие является своеобразным наследием древнерусского певческого искусства. Оно соединяет в себе как элементы богатейшей культуры монодии, так и нового, нарождающегося явления — многоголосия аккордово-гармонического склада. Этот стиль оказался перспективным для русской культуры XVIII в. Связанные тесными узами с коренной одноголосной культурой, многоголосные гармонизации, как показывает новейшее их исследование, оказались очень плодотворными для церковного пения, в котором они были господствующими до 60-х гг. XVIII века[35].

4. Принципы распева в многоголосной традиции

К концу XVII в. в древнерусском церковном пении сформировалось два типа многоголосия — *подголосочная гетерофонная полифония* и *аккордово-гармоническое* многоголосие.

Анализ различных типов и видов многоголосия позволяет выявить общие для них ***принципы распева***. Как показывает исследование, в основе раннего многоголосия лежат принципы монодической культуры. Это проявляется в использовании основных монодических структур — музыкальных и музыкально-речевых — и мелолексем при создании каждого из голосов партитуры. При этом выдерживается соразмерность структур ведущего голоса и сопровождающих.

Структуры текста, как и в монодии, отражаются в структурах напева и песнопения; при этом распетые слоги текста, то есть просодемы, произносятся во всех голосах одновременно.

Используются характерные стилистические признаки того или иного монодического распева в ведущем голосе многоголосия; в зависимости от типа и вида многоголосия применяется тот или иной распев.

[35] Верхняя хронологическая граница существования знаменных гармонизаций в певческой практике определяется в исследовании Н. Ю. Плотниковой: *Плотникова Н. Ю.* Партесные гармонизации знаменного и греческого роспевов. М., 2005. С. 84.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Просодема как основная музыкально-речевая единица организует интонационно-ритмическое развитие голосов по горизонтали и их гармоническое сопряжение по вертикали.

Сохраняются просодические принципы псалмодии, что выражено в замедлении просодического ритма конечных структур: конечной просодемы, ядра попевки (которое соответствует кокизе), конечного лица или конечной фиты.

Исходя из условий многоголосия, сокращаются пространные мелолексемы как в основном голосе, так и в других голосах. Благодаря этому проясняется смысл литургического текста, сокращается длительность просодем и более рельефным становится просодический ритм, формирующий метрическое начало. Важную роль в этом играет тенденция к ритмической симметрии во всех партиях и отказ от несимметричных ритмов, характерных для монодии.

Во всех типах и видах традиции формируются многоголосные музыкальные и музыкально-речевые структуры, а также мелолексемы, подобные монодическим; складывается их функциональность. В отличие от монодии, здесь преобладают структуры конечной функции, что вполне естественно для нарождающегося многоголосного мышления.

Взгляд на раннее многоголосие в связи с предшествующей историей церковной монодии и пристальное, детальное его изучение с этой точки зрения позволяют увидеть в нем органичное явление отечественного песнотворчества. Сам процесс зарождения культуры многоголосия, его постепенное формирование и развитие дают возможность более ясно и глубоко понять аналогичные процессы и их закономерности в других культурах, в частности, в культуре партесного пения, с которым знаменное многоголосие исторически соприкасается.

Итак, раннее многоголосие предстает перед нами как интереснейшее явление, непосредственно вырастающее из средневековой монодии. Параллельное изучение со всей очевидностью показывает объединяющие их черты, проступающие как в рукописной традиции, так и в особенностях музыкального стиля.

В рукописях многоголосные песнопения долгое время записываются среди образцов монодии, при этом сохраняя однострочную, как и в монодии, форму изложения. Возникшие позднее, в XVII в., многоголосные певческие книги по своему строению и принципам организации повторяют монодические. Многоголосный круг пения отображает избранную часть монодии, сохраняя ее жанровую природу и литургическое предназначение ведущих жанров.

Общность традиций подчеркивает и применение в ранний период знаменной (столповой) нотации для записи многоголосия.

Неразрывная взаимосвязь раннего многоголосия с монодической культурой позволяет применить некоторые выводы, сделанные на материале монодии, по

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

отношению к многоголосной ветви. Так, исследование стилистических особенностей региональных школ в области монодии позволяет поставить вопрос о региональных школах в раннем многоголосии, основанном на монодических распевах, главными их которых являются путь и демество, а также знаменный силлабо-мелизматический распев.

Как нам удалось доказать, демественная монодия была создана в Москве[36], путевая монодия — преимущественно Троицкого монастыря[37], то есть также относится к московской школе. Известны также образцы демественного распева в монодии, созданные гениальным русским распевщиком второй половины XVI — начала XVII в. Федором Крестьянином, творившим также в Москве[38]. В это же время в Москве были созданы новые русские нотации — демественная, путевая и казанская[39], среди которых казанское знамя, как показывает его изучение, было создано для записи второстепенных голосов многоголосия. Создание казанского знамени приписывается государевым певчим дьякам, а его название — «казанское» — было дано в честь взятия Казани Иваном Грозным.

Поскольку монодические распевы путь и демество являются основой демественно-путевого многоголосия, это дает основание отнести данную многоголосную традицию к московской школе. Это подтверждается источниковой базой: большая часть выявленных рукописных источников демественно-путевого многоголосия относится к московским скрипториям[40].

Музыкально-стилистический анализ образцов раннего многоголосия — от демественно-путевого до знаменного — неопровержимо доказывает их принадлежность к московской школе мастеропения. Дополнительное подтверждение этой точки зрения находим в сопровождающих голосах многоголосия, которые также имеют стилистические черты московской певческой традиции.

Празднично-торжественное, воплотившее в себе важнейшие стилистические черты древнерусской монодии раннее многоголосие завершило длительный средневековый период в истории отечественного музыкального искусства.

---

[36] *Пожидаева Г. А.* Из истории демественного пения XV—XVI вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 9. М., 1998. С. 266—271.

[37] *Пожидаева Г. А.* Пространные распевы Древней Руси XI—XVII веков. М., 1999. С. 149—150.

[38] Там же. С. 145—146, 154, 204.

[39] Самые ранние списки относятся к 70-м гг. XVI в.: *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. Илл. XXIX а, б.

[40] *Пожидаева Г. А.* Из истории демественного пения XV—XVI вв. С. 299—302; *Она же.* Из истории демественного пения XVII в. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 10. М., 2000. С. 299—302; *Она же.* Древлеправославные певческие традиции в раннем русском многоголосии // Вестник РГНФ. 2000. № 3. С. 259.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Заключение

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ДРЕВНЕРУССКОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ XI—XVII ВЕКОВ

Церковное пение Древней Руси прошло длительный путь развития — от первых, еще робких подражаний византийскому канону в начальный период до самобытных образцов раннего многоголосия во второй половине XVII в. Как протекал процесс развития древнерусского певческого искусства? Какие периоды можно выделить в его истории?

Наше исследование, выполненное по рукописным источникам всего периода Средневековья, а также расшифровка конкретных песнопений позволили провести стилистический анализ церковного пения на звучащем материале. В результате история развития певческой культуры предстает перед нами как смена различных певческих «стилей», в каждом из которых проявляются типичные черты стиля каждой эпохи.

Для характеристики исторических периодов древнерусской певческой культуры, признаков стиля каждого из них мы обращаемся к основным музыкальным и музыкально-просодическим свойствам песнопений важнейших распевов, представляющих совокупный стиль данной эпохи.

Традиционная периодизация связана с изменениями в редакции текстов певческих книг и так называемыми книжными справами, проходившими на Руси в XV и XVII вв. По особенностям редакции текста выделяется три периода, обозначающие главные вехи в развитии литургической поэзии:

1) староистинноречие, XI — середина XV в.;

2) раздельноречие, середина XV — середина XVII в.;

3) новоистинноречие, 2-я половина XVII — начало XVIII в.

Эта периодизация отражает существенные, качественные характеристики песнопений. Однако смена текстовых редакций лишь отчасти запечатлела процесс развития самой певческой культуры. Наиболее показательным здесь становится изменение собственно музыкального языка и просодии церковных песнопений. Смена различных типов и видов церковного пения и определяет этапы

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

его развития. Именно поэтому главным критерием становится стилистическая характеристика, проявляющая господствующие тенденции каждой эпохи. При этом важнейшие структуры напева и песнопения — тонемы и просодемы, а также мелолексемы — наиболее ярко отображают стилистические черты распевов.

По *стилистическим* признакам в истории церковного пения выделяются следующие периоды:

1) силлабика, XI — середина XV в.;
2) силлабо-мелизматика, середина XV — третья четверть XVI в.;
3) мелизматика (пространное пение), последняя четверть XVI — XVII в.

Все три периода объединяют важные признаки: одновременное существование трех типов — силлабики, силлабо-мелизматики и мелизматики, обусловленных Уставом; опора на знаменный распев как ведущий распев клиросной практики; общие музыкальные и музыкально-речевые единицы как основа строения песнопений.

Вместе с тем каждый из периодов имеет свои отличительные особенности, как бы свой «стиль». В первую очередь, этот стиль характеризуется преобладанием того или иного типа пения. Так, в первый период ведущая роль принадлежит силлабическому типу, стиль второго периода можно охарактеризовать как силлабо-мелизматический в силу преобладания данного типа пения. Особенностью третьего периода является небывалый расцвет пространного пения, возникшего благодаря мелодизации знаменного распева и созданию новых русских распевов — демества, пути и большого распева, что получило яркое воплощение как в монодии, так и в формах многоголосной мелизматики.

Сопоставление периодов позволяет рассмотреть *эволюцию стиля* церковного пения на уровне его основных языковых моделей. Именно благодаря этим языковым моделям возникает музыкальный язык песнопений, поэтому ладоинтонационные, ритмические и просодические особенности этого языка являются важнейшими в понимании стиля каждой эпохи.

Ритм и звуковой состав *тонем* в песнопениях каждого периода отражает важнейшие черты его музыкального стиля. Тонема как основная составляющая формирует и такие важные признаки стиля, как интонационно-ритмические особенности распевов.

Для *тонем* ***древнего периода*** свойственны: простой звуковой состав — один-два звука с преобладанием однозвучных кратких и долгих тонем; в двузвучных («двоегласных») — простые ритмические соотношения «внутри» тонемы (1:1) и простые ритмические соотношения в их соединениях — кокизах (1:1, 1:2 и т. д.). Отдельной, наиболее яркой чертой ритма тонемы в кокизах является особое для данного периода соотношение с морой, а именно: в этот период преобладают тонемы, равные море, причем однозвучные («единогласные»), та-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ким образом, в напеве песнопений превалирует ритмическое движение равными длительностями. Это качество напевов подчеркивает их близость псалмодии, литургическому речитативу во всех типах пения и придает их звучанию суровый, истовый колорит. Для напевов характерно поступенное движение, отсутствие скачков внутри тонемы, а также простота в направленности мелодического движения: здесь преобладают тонемы либо восходящие, либо нисходящие, то есть прямого, однонаправленного интонационного движения, а тонемы «воспятогласные» — восходяще-нисходящие и нисходяще-восходящие — являются редким исключением.

Для *кокиз* древнего периода характерен узкий звукоряд — две-три ступени, простейшие микролады, редкая ладопеременность; в кокизах преобладают простые интонационно-ритмические построения.

Другой стороной стиля каждого из периодов являются музыкально-просодические особенности песнопений всех типов и видов, составляющих годовой круг богослужебного пения. Важнейшей музыкально-речевой структурой, проявляющей стилистические характеристики каждого периода, становится *просодема*.

В песнопениях древнего периода ритм тонем определяет характеристику просодем: используются просодемы равных длительностей, что придает мерность просодическому ритму песнопений. Именно с этим связан нейтральный — по отношению к акцентности текста — тип просодии, который проступает во всех типах пения. Это качество — *нейтральный тип просодии* — будет характерным и для среднего периода, оставаясь важным стилистическим признаком церковно-певческой культуры Средневековья. Подобного рода просодия связана с эстетикой средневековых и раннехристианских представлений о церковном пении как пении «ангелогласном».

Для силлабического и силлабо-мелизматического пения древнего периода характерна краткая, «речитативная» просодема. Для пространного пения того же периода типична лицевая просодема, равная кокизе или ее части, а фитные просодемы, равные соединению кокиз, являются исключением.

История становления и развития стиля каждого из периодов особенно рельефно отразилась в музыкальной письменности.

Система музыкальной письменности, принятая в Древней Руси, была такова, что знаки нотации отражали продолжительность, звуковой состав, ритм и направленность интонационного рисунка, — то есть свойства, характерные для тонемы. Поэтому по знакам нотации песнопений можно судить о качествах этой важнейшей музыкальной структуры.

Простота музыкального языка песнопений силлабического стиля древнего периода сказывается в простоте *нотации* силлабического знаменного распева, использующего весьма ограниченный алфавит знамен. Он позволял адекватно зафиксировать в письменной форме круг попевок, характерных для этого ти-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

па пения. В силлабо-мелизматическом пении сложившийся круг попевок был также достаточно скромен и включал лишь небольшой корпус устойчивых начертаний.

Тайнозамкненная запись лиц и фит силлабо-мелизматического пения в древний период отражала их полуустное существование, в котором основные языковые элементы и форма их письменной фиксации только складывались. Нестабильность фитных начертаний в этот период свидетельствует о начальном этапе формирования самих напевов и способа их записи. Неустойчивость и вариантность кондакарных знамен в ранний период также говорит о процессе формирования пространных мелолексем и их музыкальной письменности.

Таким образом, в древний период сложились основные языковые модели *силлабического* пения — попевки; фиты и лица силлабо-мелизматического и пространного пения находились в процессе становления.

Средний период стал временем формирования основных моделей *силлабо-мелизматического* типа пения. В этот период силлабический тип в значительной степени был заменен в певческой практике силлабо-мелизматическим. Во второй половине XV в. были переписаны все певческие богослужебные книги, причем в новых списках появилась новая редакция силлабо-мелизматического знаменного распева, выполненная для всего годового певческого круга. В этот же период, не позднее последней четверти XV в., возникли и появились в рукописных источниках новые русские распевы — путевой, демественный и большой, а также на рубеже XV—XVI вв. — первые образцы многоголосия.

Преобладающий стиль этого периода, как уже было отмечено, — силлабо-мелизматический знаменный распев, который безраздельно господствует в богослужении и соответственно в певческих рукописных источниках.

Силлабо-мелизматические *тонемы* как первичные музыкальные структуры становятся более разнообразными по своей продолжительности и ритму и включают длительности с дробными долями моры (тонема полукраткая и гемиола краткая). Это привело к возникновению несимметричных ритмов, что придает напевам этого стиля более свободное и своеобразное звучание.

Тонемам этого периода свойственен многозвучный состав и возникающая в связи с дроблением моры ритмическая подвижность напева.

Важной чертой тонем этого периода становится формирование сложных ритмов — пунктированного и синкопированного, а также тонем с четвертным дроблением моры, что приводит к оживленному ритмическому движению.

Силлабо-мелизматический тип пения в этот период оказал мощное влияние и на другие типы — силлабический и мелизматический.

При всем том, что в речитативном силлабическом пении тонема сохранила свои главные черты — однозвучный состав и равенство одной море по своей

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

длительности, соединение тонем в напеве приобрело теперь более мелодизированный облик. Это сказалось прежде всего на соединении тонем в доступке, где исчезла строгая речитация на тоне псалмодии и наряду с элементами речитации появились элементы опевания. Доступка силлабического знаменного распева в этот период обретает более мелодичный интонационный рисунок.

С другой стороны, в мелизматических вставках силлабо-мелизматического знаменного распева этого периода — фитах и лицах — формируются элементы музыкального языка новых русских распевов — путевого, демественного, большого. Отметим, что лицевой тип распева, сложившийся в *лицах* знаменного, а также кондакарного пения, становится основой для формирования демественного и путевого пения, а фитный тип, сложившийся в *фитах* знаменного пения, становится основой для большого распева. При этом такая характерная черта демественного и путевого распева, как пунктирный и синкопированный ритм, формируется «в недрах» знаменных лиц и фит.

Просодические характеристики песнопений среднего периода во многом связаны с принятой в этот период раздельноречной редакцией текста. Раздельноречие как редакция, основанная на принципе открытого слога, располагающего к большей мелодизации внутрислогового распева, несомненно, повлияла на качество просодемы в песнопении. Просодема знаменного распева среднего периода стала преимущественно многозвучной, более продолжительной, особенно в лицах и фитах. Важной чертой стиля этого периода становится опевание строки, взамен речитации на ее уровне.

Для стиля именно среднего периода характерна долготная акцентность, с одной стороны, подчеркивающая увеличение внутрислогового распева, а с другой — способствующая структурированию текста: в силлабическом пении она подчеркивает деление на строки, в силлабо-мелизматическом — на синтагмы. Долготная акцентность в фитных разводах выделяет как наиболее значимые и важные для песнопений единицы текста — слова сакрального значения.

Просодемы лиц и фит в средний период, по сравнению с древним, заметно меняются по своей продолжительности в сторону увеличения, то есть просодический ритм фит и лиц замедляется. В связи с этим напев песнопения становится более развитым, возникает гармоничное, уравновешенное сочетание речитативности и распевности. В этот период появляется множество новых интонационных моделей, состав кокиз становится значительно разнообразнее. Именно тогда складывается функциональность кокиз по их местоположению в музыкальной форме строки, строфы и песнопения в целом.

Более сложный по музыкальному стилю средний период отличается и более сложной *нотацией*, в которой появляются новые знаки и их соединения (лигатуры), соответствующие новым интонационным моделям. В этот период возникает так называемая нотация «красного пения», в которую вошли более сложные зна-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

мена для записи трехступенных и четырехступенных тонем, а также пунктирных и синкопированных ритмов.

Запись лиц и фит продолжает оставаться тайнозамкненной, свидетельствуя о том, что процесс формирования мелизматики и ее письменности еще не завершен. При этом определенная часть фитных напевов уже получает устойчивые начертания.

Поздний период — *мелизматический* или *пространный* — стал не только кульминацией в развитии древнерусской певческой культуры, но и переломной эпохой в развитии церковного пения, связанной с переходом к культуре Нового времени. Как уже отмечалось ранее, расцвет монодической певческой культуры выразился в расцвете раннего русского многоголосия, в глубинах которого родились черты нового музыкального мышления. В этот период сложились основные языковые модели пространного типа пения.

Состав *тонем* позднего периода обогащается за счет включения долгих и многозвучных тонем, тонем со сложным ритмом и скачками в интонационном движении. Эти тонемы сложного ритма становятся интонационно-ритмической основой новых пространных распевов — демественного и путевого. При этом для песнопений демественного распева наиболее характерен пунктирный ритм в различных вариантах, придающий песнопениям торжественное звучание. Песнопениям путевого распева более всего свойственен синкопированный ритм (также в различных вариантах) и замедленное ритмическое движение, соответствующее суровому, величественному характеру древних знаменных и кондакарных песнопений. В песнопениях большого распева преобладают тонемы, увеличенные по долготе, применяются не только долгие, но и двойные долгие тонемы, а также тонемы в ритмическом увеличении. Однозвучные долгие и двойные долгие тонемы в сочетании с многозвучными тонемами разнообразного интонационного рисунка, включая скачки, складываются в напев широкого дыхания. Ровное ритмическое движение тонем подчеркивает строгое звучание напева. Таким образом, сложность тонем с точки зрения их строения, ритмического и интонационного рисунка объясняется тем, что преобладающим новым стилем данного периода является пространный распев.

Обогащение ритма и интонационного рисунка тонем приводит к возникновению большего количества *кокиз* с характерным интонационно-ритмическим обликом. Это позволяет распевщикам создавать особые — региональные и авторские — редакции, отличительной особенностью которых является применение кокиз, типичных только для данного напева. Именно для этого периода показательна многораспевность, сказавшаяся в создании множества новых напевов на канонические тексты: всевозможных «ин переводов», «ин распевов», «преводне» и т. д.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Что же касается других типов пения — силлабического и силлабо-мелизматического, то их тонемы в поздний период также претерпевают заметные изменения, связанные с влиянием пространного пения. Значительное расширение мелизматических вставок — лиц и фит — в силлабо-мелизматическом пении также увеличивает количество тонем сложных ритмов, тонем, включающих скачки (на терцию и кварту) в интонационном движении.

Силлабическое пение обогащается ритмически дробными тонемами (двуступенными краткими), которые ранее использовались как исключительно редкие. Теперь же их применение в напевах становится более распространенным. Кроме того, в силлабических напевах появляются многозвучные (трех- и четырехзвучные), ритмически дробные долгие тонемы, в том числе, как исключение, — тонемы воспятогласные. Это отражает процесс проникновения напевности в речитативный стиль пения. Как мы видим, в этот период даже в силлабическом пении проявляется тенденция к мелодизации напева и его интонационному своеобразию.

Просодию позднего периода в целом, как периода пространного пения, отличает замедление просодического ритма песнопений.

Качественные изменения, происшедшие в просодии песнопений, относятся ко второй половине XVII в. и связаны с новой истинноречной редакцией текста певческих книг. В результате исправления книг и изъятия хомонии изменилось соотношение напева и текста в песнопении, поскольку напевы в своей основе были сохранены, а количество слогов текста в песнопениях сократилось. Книжная справа, проведенная в середине XVII в. при патриархе Никоне, привела к качественным изменениям просодемы как главной музыкально-речевой структуры песнопений.

Именно в этот период со всей очевидностью проявляются отличия акцентных и безакцентных просодем. Это выразилось в применении музыкальной акцентности — долготной, высотной, эмфатической — для акцентных просодем песнопения. Она становится заметной даже в песнопениях силлабического распева, причем для него характерна высотная акцентность, не нарушающая общего ровного течения ритма.

Для силлабо-мелизматического типа пения, как уже отмечалось, свойственна более всего долготная акцентность, связанная с тенденцией опевания строки. Характерная для среднего периода, эта тенденция сохраняется и в поздний. В поздних редакциях песнопений пространного типа — демественного, путевого и большого распева — господствует эмфатическая акцентность. Это новое качество просодемы привело к более гармоничному соотношению текста и напева, приближая просодию песнопений к речевой природе и декламационной выразительности. Логические, смысловые ударения в тексте песнопений, подчеркнутые и усиленные средствами музыкальной выразительности — различными видами

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

музыкальной акцентности, ритмом, интонационным рисунком, уровнем интонирования, — все это способствовало более выразительному произнесению текста в песнопении, значительно проясняя и раскрывая его смысл.

Существенной чертой просодемы позднего периода становится значительное увеличение ее долготы (что особенно заметно в фитных и лицевых структурах), а также разнообразие звукового состава с тенденцией к увеличению последнего. Фитные просодемы и фитный наиболее пространный распев в силлабо-мелизматическом и пространном пении стали характерными именно для позднего периода.

Отметим и применение просодем сложных ритмов, в том числе несимметричных, а кроме того, самых разнообразных просодических синкоп во всех пространных распевах. За счет этого просодический ритм песнопений становится значительно богаче и создает подчеркнуто праздничное, торжественное звучание песнопений.

Особое положение занимает просодема путевого распева: и в поздний период она отличается большей устойчивостью, продолжением традиций силлабического знаменного распева древнего периода. Это более всего заметно по нейтральному типу просодии, в отличие от всех других распевов того же времени.

Как мы видим, *просодема* является одной из важнейших музыкально-речевых структур древнерусской монодии. Отражая особенности речевой интонации, она непосредственным образом влияет на качество основных музыкально-речевых структур — попевок, лиц и фит, составляющих основу древнерусских распевов. Одной из важнейших функций просодемы в песнопении, на наш взгляд, является сегментация текста. В первую очередь эта функция проявляется в силлабическом и силлабо-мелизматическом распеве (в монодии и многоголосии), где ритмическое расширение просодемы в конце музыкально-речевых структур способствует структурированию (сегментации) текста. То есть, здесь просодема — музыкально-речевая единица — выполняет собственно речевую функцию, помогая осмысленному и выразительному произнесению текста в песнопениях и утверждая таким образом главенство текста в средневековой монодии.

В мелизматическом пении при значительном расширении просодемы ее роль в структурировании текста остается достаточно заметной, поскольку в окончаниях музыкально-речевых структур сохраняется ритмическое расширение просодемы примерно в тех же пропорциях по отношению к предшествующим.

Важнейшее значение приобретает просодема в становлении различных типов пения: в зависимости от ее долготы, возникающей в процессе распева того или иного текста, рождается определенный тип пения — силлабический, силлабо-мелизматический или мелизматический.

Просодемы также участвуют в формировании полных, кратких и пространных редакций различных распевов. Эти редакции всегда связаны с изменением просодии распева, ее расширением или сжатием.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В монодии, в процессе исторического развития распевов, симметричный и простой просодический ритм постепенно преображается под влиянием речевой просодии живого русского языка и сочетается с просодическим ритмом несимметричных пропорций. Это становится наиболее заметным в силлабо-мелизматических и пространных распевах Московской Руси.

В них же начинает проявляться долготная акцентность, подчеркивающая ударные слоги текста и выделяющая логические ударения ритмическим расширением просодем. На конкретных примерах различных распевов ясно прослеживается, что просодический ритм приобретает новое качество в сравнении с древним периодом.

Если просодию старших редакций знаменного пения отличает единообразно выдержанный принцип псалмодического интонирования, пришедший на Русь из Византии, то в песнопениях новых редакций знаменного распева, а также в новых пространных распевах Московской Руси просодия отличается разнообразием и свободным владением техникой распева. В песнопениях демества и большого распева каждый сегмент текста включает в просодемы несимметричные ритмы.

Это находит лишнее подтверждение при сравнении монастырских редакций северных и среднерусских. Более архаичные северные редакции сохраняют ритмические пропорции просодии, близкие к псалмодической, с редким включением несимметричных ритмов. В среднерусских монастырских редакциях ритмические пропорции просодем гораздо чаще используют несимметричные структуры, в том числе включающие ритмы с дробными долями моры, характерные для силлабомелизматического и мелизматических распевов Московской Руси.

Сочетание мерности псалмодической просодии и «несимметричности» речевой, связанной с живой просодией языка, демонстрирует сохранение древних традиций и их обновление через просодию живой языковой стихии.

В многоголосии, как мы уже видели, просодема приобретает важнейшую роль в организации хоровой партитуры. Именно просодема становится ключевым мензуральным фактором для демественно-путевых многоголосных песнопений. Периодичная акцентность просодем способствует формированию нового метрического типа мышления в древнерусском певческом искусстве.

В целом просодема, как музыкально-речевая структура, наиболее связанная с речевой интонацией, рельефно отражает процессы, происходящие в языке, и является единицей, которая помогает органичному усвоению элементов другой культуры и формированию на ее основе собственной национальной. Именно это помогло освоению христианской византийской традиции, органичному включению ее элементов в систему национальной культуры, а также созданию на этой базе собственной певческой школы. Этот процесс достаточно ярко демонстрируют распевы Московской Руси конца XV—XVII веков.

Особенности каждого из периодов в развитии стиля церковного пения находят свое отражение в музыкальной письменности.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В *нотации* позднего периода появляются новые черты как показатель изменений, происходящих в певческой культуре. В музыкальной письменности возникают новые знаки в соответствии с вошедшими в певческую практику новыми элементами музыкального языка. К подобным знакам относятся новые трех- и четырехступенные знамена для записи многозвучных тонем сложного ритма и интонационного рисунка. Это знамена с дополнительными знаками — облачком, облачком протягненным, сорочьей ножкой и др., которые стали необходимыми для записи воспятогласных тонем, тонем пунктирного ритма и синкопированных.

Создание новых русских нотаций — путевой, демественной и казанской — стало подтверждением того, что были осознаны и теоретически осмыслены основные элементы музыкального языка раннего многоголосия, путевого и демественного. Для этих нотаций характерными стали не только знаки многозвучных тонем, но и тонем сложных ритмов, включая пунктирный и синкопированный. Создание новых нотаций, таким образом, является подтверждением значимости пространного пения для данного периода.

Показателем того, что процесс формирования основных языковых моделей пространного типа пения (фит и лиц) завершился, становится их запись «дробным знаменем». Этот процесс наблюдается повсеместно в разводных кокизниках и фитниках начала XVII в. Подобная запись стала необходимой при возникновении ритмических и интонационных вариантов данных единиц. Возникшая в начале XVII в., она свидетельствовала о теоретическом осмыслении процессов, имевших место в певческой практике.

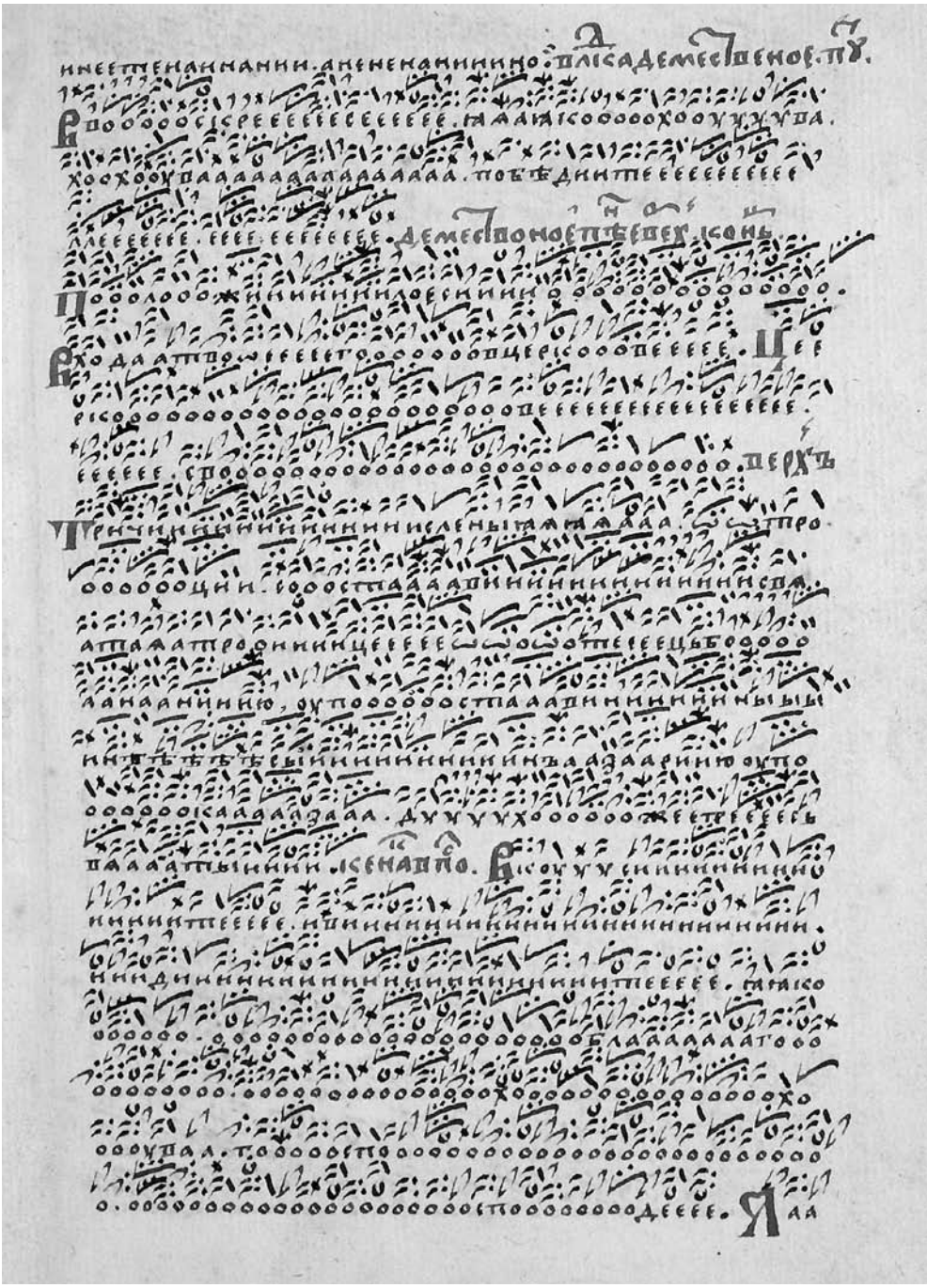
Подробная запись стала особенно необходимой для многоголосия, так как в многоголосии требовалось зафиксировать не только напевы каждой партии, но и их соотношение друг с другом по горизонтали и вертикали. Именно многоголосие потребовало ритмически точной записи партий и соответствующей корректировки в нотации.

Значительным этапом в развитии музыкальной письменности становится введение помет. Появление в музыкальной письменности указательных помет «борзо», «тихо», «ломка» и др. во второй четверти XVII в. также отражало явления музыкальной практики: применение ритмического варьирования — двойного уменьшения и увеличения тонемных структур, использования мелодических скачков внутри тонемы.

Пометный период нотации, связанный с введением степенных помет, отличается подробностью фиксации звукового состава тонем. Столь подробная запись только и могла отразить все разнообразие и многоразличие интонационных вариантов по отношению к традиционным моделям, которые теперь, в поздний период, вошли в певческую практику.

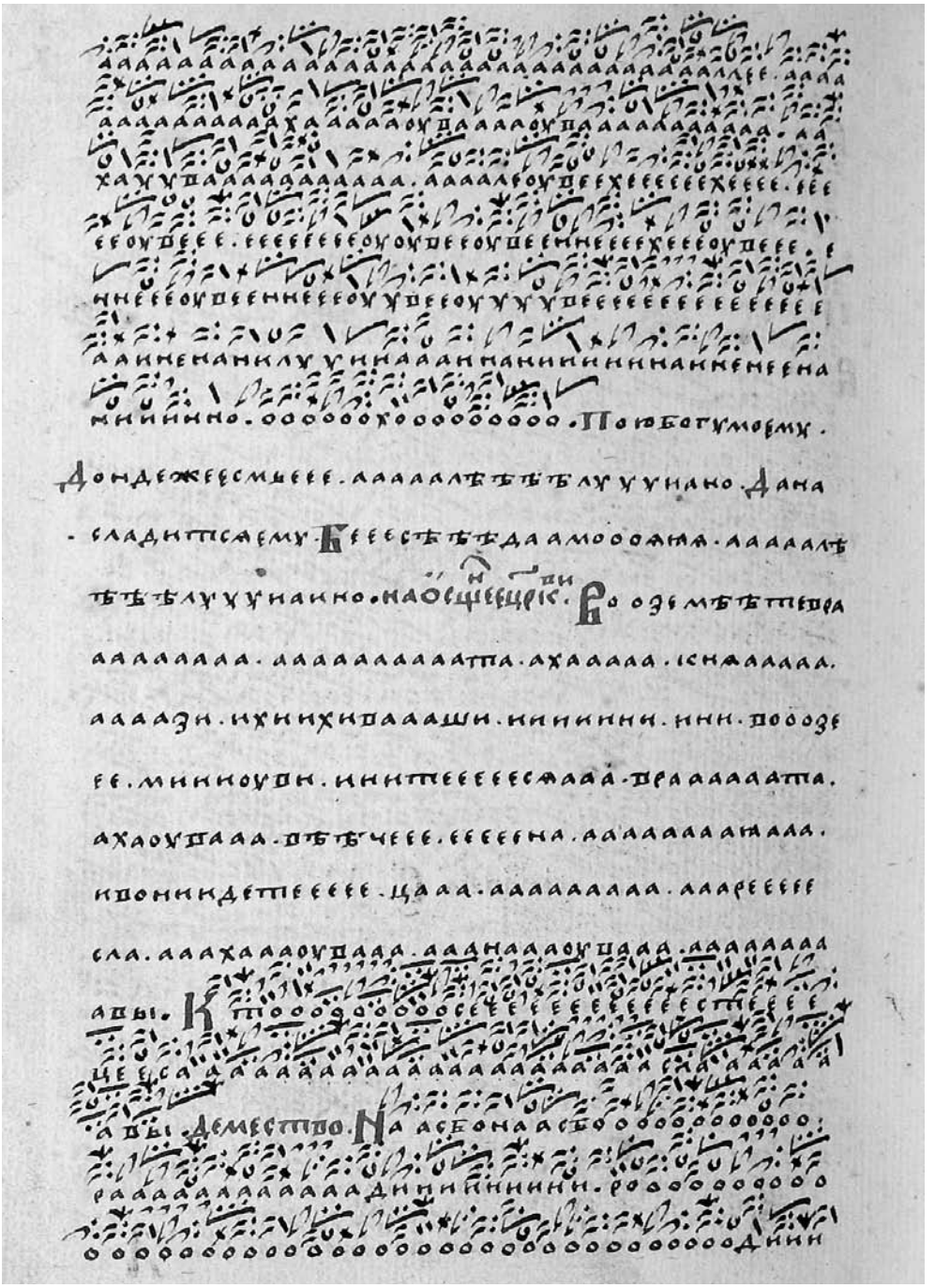
После такой подробной записи с целой системой уточняющих помет — степенных и указательных — переход к линейной нотации был абсолютно логичным

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



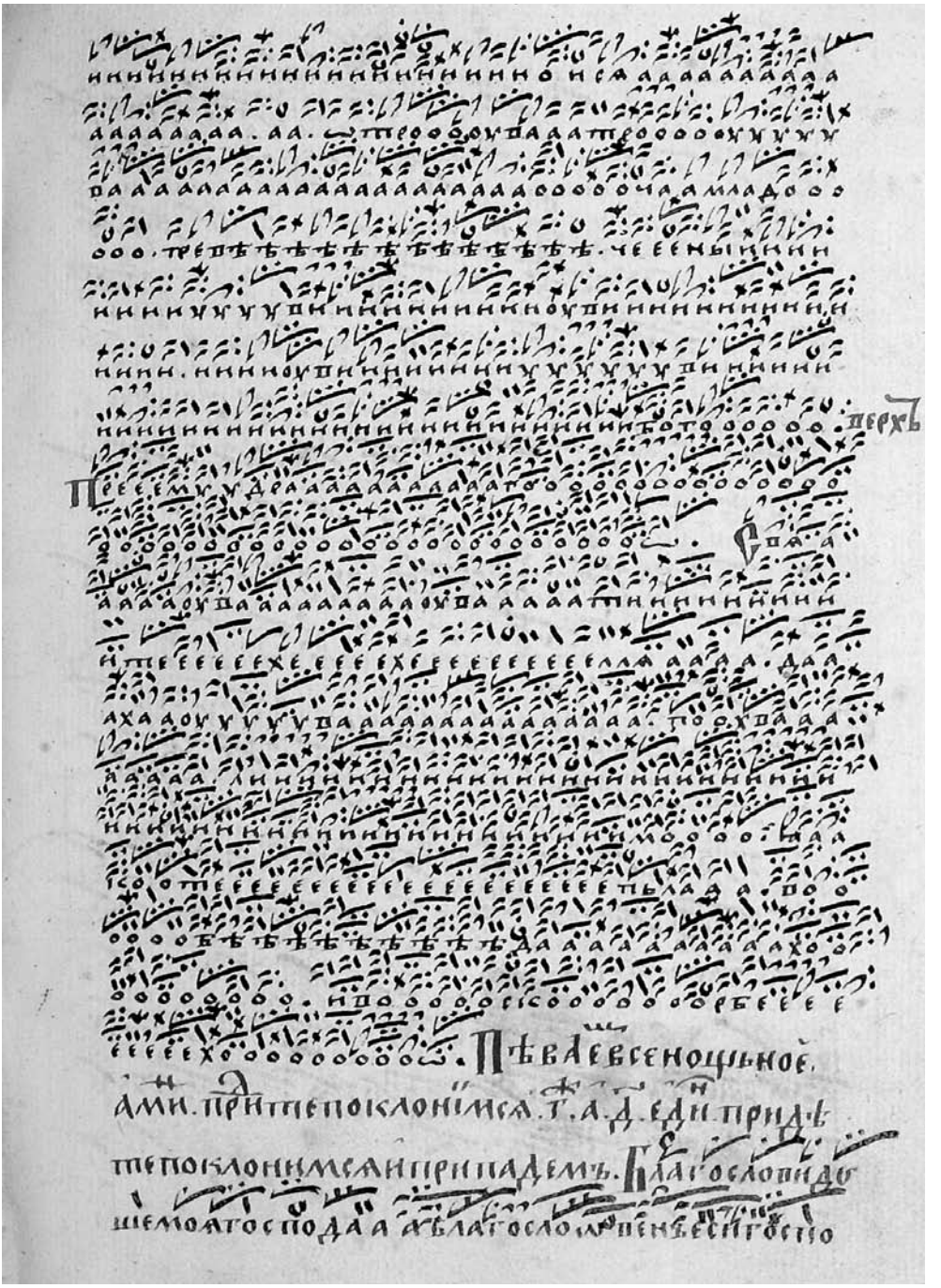
Илл. 22а. Повторение кондакарного круга пения в раннем демественном многоголосии. Середина XVI в., РГБ, собр. Иосифо-Волоколамского монастыря, ф. 113, № 240, л. 394

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



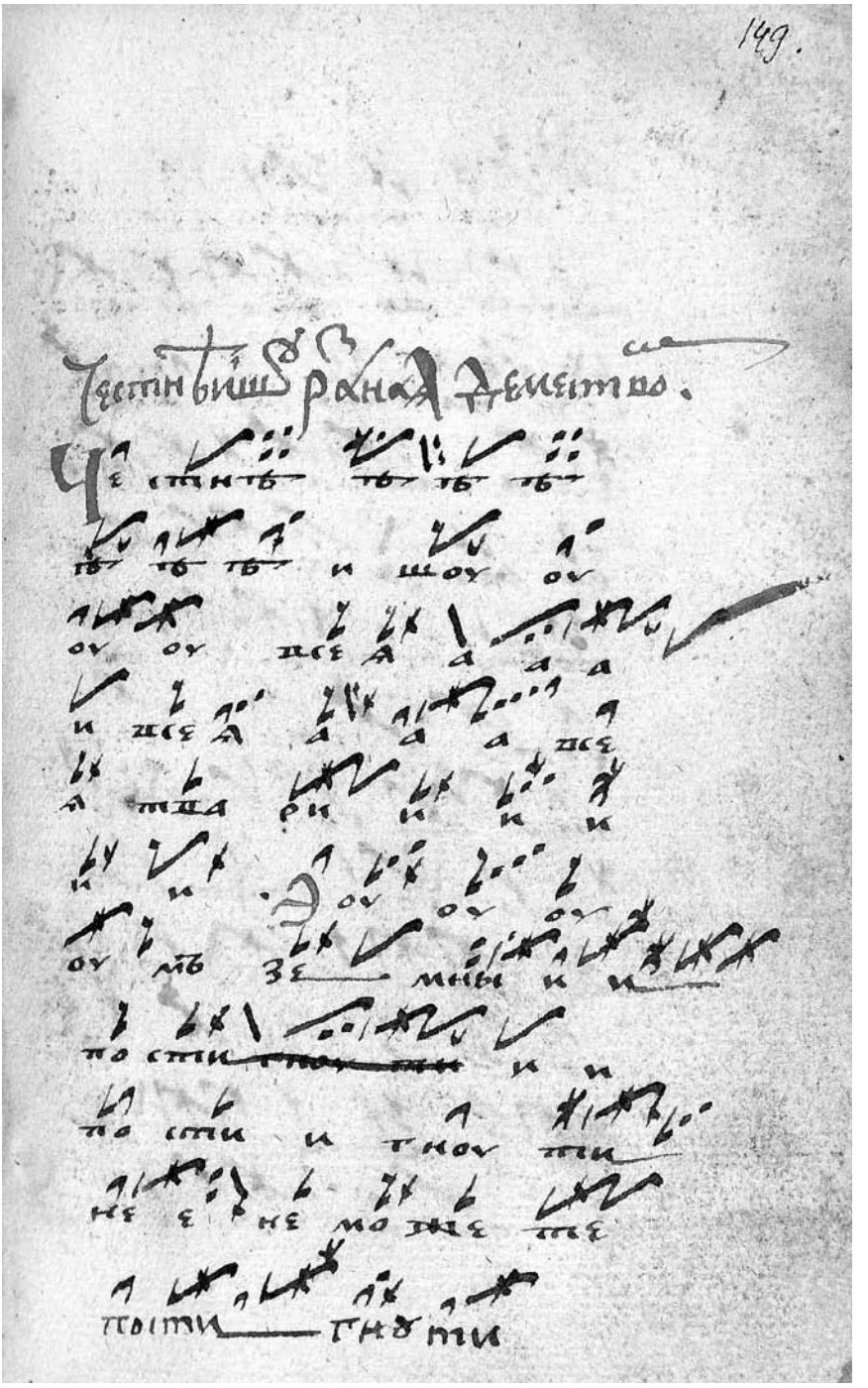
Илл. 22б. Повторение кондакарного круга пения в раннем демественном многоголосии (продолжение). Середина XVI в., РГБ, собр. Иосифо-Волоколамского монастыря, ф. 113, № 240, л. 394 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

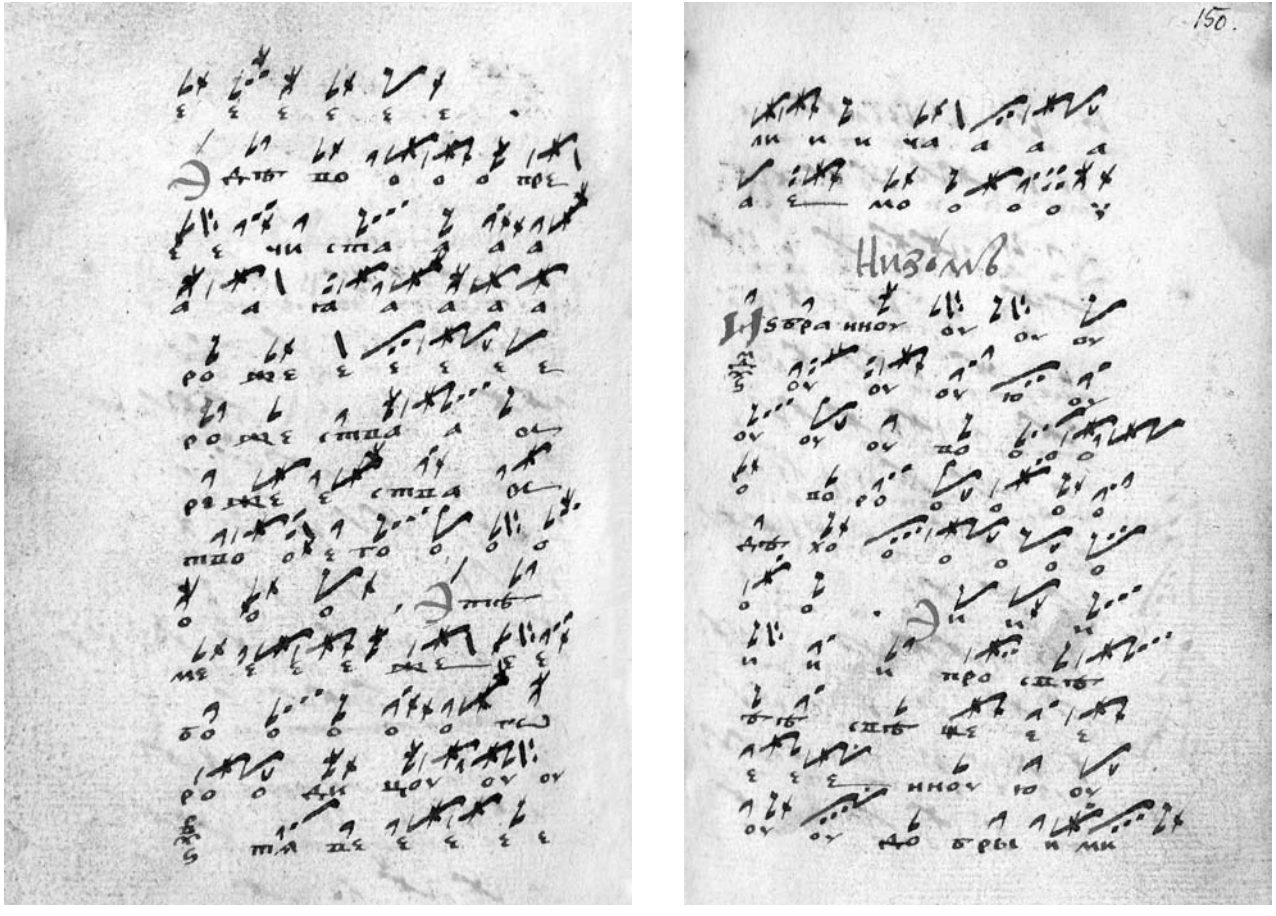


Илл. 22в. Повторение кондакарного круга пения в раннем демественном многоголосии (продолжение). Середина XVI в., РГБ, собр. Иосифо-Волоколамского монастыря, ф. 113, № 240, л. 395

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

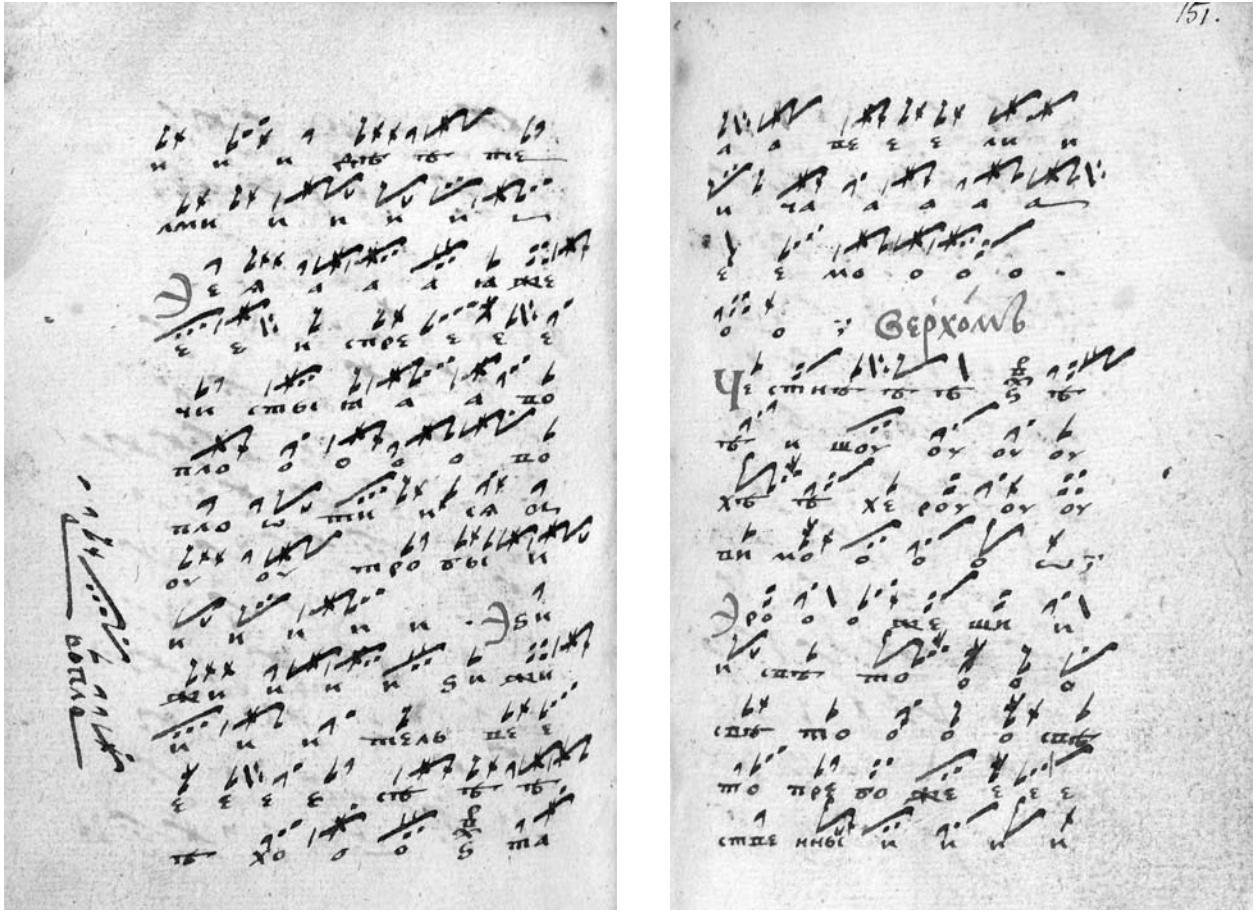


Илл. 23а. «Честнейшая разная» демественным, низом, верхом и путем. Демественник. 1606–1610, ЦГММК им. М. И. Глинки, ф. 283, № 15, л. 149



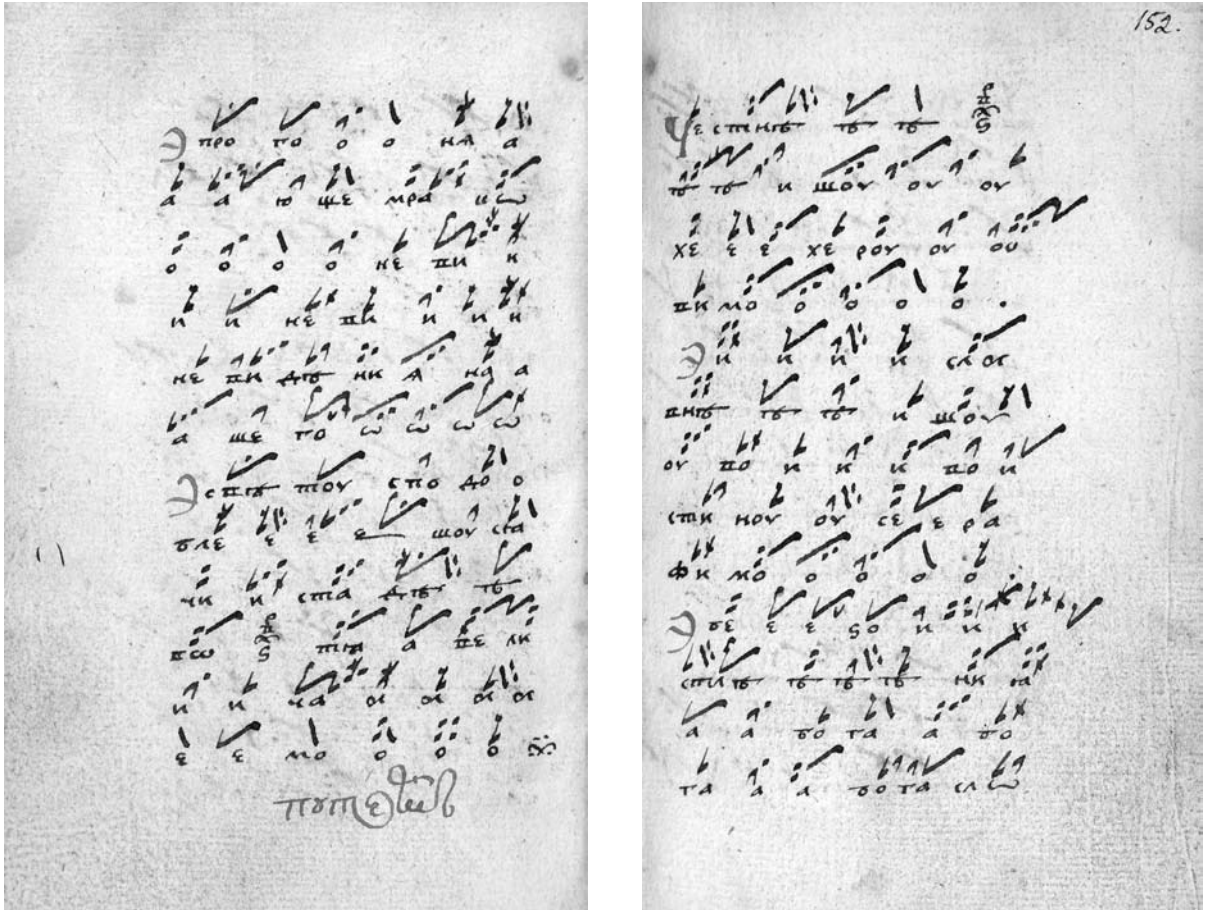
Илл. 23б. «Честнейшая разная» (продолжение) демеством, низом, верхом и путем. Демественник. 1606–1610, ЦГММК им. М. И. Глинки, ф. 283, № 15, л. 149 об. — 150

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



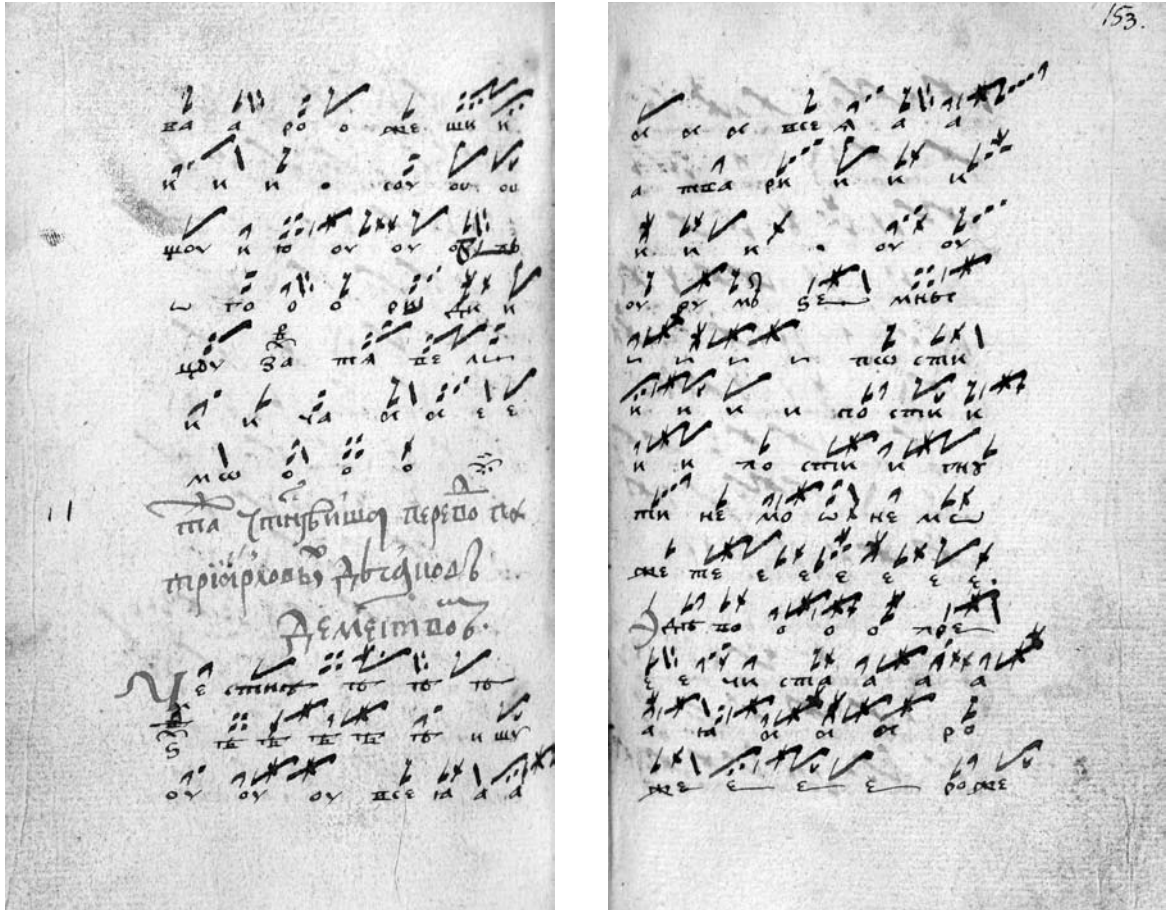
Илл. 23в. «Честнейшая разная» (продолжение) деместом, низом, верхом и путем. Демественник. 1606–1610, ЦГММК им. М. И. Глинки, ф. 283, № 15, л. 150 об. — 151

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



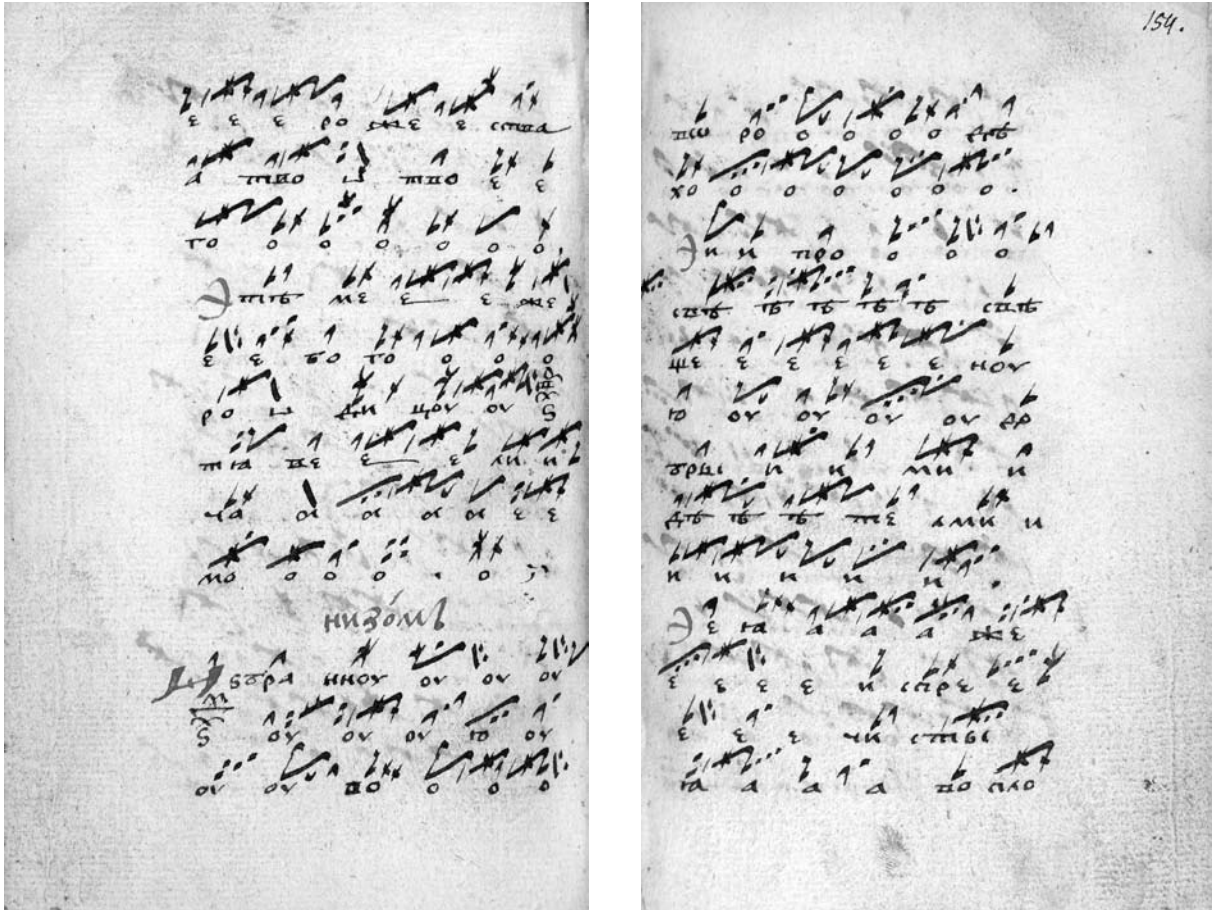
Илл. 23г. «Честнейшая разная» (продолжение) демеством, низом, верхом и путем. Демественник. 1606–1610, ЦГММК им. М. И. Глинки, ф. 283, № 15, л. 151 об. — 152

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



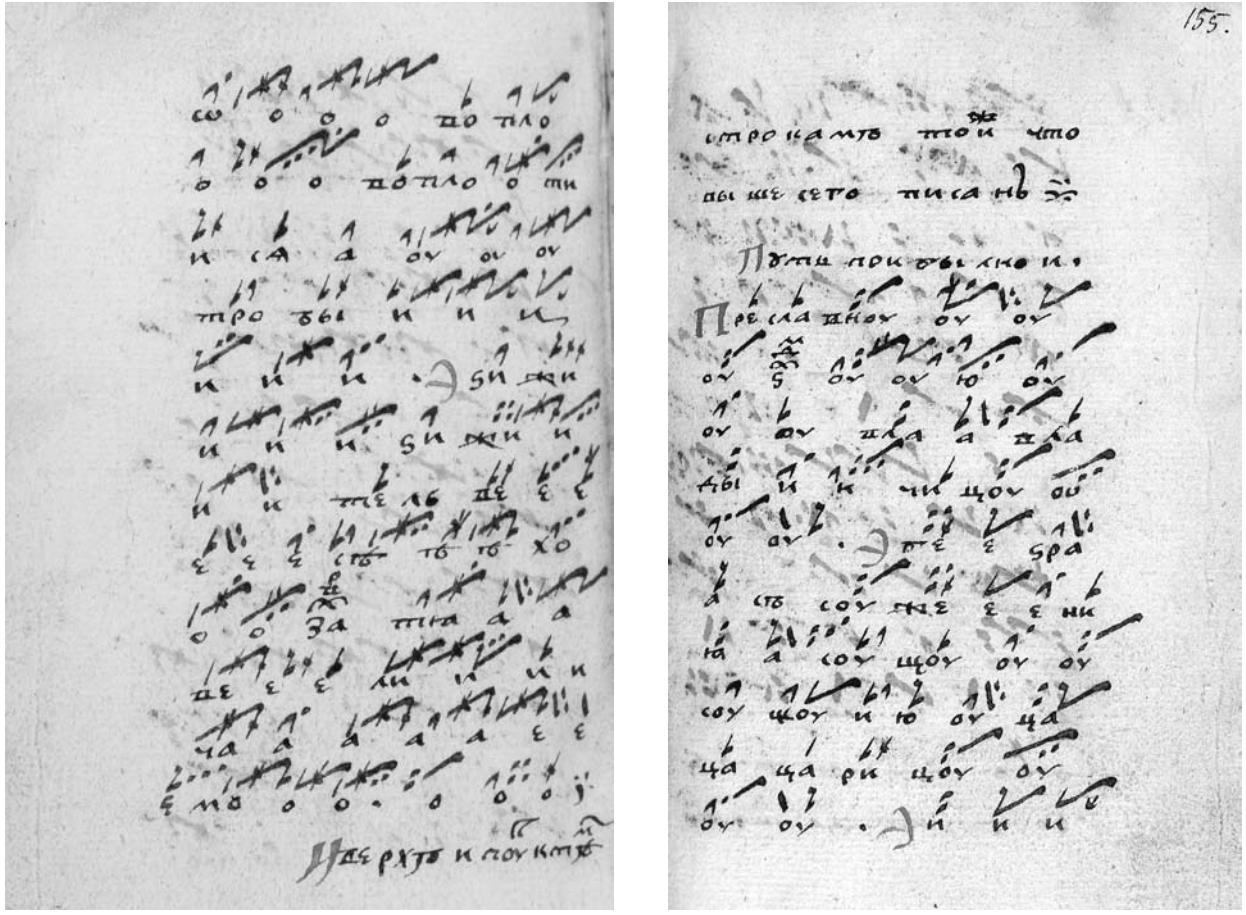
Илл. 24а. «Честнейшая разная». «Перевод патриарховых дьяков» демеством, низом, верхом и путем. Демественник. 1606–1610, ЦГММК им. М. И. Глинки, ф. 283, № 15, л. 152 об. — 153

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Илл. 24б. «Честнейшая разная». «Перевод патриарховых дьяков» (продолжение) демеством, низом, верхом и путем. Демественник. 1606–1610, ЦГММК им. М. И. Глинки, ф. 283, № 15, л. 153 об. — 154

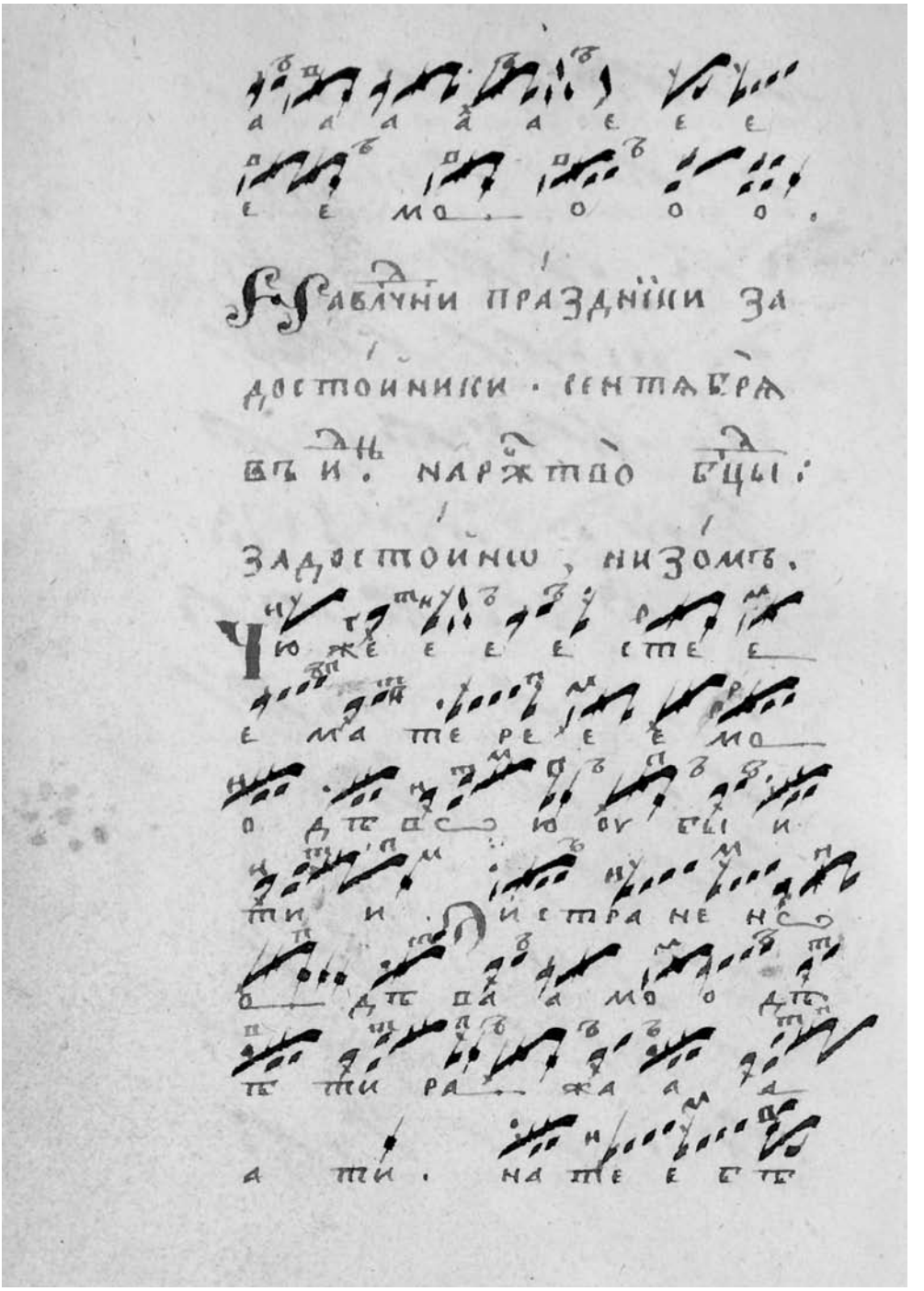
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



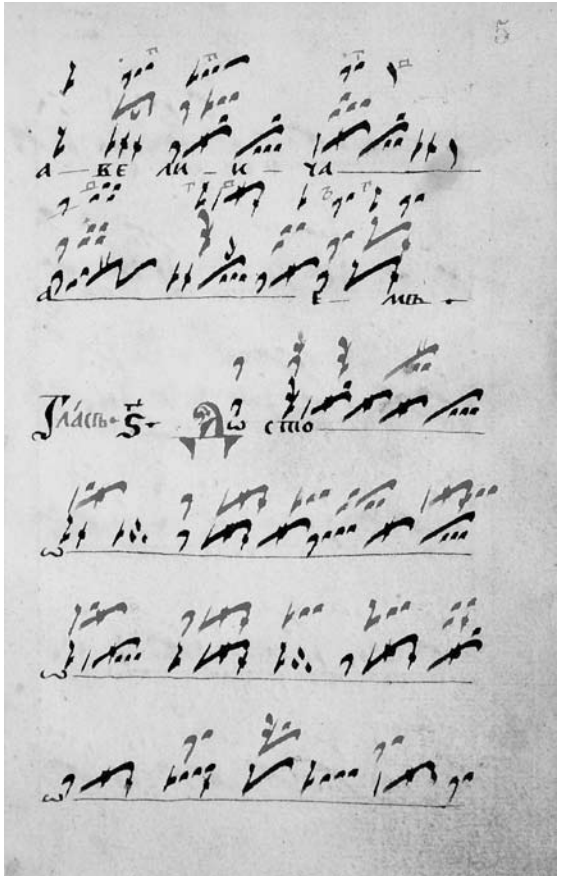
Илл. 24в. «Честнейшая разная». «Перевод патриарховых дьяков» (продолжение) демественным, низом, верхом и путем. Демественник. 1606–1610, ЦГММК им. М. И. Глинки, ф. 283, № 15, л. 154 об. — 155

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Илл. 25. Задостойник Рождества Богородицы. Партия низа демественного многоголосия. Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Большакова, № 364, л. 282 об.



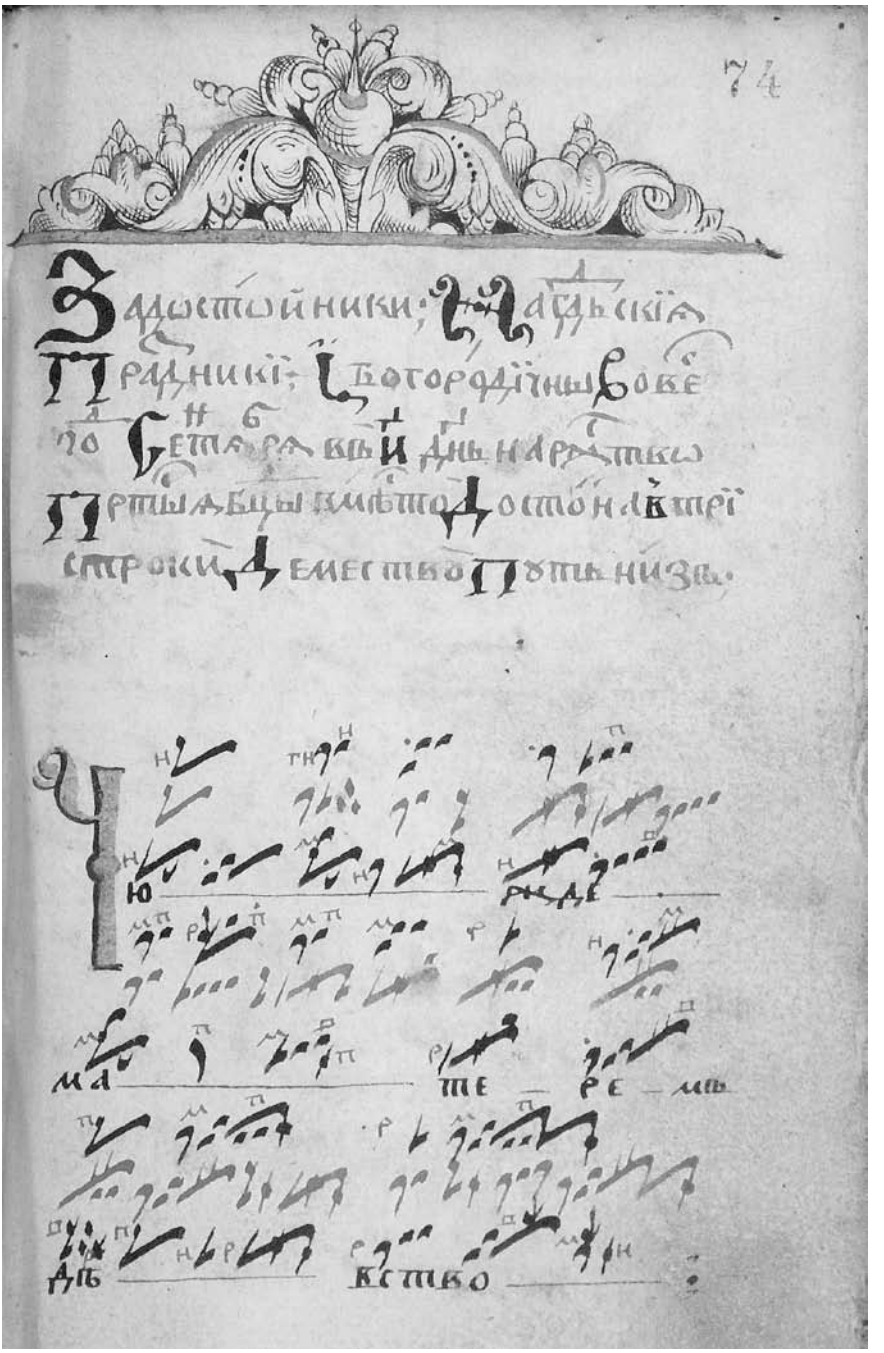
Илл. 26. «Достойно есть». Крюковая партитура путевого двухголосия (путем и низом). Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 81, л. 5



Илл. 27. Задостойник Рождества Богородицы. Крюковая партитура путевого трехголосия («троестрочие» — низом, путем и верхом). Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 81, л. 27

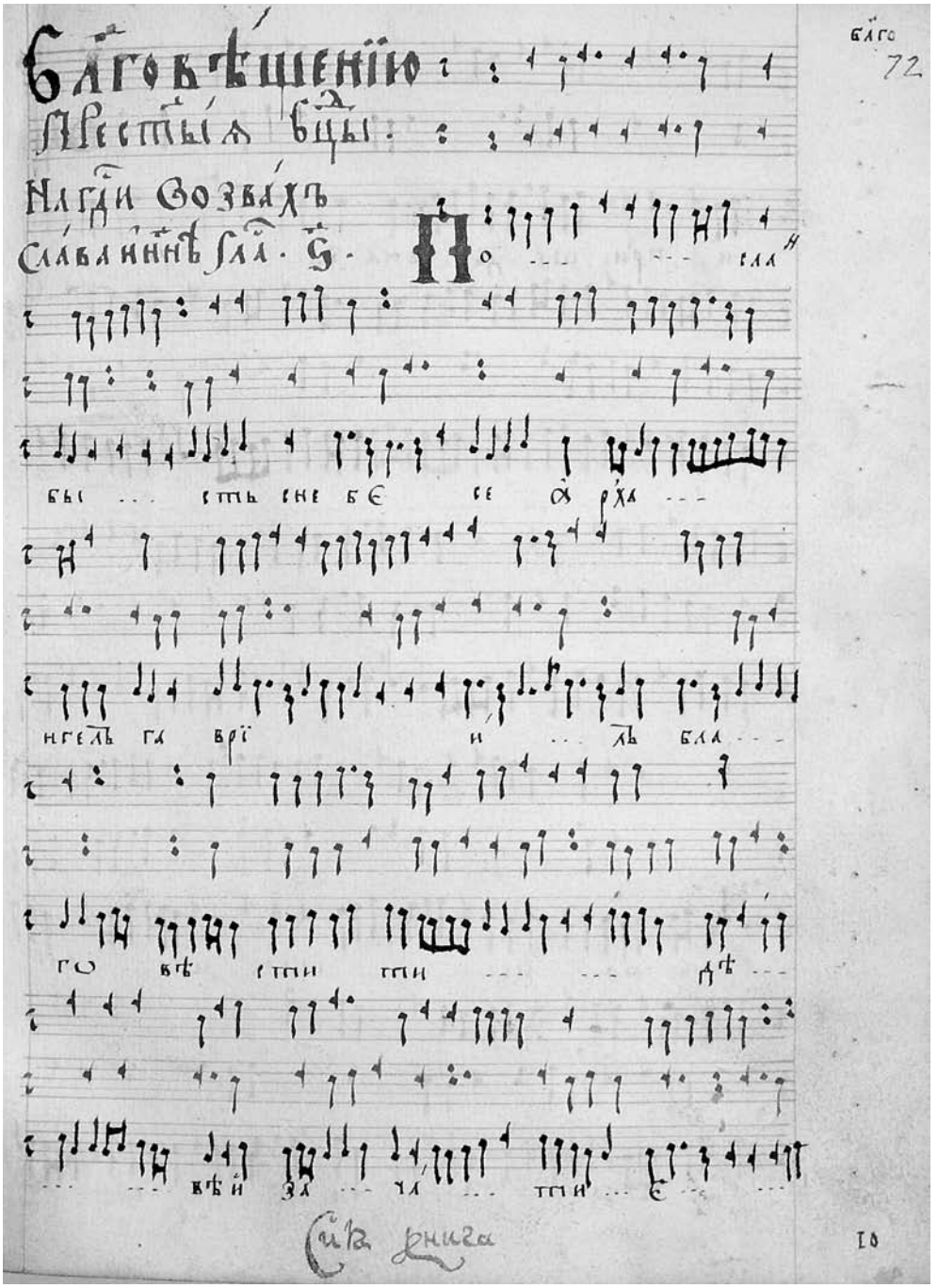
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



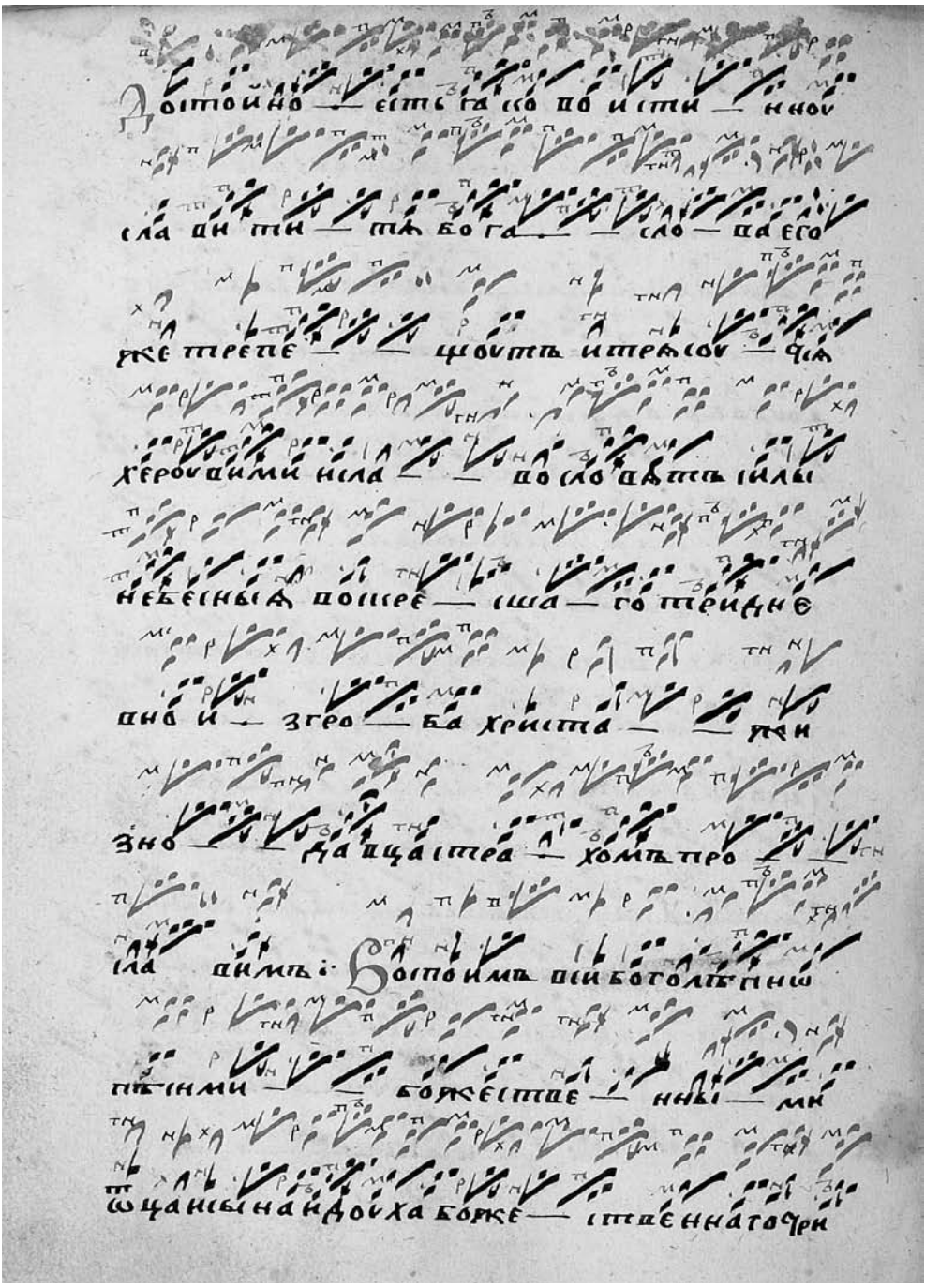
Илл. 28. Задостойник Рождества Богородицы. Крюковая партитура демественного трехголосия (демеством, путем и низом). Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 81, л. 74

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



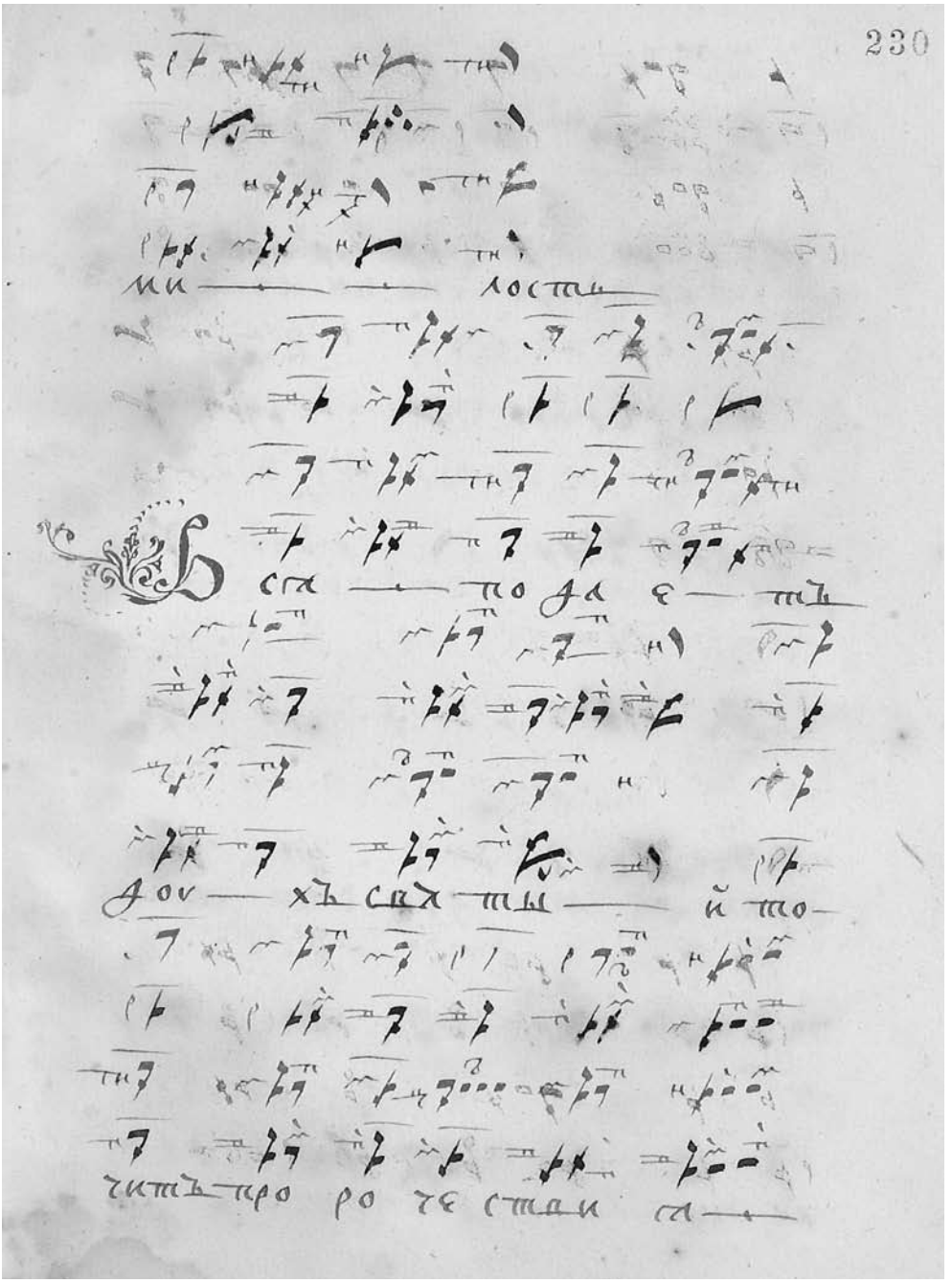
Илл. 29. Стихира Благовещения Пресвятой Богородицы «Послан быть с небес». Линейная партитура путевого трехголосия (низом, путем и верхом). Из «Троестрочника» В. Ф. Одоевского. РГБ, собр. Одоевского, 24, л. 72

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Илл. 30. Тропарь на полунощнице воскресной. Крюковая партитура двухголосной обработки греческого распева (тенор — бас). Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, № 19, л. 248 об.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Илл. 31. Стихира в неделю Пятидесятницы «Вся подает Дух Святый». Крюковая партитура знаменного четырехголосия (бас, тенор, альт, дискант) в изложении казанским знаменем. Последняя четверть XVII в.,
РГБ, собр. Разумовского, № 82, л. 230

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

и оправданным. Подготовленная этим периодом, линейная нотация в короткий срок завоевала свое жизненное пространство и вытеснила крюковую.

Возникшее на гребне развития древнерусской монодии и ставшее высшей точкой в ее развитии, раннее многоголосие впитало в себя ее лучшие черты: эмоциональную строгость и чистоту древнерусского пения с его мелодической щедростью и многораспевностью, гармоничным соотношением слова и напева. Это оказалось возможным только потому, что *древнерусское раннее многоголосие можно назвать «монодическим многоголосием»*, поскольку в его основе — те же, что и в монодии, языковые модели, те же принципы их построения и соединения в песнопении и, что важно, общее с монодией горизонтальное, линеарное мышление.

Отличительной особенностью полифонических форм стало сохранение в каждой из партий главных ладоинтонационных структур монодии.

В партиях сочетаются традиции различных одноголосных распевов с их характерными ладоинтонационными и ритмическими особенностями. Отметим, что речь идет о традиции пространного пения, отличающегося сложностью своих языковых единиц даже в монодии. Высокий уровень композиционной техники древнерусских распевщиков выразился в соединении партий многоголосия, несущих в себе признаки различных распевов и образующих контрастную полифонию.

Техника создания партий на основе мельчайших интонационных структур — тонем — стала этапным достижением древнерусских распевщиков, которое в дальнейшем, как уже было отмечено, повлекло за собой значительные изменения в музыкальном мышлении, а также смену традиционных языковых моделей.

Монодический принцип музыкального мышления особенно ярко проявляется в ленточном голосоведении знаменного многоголосия, в композициях которого используется параллельное движение голосов, что свидетельствует о господстве мелодического мышления в этот период. Таким образом, несмотря на внешнее сходство с партесным пением (аккордовый склад, трезвучная гармония), знаменное многоголосие по сути свидетельствует о преобладании в нем именно монодического мышления, особенно в обработках силлабо-мелизматических. Этот пласт раннего многоголосия, несомненно, в основе своей принадлежит древнерусской певческой культуре, обладая чертами стиля переходной эпохи. Запись ранних образцов знаменного многоголосия крюковой нотацией подтверждает его почвенную связь с одноголосной культурой.

Стилистический анализ древнерусских песнопений на уровне музыкальных, музыкально-речевых структур, в особенности мелолексем, дает возможность воссоздать историю церковного пения с точки зрения развития музыкального языка и доподлинно раскрыть данный процесс. Это позволяет существенно уточнить наши представления о стиле каждого из периодов эпохи Средневековья — от его византийских истоков до Нового времени.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

НОТНО-КРЮКОВЫЕ ПРИЛОЖЕНИЯ

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Одноголосие

Знаменный распев

Подобны

1. «Небесным чином»

Глас 1-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 74



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

2. «Прехвальнии мученицы»

Глас 1-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 74 и об.

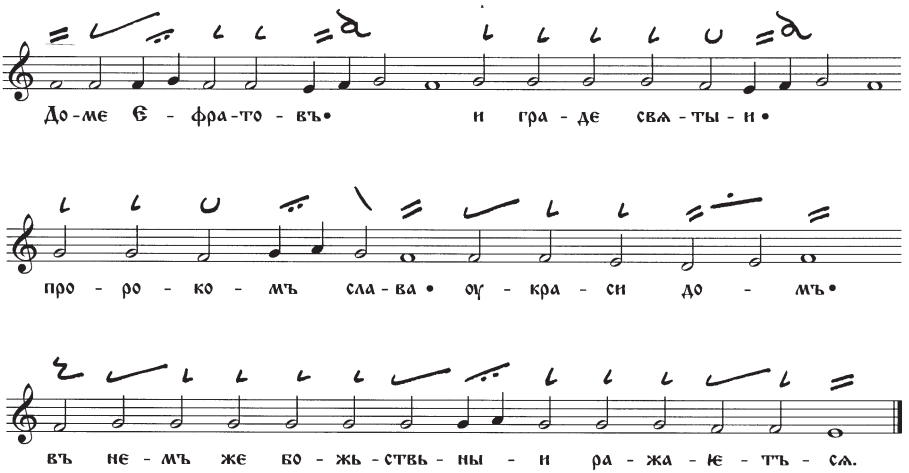


Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

3. «Доме Евфрафов»

Глас 2-й

Конец XI - начало XII в., ГТГ, К - 5349, л. 118



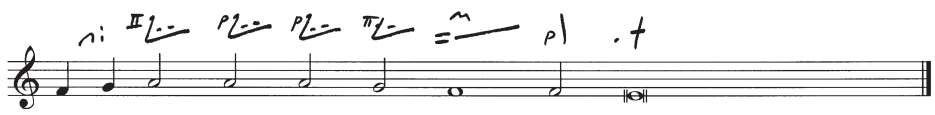
4. «Доме Евфрафов»

Глас 2-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 74 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



5. «Егда от древа»

Глас 2-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 74 об. - 75



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 75

нно - є тво - є о - бло - бы - за - ти • ѡ - ба - чє

о - дер -жимъ стра - - хомъ • ра - дꙋ - ѧ - сѧ во - пи -

- ѧ - - шє ти • сла - ва сни - схо - жде - ни - ю

тво - є - моу • чє - ло - вѣ - ко - лю - - бчє.

6. «Дал еси знамение»

Глас 4-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 75

Далъ є - си зна - мє - нi - є • бо - ѧ - щим - сѧ тє - бє,

гос - по - ди • крестъ твой чє - стный, им - же

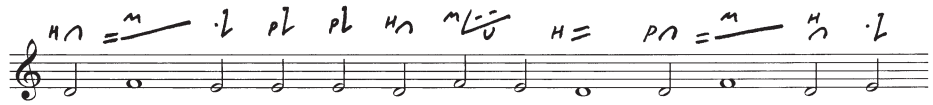
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



7. «Хотех слезами омыти»

Глас 4-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 75 и об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



8. «Яко добля в мученицех»

Глас 4-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 75 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

9. «Иже званный свыше»

Глас 4-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 75 об. - 76



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



10. «Радуйся, живоносный кресте»

Глас 5-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 76 и об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

11. «Все возложше»

Глас 6-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 76 об. - 77



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



12. «Тридневен воскресл еси»

Глас 6-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 77



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

13. «О, преславное чудо!»

Глас 8-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 77 и об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

14. «Что вы наречем»

Глас 8-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 77 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

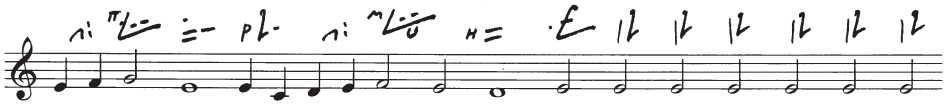


15. «Господи, аще и судищу»

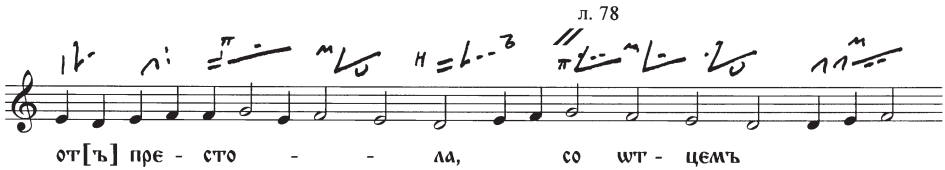
Глас 8-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 77 об. - 78

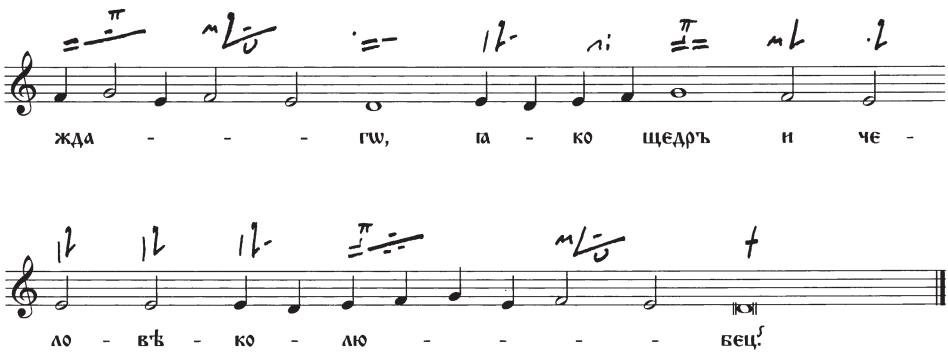




л. 78



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



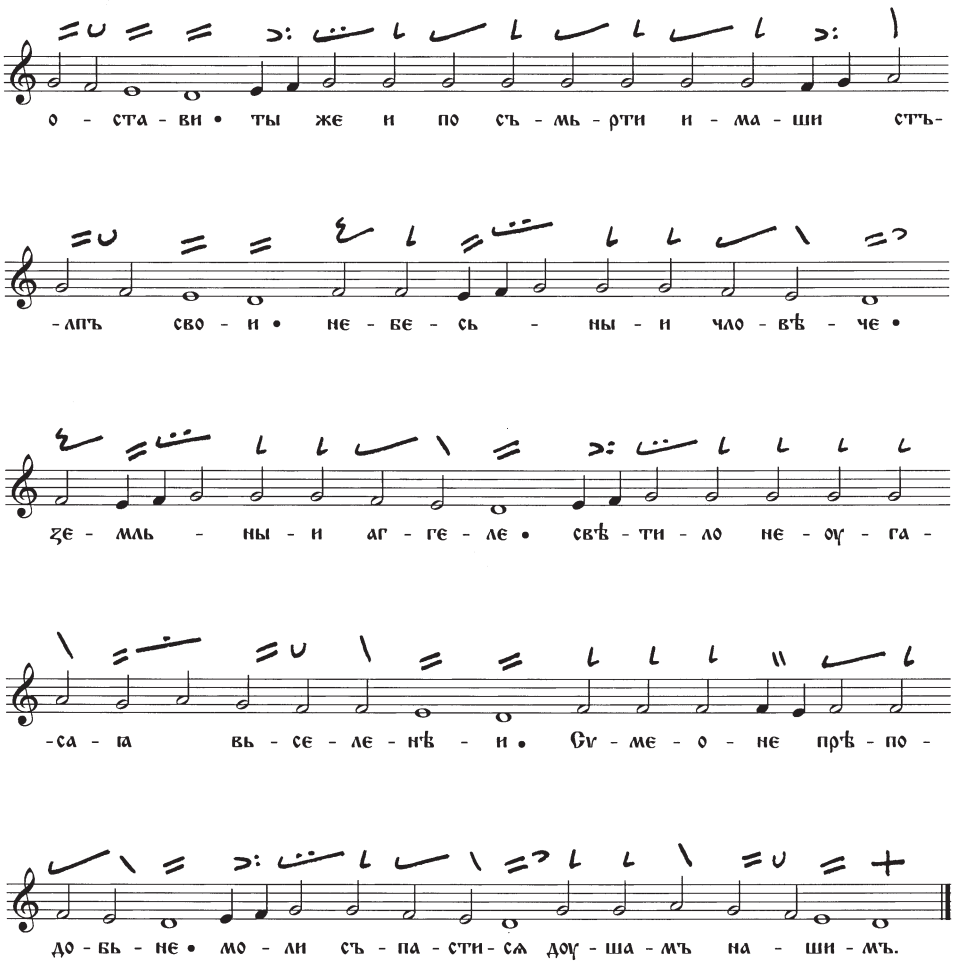
16. Стихира преподобному Симеону Столпнику «Преподобне отче»

Глас 5-й

Конец XI - начало XII в., ГТГ, К - 5349, л. 120 и об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



17. «Свете тихий»

Глас 6-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 16 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Стихиры Введения во храм Пресвятой Богородицы
18. «Возсия день радостен»

Глас 5-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 450, л. 86 - 88 об.

л. 86 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



19. «Давыд провозгласи»

Глас 8-й

Напев Федора Крестьянина

Вторая четверть XVII в., РГБ, собр. Одоевского, ф. 210, № 1, л. 135 - 136 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 135 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Стихиры Рождества Христова

Напев Фаддея Суботина

20. «Днесь раждает Дева»

Глас 3-й

Последняя четверть XVII в., ГИМ, собр. Уварова, № 471 - 4°, л. 219 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



21. «Господу Иисусу рождшуся»

Глас 3-й

Последняя четверть XVII в., ГИМ, собр. Уварова, № 471 - 4°, л. 219 об. - 220



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



22. Стихира Успения Пресвятой Богородицы «Егда преставление»

Глас 6-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 450, л. 366 - 368 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



23. Стихира Сретенья Владимирской иконы Богоматери «Вострубите трубою песней»

Глас 6-й
«Творение» Иоанна Грозного

Середина XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 57, л. 416 об. - 418 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Малый распев

24. Стихира Введения во храм Пресвятой Богородицы «Возсия день радостен»

Глас 5-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 278 об. - 279



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



25. Стихира Положения ризы Господней в Москве «Риза честная твоя, владыко»

Глас 1-й

Напев Постника Агеева

Середина XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 65, л. 130 об. - 131



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



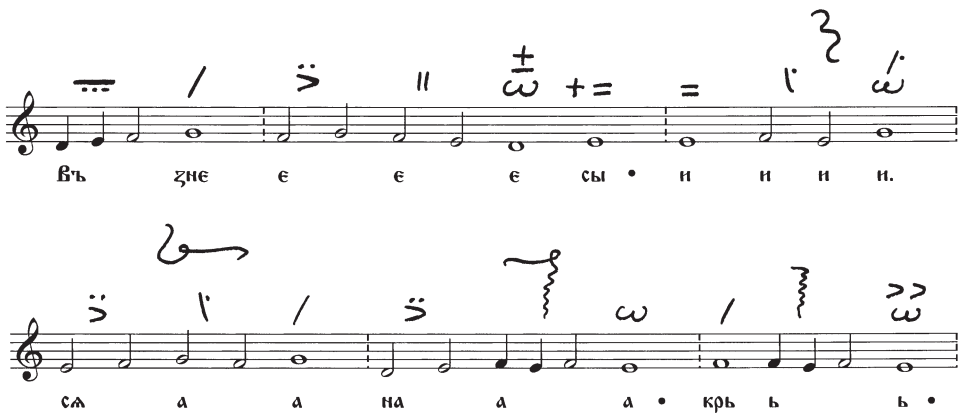
Кондакарный распев

Кондаки

26. Воздвиженья честного креста «Вознесыйся на крест»

Глас 4-й

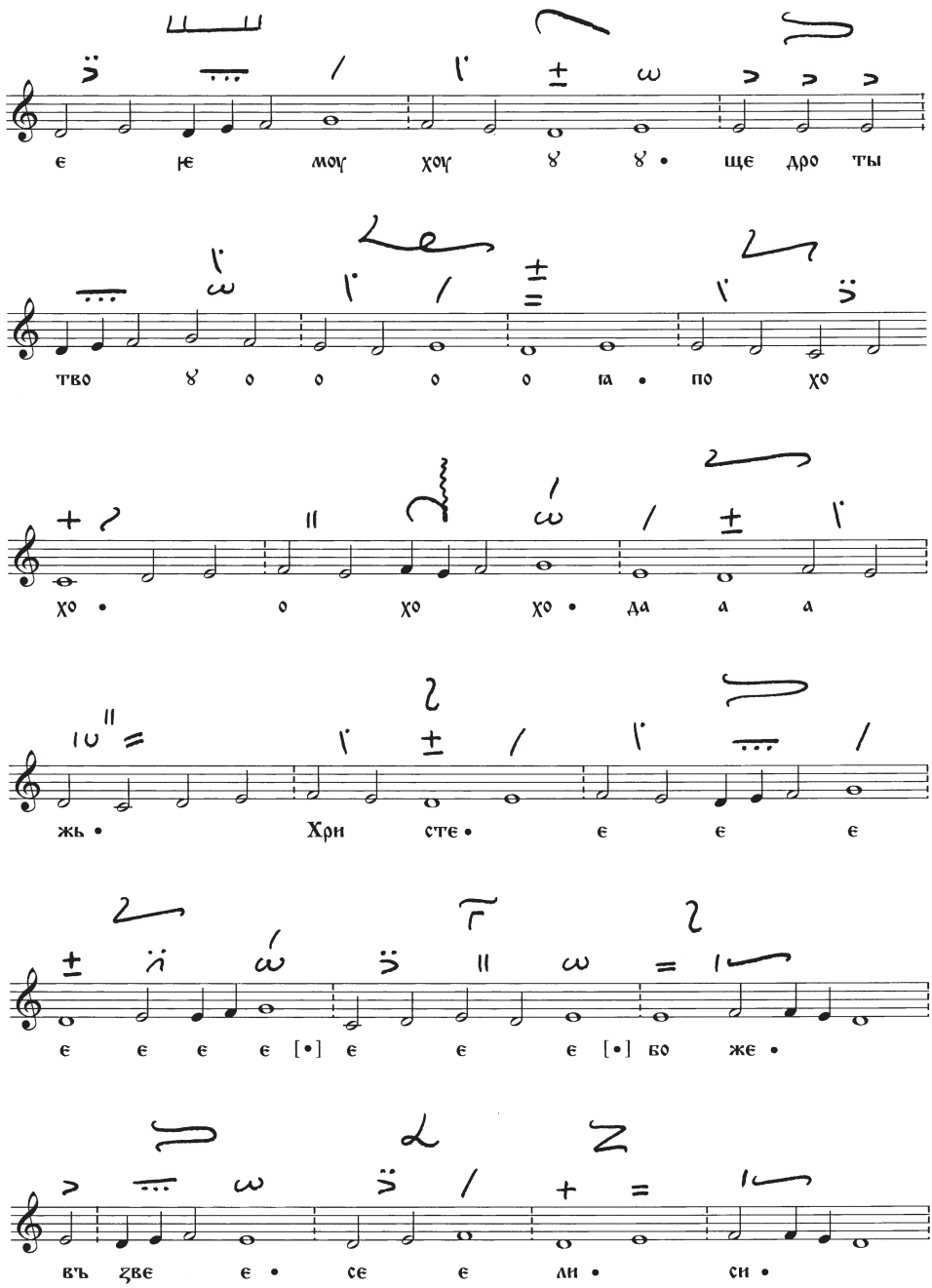
Конец XI - начало XII в., ГТГ, К - 5349, л. 27 и об.



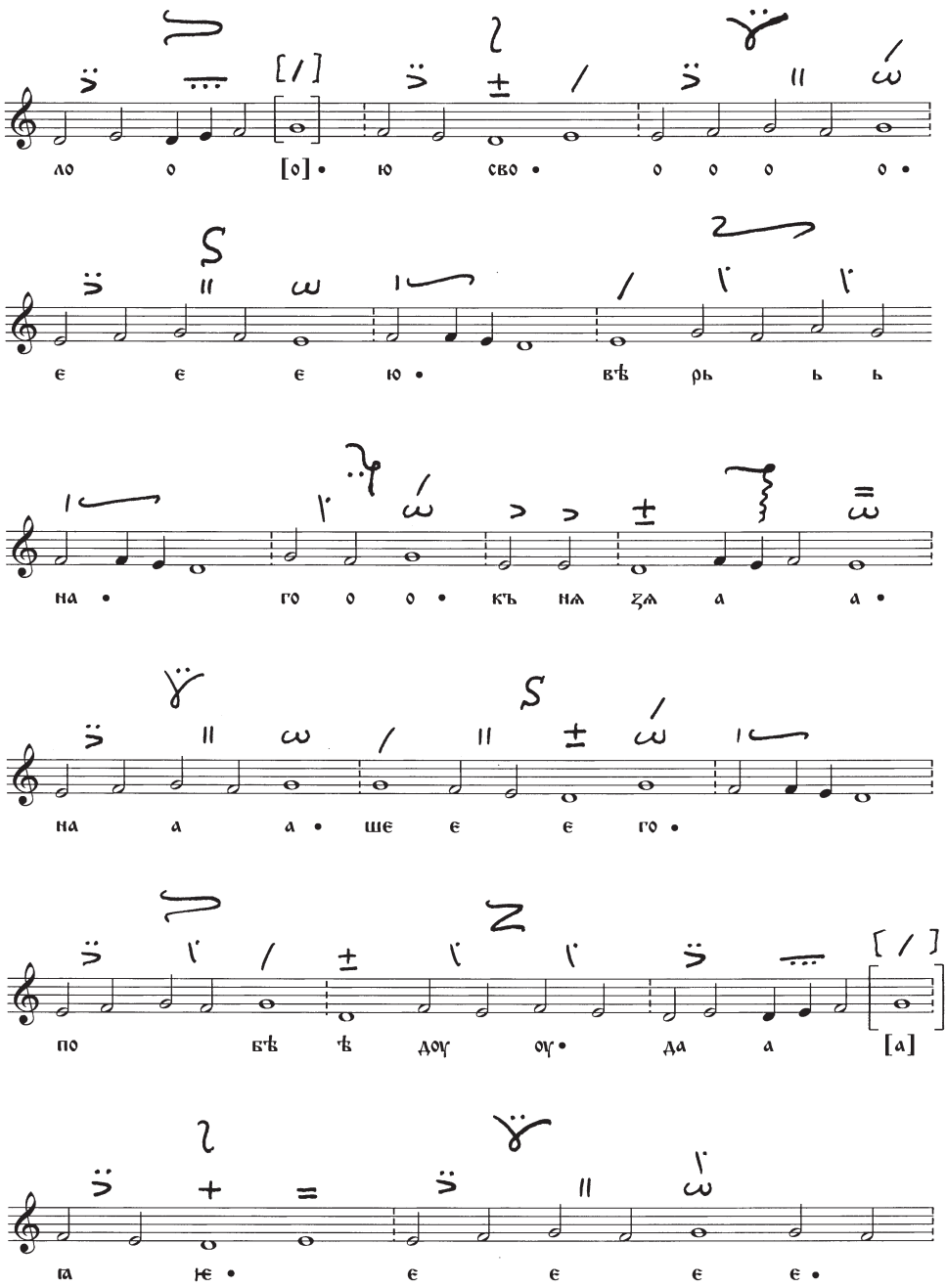
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



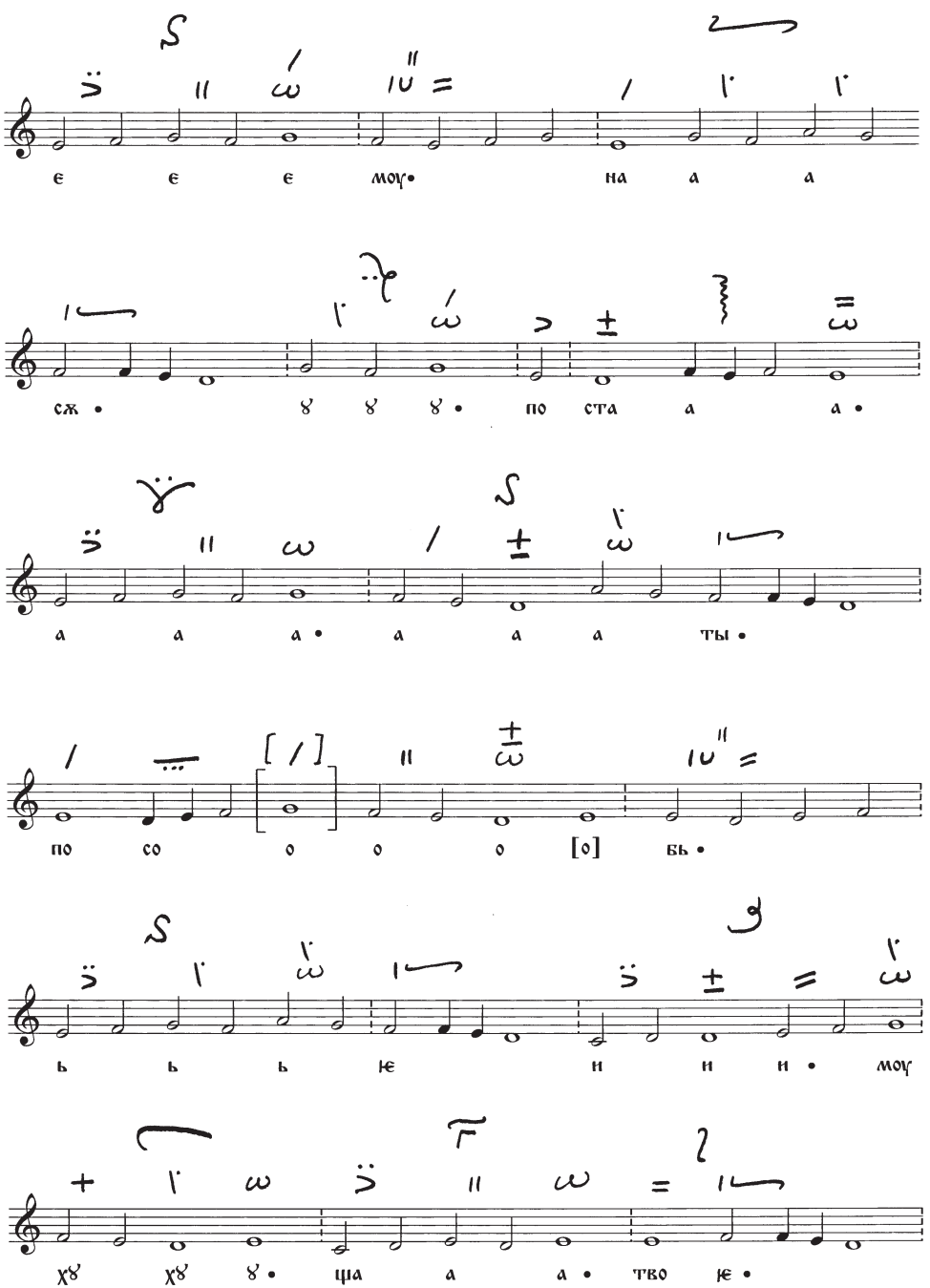
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



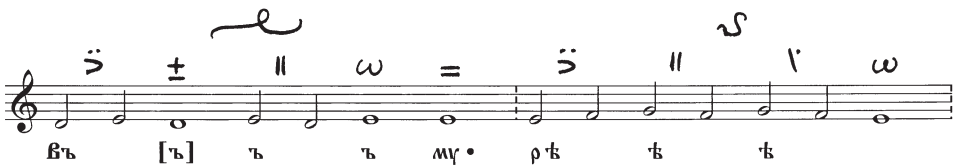
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



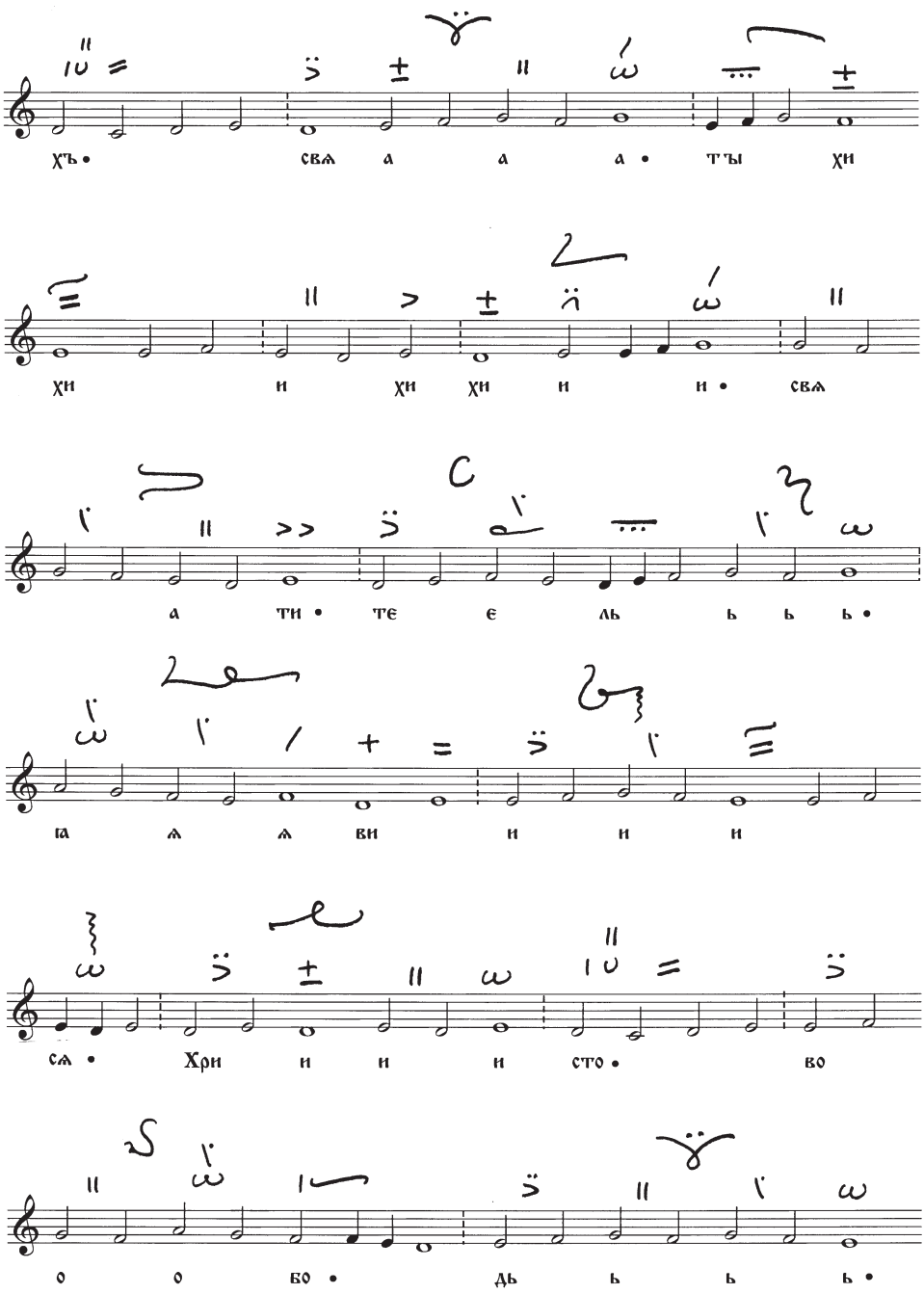
27. Святому Николаю, Мир Ликийских чудотворцу «В Мирех святый святитель явися»

Глас 3-й
Подобен «Дева днесь»

Конец XI - начало XII в., ГТГ, К - 5349, л. 42 и об.



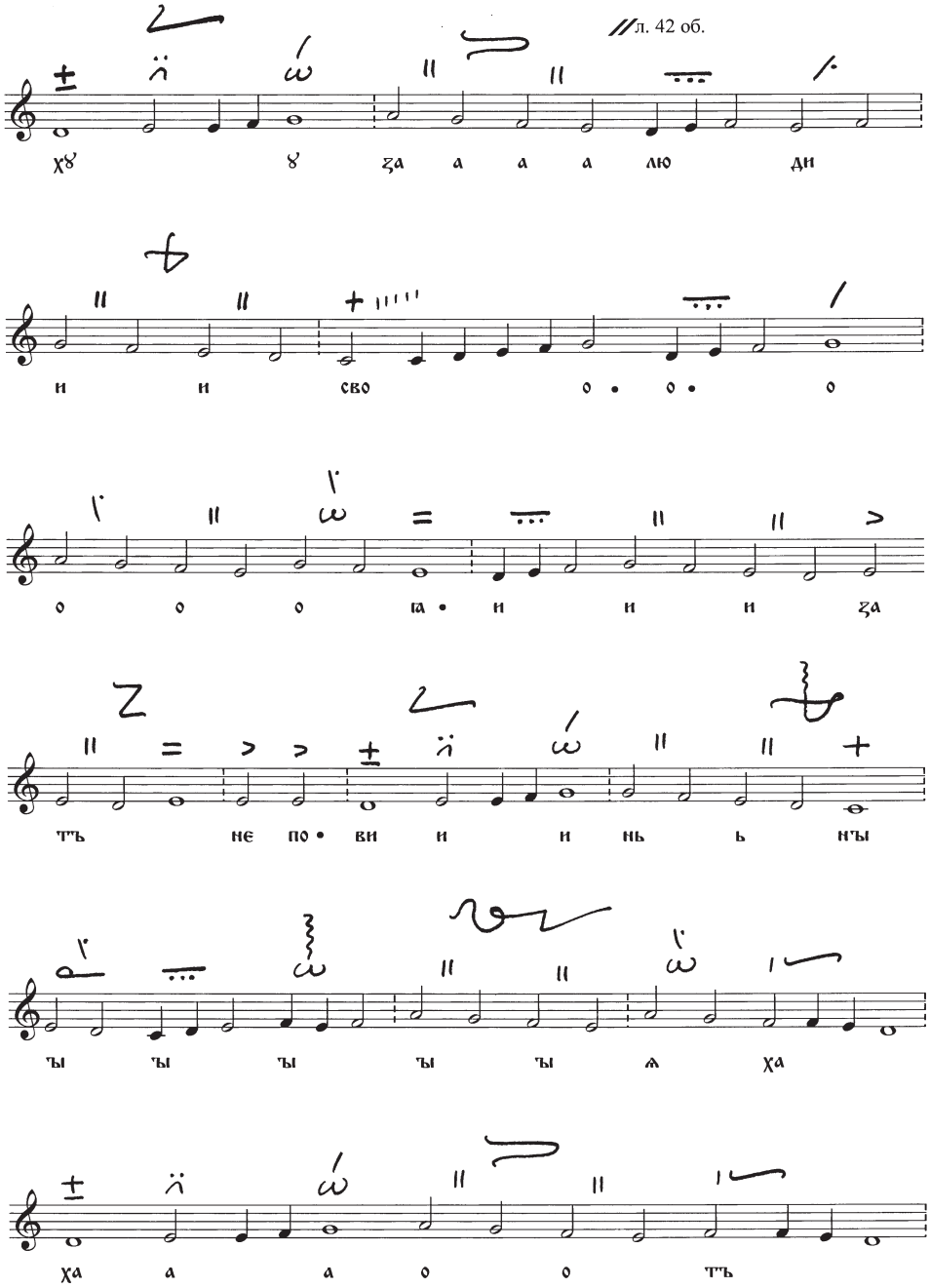
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



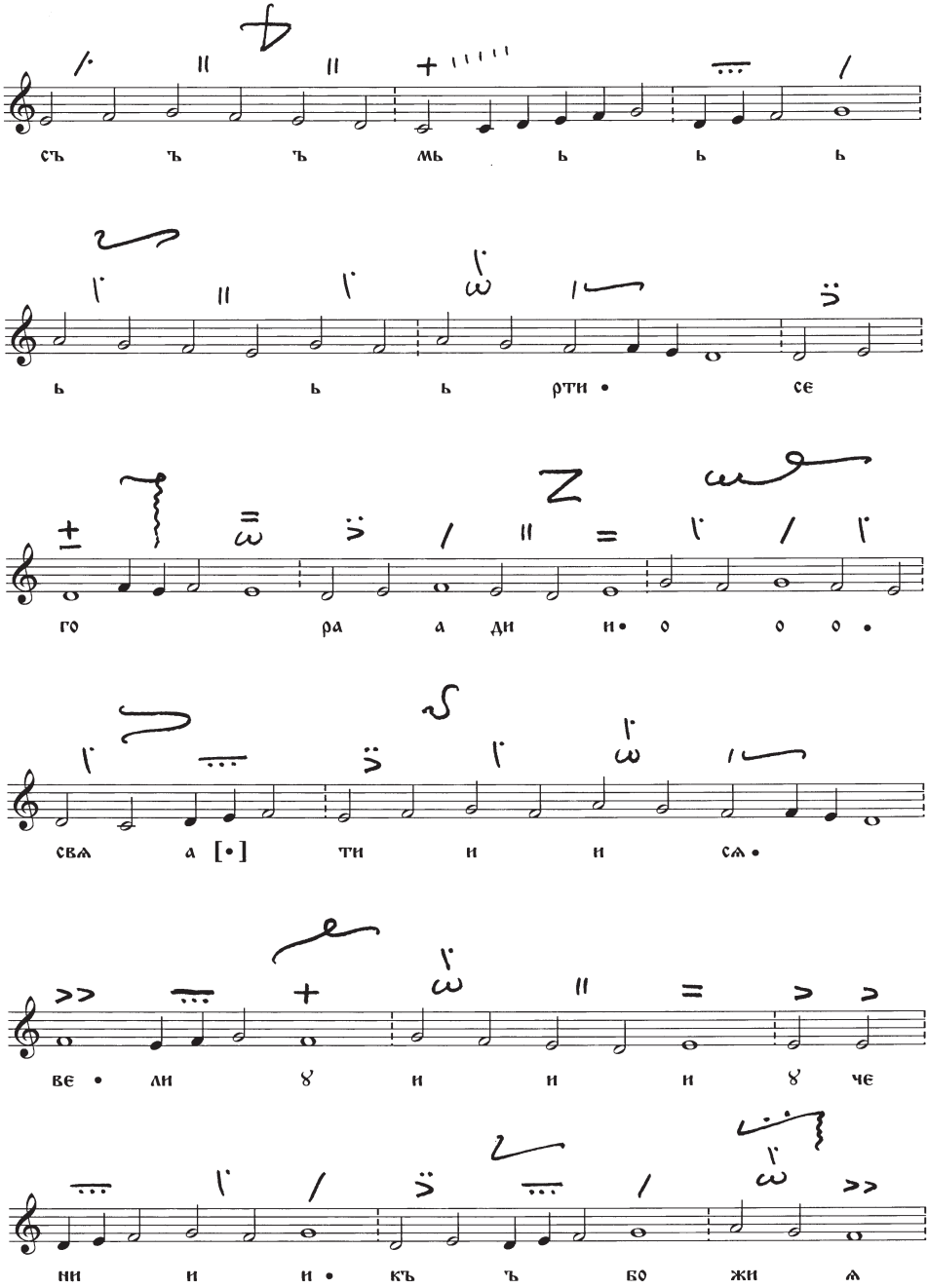
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



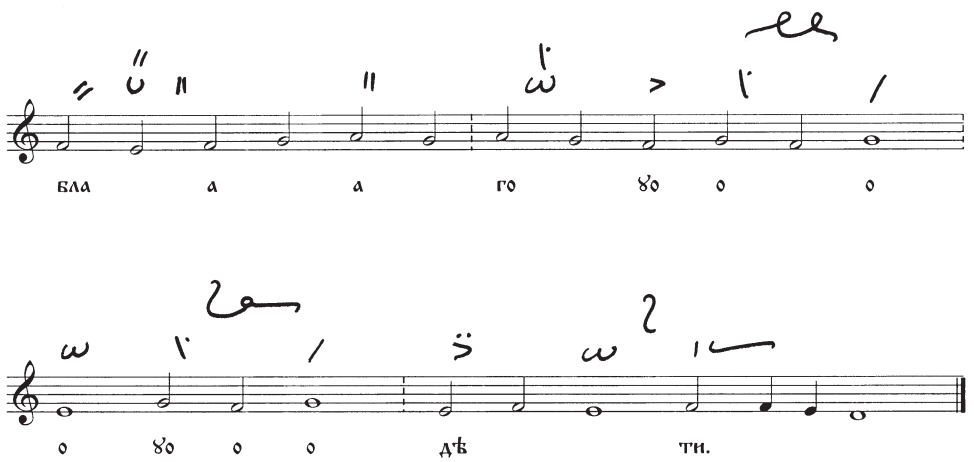
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



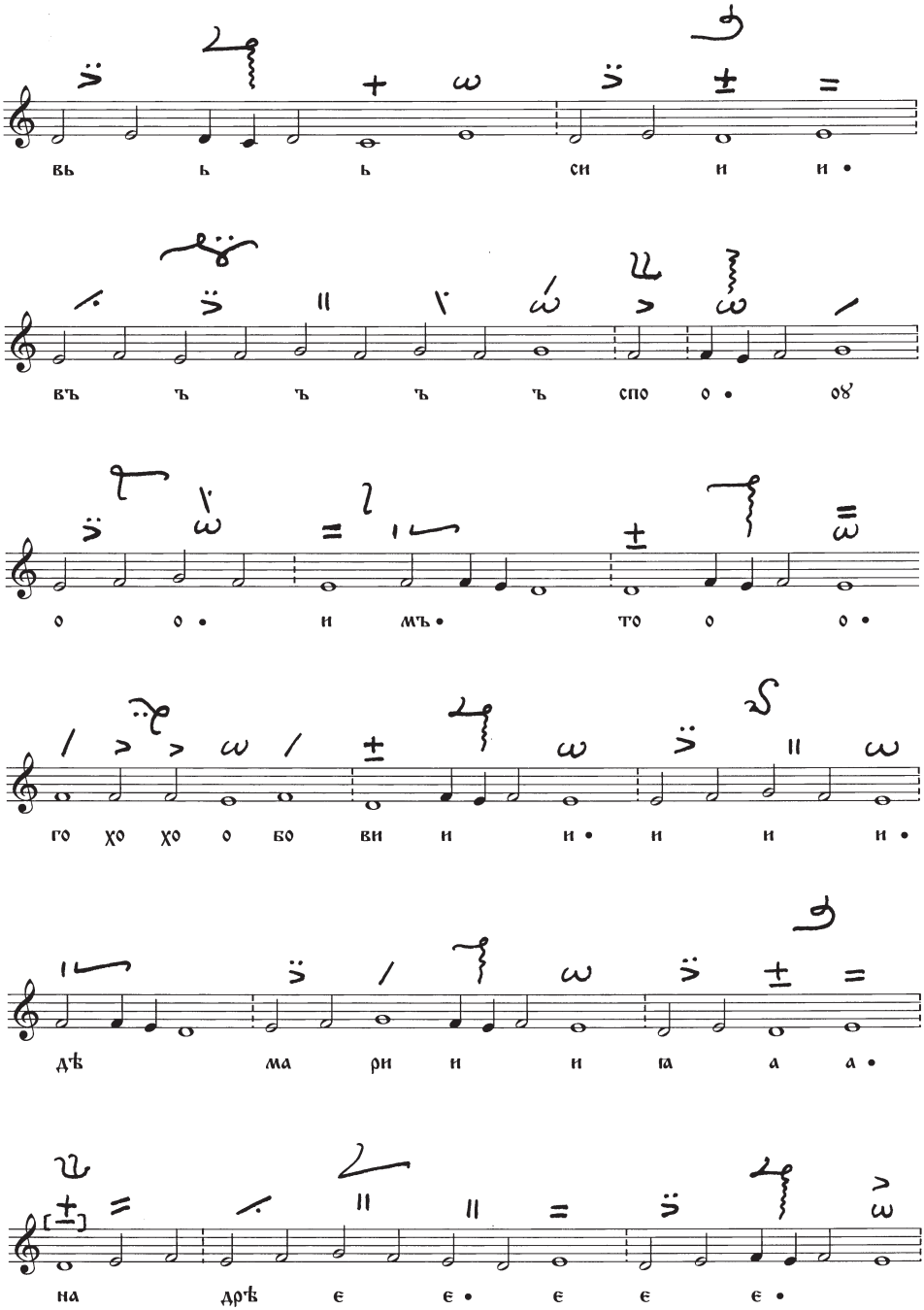
28. В великий пяток
«Нас ради распеншагося»

Глас 8-й

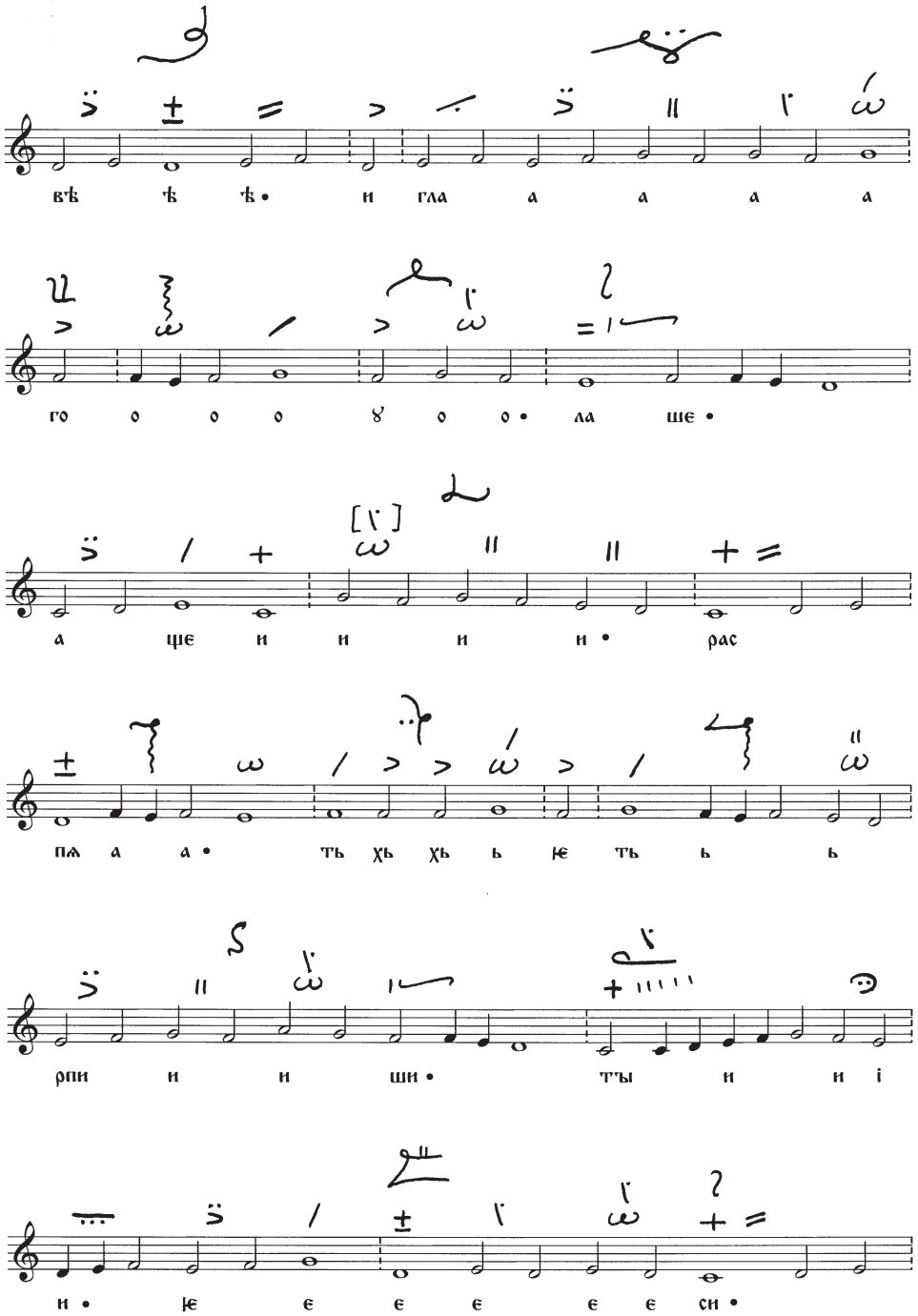
Конец XI - начало XII в., ГТГ,
К - 5349, л. 86 об. - 87



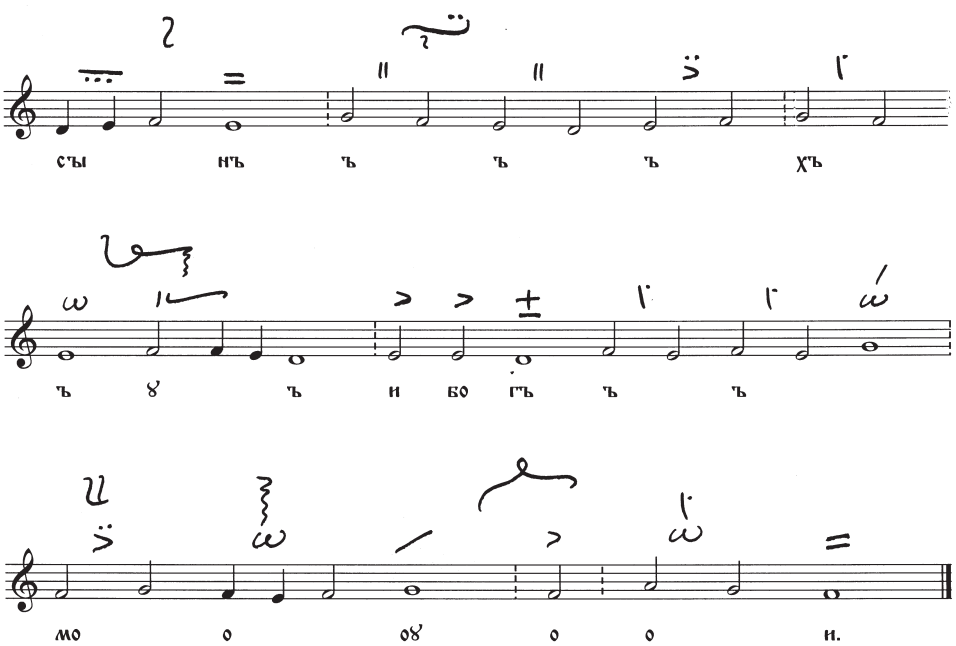
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Путевой распев

Задостойники

29. Рождества Пресвятой Богородицы

Троицкий «перевод»

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 92 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



30. Воздвижения честного креста

Троицкий «перевод»

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 93



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



31. Введения во храм и Благовещения Пресвятой Богородицы

Троицкий «перевод»

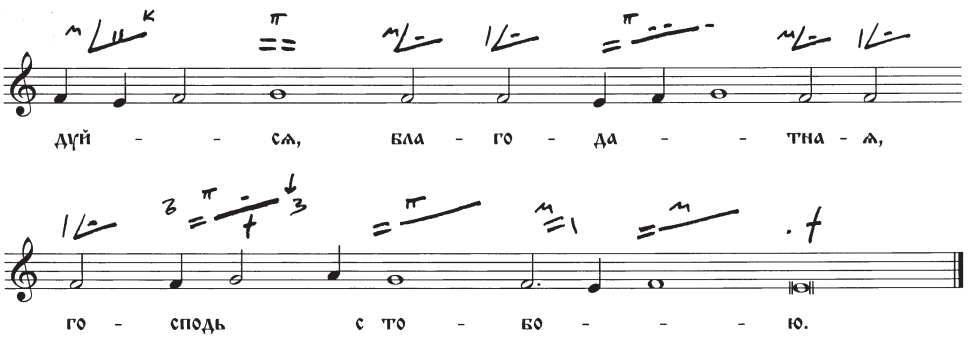
Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 93 и об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



32. Рождества Христова

Соловецкий «перевод»

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 93 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

33. Богоявления Господня

Кирилловский (?) «перевод»

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 94



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



34. Сретенья Господня

Троицкий «перевод»

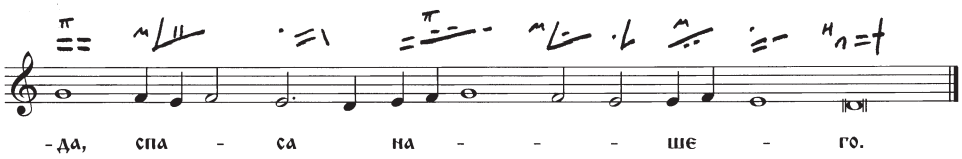
Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 94 и об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



36. Пасхи «Светися, светися»

Соловецкий «перевод»

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 95 об. - 96



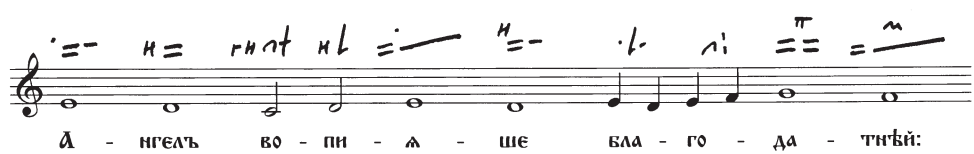
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



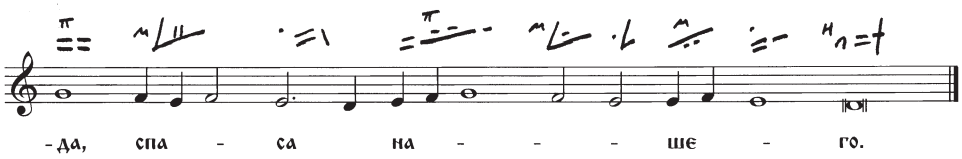
37. Пасхи «Ангел вопияше»

Соловецкий «перевод»

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 96 об. - 97



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



36. Пасхи «Светися, светися»

Соловецкий «перевод»

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 95 об. - 96



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



37. Пасхи «Ангел вопияше»

Соловецкий «перевод»

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 96 об. - 97



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

38. Вознесения Господня

Троицкий «перевод»

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 97 и об.



39. В неделю Пятидесятницы

Троицкий «перевод»

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 97 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



40. Преображения Господня

Троицкий «перевод»

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 97 об. - 98



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



41. Успения Пресвятой Богородицы

Соловецкий «перевод»

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 98



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Демественный распев

Задостойники

42. Рождества Пресвятой Богородицы

Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 195, л. 295 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



43. Воздвижения честного креста

Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 195, л. 295 об. - 296



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/


во - го - ро - ди - це, рай, не - во - здѣ - ла-
-нно воз - ра - сти - вший Хри - ста,
им - же кре - - - - - стно - е и жи-во - но -
-сно - - - - е на зе - мли на - са - ди - сѧ
дре - - - - - - во. Тѣм[ъ], ны -
- - - - нѣ воз- но - си - - - - мꙋ,
по - кла - нѧ - ю - ще - сѧ є - мꙋ, тѧ ве - ли -
-ча - - - - - -

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



45. Рождества Христова

Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 195, л. 296 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



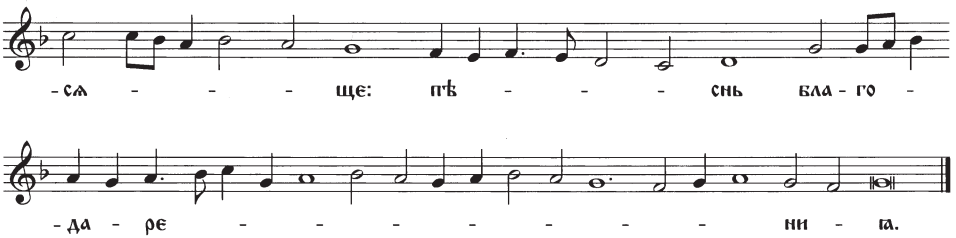
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

46. Богоявления Господня

Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 195, л. 296 об. - 297



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



47. Сретенья Господня

Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 195, л. 297

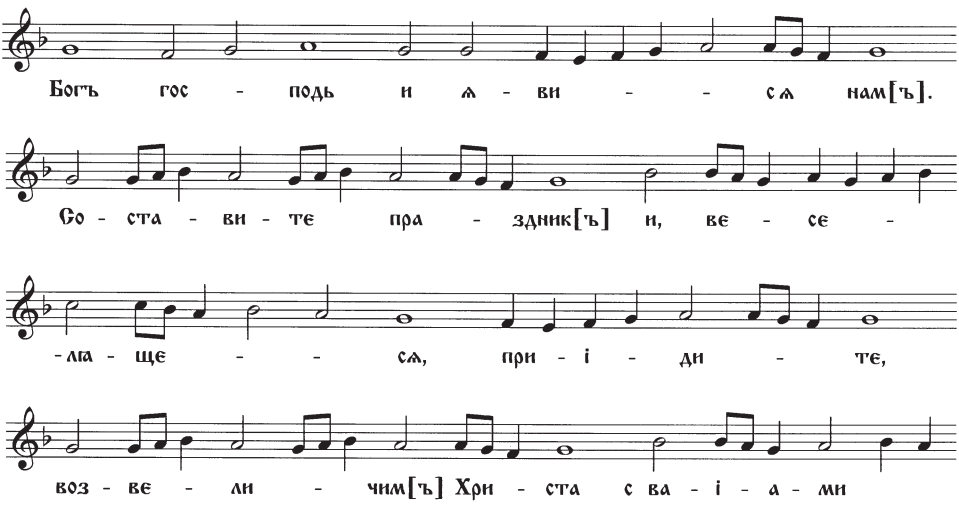


Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



48. На вход Господень в Иерусалим

Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 195, л. 297 и об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



49. Пасхи «Светися, светися»

Напев Федора Крестьянина

Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 386 об. - 387



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



50. Вознесения Господня

Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 195, л. 298



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/


бо - жі - - - ю, в лѣ - то бєз -
-лѣ - - - тна - го нє - и - зрє - чє -
- нно ро - ждшу-ю
вѣ - рни - і є - ди - но - му - дрє - нно вє - ли-
- ча - - -

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



52. Преображения Господня

Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 195, л. 298 и об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



53. Успения Пресвятой Богородицы

Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 195, л. 298 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



54. Многолетие меньшее

Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 419 и об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



55. Многолетие среднее

Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 416 - 417



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



56. Многолетие большее

Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 417 - 419



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

57. Псалом 136-й «На реках Вавилонских»
Малый распев демеством

Последняя четверть XVII в., (1682 - 1696 гг.),
ГИМ, Синодальное певческое собр., № 165,
л. 33 - 34 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

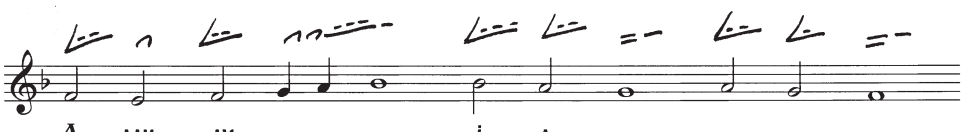


[Статья 2-я]

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

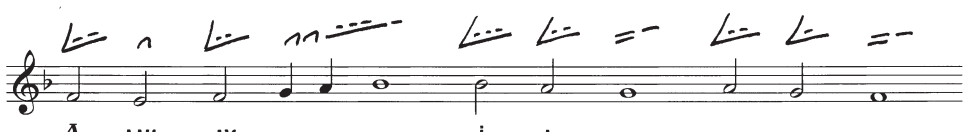


Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/







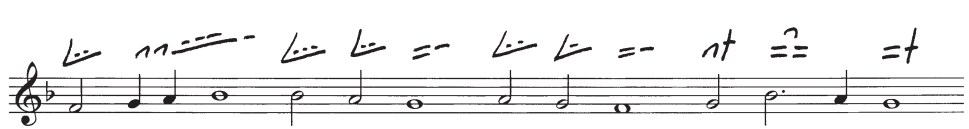


Статья 3-я



л. 314 об.





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



58. Псалом 136-й «На реце Вавилонстей»
Большой распев демеством

Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 35, л. 303 - 304 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



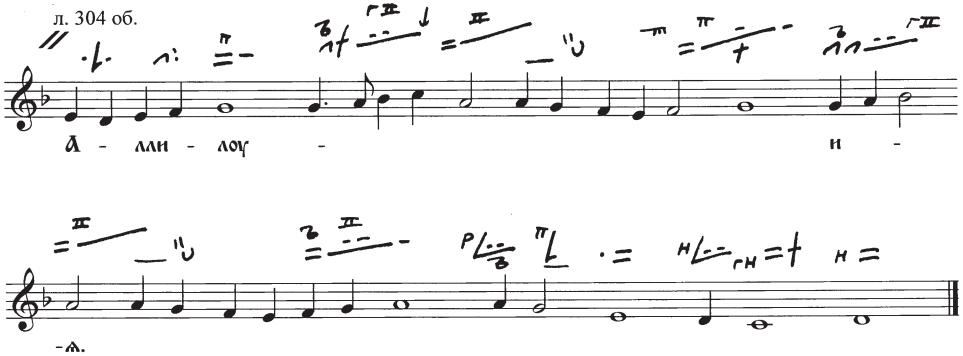
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Большой распев

59. Догматик «Всемирную славу»

Глас 1-й

Напев Федора Крестьянина

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 4, л. 92 об. - 94 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



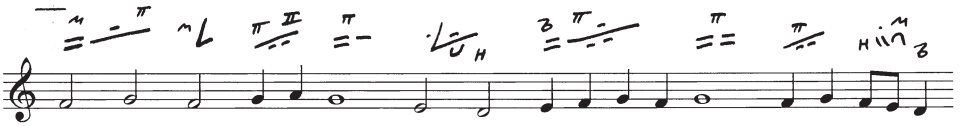
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

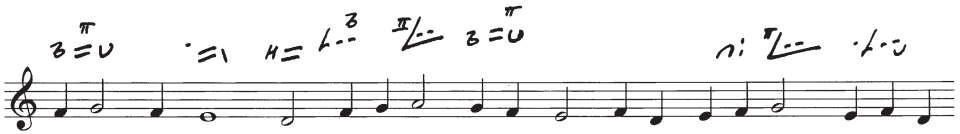


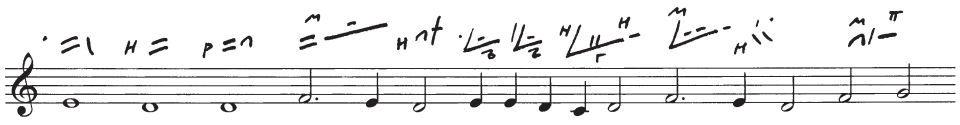
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

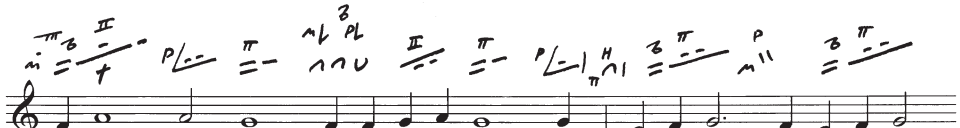


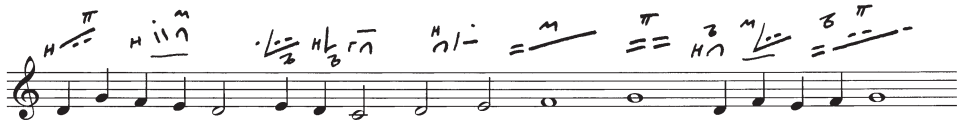
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

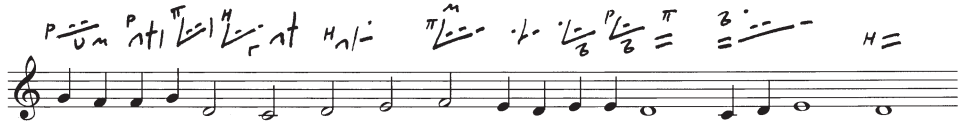

-щє вѣ - рно - є оу - тве -


-рже - ні - є, по - бо - - рни - ка и -

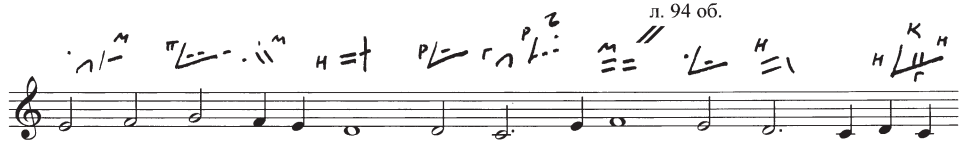

-ма - мы, из не - га ро -


-ждь - ша - го - ся го - - - - -


- - - - - спо - да.



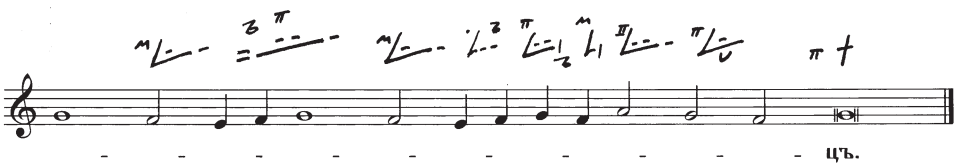
л. 94 об.


Дер - зай - - тє оу - - - - -

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



60. Догматик «В Чермнем мори»

Глас 5-й

Напев Федора Крестьянина

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 4, л. 108 - 110 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



61. Стихира в неделю крестопоклонную «Видящи тя тварь»

Глас 5-й
Напев Федора Крестьянина

Вторая четверть XVII в., РГБ, собр. Одоевского, ф. 210, № 1, л. 180 - 182



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 180 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



62. Стихира Преображения Господня «Божества твоего, Спасе»

Глас 5-й

Напев Федора Крестьянина (?)

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 4, л. 143 - 144 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

63. Стихира всемилостивому Спасу «Человеколюбче владыко»

Глас 8-й

Напев Федора Крестьянина (?)

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 75, л. 187 - 188 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Монастырские напевы

Среднерусская традиция

64. «Да молчит всякая плоть»

Путь троицкий

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 148 - 149



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 148 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



65. Величание Вознесения Господня

Путь троицкий

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 105 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



66. Величание в неделю Пятидесятницы

Путь троицкий

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 106


Вє - ли - ча - - - - - - - - - -

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



67. «И нам дарова»

Путь троицкий

Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 579 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



68. Стихира «Приидите, ублажим Иосифа»

Большой путь троицкий
Глас 5-й

Вторая половина XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 1, л. 65 - 71



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

69. «Ныне силы небесные»

Большой распев чудовский

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 168 об. - 169



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

70. Кондак Благовещения Пресвятой Богородицы «Возбранной Воеводе»

Краткий распев чудовский

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 175 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



71. «Достойно есть»

Большой распев опекаловский

Конец XVII в., РНБ, Соловецкое собр., № 677 / 934, л. 120 и об.

Глас 2-й



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Глас 6-й



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 120 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/


-га сло - - - ва ро - -
Глас 2-й
-ждшу - - ю, су - щу - ю бо -
-го - ро - - - ди - цу тж
вє - ли - ча - - - - - - -
- - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - -

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Северная традиция

72. Задостойник Вознесения Господня

Путь соловецкий

Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Никифорова, ф. 199, № 196, л. 79 об. - 80



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



73. «Достойно есть»

Большой путь кирилловский

Конец XVIII в., РГБ, собр. Никифорова, ф. 199, № 288, л. 141 об. - 142 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 142



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



74. Задостойник Пасхи «Светися, светися»

Демество. Псковский «перевод»

Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф.354, № 144, л. 564 об. - 565



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



75. «Иже херувимы»

Большой распев монастырский

Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф.354, № 144, л. 369 об. - 373



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Многоголосие

Путевой распев

76. Величание апостолам Петру и Павлу

Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 233, л. 23 и об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



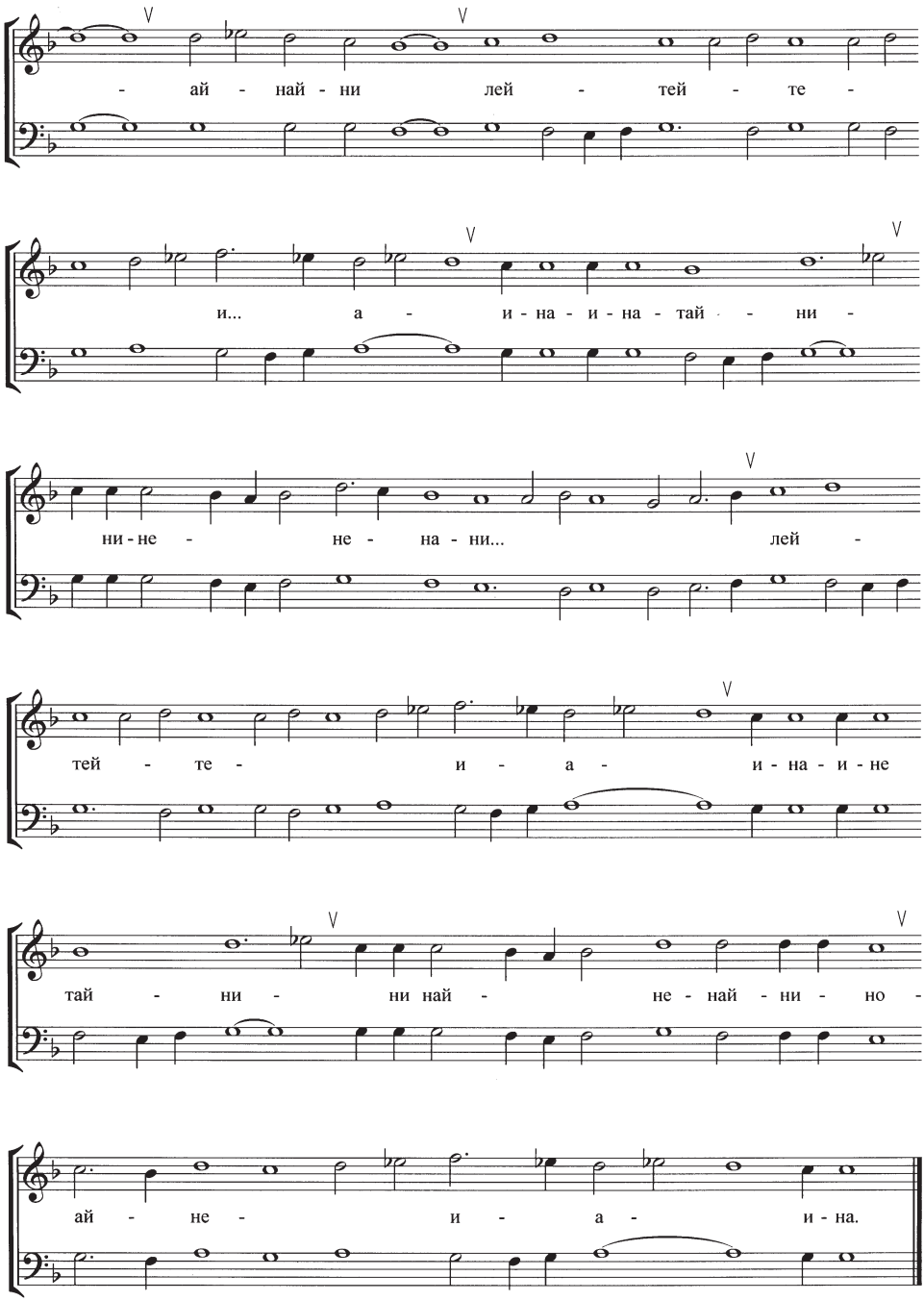
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

77. Аллилуия «полскока»

Авторская расшифровка
по изд.: *Беляев В. М.*
Древнерусская музыкальная письменность
М., 1962. С. 84 - 85



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

78. «Елицы во Христа крестистеся»

Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 220, л. 94



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



79. Задостойник Вознесения Господня

Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 220, л. 133 об. - 134



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/







Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Демественный распев

Задостойники

80. Пасхи «Светися, светися»

Третья четверть XVII в., РГБ,
собр. Разумовского, ф. 379, № 81,
л. 86 - 87 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



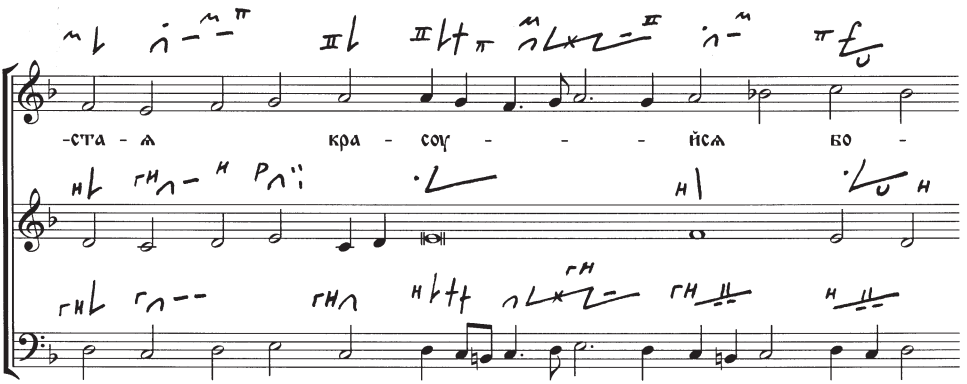
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/







Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

81. Вознесения Господня

Третья четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 87 об. - 88 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



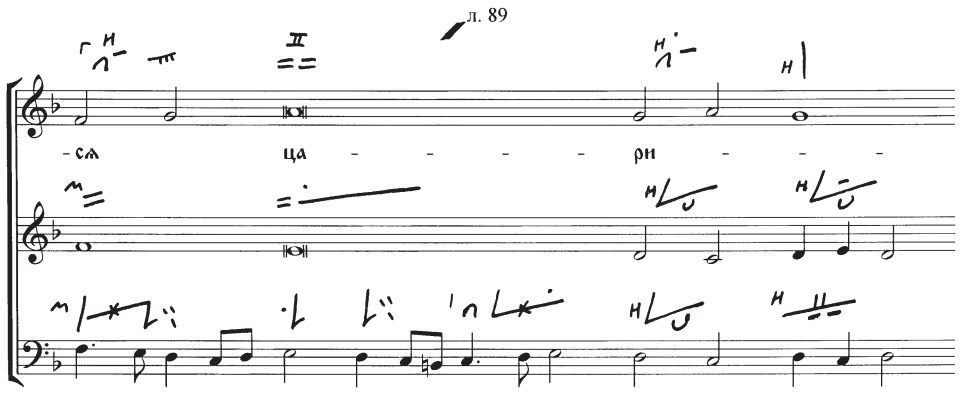
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



82. В неделю Пятидесятницы

Третья четверть XVII в., РГБ,
собр. Разумовского, ф. 379, № 81,
л. 88 об. - 90 об.





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





л. 89 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/







Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Греческий и киевский распевы

83. Тропари на полунощнице воскресной

Греческий распев

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 248 об. - 250



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



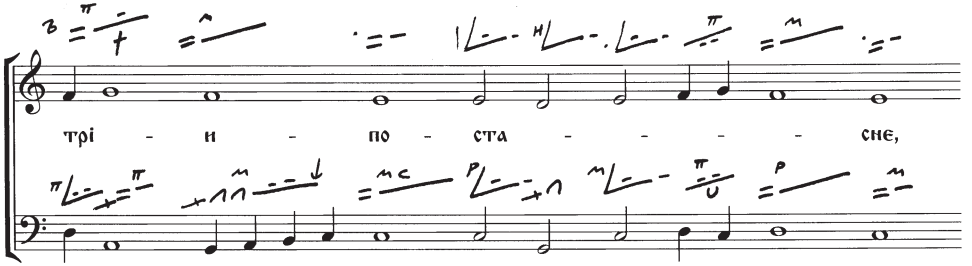
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

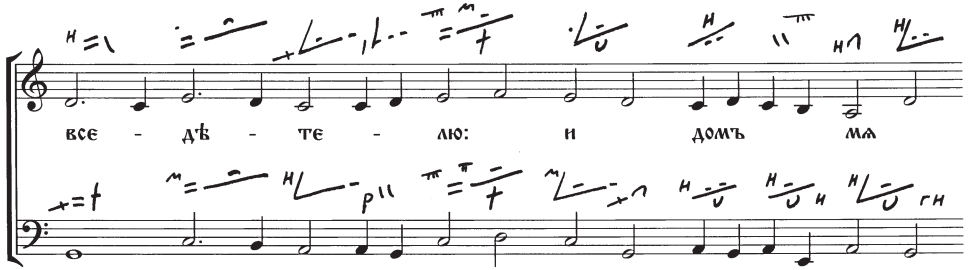


Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

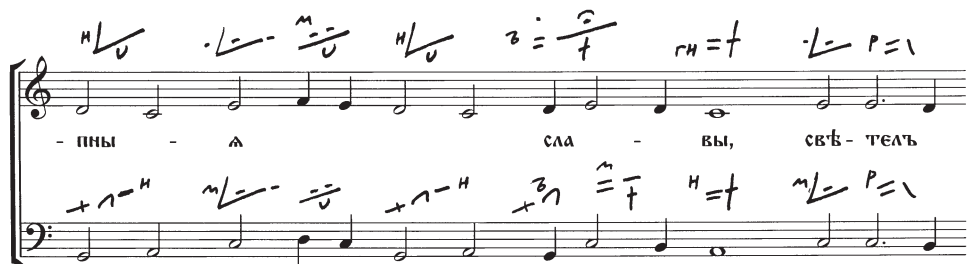


Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/









Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



84. «Свете тихий»

Киевский распев

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 248



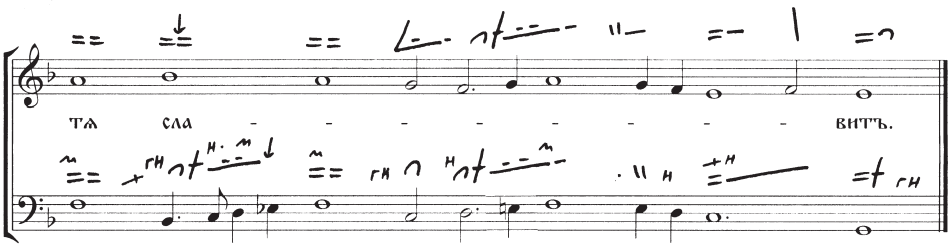
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



85. «Святый Боже»

Киевский распев

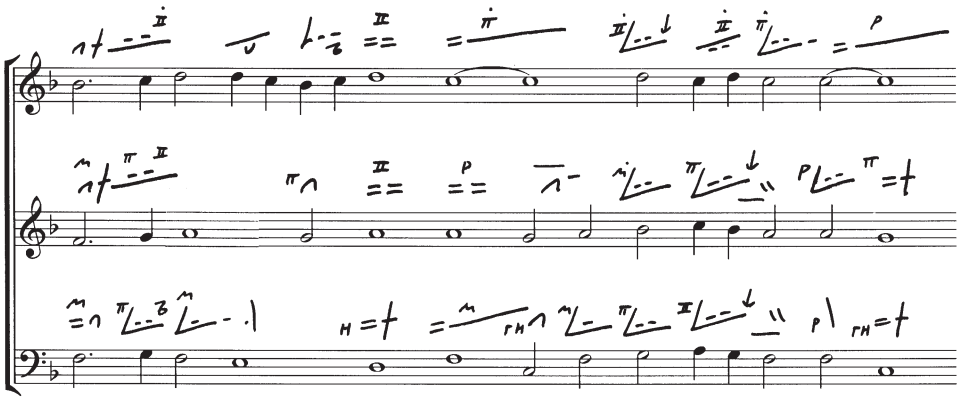
Вторая половина XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 182, л. 3 об. - 4 об.



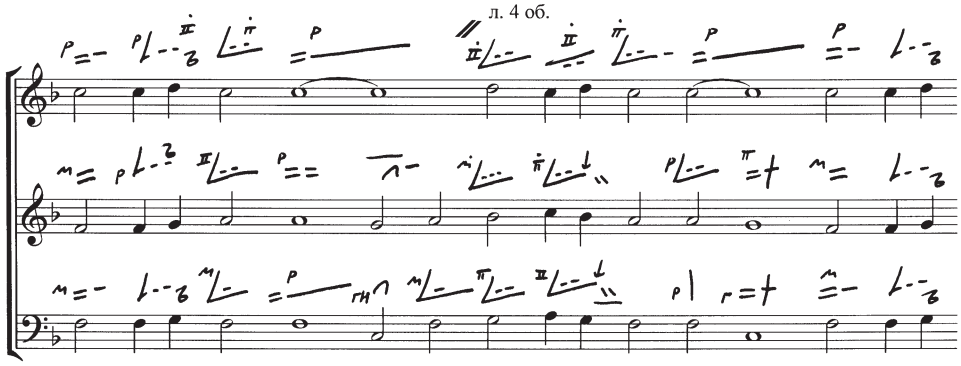


Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





л. 4 об.



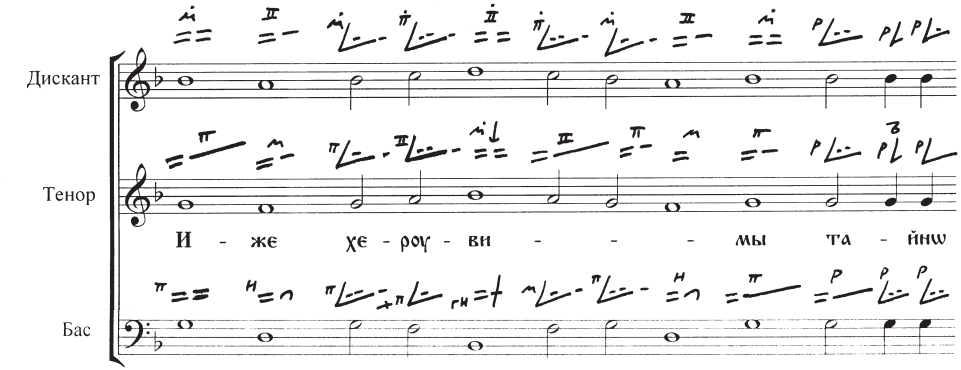
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



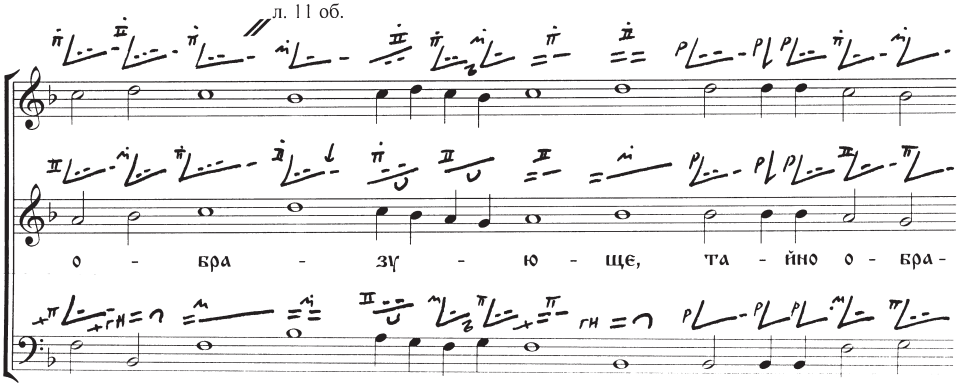
86. «Иже херувимы»

Киевский распев

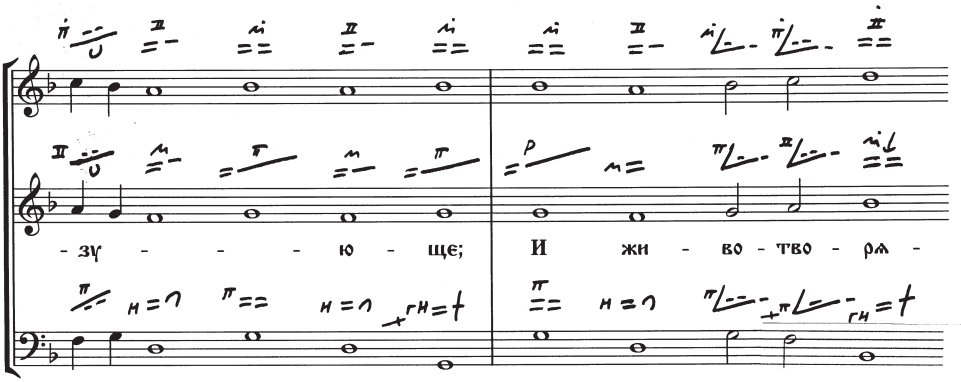
Вторая половина XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., № 182, л. 11 - 14



л. 11 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

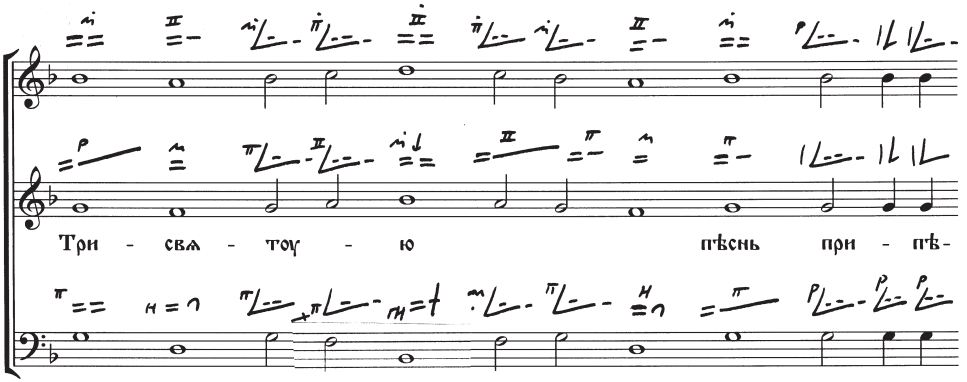


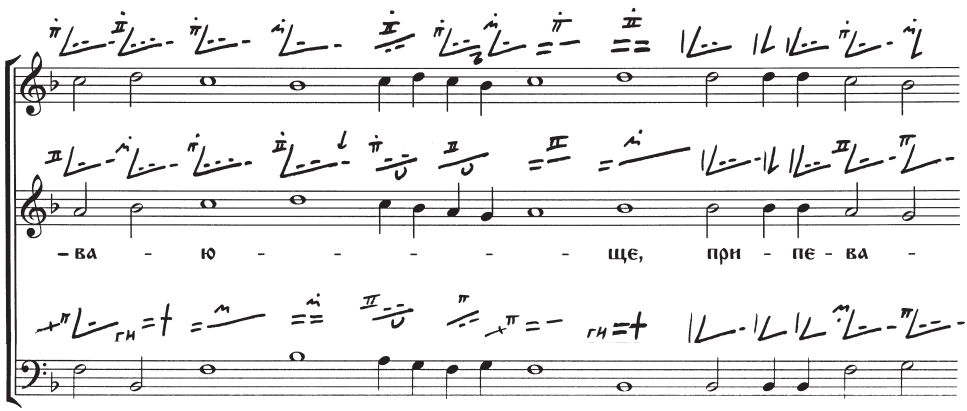


л. 12

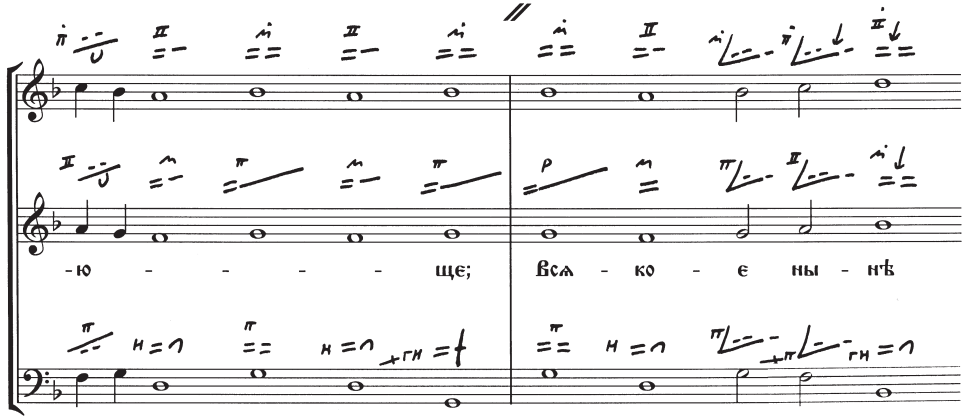


Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





л. 12 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 13 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



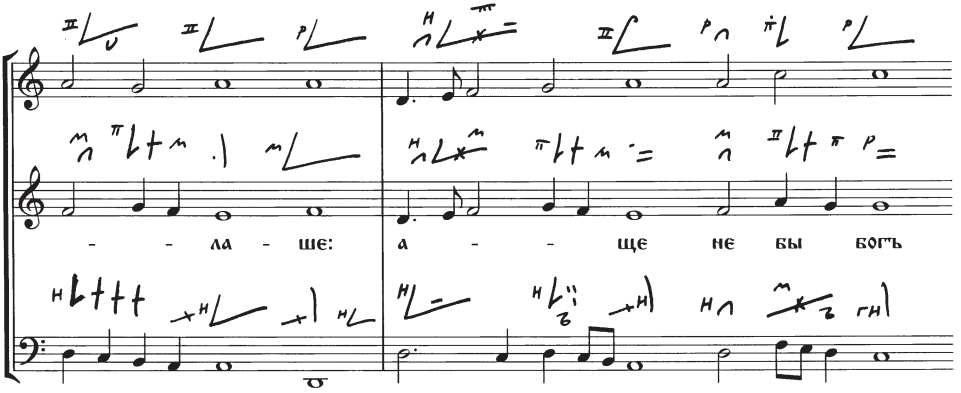
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

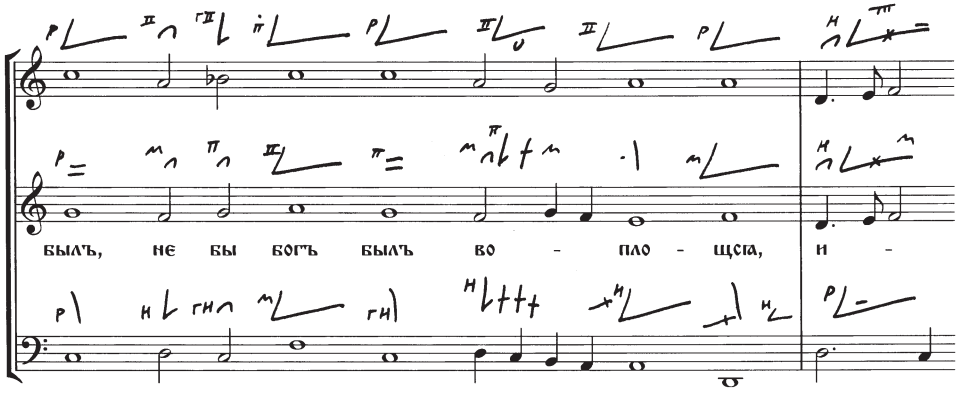
87. Тропарь «Видя разбойник»

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 41, л. 128 об. - 131

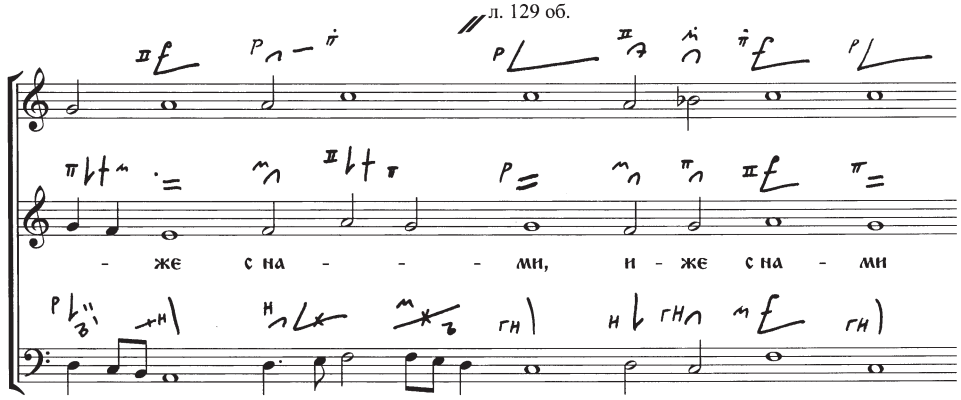


Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





л. 129 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

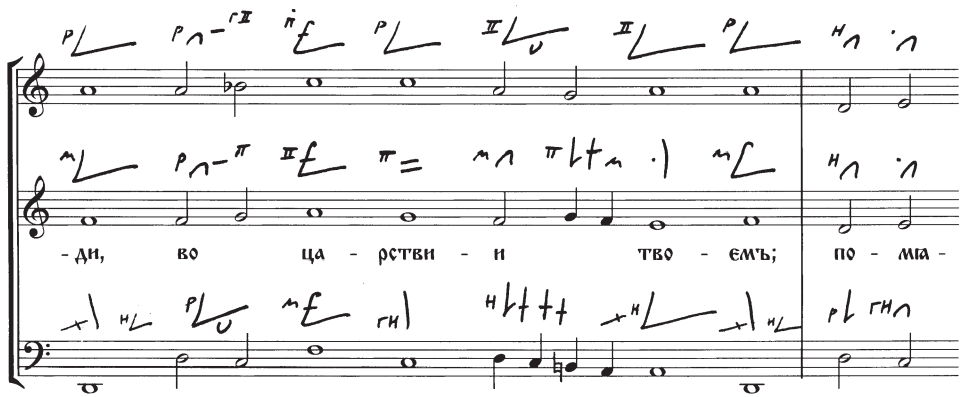


Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

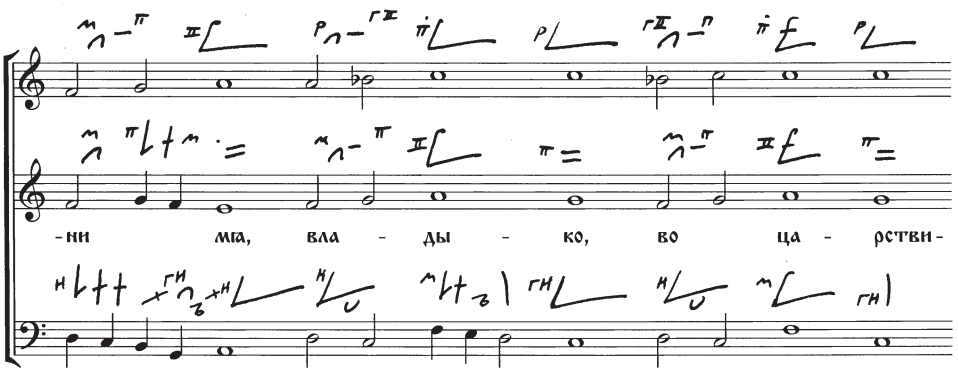


л. 130 об.





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



л. 131





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Знаменный распев

Стихиры Рождества Пресвятой Богородицы

88. «В благознаменитый день»

Глас 8-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 82, л. 291 об. - 297



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



л. 292 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 294 об.





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 295 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



л. 296



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 296 об.





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



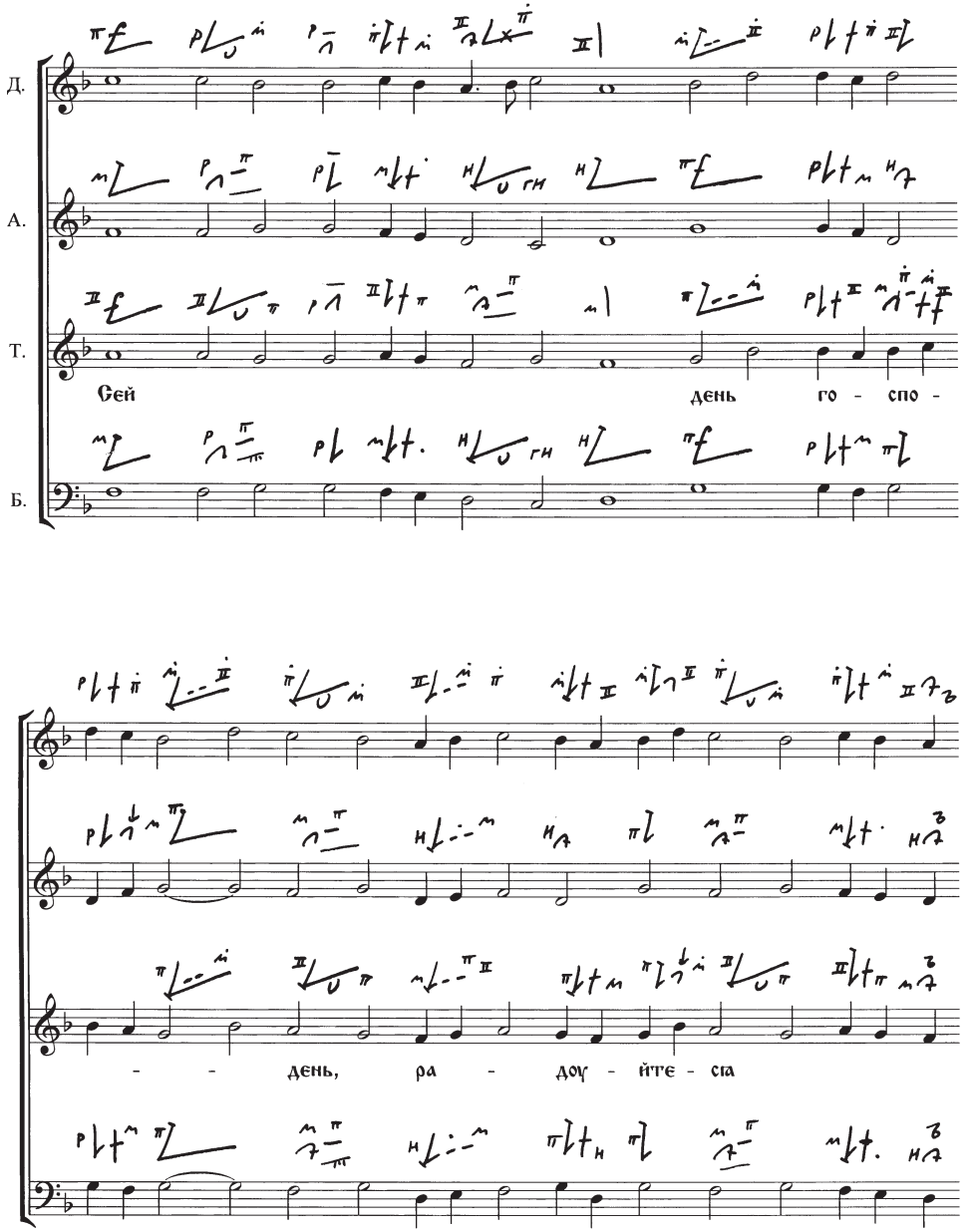


Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

89. «Сей день Господень»

Глас 6-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 82, л. 17 об. - 20 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



л. 18 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



л. 19



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



л. 19 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



л. 20



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

90. Стихира Введения во храм Пресвятой Богородицы «Днесь в храм приводится»

Глас 2-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 82, л. 297 об. - 299 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



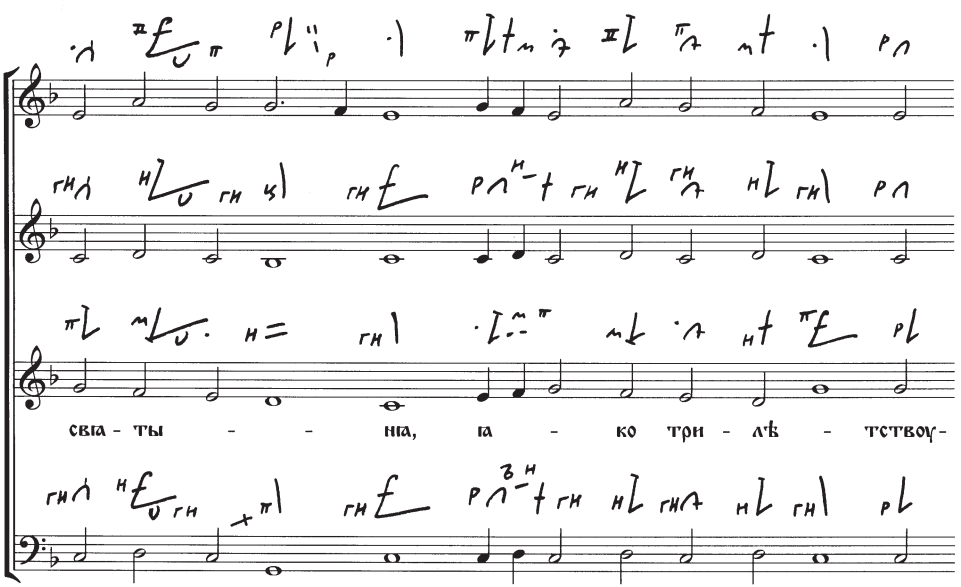
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



л. 298 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 299

-та - - ја сва - тыхъ вво - ди - тса.

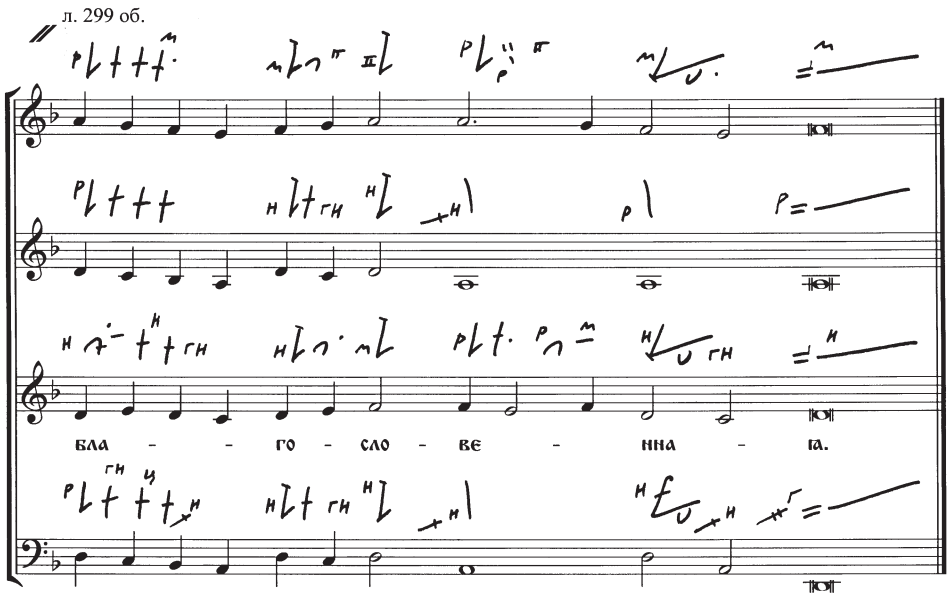
Той во - зо - пи - ємъ,

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Песнопения Благовещения Пресвятой Богородицы

91. Стихира «Иже от века таинство»

Глас 2-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 82, л. 177 - 181 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 177 об.

-и - нство wтъ - кры - ва - є - тсѧ днєсь,

и сынъ бо - - -

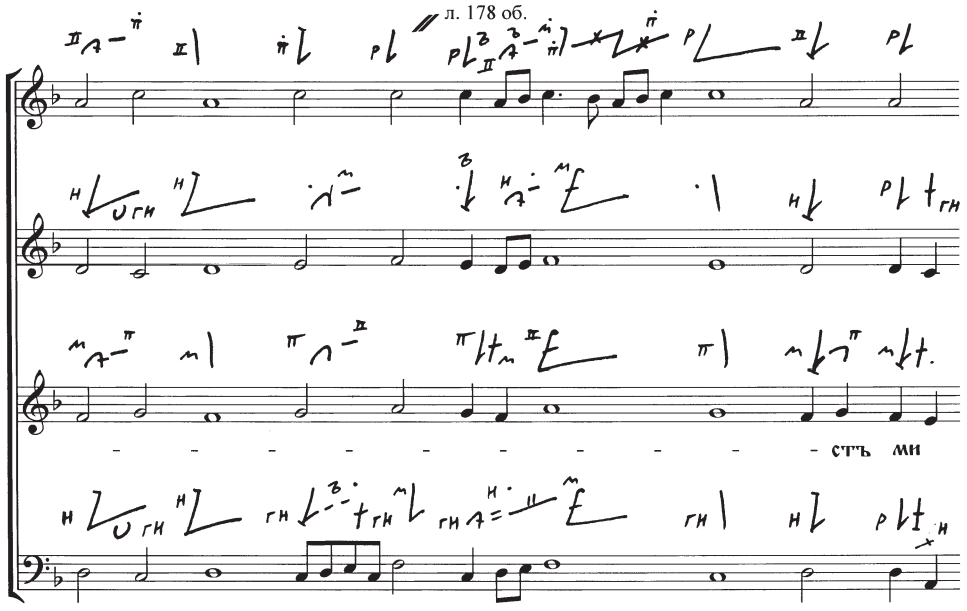
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





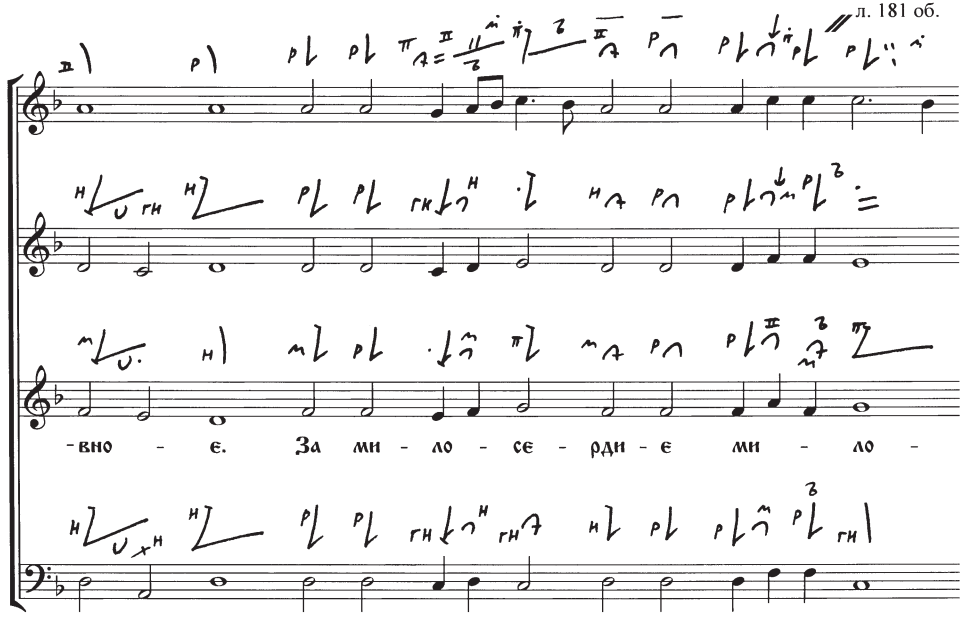
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



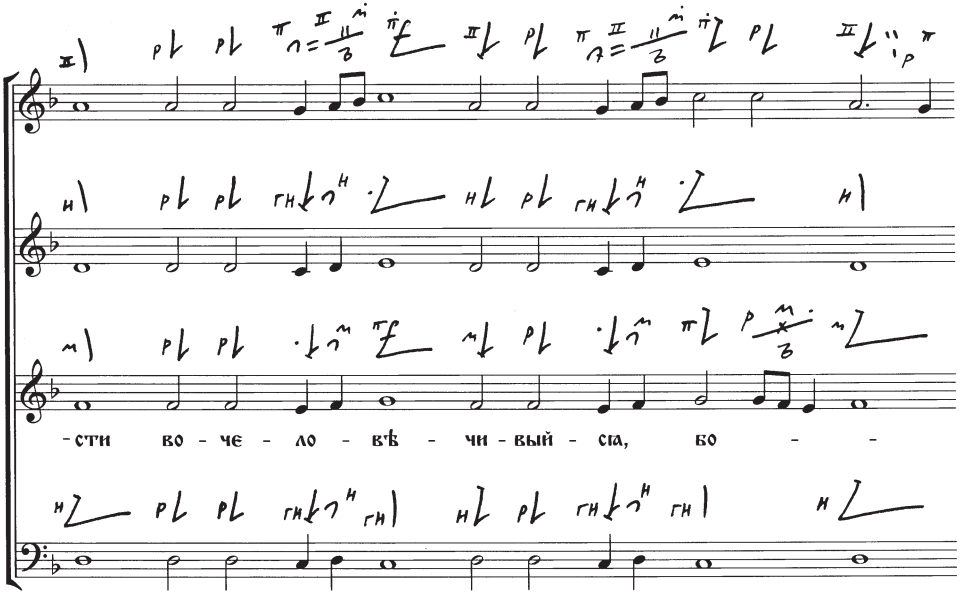
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

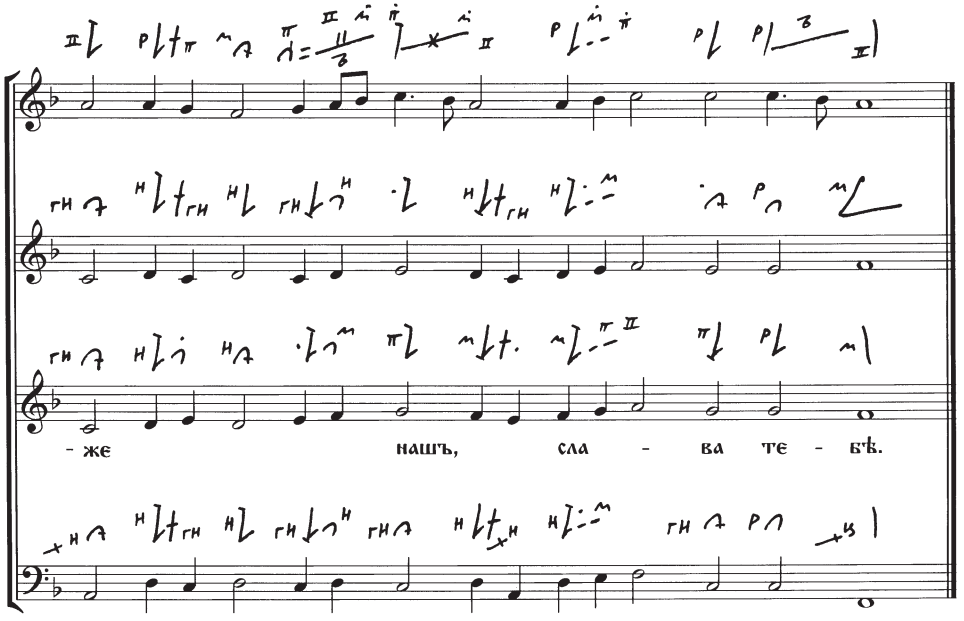


л. 181 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

92. Припев «Архангельский глас»

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 82, л. 182 и об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Стихиры Успения Пресвятой Богородицы
93. «Егда изыде, Богородице Дево»

Глас 4-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 82, л. 284 - 290 об.

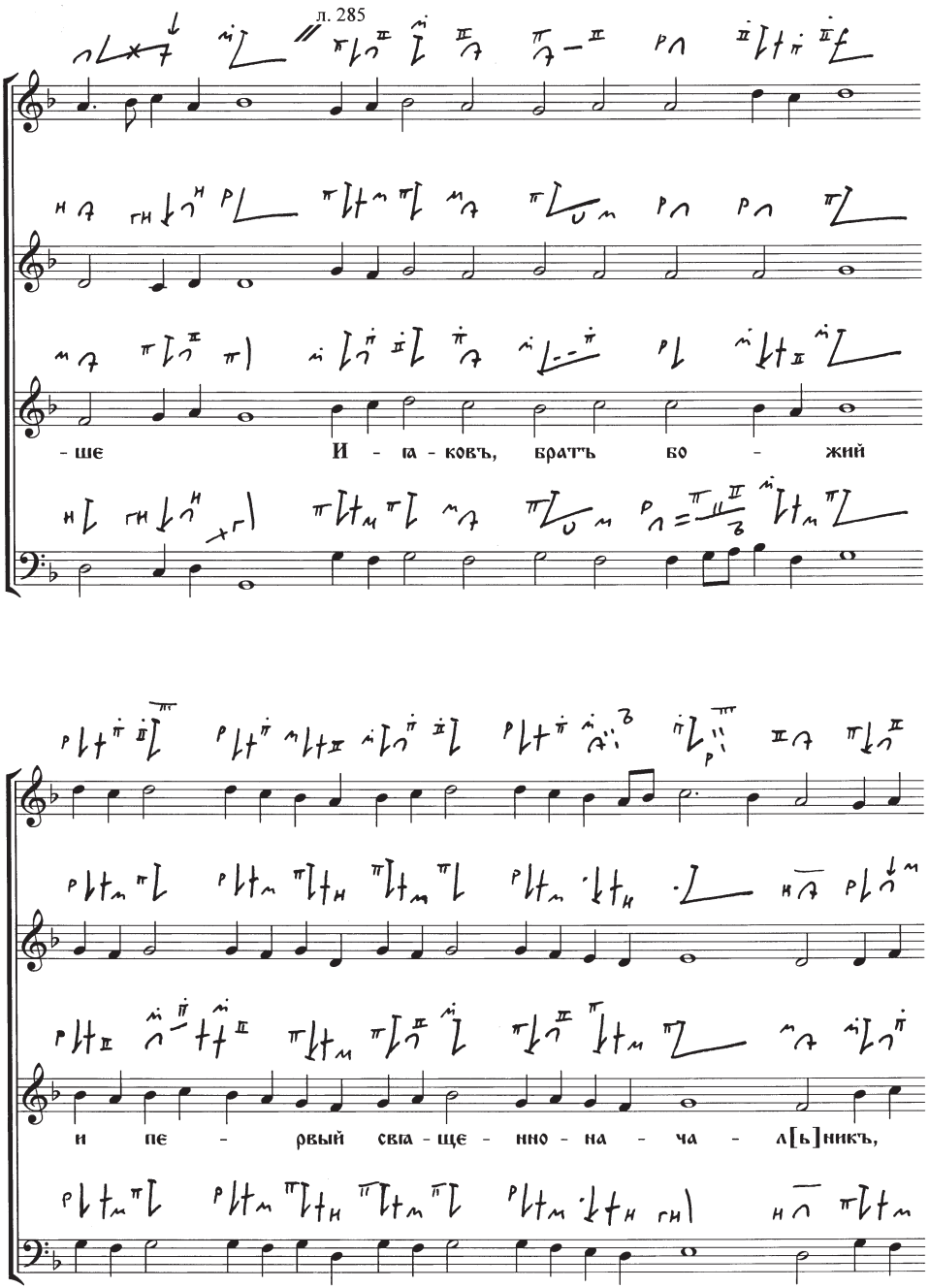


Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



л. 286 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 287 об.





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



л. 288 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 289 об.





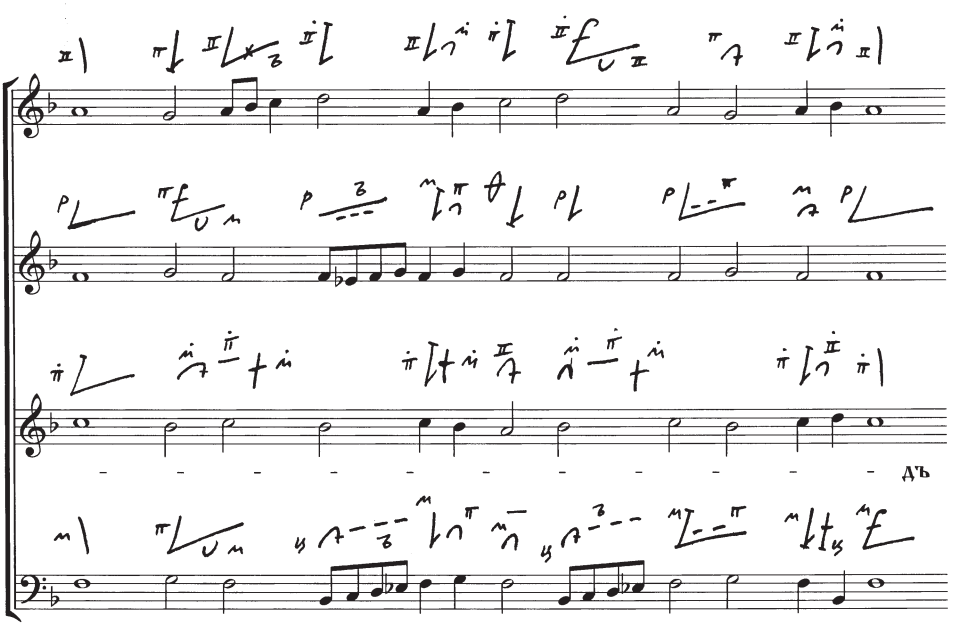
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



л. 290



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



94. «На безсмертное Твое успение»

Глас 6-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 82, л. 335 - 338



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 336

– бла – цы а – по – сто – ли по во – здоу – хоу

во – схи – ща – – – хоу, и, по ми –

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



л. 336 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



л. 337 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

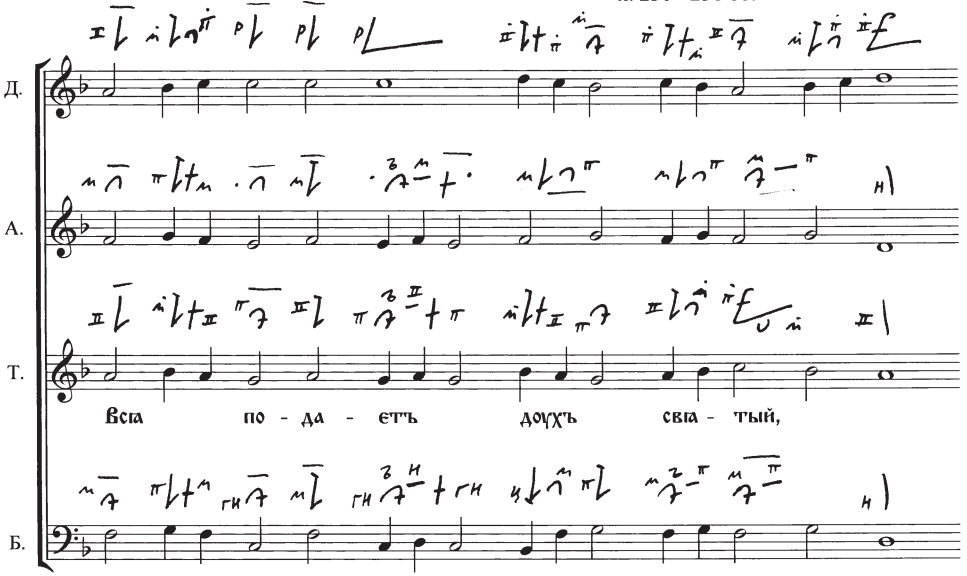


Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Стихиры в неделю Пятидесятницы
95. «Вся подает Дух Святый»

Глас 1-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 82, л. 230 - 231 об.



л. 230 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

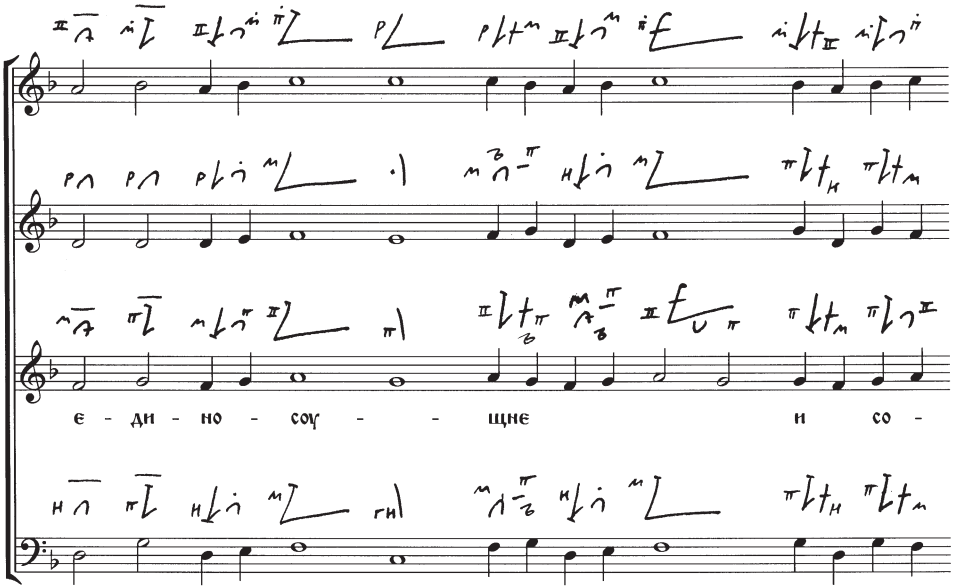




Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



96.«Языками инородных»

Глас 1-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 82, л. 228 об. - 229 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



97. Стихира на вход Господень в Иерусалим «Днесь благодать Святого Духа»

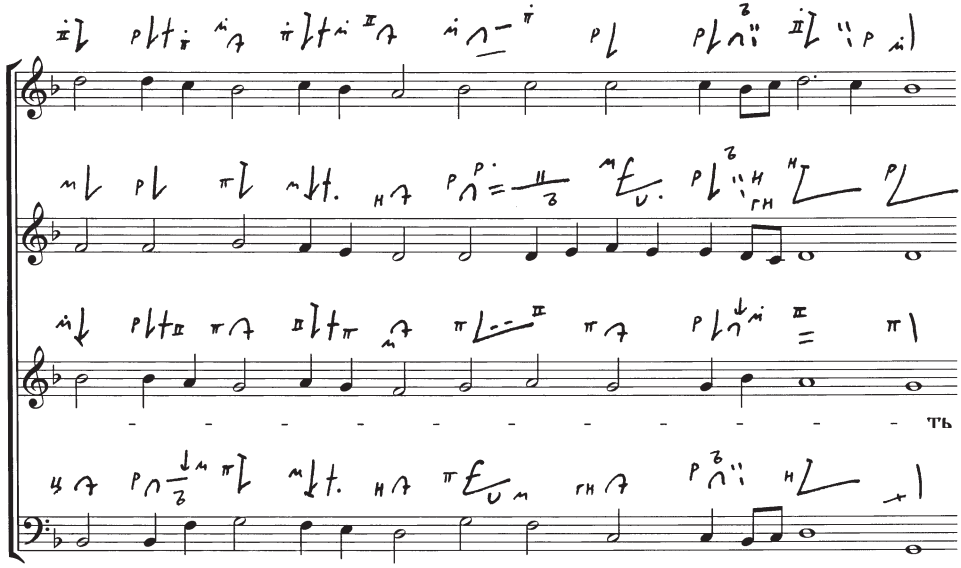
Большой распев
Глас 6-й

Последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 82, л. 308 - 310 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/




кре - - -

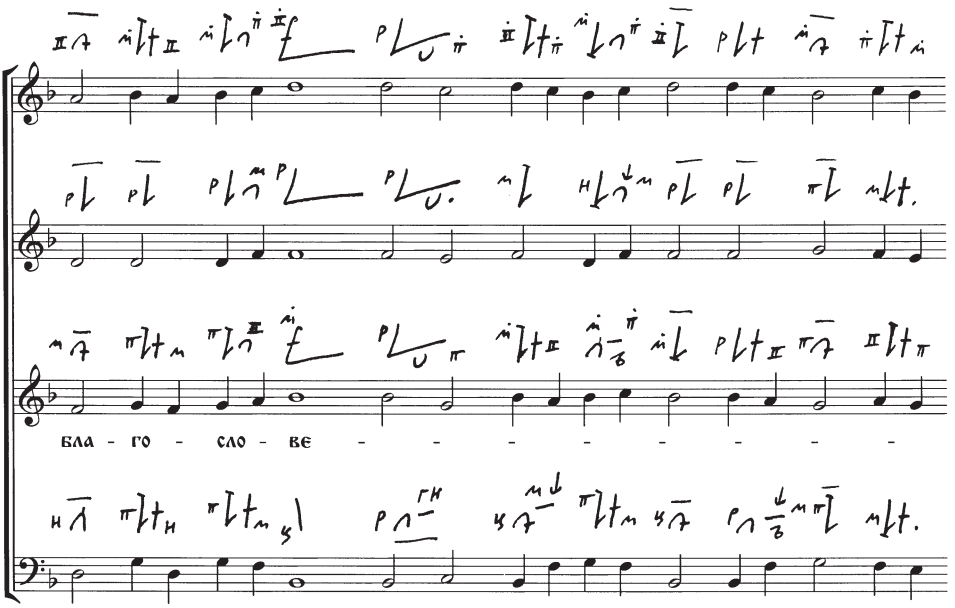
Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

л. 310





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



л. 310 об.



Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/





Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

КОММЕНТАРИИ

Монодия русского Средневековья, составившая годовой певческий круг православного богослужения целой эпохи, в наше время лишь избирательно вошла в редкие издания. Отметим синодальные и монастырские издания служебных певческих книг XIX — начала XX века: Обиход церковный нотного пения (М., 1879); Октоих нотного пения (М., 1889), Ирмологий нотного пения (СПб., 1894), Триодь нотного пения постная и цветная (СПб., 1891), Праздники (СПб., 1900), Обиход одноголосный церковно-богослужебного пения по напеву Валаамского монастыря (2-е изд.: Валаамская обитель, 1909). Песнопения этих книг отражали традицию знаменного распева, а также поздних распевов второй половины XVII в. — греческого, киевского и болгарского.

В советское время издания были прерваны и возобновились только в конце 60-х — начале 70-х гг. сначала в работах медиевистов, а затем и в публикациях Издательского отдела Московской патриархии и других издательств [1].

Книги Н. Д. Успенского впервые познакомили современного музыканта с песнопениями Древней Руси, опубликованными по нотно-линейным рукописям конца XVII—XVIII вв.; в них сохранились литературные и музыкальные редакции того времени и более ранние, восходящие к начальному периоду Московской Руси (концу XV в.) [2].

Авторские расшифровки М. В. Бражникова по рукописям XVII в. были посвящены преимущественно большому распеву XVI—XVII вв., в том числе и в авторских образцах Федора Крестьянина и Фаддея Суботина[3]. Расшифровки покаянных стихов знаменного распева и стихир русским святым знаменного и путевого распевов опубликованы в работах Н. С. Серегиной [4], песнопения усольской школы — в книгах Н. П. и Н. В. Парфентьевых [5]. Автором этих строк также выполнены расшифровки средневеко-

---

[1] Октоих. М., 1981; Ирмологий. Т. 2 (нотное приложение) по напеву Троице-Сергиевой лавры. М., 1982; Одноголосный обиход Большого Успенского собора Московского Кремля. М., 2003; Обиход церковных песнопений древнего роспева Соловецкого монастыря. М., 2004.

[2] *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971; *Он же*. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971.

[3] *Бражников М. В.* Новые памятники знаменного распева. Л., 1967; *Он же*. Памятники знаменного распева. Л., 1974; *Федор Крестьянин*. Стихиры / Публ., расшифровка и исслед. М. В. Бражникова. М., 1974.

[4] Ранняя русская лирика / Сост. Л. А. Петрова и Н. С. Серегина. Л., 1988; *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. СПб., 1994.

[5] *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства: Школы. Центры. Мастера. Свердловск, 1991; *Парфентьев Н. П., Парфентьев*

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

вой монодии: знаменного, путевого, демественного, большого распевов, монастырских «переводов» [6].

Перечисленными изданиями вкупе с разрозненными публикациями отдельных произведений в сборниках статей исчерпывается введенный в культурный оборот круг памятников одноголосных распевов русского Средневековья. Но это далеко не исчерпывает его богатства и разнообразия в ту эпоху.

В данном разделе работы подобраны наиболее типичные, а также малоизвестные или еще совсем неизвестные памятники музыкального искусства XI—XVII вв., отличающиеся своими художественными достоинствами и отражающие высочайший уровень певческой культуры.

В качестве источников использованы рукописные певческие книги конца XI — XVII вв., крюковые и линейные, а также двознаменные, содержащие параллельное изложение напевов песнопений крюковой и линейной нотациями. Материал приложений наглядно демонстрирует тенденции в развитии музыкальной письменности на протяжении всего средневекового периода: от тайнозамкненности до подробной записи, детально отражающей все элементы музыкального языка песнопений — от музыкальных структур до звуковысотности. Поздние крюковые списки многоголосия показывают подготовительный этап грядущего перехода к линейной письменности: в них с помощью помет, признаков, знаков транспозиции и прочих элементов музыкального письма фактически фиксируются все звуки напева. Нотно-крюковые приложения образуют двознаменный атлас, дающий возможность представить не только палеографию певческих источников Древней Руси, но и музыкальный стиль песнопений.

Расшифровка выполнена по комплексной методике, соединяющей сравнительное прочтение текстов одних и тех же песнопений по спискам разных видов нотации, материал музыкально-теоретических трудов XV—XIX вв. и современные работы музыкальной медиевистики.

В публикации песнопений автор придерживается следующих норм.

Сохранена орфография рукописей XI—XVII вв., при этом встречающиеся особенности в написании текста и нотации оговорены в комментариях к каждому песнопению.

Для удобства прочтения певческих текстов введено разделение на слова, часто отсутствующее в рукописях; слова, написанные сокращенно под титлами, а также с выносными буквами под покрытиями, пишутся полностью, то есть титла раскрываются, а

ева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII веков. Челябинск, 1993; *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв. Челябинск, 1997.

[6] *Пожидаева Г. А.* Избранные стихиры из службы преподобному Сергию Радонежскому / Пер. крюкового письма, вступит. ст., коммент. М., 1992; Демественный распев XVI—XVIII вв. // Традиции русского церковного пения. Вып. 1 / Пер. крюкового письма, предисл., примеч. Г. Пожидаевой. М., 1999; Монастырские напевы XVI—XVII веков // Традиции русского церковного пения. Вып. 2 / Пер. крюкового письма, предисл., коммент. Г. Пожидаевой. М., 2002.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

выносные буквы из-под покрытия вносятся в строку (бц҃а = богородица, чино$^{\text{м}}$ = чином, деме$^{\text{с}}$ = деместом и т. д.). Напротив, выписанные не всегда последовательно буквы внутрислоговых распевов сокращены (гооооспооооодь = господь), за исключением кондакарного пения, в котором такая запись имеет особое значение для понимания музыкальных структур напева и музыкально-речевых структур песнопения.

В тексте сохранены нормы старославянского алфавита, в том числе элементы орфографии, восходящие к XI в. и имеющие значение именно для певческих книг. Так древние сверхкраткие гласные *ъ* и *ь* распеваются, соответственно, как *о* и *е* (бо-гъ = бого, го-спо-дь = го-спо-де). В остальных случаях *ъ* сохраняется в твердых окончаниях слов на согласную, а *ь*, как обычно, означает смягчение предшествующего согласного звука.

К особенностям певческой фонетики относится встречающийся распев *й*, который произносится как слабо йотированный (близко к *и*: чест-не-й-шу).

При записи с выносными буквами не принято было обозначать мягкость согласных в конце слов; в таких случаях мягкие знаки заключены в квадратные скобки, (церков[ь] и т. д.), как и мягкие знаки, отсутствующие в рукописи, но подразумевающиеся по нормам произношения. Нужно иметь в виду, что общей нормой было мягкое произношение согласных перед *ь* и перед гласными *и*, *е*, *ѣ* (рождьшуся, ангели и т. д.).

Пунктуация рукописи сохранена в тех случаях, если она связана с музыкальными и музыкально-речевыми структурами (как, например, в Подобниках и кондакарных песнопениях, где они отделены точками). Во всех остальных случаях внесена пунктуация в соответствии с современными изданиями Патриархии, не употреблявшаяся в певческих рукописях той эпохи, но значительно проясняющая смысл текста. Встречающиеся явные ошибки писцов, искажающие смысл, исправлены; фрагменты текста, восполненные по другим спискам, заключены в квадратные скобки.

В крюковой нотации сохранены особенности музыкальной орфографии списков, включая указательные и степенные пометы, а также редакторские дополнения, внесенные киноварью. Пропуски в напеве восстановлены по другим спискам; очевидные ошибки писцов в нотации выправлены при расшифровке и отмечены в комментариях. Все редакторские дополнения — разводы дробным знаменем, выписанные киноварью, восстановленные пропуски в нотации напева, а также фрагменты напева, допускающие вариантное прочтение, даны в квадратных скобках.

В музыкальной палеографии списков отмечены и призна́ки как показатель теоретического осмысления ладового строения напевов. В поздних рукописях они дублируются степенными пометами и, усложняя саму запись, по сути не облегчают проблему расшифровки. Именно поэтому мы сочли возможным в некоторых одноголосных приложениях опустить этот элемент нотации. В нотации многоголосия, гораздо менее изученной, признаки сохранены. Предварительное наблюдение показывает, что употребление признаков имеет отличия в монодии и многоголосии, что, несомненно, требует прояснения в дальнейшем.

В нотном редактировании мы исходим из особенностей материала: в отличие от общепринятых норм не залигованы повторные звуки внутрислогового распева, поскольку

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

при исполнении они обычно подчеркивались акцентом; в соответствии с раздельноречной текстовой редакцией сохранен распев сверхкратких гласных ъ и ь.

В соответствии со структурой исследования, приложения распределены по разделам, отражающим монодию и многоголосие, различные типы распева — силлабику, силлабомелизматику и мелизматику, — его виды: знаменный, кондакарный, путевой, демественный, большой, малый, монастырские напевы, а также раннее многоголосие: путевое и демественное, знаменное, обработки греческого и киевского распевов (двух-, трех- и четырехголосие). Авторские песнопения помещены «внутри» стилистических разделов.

В кратких комментариях к каждому песнопению объясняется его жанр, календарное и литургическое предназначение. Определяется также истинноречная или раздельноречная текстовая редакция и особенности музыкальной (распев «на подобен» или «самогласен», время создания редакции, ее связь с более ранними и т. д.). Приводятся также шифры рукописных источников, вид их нотации, глас песнопения и предваряющий его заголовок в рукописи. В отдельных случаях указаны некоторые особенности литературной и музыкальной редакций (иная орфография, варианты распева или расшифровки и т. д.).

Особо выделим проблему, которая может быть решена лишь в далекой перспективе, — определение авторства поэтических текстов песнопений. Поскольку создание их относится к очень далеким эпохам — вплоть до первых веков нашей эры, — здесь еще очень много неясного. Сложности усугубляются анонимностью художественного творчества, характерной для того времени.

Атрибутирование произведений раннехристианской и средневековой гимнографии, имея большее отношение к медиевистике литературной, лишь частично примыкает к музыкальной медиевистике, хотя в обеих областях эти направления исследований взаимосвязаны. Понимая эту взаимосвязь и учитывая, что имеются специальные труды по переводной и русской гимнографии, мы включаем в комментарии к каждому певческому памятнику информацию об авторе текста, если таковая имеется. Надеемся, что эти сведения привлекут внимание исследователей к сложной проблеме и в будущем послужат ее решению.

Переводные тексты в основном атрибутированы по следующим источникам: *Филарет* (*Гумилевский*). Обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. СПб., 1860 (далее — Фил.); *Разумовский Д. В.* Алфавитный указатель церковных песнопений (рукопись). РГБ, архив Д. В. Разумовского, ф. 380, картон 2, ед. хр. 3, не ранее 1878 г. (далее — Раз.); Минея. Сентябрь — август. М., 1978—1989. Учтены также современные филологические исследования.

В произведениях отечественной гимнографии авторство указывается по справочной литературе и исследованиям: *Яблонский В.* Пахомий Серб и его агиографические писания. СПб., 1908; *Спасский Ф. Г.* Русское литургическое творчество (по современным минеям). Париж, 1951; Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1. XI — первая половина XIV в. Л., 1987; Вып. 2. Вторая половина XIV — XVI в. Ч. 1—2. Л., 1988; Вып. 3. XVII в. Ч. 1—2. СПб., 1992, 1993.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ОДНОГОЛОСИЕ

Знаменный распев

1—25. Песнопения знаменного распева силлабического и силлабо-мелизматического типов.

1—15. *Подобны*. Они представляют силлабический знаменный распев раннего и среднего периодов. Напевы этих песнопений служили образцами для распева других текстов, совпадающих с ними по жанру и поэтическому ритму, то есть их более точное название — самоподобны.

Публикация по списку последней четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 74—78 (кроме № 3); столповая нотация с пометами и признаками, текст истинноречный. Редакция текста отличается от современного издания Патриархии (Октоих. Т. 3. М., 1981, с. 191), а также и от раздельноречной редакции, в сравнении с которой здесь заменены отдельные слова и фрагменты напева (например, список РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 17 об. — 24 об.).

Состав рукописи указывает на ее московское происхождение: книга содержит редкие напевы Чудова монастыря («чудовские»), большой и краткий (приложение 69, 70).

Подборка названа в рукописи «Подобны на восемь гласов»; в каждом «подобне» указан глас и количество строк текста, которым соответствуют строки напева. Согласно древнейшей традиции певческих рукописей, строки текста разделены точками, отмечающими границы музыкально-речевых структур.

1. «*Небесным чином*». Глас 1-й, на 6 строк. Богородичен воскресный из Октоиха; исполнялся на вечерне после стихир на стиховне[7].

В первой строке, в соответствии с пометами, должен быть конечный тон *ми*. Однако логика интонационного движения подсказывает другой конечный тон — *фа*, который действительно есть в других списках, в том числе в синодальном издании: Октоих, СПб., 1900, л. 12 об.

2. «*Прехвальнии мученицы*». Глас 1-й, на 9 строк. Стихира в среду из Октоиха; исполнялась на вечерне, на стиховне.

3. «*Доме Евфрафов*». Глас 2-й. Стихира Минеи на 21 декабря; исполнялась на вечерне, на стиховне.

По древнейшей рукописи конца XI — начала XII в. — Типографскому уставу и кондакарю, ГТГ, К-5349, л. 118; столповая нотация, текст староистинноречный. Интонационные контуры напева сохранились вплоть до конца XVII в. (ср. прилож. 3 и 4).

4. «*Доме Евфрафов*». Глас 2-й, на 5 строк. О жанре — см. № 3.

Написание «Евфрафов» отличается от синодального издания.

---

[7] Жанры самоподобнов, их расположение в служебных певческих книгах и место в богослужении систематизированы в ст.: *Момина М. А.* Самоподобные песнопения (αυτόμελα) в церковно-славянских богослужебных рукописях // Русь и южные славяне: Сб. ст. к 100-летию со дня рождения В. А. Мошина / Сост., отв. ред. В. М. Загребин. СПб., 1998. С. 165—184.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В окончаниях 1-й и 2-й строк киноварью выписаны разводы знака «паук».

5. «*Егда от древа*». Глас 2-й, «безстрочен». Стихира страстной седмицы (Триоди цветной / Триоди постной); исполнялась в великую пятницу и субботу, на вечерне и утрене, на стиховне.

В рукописи написание «Аримофей» вместо «Аримафей».

6. «*Дал еси знамение*». Глас 4-й, на 9 строк. Стихира Октоиха, исполнялась в среду на утрене, на стиховне. Текст стихиры восходит к раннепалестинской гимнографии VI—VII вв.

7. «*Хотех слезами омыти*». Глас 4-й, на 8 строк. Воскресная стихира Октоиха; исполннялась на вечерне, на стиховне. Текст стихиры также восходит к раннепалестинской гимнографии VI—VII вв.

Особенности орфографии: «омити» (вместо «омыти»); «рукописания» (вместо «рукописание»).

8. «*Яко добля в мученицех*». Глас 4-й, на 9 строк. Стихира Минеи на 23 апреля, посвящена св. Георгию; исполнялась на вечерне, на «Господи, воззвах».

9. «*Иже званный свыше*». Глас 4-й, на 12 строк. Стихира Минеи 29 июня; исполнялась на хвалитех. Вариант инципита: «Званный свыше».

10. «*Радуйся, живоносный кресте*». Глас 5-й, «безстрочен». Стихира, посвященная кресту Господню. Помещена в Минее на 15 сентября с подзаголовком «самоподобен»; исполнялась на вечерне, на «Господи, воззвах».

11. «*Все возложше*». Глас 6-й, на 12 строк. Стихира Минеи на 1 июля; исполнялась на «Господи, воззвах».

Песнопение посвящено свв. Козьме и Демьяну, покровителям скотоводства. Особенностью текста является использование формы двойственного числа для обозначения парных предметов (очи, руки) или двух лиц (Иоаким и Ана, Козьма и Демьян и т. п.). В данном песнопении встречаются глаголы с окончанием *-та*: прияста, дадита, не стяжаста, подаета и др.

12. «*Тридневен воскресл еси*». Глас 6-й, на 6 строк. Воскресная стихира Октоиха, исполнялась на хвалитех.

13. «*О, преславное чудо!*». Глас 8-й, на 9 строк. Стихира Минеи на 14 сентября, Воздвиженье; исполнялась на утрене, на хвалитех.

14. «*Что вы наречем*». Глас 8-й, на 8 строк. Мученичен (посвященный мученикам) Октоиха, исполнялся в понедельник на утрене, после стихир на стиховне.

15. «*Господи, аще и судищу*». Глас 8-й, «безстрочен». Воскресная стихира Октоиха, исполнялась на хвалитех.

№ 16—25 относятся к силлабо-мелизматическому знаменному распеву и представляют его ранний (№ 16) и средний периоды (№ 17—25).

16. «*Преподобне отче*». Стихира преподобному Симеону Столпнику 1 сентября. Исполнялась на вечерне, славник на стиховне. Глас 5-й. По списку Типографского устава и кондакаря. Конец XI — начало XII в., ГТГ, К-5349, л. 120; столповая нотация, текст староистинноречный.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

17. «*Свете тихий*». Неизменяемое песнопение вседневного цикла — гимн Иисусу Христу, который поется на входе великой вечерни. Одно из древнейших христианских песнопений, упоминается Василием Великим (IV в.) — Фил., с. 56, 57. В Служебнике автором текста назван Софроний, патриарх Иерусалимский (634—641 гг.).

Заголовок в рукописи: «Знаменной на глас 6-й».

По списку последней четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 16 об., столповая нотация с пометами и признаками, текст истинноречный.

18—25. В этом разделе представлен, пожалуй, наиболее распространенный жанр изменяемых песнопений — стихиры.

Стихира — церковное песнопение, которому предшествует стих из Псалтири. Жанр применяется преимущественно на вечерне и утрене. В зависимости от места исполнения выделяется несколько разновидностей, связанных с предваряющим чтением определенных псалмов (иногда псалмы читались и после пения стихир). По начальным словам псалмов или по их содержанию циклы стихир получили свои названия: на «Господи, воззвах» (вечерня), на хвалитех (утреня), на стиховне (вечерня и утреня).

Часть стихир, исполняемых на литии праздничной вечерни во время выхода в притвор (λιτη — греч. — усиленное общественное моление), получили название литийных стихир или стихир на литии. Наконец, особняком стоят так называемые стихиры по 50-м псалме — они звучали на утрене после стиха 50-го псалма.

Стихира, завершающая цикл однородных стихир (на «Господи, воззвах», на хвалитех и др.), обычно предварялась возгласом «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу. И ныне, и присно, и во веки веков, аминь». По этому возгласу малого славословия она и получила название славника. Иногда возглас разделялся стихирами на две части, тогда стихиры после «Слава Отцу...» назывались стихиры на «Слава», стихиры после «И ныне...» — стихирами на «И ныне»; если возглашение произносилось целиком — стихиры на «Слава и ныне».

В византийской гимнографии стихира была краткой: однострофной, силлабического стихосложения и простого, силлабического напева. В русской гимнографии отчасти сохранились византийские традиции, но возникли и новые: появились многострофные пространные тексты праздничных стихир, изложенные мелодически развитыми напевами, силлабо-мелизматическими и мелизматическими.

Годовой круг стихир был очень обширен, поэтому для распева их текстов использовался прием пения «на подобен», то есть на напевы других стихир. Стихиры циклов (на «Господи воззвах», на стиховне, на хвалитех) часто излагались на подобен, славник же — всегда самогласно, то есть на оригинальный напев. Напевы славников обычно были насыщены мелодически развитыми вставками — фитами и лицами, из которых избирались самые протяженные и выразительные, такие как фита «утешительная», «юница», «хабува», «кудрявая», «громозельная», «подчашная», «двоечельная» и др.

18—22, 24. Стихиры двунадесятых праздников.

18 и 22 — по списку двознаменных Праздников последней четверти XVII в., РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 450. Рукопись может быть отнесена к мос-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ковской школе по некоторым музыкальным особенностям, например, «христианинов» развод попевки «мережа средняя с тихой скамейцей». Входящая в собрание Троице-Сергиевой лавры, рукопись, вероятно, была написана в Троице-Сергиевом монастыре. Нотация книги двойная — столповая с пометами, единичными признаками и линейная; текст истинноречный. Музыкальная редакция совпадает с синодальным изданием Праздников (СПб., 1900).

18. «*Возсия день радостен*» — стихира Введения во храм Пресвятой Богородицы (21 ноября); славник на литии; глас 5-й.

Л. 86 — 88 об. В рукописи помечено: «на литии стихиры самогласны». В Минее имеется указание «Леонта маистра» (Минея, с. 132; Раз., л. 47).

«...принесоста» (двойственное число) — принесли.

На слово «юницу» звучит распространенная фита, которую часто называли по этому слову.

19. «*Давыд провозгласи*» — стихира на праздник Введения во храм Пресвятой Богородицы; исполнялась на литии на возглас «и ныне».

Напев гениального распевщика московской школы Федора Крестьянина (вторая половина 1530-х гг. — 1607 г.). Федор Крестьянин был учеником знаменитого новгородского распевщика Саввы Рогова. Приехав в Москву, он находился при царе Иване Грозном, учил певчих в Александровой слободе. Позднее он принял сан священника и служил в Благовещенском соборе Московского Кремля. Будучи священником кремлевского Благовещенского собора, распевщик «был зде ... славен и пети горазд знаменному пению и мнози от него научишася и знамя его доднесь славно»[8]. Его редакции песнопений были в церковном обиходе вплоть до конца XVII в., многие сохранились в старообрядческой среде.

Федор Крестьянин вошел в историю музыкального искусства, прежде всего, как мастер большого распева. Наиболее известен его цикл 11 евангельских стихир[9]. По нашей атрибуции, ему принадлежит также цикл догматиков большого распева, два из которых вошли в данное издание (приложения 59, 60). Кроме того, известны его знаменные стихиры — «В вертеп вселился» Рождества Христова, славник «Приидите, новокрещении рустии собори» свв. Борису и Глебу, песнопения триодного цикла — стихира крестопоклонной недели «Видящи тя тварь» (приложение 61), важнейшее песнопение великой субботы «Да молчит всякая плоть», пасхальный кондак «Аще и во гроб сниде», наконец, полиелей «Хвалите имя Господне» и ряд других песнопений[10].

Мастер излагал песнопения не только знаменным распевом, но и демественным.

---

[8] Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков / Сост. А. И. Рогов. М., 1983. С. 42.

[9] *Федор Крестьянин*. Стихиры / Публ., расшифровка и исслед. М. В. Бражникова // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3. М., 1974.

[10] *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства: Школы. Центры. Мастера. Свердловск, 1991. С. 98—99.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

К «переводам» Федора Крестьянина относится необычайно распространенная демественная редакция пасхального задостойника «Светися, светися» (приложение 49), которая сохранилась во множестве списков XVII в. и старообрядческих, а также в многоголосных обработках XVII в. (см. приложение 80)[11].

Публикация и расшифровка данной введенской стихиры дана по списку второй четверти XVII в., РГБ, собр. Одоевского, ф. 210, № 1, л. 135 — 136 об., столповая нотация с пометами, текст раздельноречный; «ин перевод».

Глас 8-й и авторство Ф. Крестьянина в рукописи не указаны. Атрибуция проведена методом текстологического сравнения со списком, в котором авторство распевщика указано: середина XVII в., ИРЛИ, колл. Бражникова, 25, л. 202 об. — 203 об., он полностью опубликован С. В. Фроловым[12]. Эта же редакция по другому списку расшифрована М. В. Бражниковым[13]. Имеется усольская редакция этого песнопения[14].

20—21. Праздничные стихиры Рождества Христова.

20. «*Днесь раждает Дева*». Глас 3-й. Стихира самогласна на стиховне. Согласно Разумовскому, автор текста Герман (Раз., л. 86 об.). По Филарету Герман — патриарх Константинополя первой половины VIII в. (умер в 740 г.): Фил., с. 184.

21. «*Господу Иисусу рождшуся*». Глас 3-й. Стихира самогласна на стиховне, «глас 2-й» (в Минее указано «Анатолиево»; с. 343; того же автора указывает Разумовский (Раз., л. 78). Анатолий — патриарх Константинополя (449—458 г.); в гимнографии он известен как автор воскресных стихир на «Господи, воззвах» из Октоиха.

Напев двух рождественских стихир мастера усольской школы Фаддея Суботина.

Фаддей Никитич Суботин — один из видных распевщиков, музыкальный теоретик XVII в. Его творчество и музыкально-теоретическая деятельность приходятся на середину — третью четверть столетия. Он служил в Благовещенском соборе г. Соль-Вычегодска на Урале. В 70-е гг., как ведущий распевщик усольской школы, был приглашен в Москву для работы в комиссии по исправлению певческих книг, которую возглавлял Александр Мезенец.

Стихиры Фаддея Суботина публикуются по списку последней четверти XVII в., ГИМ, собр. Уварова, 471, л. 218—220, столповая нотация с пометами, текст истинноречный (см.: *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Русский распевщик и музыкальный теоретик XVII в. Ф. Н. Суботин // ПКНО. 1985. М., 1987. С. 138—149).

[11] РГАДА, ф. 188, № 1585, л. 1. См. об этом: *Пожидаева Г. А.* Из истории демественного пения XV—XVI вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Вып. 9. М., 1998. С. 300; *Она же.* Из истории демественного распева XVII века // Герменевтика древнерусской литературы. Вып. 10. М., 2000. С. 482—516.

[12] *Фролов С. В.* «Большой» роспев Федора Крестьянина на текст праздничной стихиры. (Опыт музыкально-текстологического исследования) // ТОДРЛ. Т. 36. Л., 1981. С. 295—307.

[13] Новые памятники знаменного распева / Сост. М. Бражников. Л., 1967. С. 59—62.

[14] *Фролов С. В.* Цит. изд.; *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII веков. Челябинск, 1993. С. 318—319.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Расшифровку этих песнопений см.: *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Усольская школа... С. 339—340. Мы предлагаем свой вариант прочтения рождественских стихир.

22. «*Егда преставление*». Стихира Успения Пресвятой Богородицы. Глас 6-й.

Исполнялась на утрене по 50-м псалме. В рукописи указан «глас 2-й». Обычно эта стихира распета в 6-м гласе, здесь же, вероятно, ошибка; в Минее — 6-й глас и указание «Византиево», как и у Разумовского (л. 97 об.), а также «самогласна» (Минея, с. 712).

Традиция распева стихиры Успения «Егда преставление» восходит к концу XV в. и основана на лицах и фитах. Сопоставление со списками XV в. показывает совпадение фрагментов напева в попевках (например, на слова «пречистаго», «готовляшеся») и отчасти — в фитах (на слова «Петр же» — фита переводочна, «со слезами» — вариант фиты зилотной[15]). Такие совпадения позволяют предположить, что протограф нашего списка восходит к концу XV в.

23. «*Вострубите трубою песней*» — самогласная стихира-славник на праздник Сретения Владимирской иконы Богоматери.

Стихира посвящена одной из самых почитаемых на Руси икон — Владимирской Богоматери, покровительницы и заступницы Руси. Икона находилась в главном Успенском соборе Кремля, и перед этой иконой совершались усердные моления в самые драматичные моменты русской истории.

Сохранился список стихиры с пометкой «творение царево», что дало исследователям основание считать автором поэтического текста царя Иоанна Грозного (Леонид Кавелин, Н. Д. Успенский, Н. С. Серегина, Н. В. Рамазанова и др.[16]). Дополнительным подтверждением могут быть литературно-стилистические параллели с другими стихирами той же службы, опубликованными Леонидом Кавелиным.

На наш взгляд, авторство Ивана Грозного наиболее вероятно именно для текста стихиры (см. также: *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. С. 232—238). В современных служебных минеях этот текст отсутствует; с переводом на современный русский язык он опубликован Н. С. Серегиной: цит. изд., с. 422—425. В отношении напева стихиры авторство Ивана Грозного пока не доказано, но и не опровергнуто, исследование этой проблемы — дело будущего.

Наша публикация и расшифровка даны по списку середины XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 57, л. 416 об. — 418 об., столповая нотация с пометами, текст раздельноречный. «Сретенью Владимирской 26 августа На великой вечерне на Господи

[15] *Металлов В. М.* Азбука крюкового пения. М., 1899. С. 77, 68.

[16] *Леонид* (*Кавелин*). Стихиры положенные на крюковые ноты. Творение царя Иоанна деспота Российского по рукописи библиотеки Троице-Сергиевой лавры. № 428 // Памятники древней письменности и искусства. СПб., 1886; *Серегина Н. С.* Отражение исторических событий в стихире о Темир-Аксаке и в других песнопениях Владимирской иконе и проблема авторства Ивана Грозного // Памятники культуры. Новые открытия. 1985. М., 1987. С. 148—164; *Рамазанова Н. В.* Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI—XVII веков. СПб., 2004. С. 151—167.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

воззвах Слава и ныне глас 6-й». Расшифровку по близкому списку см.: *Серегина Н. С.* Отражение исторических событий в стихире о Темир-Аксаке и в других песнопениях Владимирской иконе и проблема авторства Ивана Грозного. С. 148—164. Мы предлагаем свой вариант в прочтении данной стихиры.

В рукописи указан глас 6-й; авторство Ивана Грозного в данном списке не отмечено.

В распеве слов «радуися, к тебе прибегающимо» в скобках приводится развод фиты, близкой по начертанию фите данного списка (фита «сковородная» по фитнику Д. В. Разумовского: *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. С. 308).

Малый распев

24. «*Возсия день радостен*» — стихира-славник Введения во храм Пресвятой Богородицы; исполнялась на литии; текст Леонта Маистра (Минея, с. 132; Раз., л. 47).

По списку последней четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 278 об. — 279, столповая нотация с пометами и признаками, текст истинноречный; перед стихирой указано: «малой роспев глас 5-й».

25. «*Риза честная твоя, Владыко*» — стихира Положения ризы Господней в Москве (10 июля); исполнялась на вечерне, на «Господи, воззвах». Глас 1-й. Это одна из трех стихир, изложенных на подобен «Прехвальнии мученицы». Напев стихиры принадлежит ярославскому мастеру первой половины XVII в. Постнику Агееву, сыну Толчковского дьякона.

Публикация по списку середины XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 65, л. 130 об. — 131, столповая нотация без помет, текст раздельноречный. В данной рукописи праздник записан на 27 марта, а не 10 июля, как в современной Минее. Заголовок нашего списка: «Ин перевод. Роспев Постника Агеева сына Толчковскаго диякона. На Господи воззвах стихиры. Глас 1-й. Подобен “Прехвальнии муч[еницы]”».

Как пишет Спасский, ссылаясь на архимандрита Сергия (*Сергий, архимандрит*. Полный месяцеслов Востока. М., 1875—1876. Т. 1—2), праздник Положения ризы Господней установлен в 1625 г.; служба составлена митрополитом Киприаном Крутицким, бывшим затем митрополитом Новгородским (умер в 1635 г.). Две стихиры на «Господи, воззвах» заимствованы «из службы Положению ризы Божией Матери во Влахерне» (*Спасский Ф. Г.* Русское литургическое творчество. С. 65—66).

В рукописи есть интереснейшая запись о возникновении праздника: «Принесение честныя и многоцелебныя ризы Господа Бога и Спаса нашего Исуса Христа. Еже есть хитонъ. Во славныи царьствующий Преименитый град Москву лета 7133 (1625). Из шахабаския земля из Грузинскаго царьства с послом Русанбеком. При державе Государя царя и великаго князя Михаила Феодоровича Всея Русии. И при отце его. Великом государе Святейшем патриархе Филарете Московском и всея Русии. И положена бысть честная та риза в соборной церкви Честнаго и славнаго Успения пресвятей Богородицы.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

И оттоле уставиша праздновати. Месяца того же в 27-й день» (л. 127; имеется в виду март месяц).

26—75. Эти песнопения относятся к мелизматическому типу пения конца XI—XVII вв.

Кондакарный распев

26—28. Кондаки, впервые публикуемые в авторской расшифровке, дают представление о музыкальном стиле пространного пения Киевской Руси.

Жанр кондака сформировался в ранневизантийской гимнографии V—VI вв. и представлял собой многострофную лироэпическую поэму (по определению О. И. Федотова) с элементами драматического содержания. Жанр кондака был развит в творчестве выдающегося греческого гимнографа, уроженца Сирии Романа Сладкопевца (VI в.), избранные кондаки которого по сей день входят в богослужение: примером может послужить кондак на Рождество Христово «Дева днесь». Позднее кондак, вытесненный каноном, трансформировался в краткий однострофный, близкий тропарю, в таком виде был включен в канон, в котором исполнялся после 6-й песни; в таком же виде — однострофного песнопения — он был включен и в русский Кондакарь. В эпоху Киевской Руси кондаки исполнялись солистами-доместиками, хору же поручались лишь отдельные строки в окончаниях кондаков.

Три песнопения этого жанра — кондаки Воздвиженья, св. Николаю и в великий пяток — публикуются по одной из самых ранних певческих рукописей Древней Руси — Типографскому уставу и кондакарю, датируемым концом XI — началом XII в., ГТГ, К-5349. Кондаки изложены кондакарной нотацией; текст староистинноречный, изобилует повторами гласных и фонетическими вставками (хабувами), что подчеркивает пространный характер распева.

В рукописи есть так называемые мартирии — указания на определенные лады, подобные византийским, однако в Типографском уставе они часто подскоблены, вероятно, за ненадобностью.

26. Кондак Воздвижения «*Вознесыйся на крест*» (л. 27 и об.). Автором текста в Минее указан Косма (Майюмский), выдающийся византийский гимнограф VIII в., каноны которого и поныне включены в современное богослужение.

Напев кондака является самоподобном, по его образцу распевались другие кондаки. Глас 4-й.

27. Кондак св. Николаю, Мир Ликийских чудотворцу «*В Мирех святый святитель явися*» (л. 42 и об.). Глас 3-й. Подобен «Дева днесь». Как автор текста в Минее указан кир Феофан (Минея, с. 332). Филарет уточняет: Феофан, митрополит Никейский VIII в. (Фил., с. 199).

28. Кондак в великий пяток «*Нас ради распеншагося*» (л. 86 об. — 87). Самогласен. Глас 8-й. Автором текста в Триоди указан Симеон Логофет.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Путевой распев

29—41. В данный раздел включены распространенные песнопения путевого распева — задостойники.

Задостойник — ирмос 9-й песни канона с припевом или без него, исполняемый в двунадесятые праздники вместо «Достойно есть» на литургии.

Публикация задостойников дана по списку последней четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 92 об. — 98; столповая нотация с пометами и признаками, текст истинноречный.

Все указания на гласы, если они имеются, даны по рукописи. Принадлежность монастырских «переводов» конкретным монастырям установлена автором по стилистическим признакам.

29. «*Чюжде матерем девство*» — задостойник Рождества Пресвятой Богородицы. Автором текста в Минее назван кир Андрей, Филарет называет Андрея Критского (Иерусалимлянина), знаменитого византийского гимнографа, жившего в 650—740 гг. (Фил., с. 179).

«Глас 8-й». Путевой распев Троицкого монастыря.

30. «*Таин еси Богородице рай*» — задостойник праздника Воздвижения честного креста. Автором текста в Минее указан кир Косма (с. 29), Филарет и Разумовский называют великого византийского гимнографа VIII в. Косму Майюмского (Фил., с. 220; Раз., л. 285 об.). «Глас 8-й». Путевой распев Троицкого монастыря.

31. «*Яко одушевленному божию кивоту*» — задостойник праздника Введения во храм и Благовещения Пресвятой Богородицы; «глас 4-й».

Как автор текста в Минее указан кир Феофан (Минея, с. 332), по Филарету — Феофан, митрополит Никейский VIII в. (Фил., с. 199).

Глас 4-й. Путевой распев Троицкого монастыря.

32. «*Любити убо нам*» — задостойник Рождества Христова. Автор текста, согласно Минее, кир Иоанн, согласно Разумовскому и Филарету, Иоанн Дамаскин (675—749 гг.) (Раз., л. 142 об.; Фил., с. 188).

«Глас 1-й». Путевой распев Соловецкого монастыря.

33. «*О паче ума*» — задостойник Богоявления Господня. Автор текста — Иоанн Дамаскин. (Минея, с. 280, 285; Фил., с. 188; Раз., л. 181 об.).

«Глас 5-й». Путевой распев Кириллова монастыря (?).

34. «*В законе сени и писаний*» — задостойник Сретения Господня. Автор текста: «господин Косма» (Минея, с. 319, 322), Косма монах (Раз., л. 62 об.) или, как считает Филарет, — Косма Майюмский (Фил., с. 220).

В более ранней редакции текст начинается со слов «В законнем сеньнописании». Сеньнописание — таинственное, иносказательное изображение. В никоновской редакции, вследствие недопонимания данного текста, начальные слова исправлены. «Глас 3-й». Путевой распев Троицкого монастыря.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

35. «*Бог Господь*» — задостойник Входа Господня в Иерусалим. Автор текста — также «господин Косма» (Минея, с. 347, 350) или Косма Майюмский (Фил., с. 220). «Глас 4-й». Путевой распев Кириллова монастыря (?).

36. «*Светися, светися*» — задостойник «в неделю Пасхи»; аналогичный опубликован Н. Д. Успенским («Образцы древнерусского певческого искусства», с. 90—91). Автором пасхального канона, в который входил данный текст, считается Иоанн Дамаскин (Минея, с. 456, Фил., с. 128); глас 1-й.

37. «*Ангел вопияше*» — задостойник Пасхи, л. 96 об. — 97; текст также Иоанна Дамаскина (Фил., с. 188; см. коммент. к № 32); глас не указан, но указан распев — «[п]уть». Путевой распев Соловецкого монастыря.

38. «*Тя паче ума*» — задостойник Вознесения Господня. Как автор текста в Минее назван Иоанн монах (Минея, с. 497), у Филарета — Иоанн Дамаскин (Фил., с. 188; см. коммент. к № 32).

«Глас 5-й». Путевой распев Троицкого монастыря.

39. «*Радуйся, царице*» — задостойник в неделю Пятидесятницы. Создателем текста в Минее назван кир Иоанн Арклийский (Минея, с. 526), Разумовский же указывает на Иоанна Дамаскина (Раз., л. 250; см. коммент. к № 32).

Глас не указан. Путевой распев Троицкого монастыря.

40. «*Рождество ти нетленно явися*» — задостойник Преображения Господня. Автором текста в Минее назван кир Косма (Минея, с. 697, 703), у Филарета и Разумовского — Косма Майюмский, выдающийся византийский гимнограф VIII в. (Фил., с. 220; Раз., л. 253 об.). «Глас 4-й». Путевой распев Троицкого монастыря.

41. «*Побеждаются естества уставы*» — задостойник Успения Пресвятой Богородицы. Автором текста в Минее назван кир Косма (Минея, с. 712, 717), у Филарета и Разумовского — Косма Майюмский (Фил., с. 220; Раз., л. 202; см. коммент. к № 30).

«Глас 1-й». Путевой распев Соловецкого монастыря.

В тексте списка написание отдельных слов отличается от современного издания Патриархии: в рукописи «оудобьобращательная», в издании — «удобообращательная» (по И. И. Срезневскому «оудобь» — легче).

Демественный распев

42—53. *Задостойники* двунадесятых праздников (о жанре и авторах текстов см. коммент. к № 29—41.

По списку конца XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 195, л. 295 об. — 298 об., киевская квадратная нотация, текст истинноречный. В тексте много выносных букв, поэтому не применяется ъ в конце слов после согласных.

49. «*Светися, светися*» — задостойник Пасхи «перевода» Федора Крестьянина. По списку середины XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 386 об. — 387,

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

столповая нотация с пометами, текст раздельноречный. Ремарка списка: «Демествомъ столповым знаменем» (л. 386). В тексте встречаются характерные для раздельноречной редакции словообрывы.

Список 1600 г. с атрибутирующей пометой об авторстве Ф. Крестьянина опубликован факсимильно (без расшифровки): *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты России XVI—XVII веков. Челябинск, 1991. С. 82. Все остальные известные нам списки анонимны. Редакция имела очень большое распространение на протяжении XVII в.; сохранилась у старообрядцев в XVIII—XIX вв. Имеются многоголосные обработки этого задостойника (приложение 80).

54—56. *Многолетия* царю — меньшее, среднее и большее — по списку середины XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, столповая нотация с пометами, текст истинноречный с упоминанием имени царя Алексея Михайловича (1645—1676).

54. *Многолетие меньшее* (л. 419 и об.). Указание списка «демество меньшее». Редакция восходит к последней четверти XVI в., где записана с именем царя Феодора Ивановича (1584—1598 гг.), и сохраняется до конца XVI в. — РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 427, л. 790.

55. *Многолетие среднее* (л. 416—417) — название наше, в рукописи указано лишь «демество». Редакция восходит к концу XVI в. (РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 427, л. 853 и об.) и сохраняется до конца XVII в.; менее распространена, чем другие.

56. *Многолетие большее* (л. 417—419), «демество». Редакция известна с первой половины XVII в., с именем Михаила Феодоровича (1613—1645 гг.), сохранилась до конца XVII в. Указание на редакцию встречается в более поздних списках — «Демеством. Большее многолетье» (третья четверть XVII в., РНБ, Софийское собр, 498, л. 462—463). В тексте — аненайки, записанные без разделения на слоги. В аненайке звук и произносится как й, то есть слог, записанный как «ини», звучит «йни», «ине» — как «йне» и т. д.

57. «*На реках Вавилонских*» — 136-й псалом, исполняемый в недели подготовки великого поста — неделю о блудном сыне, мясопустную и сыропустную; малого напева демеством.

По списку последней четверти XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 165, л. 33 — 34 об., столповая нотация без помет, текст истинноречный. Ремарка списка: «демество по стихам», — то есть редакция с припевом «аллилуиа», варианты которой по тексту восходят к концу XVI в. (ГИМ, Синодальное певческое собр., 1162, л. 606 об.).

В тексте списка есть ошибка: «на вербии посреде *его*». Ошибка возникла как след прежней раздельноречной редакции, в которой было «посреде ея», то есть реки Вавилонской (псалом назывался «На реце Вавилонстей»). Такое ошибочное написание иногда встречается в истинноречных списках.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Малый напев демеством в рукописи не указан, установлен по музыкально-стилистическим признакам. Данная редакция неизвестна по более ранним спискам, вероятно, ее создание совпадает со временем создания списка — последней четвертью XVII в.

58. «*На реце Вавилонстей*» — 136-й псалом, исполняемый в недели подготовки великого поста — неделю о блудном сыне, мясопустную и сыропустную; большого распева демеством (в рукописи не указан, установлен по музыкально-стилистическим признакам).

По рукописи третьей четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 35, л. 303 — 304 об.; столповая нотация с пометами и признаками; текст истинноречный с элементами раздельноречия. «Демество. Столповое знамя».

В нотации песнопения используется квартовая транспозиция, чередующаяся с реальной записью по пометам. Смена форм записи происходит на грани разделов — обычно это стихи (строки) псалма или полустихи. Отмена транспозиции лишь иногда отмечена сипавой пометой — крыжиком, например, во второй статье перед словами «Аще не предложу…», в третьей статье — в окончании распева слов «до оснований его» и «воздаяние твое».

Большой распев

59—63. Песнопения этого раздела (59—61) представляют «переводы» Федора Крестьянина, гениального распевщика московской школы (о нем см. комментарии к № 19). Его авторство установлено по стилистическим признакам — характерным попевкам и фитам. № 62 и 63 атрибутированы предположительно — Федору Крестьянину или распевщикам его школы.

59, 60. *Догматики* первого и пятого гласов.

Догматик — богородичное песнопение, которое поется на великой вечерне после стихир на «Господи, воззвах», на «Слава и ныне». В нем прославляется Богоматерь и содержится догматическое учение святой Церкви о неискусомужном рождении богочеловека девой Марией.

Автором текстов догматиков Филарет называет Иоанна Дамаскина (Фил. С. 216).

По списку последней четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 4, столповая нотация с пометами, текст истинноречный. Догматики предваряются в рукописи ремаркой: «Богородичны воскресны на 8 гласов бол[ь]шим роспевом».

59. «*Всемирную славу*» (л. 92 об. — 94 об.). «Слава и ныне глас 1-й».

«сый прежде сый» — сущий прежде сущего.

В тексте есть отдельные разночтения с изданием Патриархии: в рукописи «воспоемъ», в издании — «воспоимъ» (Октоих. Ч. 1. С. 25).

60. «*В Чермнем мори*» (л. 108 — 110 об.). «Бог[ородичен] Глас 5-й».

В тексте есть разночтения с изданием Патриархии:

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Рукопись	**Издание**
Моисей, разделитель воде	Моисей, разделитель воды
(дательный падеж)	(родительный падеж)
без семене	безсеменно
немокрено	не мокренно
служитель чудеси	служитель чудесе
(дательный падеж)	(родительный падеж)

61. «*Видящи тя тварь*» — стихира в неделю крестопоклонную (третья неделя великого поста).

По списку второй четверти XVII в., РГБ, собр. Одоевского, ф. 210, № 1, л. 180 — 181 об., столповая нотация с пометами, текст раздельноречный. «Сия стихи крестныя болшим знамянем. В неделю крестопоклонную» (л. 179). «Слава глас 5-й. На литии» (л. 180).

Авторство Ф. Крестьянина удалось установить текстологическим сравнением с другим списком, в котором имеется атрибутирующая помета (аббревиатура «крс» на полях), — первая половина XVII в., РНБ, Соловецкое собр., 690/751, л. 117—118. Список атрибутирован и частично опубликован факсимильно, без расшифровки: *Гусейнова З. М.* К вопросу об атрибуции памятников древнерусского певческого искусства. (На примере рукописи Соловецкого собрания, № 690/751) // Источниковедение литературы Древней Руси. Л., 1980. С. 191—203).

62. «*Божества твоего, Спасе*» — стихира Преображения Господня. Исполнялась на утрене после 50-го псалма. Согласно Разумовскому, автор текста — Анатолий, патриарх Константинополя (449—458 гг.) (Раз., л. 21 об.). По списку последней четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 4, л. 143 — 144 об., столповая нотация с пометами, текст раздельноречный. Указание на большой распев отсутствует, атрибутировано по стилистическим признакам. Судя по раздельноречию текста, список воспроизводит более раннюю редакцию песнопения до реформы Никона.

Глас 5-й. Напев Федора Крестьянина (?).

В рукописи начертания фит (без названий) приведены на полях, в напеве даны их разводы.

63. «*Человеколюбче владыко*» — стихира всемилостивому Спасу (1 августа). Исполнялась на великой вечерне как славник после шести стихир на подобен. В Минее этот текст не найден. Глас 8-й. Напев Федора Крестьянина (?). По списку последней четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 75, л. 187 — 188 об., столповая нотация с пометами, текст истинноречный. Песнопению предшествует следующая запись: «Месяца августа. В первый день празднуем от Едеса в Константинград[17] [перенесение] Неру[ко]творенна[го] Образу. Господа. Нашего Исуса Христа иже есть святыи Оуброус» (л. 175). «Глас 8-й. Большой роспев» (л. 187).

[17] То есть из Едессы (город в Месопотамии) в Константинополь.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

В напеве записаны разводы фит и лиц, либо даны только их начертания. В последнем случае разводы фит приведены по певческим рукописям, близким по времени создания нашему списку, или по классическим азбукам Д. В. Разумовского и В. Металлова. Приводим слова текста с указанием фит и их разводов:

«Видети» — фита, близкая по начертанию двоечельной (затвор). Развод дан по рукописям: РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 34, л. 169 об. и РГБ, ф. 722, № 262, л. 197.

«Яко» — фита переводочна. Развод приведен по основной рукописи (ф. 379, № 75), л. 79.

«Ради» — фита светлая с разводом.

«Воплощшагося» — фита двоечельная высокая, в списке дан только развод, без начертания.

«Яже» — фита мрачная с разводом.

«Излия» — фита седрахма с разводом.

«Ради» — фита, близкая подчашной. Развод по рукописям, что и фита на слово «видети».

Монастырские напевы

Среднерусская традиция

64—75. Большая часть песнопений этого раздела опубликована в авторской расшифровке, некоторые — факсимильно. См.: Монастырские напевы XVI—XVII веков // Традиции русского церковного пения. Вып. 2 / Пер. крюкового письма, предисл., коммент. Г. Пожидаевой. М.: Композитор, 2002.

64. «*Да молчит всякая плоть*» — замена херувимской песни в великую субботу. Одна из ранних троицких редакций путевого распева, списки которой имеются уже в конце XVI в. Наша расшифровка — по списку последней четверти XVII в. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 148—149; столповая нотация с пометами и признаками, текст истинноречный; «в великую суботу вместо херувимской».

65, 66. *Величания Вознесения Господня и в неделю Пятидесятницы*. Исполнялись на утрене после полиелея. Эта музыкальная редакция восходит к концу XVI в. и встречается с атрибутирующей пометой «троецкой» (путь). Редакция была очень распространенной, настолько, что указание на троицкую разновидность пути, как правило, отсутствует в списках.

Величания публикуются по списку последней четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 105 об., 106; столповая нотация с пометами и признаками, текст истинноречный, «путь». Заголовки в рукописи:

65. «На Вознесение».

66. «В неделю 8-ю» (в неделю Пятидесятницы).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

67. «*И нам дарова*» — ответный возглас хора священнику на отпусте пасхальной службы. По списку середины XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 579 об., столповая нотация с пометами, текст истинноречный с элементами раздельноречия; указание «путь монастырской». Редакция путевого распева Троицкого монастыря.

68. «*Приидите, ублажим Иосифа*» — стихира утрени великого пятка или субботы, исполняемая на целование плащаницы. По списку второй половины XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 1, л. 65—71; столповая нотация с пометами, текст истинноречный. Большой путевой распев троицкого «перевода».

Стихира записана после переводов знаменного распева и обозначена «Ин перевод. Большой распев. Глас 5-й». Указание на большой путевой распев или путь монастырской традиции есть и в других списках: «Большим распевом. Путь» (РГБ, собр. Разумовского, 19, л. 183); «Ино знамя. Монастырской Поуть. Глас 8-й» (РГБ, Вологодское собр., 144, л. 525 об.). Редакция относится к большому путевому распеву «перевода» Троицкого монастыря. Возникновение ее восходит к началу XVI в., окончательное формирование завершается к концу XVI в.

69. «*Ныне силы небесныя*» — песнопение литургии преждеосвященных даров. Напев Чудова монастыря по списку последней четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 168 об. — 169, столповая нотация с пометами и признаками, текст истинноречный, «Чюдовская». Сокращенная редакция песнопения северной традиции большого распева, сделанная в Чудовом монастыре (см.: РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 127 об. — 128 об).

70. «*Возбранной Воеводе*» — кондак канона Благовещения, составленный Феофаном, митрополитом Никейским в VIII в. (Минея. С. 181).

О жанре кондака см. комментарии к № 26—28.

Нотный перевод выполнен по списку последней четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 175; столповая нотация с пометами и признаками, текст истинноречный, «чюдовская краткая».

71. «*Достойно есть*» — большого распева «перевода» Опекалово-Вознесенского монастыря Тверской губернии (см.: *Безуглова И. Ф.* «Достойно есть» Опекаловского роспева // ТОДРЛ. Т. 36. Л., 1981. С. 308—320).

По списку конца XVII в., РНБ, Соловецкое собр., 677/934, л. 120 и об., столповая нотация с пометами и признаками; текст истинноречный с элементами раздельноречия; имеются аненайки. «Опекаловское, глас 2-й». В напеве используется три гласа: второй, седьмой и шестой; смена гласов указана.

Разночтения с современным изданием: в рукописи «во истину», в издании «воистинну».

Северная традиция

72. «*Тя паче ума*» — задостойник Вознесения Господня; путевого распева Соловецкого монастыря. По списку третьей четверти XVII в., РГБ, собр. Никифорова,

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ф. 199, № 196, л. 79 об. — 80, столповая нотация без помет, текст раздельноречный; «Поуть Соловецково старца Никодима оуставщика».

Об авторе текста см. комментарий к № 38.

Автором распева является уставщик Соловецкого монастыря Никодим, деятельность которого относится к первой половине XVII в. (*Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI—XVII вв. Школы, центры, мастера. Свердловск, 1991. С. 40)

73. «*Достойно есть*» — величание Богородице большого путевого распева «перевода» Кирилло-Белозерского монастыря. По списку конца XVIII в., РГБ, собр. Никифоровых, ф. 199, № 288, л. 141 об. — 142 об., столповая нотация с пометами и признаками, текст истинноречный с элементами раздельноречия; «кирилов перевод бол[ьший]».

В тексте песнопения — старые грамматические формы. Вкупе с музыкальными особенностями напева и сохранившимися элементами раздельноречия редакция может быть датирована концом XVI — первой половиной XVII в. Список в оригинальной нотации и расшифровке опубликован: *Пожидаева Г. А.* О монастырском песнотворчестве XVI—XVII вв. // Наследие монастырской культуры: Ремесло, художество, искусство: Статьи, рефераты, публикации. Вып. 3. СПб., 1998. С. 92.

74. «*Светися, светися*» — псковский перевод деместом задостойника Пасхи. Автор текста — Иоанн Дамаскин. По списку середины XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 564 об. — 565, столповая нотация с пометами, текст раздельноречный; «Демество. Псковский перевод». Редакция сохранилась в старообрядческих списках до XIX в. включительно.

В тексте используются старые лексические формы: «восия» вместо «возсия», «рожества» вместо «рождества»; встречается также диалектная форма «тобе» вместо «тебе».

75. «*Иже херувимы*» — херувимская песнь на литургии Иоанна Златоуста; исполняется на великом входе при перенесении святых даров с жертвенника на престол.

Текст херувимской восходит к VI в. (Полный православный богословский энциклопедический словарь. СПб., 1910. Репринт. М., 1992, ст. 2278). Херувимская песнь — негласовая, большого знаменного распева. Редакция относится к северной монастырской традиции.

По списку середины XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 369 об. — 373, столповая нотация с пометами, текст раздельноречный, «инъ перевод. Монастырской». В тексте встречаются словообрывы (ны…ныне»), характерные для раздельноречной редакции. В словообрыве «ны…ныне» добавлена гласная «и», уточняющая произношение внутрислогового распева слога «ны»: «ныи…ныне». Написание некоторых слов также отражает фонетические и лексические особенности: «херувими» вместо «херувимы», «тайне» вместо «тайно», «подьемлюще» вместо «подъемлюще», «дароносима» вместо «дориносима».

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Напев имеет черты сходства с напевом списка, опубликованного Л. Мазуркевич: *Мазуркевич Л. Е.* Об одной композиционной структуре в херувимской песни знаменного роспева // Древнерусская литература. Источниковедение. Л., 1984. С. 195—203.

МНОГОГОЛОСИЕ

В этом разделе представлены песнопения раннего русского многоголосия в оригинальной нотации и расшифровке автора.

Приоритет в прочтении наиболее ранних форм полифонического многоголосия — демественно-путевого или демественного и «строчного» пения — принадлежит В. М. Беляеву и М. В. Бражникову. Их расшифровки выполнены по буквальным значениям степенных помет, в результате стиль демественно-путевого пения предстает как резко диссонантный, включающий множество параллельных секунд.

Идею о возможной транспозиции в раннем многоголосии высказывали М. В. Бражников и С. С. Скребков. В последних новейших исследованиях эта идея находит подтверждение[18]. Исследователи приводят примеры пробных расшифровок с применением транспозиции на чистую кварту, чистую квинту, большую секунду.

Наши расшифровки раннего многоголосия, как полифонического, так и аккордово-гармонического, выполнены именно с учетом необходимой транспозиции. В этом случае начальный этап отечественной многоголосной культуры неожиданно предстает не только своеобразным, но и гармоничным, причем во всех видах пения.

Отметим, что расшифровки в работах В. М. Беляева были выполнены с подбором линейного подстрочника. Это аналогично составлению крюковых и линейных двознаменников в период перехода к линейной письменности в конце XVII в., только позволяет понять не линейное, а крюковое письмо.

К песнопениям нашего приложения подобные подстрочники не найдены, и расшифровки выполнены непосредственно по крюковым спискам (кроме № 77). Вместе с тем, при раскрытии значения знамен в многоголосии обязательно учтены аналоги линейных списков.

Путевой распев

76—79. В раздел путевого многоголосия или «строчного» пения включены основные его виды: двухголосие «путь — верх» и «путь — низ», а также самое распространенное в источниках трехголосие или «троестрочие» с составом голосов «низ — путь — верх».

[18] *Шавохина Е. Е.* Знаменное многоголосие в его связях с общими закономерностями развития полифонии: Автореф. дисс. … канд. искусствоведения. Л., 1987; *Шиндин Б. А., Ефимова И. В.* Демественный роспев. Монодия и многоголосие. Новосибирск, 1991; *Пожидаева М. В.* Раннее русское многоголосие троицкой традиции. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

76. *Величание апостолам Петру и Павлу*. Исполнялось на утрене после полиелея.

Двухголосие «путь — низ» (тенор — бас).

По рукописи конца XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 233, л. 23 и об.; текст истинноречный, путевая и казанская нотации с пометами и признаками.

В нижнем голосе применяется транспозиция на квинту вниз. В партии низа встречаются ошибочно проставленные пометы, исправленные в расшифровке.

77. *Аллилуиа «полскока»*. Это песнопение звучало на литургии после чтения Апостола, поэтому в рукописях она обычно имеет самоназвание «аллилуиа апостольская».

Двухголосие «путь — верх». Приводится по изд.: *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962. С. 84—85. В расшифровку В. М. Беляева введена транспозиция партии верха на кварту вверх, что исключило из песнопения все диссонансы. В двухголосии такого рода, вероятно, партию пути пели баритоны, а партию верха — тенора.

«Аллилуиа» исполнялась с аненайками, чем подчеркивалась связь с древней традицией кондакарного пения и византийской калофонией, где также широко применялись фонетические вставки, подчеркивая пространный характер распева.

Название «полскока», возможно, означает половину четырехголосия (два голоса из четырех). Другое объяснение может быть в соотношении голосов, начинающих не в унисон, а сразу в квинту, поэтому требовался мелодический скачок верхнего голоса по отношению к основному.

78. *«Елицы во Христа крестистеся»* — песнопение, заменяющее «Трисвятое» («Святый Боже») на литургии в праздник Воздвижения, 3-ю неделю великого поста (крестопоклонную) и некоторые другие дни церковного календаря.

По рукописи второй половины XVIIв., ГИМ, Синодальное певческое собр., 220, л. 94; текст истинноречный, путевая и казанская нотации. Трехголосие («троестрочие») с голосами «низ — путь — верх».

В расшифровке применяется транспозиция нижнего голоса (низа) на квинту вниз, а верхнего (верха) на кварту вверх.

79. *Задостойник Вознесения Господня*. О жанре и авторе текста см. комментарии к № 29—41, 38.

По той же рукописи, что и № 78, л. 133 об. — 134. Трехголосие («троестрочие») с голосами «низ — путь — верх». Транспозиция та же — нижнего голоса (низа) на квинту вниз, а верхнего (верха) на кварту вверх.

Демественный распев

Демественное пение — наиболее сложный и развитый вид раннего полифонического многоголосия. Публикации демественных песнопений единичны и ограничиваются отдельными образцами трех- и четырехголосия по линейным рукописям (Н. Д. Успенский) и еще более редкими расшифровками крюковых списков (В. М. Беляев, И. В. Ефимова).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Сложность демественной полифонии обусловлена сопряжением ритмически контрастных голосов — подвижного демества и замедленного пути.

Приложения 80—82 представляют трехголосие, в котором голоса демество и путь соединяются с голосом низ. Такой вид демественного многоголосия характерен для наиболее торжественных богослужений, причем не для всех, а для избранных песнопений.

Все три задостойника приведены по рукописи третьей четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 86 — 90 об. Текст истинноречный, демественная, путевая и казанская нотации с пометами. Подзаголовок рукописи перед циклом демественных задостойников: «Задостойники На господьския Праздники и богородичны во весь год Сентября въ 8 день на рож[де]ство Пресвятыя богородицы вместо Достоина в три строки Демество Путь низъ».

Рукопись, скорее всего, московского происхождения, судя по многоголосным обработкам одноголосных песнопений Федора Крестьянина, главы московской школы (№ 80 и 82), а также обработке путевого троицкого песнопения (№ 81).

О жанре задостойника см. комментарии к № 29—41.

Сложность демественной полифонии, необычность сочетаний голосов, каждый из которых обладает интонационно-ритмической самостоятельностью и своеобразием, вызывает столь же сложную запись, в которой зачастую применяется фрагментарная транспозиция отдельных голосов. Именно с применением транспозиции и выполнена наша расшифровка демественных песнопений.

Знаки транспозиции в нашей рукописи не проставлены. Как правило, о ладовых сдвигах (мутациях) в каждой партии можно судить не по сипавым пометам, которые в этом списке не употребляются, а по отсутствию степенных помет в некоторых фрагментах, что допускает вариантное прочтение звуковысотности и тем самым, вероятно, указывает на транспозицию. Отметим, что в этот период система сипавых помет еще не сложилась, а только находилась в процессе становления.

Трудности другого рода заключаются в ритмической координации голосов, что осложняется порой неточным вертикальным ранжиром крюковой партитуры. В таких случаях ранжир восстановлен.

80. «*Светися, светися*» — задостойник Пасхи. Является трехголосной обработкой демественного одноголосного песнопения, напев которого сочинен Федором Крестьянином (см. комментарии к № 19).

81. «*Тя паче ума*» — задостойник Вознесения Господня. «На вознесение Господне задостойник».

В партии пути применяются характерные кокизы пути троицкого, судя по чему можно предположить, что эта обработка могла относиться к ранней монастырской традиции многоголосия.

82. «*Радуйся, царице*» — задостойник в неделю Пятидесятницы (Троицы). Напев Федора Крестьянина.

Партия демества содержит характерные конечные кокизы Федора Крестьянина, которые использованы в пасхальном задостойнике (№ 80, 49). При этом одноголосный

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

демественный задостойник Троицы неизвестен по источникам вплоть до конца XVII в. Таким образом, элементы музыкального языка многоголосного задостойника, характерные для Федора Крестьянина, дают основание предположить, что знаменитый распевщик работал не только в монодии, но и в многоголосии.

Греческий и киевский распевы

83—87. Двух- и трехголосные обработки греческого и киевского распевов представляют самый ранний тип аккордово-гармонического многоголосия в период его формирования. Публикации песнопений подобного рода есть в хрестоматии Н. Д. Успенского «Образцы древнерусского певческого искусства».

83. *Тропари на полунощнице воскресной*.

Жанр тропаря сформировался в ранневизантийской гимнографии как род праздничных песнопений, в которых сжато, но емко излагается основное содержание праздника.

В современном Октоихе о цикле данных тропарей указано: «Троичны сия Григория Синаита, певаемые во вся воскресения по троичном каноне на полунощнице» (Октоих. Т. 1. М., 1981. С. 676). Григорий Синаит, указанный как автор текста, — выдающийся подвижник и писатель Византии (вторая половина XIII — 40-е гг. XIV в.).

Публикация тропарей дана по рукописи последней четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 248 об. — 250; истинноречие; столповая нотация с пометами.

Двухголосная обработка греческого распева для тенора и баса. Список тех же тропарей в одноголосном изложении, причем, с указанием на греческий распев, есть в рукописи Музейного собр. РГБ: ф. 178, № 7753, л. 50—52 («В неделю на полунощнице. Греческаго согласия»). Это одна из ранних линейных рукописей, датируемая 1680 г.

В нашей двухголосной обработке греческий распев проводится в верхнем голосе (теноре). Тенор, как ведущий голос, записан непосредственно над строкой текста, а бас — выше, над тенором. То есть здесь еще не соблюдается принятый позднее регистровый порядок голосов в хоровой партитуре.

В расшифровке использована транспозиция на чистую кварту вниз в партии баса.

84—86. Двух- и трехголосные обработки киевского распева, выполненные для важнейших гимнов всенощной и литургии.

84. «*Свете тихий*». О жанре см. комментарии к № 17. Публикация по рукописи, что и № 83, л. 248; текст истинноречный; столповая нотация с пометами.

Два голоса записаны последовательно: тенор (без обозначения) и бас («Бас» — указано на полях). В партии баса применяется фрагментарная секундовая транспозиция, начало которой отмечено крыжиком; окончание транспозиции отмечено единственный раз двойной пометой МС- на последнее слово «славитъ». Необходимость подобной записи объясняется бемулярной мутацией в басу и использованием большого гексахорда от

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

си-бемоля. Киевский распев, проводимый в теноре, определен по музыкально-стилистическим признакам.

85. «*Святый Боже*» — «Трисвятая песнь» на литургии. Трехголосная обработка киевского распева, звучащего в теноре.

Распев в рукописи не обозначен, атрибутирован по музыкально-стилистическим признакам — характерному ладу и кокизам.

По рукописи второй половины XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 182, л. 3 об. — 4 об.; текст истинноречный, нотация вначале казанская, затем столповая — с пометами. В верхнем голосе фрагментарная транспозиция на последнее повторение слова «помилуй» — сдвиг на секунду вверх.

86. «*Иже херувимы*» — о жанре см. комментарии к № 75. Трехголосная обработка киевского распева, проводимого в среднем голосе. Атрибуция киевского распева по музыкально-стилистическим признакам.

По рукописи второй половины XVIIв., ГИМ, Синодальное певческое собр., 182, л. 11—14; текст истинноречный, нотация столповая с пометами. В нижнем голосе применяется фрагментарная секундовая транспозиция для «бемулярной» мутации в басу с использованием большого гексахорда от си-бемоля. Ладовый сдвиг обозначен крыжиком, его отмена указана лишь единственный раз — в конце первой строфы на слово «образующе» есть сипавая помета — .M .

87. «*Видя разбойник*» — великопостный тропарь 9-го часа. Одно из ранних трехголосных песнопений, в котором сочетается мелодическая самостоятельность голосов и элементы аккордово-гармонического склада.

По рукописи третьей четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 41, л. 128 об. — 131; текст истинноречный; казанская нотация с пометами, проставленными не везде.

Знаменный распев

88—97. В этот раздел включены аккордово-гармонические четырехголосные обработки знаменного распева в песнопениях двунадесятых праздников. Знаменный распев звучит в теноре, точно повторяя одноголосную редакцию. Обработки подобного рода известны по линейным спискам последней четверти XVII — XVIII вв.

Расшифровки выполнены по крюковому списку последней четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 82; текст истинноречный; казанская нотация с пометами и признаками. Особенностью рукописи является изложение знаменных песнопений казанской нотацией.

Партия тенора записана нижней строкой партитуры непосредственно над строкой текста. Расположение голосов снизу вверх не соблюдает регистров хоровой партитуры и выглядит следующим образом (снизу вверх): тенор — бас — дискант — альт. Регистры

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

голосов проясняются благодаря степенным пометам, при этом реальное звучание баса на октаву ниже в сравнении с записью. В фитных разводах используется фрагментарная секундовая транспозиция.

88. «*В благознаменитый день*» — литийная стихира-славник Рождества Пресвятой Богородицы. Автором текста в Минее и у Разумовского указан Сергий, патриарх Константинопольский (610—638 гг.) — Минея праздничная, 1970, с. 9; то же — у Разумовского (Раз., л. 61 об.). Л. 291 об. — 297. «На литии слава и ныне глас 8-й».

89. «*Сей день Господень*» — стихира Рождества Пресвятой Богородицы; исполнялась на великой вечерне, на «Господи, воззвах». Автором текста в Минее указан Сергий, патриарх Константинопольский (610—638 гг.). Л. 17 об. — 20 об. Глас 6-й.

90. «*Днесь в храм приводится*» — стихира Введения во храм Пресвятой Богородицы; исполнялась на утрене, на хвалитех. Л. 297 об. — 299 об.; «на хвалитех слава и ныне глас 2-й».

91. «*Иже от века таинство*» — стихира Благовещения Пресвятой Богородицы; исполнялась на утрене, на хвалитех, после малого славословия. В Минее указано «Феофаново», то есть автором текста стихиры является Феофан, митрополит Никейский VIII в. (Фил., с. 199). Л. 177—182; «на хвалитех слава и ныне глас 2-й».

92. «*Архангельский глас*» — припев Благовещения Пресвятой Богородицы; исполнялся на утрене. Л. 182.

93. «*Егда изыде, Богородице Дево*» — стихира-славник Успения Пресвятой Богородицы; исполнялась на великой вечерне, на стиховне.

В Минее есть разночтения в текстовой редакции: «Егда *изшла* еси»; в конце стихиры опечатка «христианский *рог* вознеси», в то время как в рукописи верно: «христианский *родъ* вознеси». Л. 284 — 290 об.; «на стиховне слава и ныне глас 4-й».

94. «*На безсмертное Твое успение*» — стихира-славник Успения Пресвятой Богородицы; исполнялась в конце утрени, на хвалитех. Л. 335—338; «на хвалитех слава и ныне глас 6-й».

95, 96. Стихиры в неделю Пятидесятницы, на малой вечерне, на «Господи, воззвах», Глас 1-й.

95. «*Вся подает Дух Святый*». Л. 230 — 231 об.

96. «*Языками инородных*». Л. 228 об. — 230.

97. «*Днесь благодать Святого Духа*» — стихира на вход Господень в Иерусалим. Л. 308 — 310 об. «В неделю Ваии. На стиховне Болшим роспевомъ». Глас 6-й.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

СПИСОК ПРИЛОЖЕНИЙ

Одноголосие

Знаменный распев

Подобны

1. «Небесным чином». Глас 1-й 469
2. «Прехвальнии мученицы». Глас 1-й 470
3. «Доме Евфрафов». Глас 2-й (XI—XII в.) 471
4. «Доме Евфрафов». Глас 2-й (XVII в.) 471
5. «Егда от древа». Глас 2-й 472
6. «Дал еси знамение». Глас 4-й 473
7. «Хотех слезами омыти». Глас 4-й 474
8. «Яко добля в мученицех». Глас 4-й 475
9. «Иже званный свыше». Глас 4-й 477
10. «Радуйся, живоносный кресте». Глас 5-й 478
11. «Все возложше». Глас 6-й 480
12. «Тридневен воскресл еси». Глас 6-й 481
13. «О, преславное чудо!». Глас 8-й 482
14. «Что вы наречем». Глас 8-й 483
15. «Господи, аще и судищу». Глас 8-й 484

16. Стихира преподобному Симеону Столпнику «Преподобне отче». Глас 5-й 485
17. «Свете тихий». Глас 6-й 486

Стихиры Введения во храм Пресвятой Богородицы

18. «Возсия день радостен». Глас 5-й 489
19. «Давыд провозгласи». Глас 8-й. Напев Федора Крестьянина 494

Стихиры Рождества Христова. Напев Фаддея Суботина

20. «Днесь раждает Дева». Глас 3-й 499
21. «Господу Иисусу рождшуся». Глас 3-й 500

22. Стихира Успения Пресвятой Богородицы «Егда преставление». Глас 6-й 503
23. Стихира Сретенья Владимирской иконы Богоматери «Вострубите трубою песней». Глас 6-й. «Творение» Иоанна Грозного 508

Малый распев

24. Стихира Введения во храм Пресвятой Богородицы «Возсия день радостен». Глас 5-й . . 517
25. Стихира Положения ризы Господней в Москве «Риза честная твоя, Владыко». Глас 1-й. Напев Постника Агеева 521

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Кондакарный распев

Кондаки

26. Воздвиженья честного креста. «Вознесыйся на крест». Глас 4-й 523
27. Святому Николаю, Мир Ликийских чудотворцу. «В Мирех святый святитель явися». Глас 3-й. Подобен «Дева днесь» 528
28. В великий пяток. «Нас ради распеншагося». Глас 8-й 533

Путевой распев

Задостойники

29. Рождества Пресвятой Богородицы. Троицкий «перевод» 536
30. Воздвижения честного креста. Троицкий «перевод» 538
31. Введения во храм и Благовещения Пресвятой Богородицы. Троицкий «перевод» 540
32. Рождества Христова. Соловецкий «перевод» 542
33. Богоявления Господня. Кирилловский (?) «перевод» 544
34. Сретения Господня. Троицкий «перевод» 545
35. На вход Господень в Иерусалим. Кирилловский (?) «перевод» 547
36. Пасхи «Светися, светися». Соловецкий «перевод» 549
37. Пасхи «Ангел вопияше». Соловецкий «перевод» 550
38. Вознесения Господня. Троицкий «перевод» 552
39. В неделю Пятидесятницы. Троицкий «перевод» 552
40. Преображения Господня. Троицкий «перевод» 554
41. Успения Пресвятой Богородицы. Соловецкий «перевод» 555

Демественный распев

Задостойники

42. Рождества Пресвятой Богородицы 557
43. Воздвижения честного креста 558
44. Введения во храм и Благовещения Пресвятой Богородицы 559
45. Рождества Христова 561
46. Богоявления Господня 563
47. Сретения Господня 564
48. На вход Господень в Иерусалим 565
49. Пасхи «Светися, светися». Напев Федора Крестьянина 566
50. Вознесения Господня 568
51. В неделю Пятидесятницы 569
52. Преображения Господня 570
53. Успения Пресвятой Богородицы 571
54. Многолетие меньшее 573
55. Многолетие среднее 574
56. Многолетие большее 576
57. 136-й Псалом «На реках Вавилонских». Малый распев демеством 580
58. 136-й Псалом «На реце Вавилонстей». Большой распев демеством 586

Большой распев

59. Догматик «Всемирную славу». Глас 1-й. Напев Федора Крестьянина 593

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

60. Догматик «В Чермнем мори». Глас 5-й. Напев Федора Крестьянина 599
61. Стихира в неделю крестопоклонную «Видящи тя тварь». Глас 5-й. Напев Федора Крестьянина 605
62. Стихира Преображения Господня «Божества твоего, Спасе». Глас 5-й. Напев Федора Крестьянина (?) 611
63. Стихира Всемилостивому Спасу «Человеколюбче владыко». Глас 8-й. Напев Федора Крестьянина (?) 617

Монастырские напевы

Среднерусская традиция

64. «Да молчит всякая плоть». Путь троицкий 624
65. Величание Вознесения Господня. Путь троицкий 629
66. Величание в неделю Пятидесятницы. Путь троицкий 630
67. «И нам дарова». Путь троицкий 631
68. Стихира «Приидите, ублажим Иосифа». Большой путь троицкий. Глас 5-й 632
69. «Ныне силы небесныя». Большой распев чудовский 644
70. Кондак Благовещения Пресвятой Богородицы. «Возбранной Воевод Краткий распев чудовский 647
71. «Достойно есть». Большой распев опекаловский 648

Северная традиция

72. Задостойник Вознесения Господня. Путь соловецкий 653
73. «Достойно есть». Большой путь кирилловский 654
74. Задостойник Пасхи «Светися, светися». Демество. Псковский «перевод» 657
75. «Иже херувимы». Большой распев монастырский 659

Многоголосие

Путевой распев

76. Величание апостолам Петру и Павлу 666
77. Аллилуиа «полскока» 668
78. «Елицы во Христа крестистеся» 670
79. Задостойник Вознесения Господня 671

Демественный распев

Задостойники

80. Пасхи «Светися, светися» 674
81. Вознесения Господня 680
82. В неделю Пятидесятницы. Напев Федора Крестьянина 684

Греческий и киевский распевы

83. Тропари на полунощнице воскресной. Греческий распев 692
84. «Свете тихий». Киевский распев 705

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

85. «Святый Боже». Киевский распев 708
86. «Иже херувимы». Киевский распев 710
87. Тропарь «Видя разбойник» 717

Знаменный распев

Стихиры Рождества Пресвятой Богородицы

88. «В благознаменитый день». Глас 8-й 722
89. «Сей день Господень». Глас 6-й 740
90. Стихира Введения во храм Пресвятой Богородицы «Днесь в храм приводится». Глас 2-й 747

Песнопения Благовещения Пресвятой Богородицы

91. Стихира «Иже от века таинство». Глас 2-й 753
92. Припев «Архангельский глас» 765

Стихиры Успения Пресвятой Богородицы

93. «Егда изыде, Богородице Дево». Глас 4-й 766
94. «На безсмертное Твое успение». Глас 6-й 784

Стихиры в неделю Пятидесятницы

95. «Вся подает Дух Святый». Глас 1-й 793
96. «Языками инородных». Глас 1-й 797
97. Стихира на вход Господень в Иерусалим «Днесь благодать Святого Духа». Большой распев. Глас 6-й 800

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

ЛИТЕРАТУРА

1. Азбука знаменного пения: (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668 г.) / Издал с объясн. и примеч. Ст. Смоленский. Казань, 1888 (Тип. Имп. ун-та и Типолит. Н. Данилова).
2. *Александр Мезенец и прочие*. Извещение… желающим учиться пению (1670 г.) / Введ., публ. и пер. памятника, ист. исслед.: Н. П. Парфентьев; Коммент. и исслед. памятника, расшифровка знаменной нотации: З. М. Гусейнова. Челябинск: Книга, 1996.
3. *Алексеева Г. В.* Проблемы адаптации византийского пения на Руси. Владивосток: Дальнаука, 1996.
4. *Алпатов М. В.* Андрей Рублев. М.: Изобр. искусство, 1972.
5. *Арановский М. Г.* Мелодика С. С. Прокофьева. Л.: Музыка, 1969.
6. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст: Структура и свойства. М.: Композитор, 1998.
7. *Артамонова Ю. В.* Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI—XVIII вв.: Дис. … канд. искусствоведения. М., 1998.
8. *Артамонова Ю. В.* Проблемы изучения древнерусского пения по моделям: терминология и репертуар // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика: Материалы междунар. науч. конф. 1991—1994 гг. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 142—150.
9. *Асафьев Б. В.* Речевая интонация. М.; Л.: Музыка, 1965.
10. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Л., 1971.
11. Асафьев об изучении музыки Средневековья / Публ. И. И. Земцовского // Традиция в истории музыкальной культуры: Античность. Средневековье. Новое время / Отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 129—135 (Проблемы музыкознания; Вып. 3).
12. *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. 2-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1969.
13. *Барсуков Н. П.* Источники русской агиографии. СПб., 1882.
14. *Бегунов Ю. К.* К стилистике торжественного красноречия: Кирилл Туровский и Григорий Цамблак // Търновска книжовна школа 1371—1971: Международен симпозиум Велико Тырново. 11—14 октомври 1971. София, 1974. С. 39—51.
15. *Безуглова И. Ф.* «Достойно есть» Опекаловского распева // ТОДРЛ. Т. 36. Л.: Наука, 1981. С. 308—319.
16. *Безуглова И. Ф.* Опекаловский распев // ПКНО. 1978. М.: Наука, 1979. С. 196—205.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

17. *Безуглова И. Ф.* Этикетность в древнерусском певческом искусстве (на материале стихиры на целование плащаницы) // Древнерусская литература: Источниковедение: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1984. С. 215—221.
18. *Белоненко А. С.* Из истории русской музыкальной текстологии // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. науч. тр. / Отв. ред. А. С. Белоненко. Л.: ЛоЛГК: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. С. 173—194.
19. *Белоненко А. С.* Показания архиерейских певчих XVII в. // ТОДРЛ. Т. 36. Л.: Наука, 1981. С. 320—328.
20. *Белошапкова В. А., Брызгунова Е. А., Земская Е. А.* и др. Современный русский язык: Синтаксис / Под ред. В. А. Белошапковой. 2-е изд. М.: Высш. школа, 1989.
21. *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. М.: Сов. композитор, 1962.
22. *Беляев В. М.* О музыкальном фольклоре и древней письменности (Статьи и заметки. Доклады). М.: Сов. композитор, 1971.
23. *Беляев В. М.* Раннее русское многоголосие. М.: НОУ «Луч», 1997.
24. *Богомолова М. В.* К проблеме выявления и изучения ранних памятников путевого распева (на примере стихиры «Приидите, ублажим Иосифа» и задостойника «О тебе радуется») // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII—XVIII вв.): Сб. науч. тр. / Сост., отв. ред. А. С. Белоненко. Л.: ЛоЛГК: ЛГИТМиК, 1983. С. 114—142.
25. Богомолова М. В. К проблеме расшифровки путевой нотации // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. тр. ЛоЛГК и ГМПИ им. Гнесиных / Отв. ред. С. П. Кравченко, А. Н. Кручинина. Л.: Изд-во ЛоЛГК, 1987. С. 89—105.
26. *Богомолова М. В.* Моделирование древнерусских песнопений путевого распева по принципу подобия // Древнерусская певческая культура и книжность / Отв. ред. Н. С. Серегина. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 47—61 (Проблемы музыкознания; Вып. 4).
27. Богомолова М. В. Путевой распев и его место в древнерусском певческом искусстве // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2 / Сост., отв. ред. Т. Ф. Владышевская. М.: ЦМДКИ им. А. Рублева: МГК, 1992. С. 122—124.
28. Болгарский роспев / Съст., транскр. и ред. Е. Тончева; Ред. на словесн. текст. С. Кожухаров. София, 1971.
29. *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV—XVII вв. Л.: Музыка, 1972.
30. *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева. Л.: Музыка, 1984.
31. *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сб. ст. / Сост. А. С. Белоненко. Л.: Музыка, 1979. С. 7—61.
32. *Бражников М. В.* Новые памятники знаменного распева. Л.: Музыка, 1967.
33. *Бражников М. В.* Памятники знаменного распева. Вып. 2. Л.: Музыка, 1974.
34. *Бражников М. В.* Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII—XVII вв. Л.; М.: Наука, 1949.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

35. *Бражников М. В.* Русская певческая палеография. СПб., 2002.
36. *Бражников М. В.* Статьи о древнерусской музыке. Л.: Музыка, 1975.
37. *Брызгунова Е. А.* Звуки и интонации русской речи. М.: Прогресс, 1972.
38. *Брызгунова Е. А.* Практическая фонетика и интонация русского языка. М.: Изд-во МГУ, 1963.
39. *Бурилина Е. Л.* Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI—XVII вв.: (На материале певческой рукописной книги «Обиход»): Автореф. дис. … канд. искусствовед. наук. Л., 1984.
40. *Бурилина Е. Л.* О соотношении текста и напева в древнерусских песнопениях XVI–XVII вв. // Источниковедение литературы Древней Руси: Сб. ст. / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1980. С. 204—215.
41. *Бурилина Е. Л.* Чин «За приливок о здравии государя» (история формирования и особенности бытования) // Древнерусская литература: Источниковедение: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1984. С. 204—214.
42. *Буцкая С. Б.* Проблемы партесного многоголосия в России: по памятникам второй половины XVII—XVIII вв.: Автореф. дис. … канд. искусствовед. наук. М., 1991.
43. *Былинин В. К., Посошенко А. Л.* Царь Алексей Михайлович как мастер распева // ПКНО. 1987. М.: Наука, 1988. С. 131—137.
44. *Вагнер Г. К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1987.
45. *Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово. 1. Ритмика. 2. Интонация. 3. Композиция. М.: Музыка, 1972—1978.
46. *Виноградов В. В.* Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка // Избранные труды: Исследования по русской грамматике. М.: Наука, 1975.
47. *Владышевская Т. Ф.* К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения // IX Междунар. съезд славистов (Киев, 1983): Доклады сов. делегации. М., 1983. Отд. отт.
48. *Владышевская Т. Ф.* К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки: Сб. ст. Вып. 2 / Сост. А. Кандинский; Ред. Ю. Розанова. М.: Музыка, 1976. С. 40—61.
49. *Владышевская Т. Ф.* Ранние формы древнерусского певческого искусства: Автореф. дис. … канд. искусствовед. наук. М., 1975.
50. *Владышевская Т. Ф.* Система подобнов в древнерусском певческом искусстве // Musica antiqua Europae orientalis. VII. Bydgoszcz, 1985. С. 739—749.
51. *Владышевская Т. Ф.* Типографский устав как источник для изучения древнейших форм русского певческого искусства // Musica antiqua Europae orientalis. V. Bydgoszcz, 1975. P. 607—620.
52. *Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А.* История русской музыки. Вып. 1. М.: Музыка, 1999.
53. *Вознесенский И. И.* Киевский руспев и дневные стихирные напевы на «Господи воззвах» (техническое построение). Киев, 1888.
54. *Вознесенский И. И.* О церковном пении православной греко-российской церкви. Большой и малый знаменный распев. 2-е изд. Рига, 1890.
55. Вологодская летопись. Л.: Наука, 1982 (ПСРЛ. Т. 37).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

56. Воскресенская летопись. СПб.: Археографическая комиссия, 1856—1859 (ПСРЛ. Т. 7—8).
57. *Востоков А. Х.* Описание русских и славянских рукописей Румянцевского музеума. СПб., 1842.
58. Всероссийский фестиваль «Невские хоровые ассамблеи» / Отв. ред. А. С. Белоненко. М., 1984.
59. *Галицкая С. П.* Теоретические вопросы монодии. Ташкент: Фан, 1981.
60. *Гарднер И.* Богослужебное пение русской православной церкви: Сущность, система и история. Т. 1 / Изд. Свято-Троицкого монастыря. Нью-Йорк; Джорданвилл, 1978. Т. 2: 1982. 2-е изд.: М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский ин-т, 2004.
61. *Герасимова-Персидская Н. А.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983.
62. *Герцман Е. В.* Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988.
63. *Герцман Е. В.* Греческие музыкальные рукописи Петербурга: Каталог. Т. 1—2 / Рос. нац. б-ка. СПб.: Глаголъ, 1996—1999.
64. *Герцман Е. В.* Греческий учебник музыки XVIII в. // ПКНО. 1987. М., 1988. С. 161—177.
65. *Герцман Е. В.* Петербургский теоретикон. Одесса: Вариант, 1994.
66. Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М.: Композитор, 2000 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
67. *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. Т. 1, 2-я пол. 2-е изд., испр. и доп. М., 1904. (ЧОИДР. 1904. Кн. 2).
68. *Голубцов А. П.* Чиновник Московского Успенского собора. М., 1908 (Синод. тип.).
69. *Голубцов А. П.* Чиновник Новгородского Софийского собора. М., 1899 (Унив. тип.).
70. *Горский А. В., Невоструев К. И.* Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки. Отд. I—III. М., 1855—1869.
71. *Городецкая Н. В.* О различных подходах к гармонизации херувимской песни в партесных композициях середины XVII — начала XVIII в. // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М.: Композитор, 2000. С. 416—428 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
72. *Грузинцева Н. В.* Об одной особенности взаимодействия мелизматики и литературного текста в песнопениях знаменного распева // Музыкальная культура Средневековья: Теория. Практика. Традиция / Отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 78—87 (Проблемы музыкознания; Вып. 1).
73. *Грузинцева Н. В.* Триодный стихирарь в русской певческой практике XII—XVII вв. // Дни славянской письменности и культуры: Материалы Всерос. науч. конф. 22—23 мая 1998 г. Ч. 1 / Отв. ред. Г. В. Алексеева. Владивосток: Изд-во ДГТУ, 1998. С. 112—120.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

74. *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX в. М.: Языки слав. культуры, 2002.
75. *Гуляницкая Н. С.* Русское «гармоническое пение». М.: РАМ им. Гнесиных, 1995.
76. *Гусейнова З. М.* «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII в. СПб.: Изд-во СПбГК, 1995.
77. *Гусейнова З. М.* «Путные тайны» Азбуки Христофора // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры. Л.: ГПБ, 1990. С. 51—71.
78. *Гусейнова З. М.* Жанр блаженн в церковно-певческом искусстве // Рукописные памятники: Публ. и исслед. / Сост. Г. П. Енин. Вып. 4 СПб.: РНБ, 1997. С. 193—214.
79. *Гусейнова З. М.* К вопросу об атрибуции памятников древнерусского певческого искусства // Источниковедение литературы Древней Руси: Сб. ст. Л., 1980. С. 191—203.
80. *Гусейнова З. М.* Комбинаторный анализ знаменной нотации XI—XIV вв. // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. ст. / Сост., отв. ред. С. П. Кравченко, А. Н. Кручинина. Л.: ЛоЛГК, 1987. С. 27—49.
81. *Гусейнова З. М.* Октоих нотированный (по материалам рукописей XV—XVII вв.) // Дни славянской письменности и культуры: Материалы Всерос. науч. конф. 22—23 мая 1998 г. Ч. 1 / Отв. ред. Г. В. Алексеева. Владивосток: Изд-во ДГТУ, 1998. С. 128–134.
82. *Гусейнова З. М.* Памятники музыкально-теоретической мысли в рукописях Кирилло-Белозерского монастыря XV–XVII вв. // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М.: Композитор, 2000. С. 240—248 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
83. *Гусейнова З. М.* Принципы систематизации древнерусской музыкальной письменности XI—XIV вв.: Дис. … канд. искусствоведения. Л., 1982.
84. *Гусейнова З. М.* Стихиры евангельские — один из видов праздничных стихир (опыт текстологического исследования) // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII—XVIII вв.): Сб. науч. тр. / Отв. ред. А. С. Белоненко. Л.: ЛоЛГК, 1983. С. 78—93.
85. *Гусейнова З. М.* Фитник Федора Крестьянина. СПб.: СПбГК, 2001.
86. Демественный распев XVI—XVIII вв. // Традиции русского церковного пения. Вып. 1 / Перев. крюкового письма, предисл., примеч. Г. Пожидаевой. М.: Композитор, 1999. Нотное изд.
87. *Денисова Н.* Певческие азбуки старообрядцев Урала: «Руководства справочного типа» в традиции часовенных // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М.: Композитор, 2000. С. 487—494 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
88. *Дилецкий Н.* Мусикийская грамматика: Посмертный труд С. В. Смоленского. СПб., 1910.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

89. *Дилецкий Н.* Идеа грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед. и коммент. В. В. Протопопова. М.: Музыка, 1979. (Памятники русского музыкального искусства; Вып. 7).
90. *Дольская-Акерли О.* Хоровое многоголосие русского барокко: Наблюдения над исполнительской практикой // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996. Вып. 1 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М.: Композитор, 2000. С. 429—437 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
91. Духовная среда России: Певческие книги и иконы XVII — начала XX в. / Авт.-сост. М. П. Рахманова, М. М. Красилин. М.: ГЦММК им. Глинки, 1996.
92. *Дьячкова Л. С.* Мелодика. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985.
93. *Евгений* (*Болховитинов*), *митр.* Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении и особенно о пении российской церкви с нужными примечаниями на оное. Воронеж, 1799 (Тип. Губернского правления).
94. *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. Т. 1. Многоголосие средневековья X—XIV вв. М.: Музыка, 1983 .
95. Ектения / Авт.-сост. Ю. Евдокимова, А. Конотоп, Н. Кореньков. М.: Композитор, 1996.
96. Ермолинская летопись кон. XV в. / Изд. Археогр. комиссии. СПб., 1910 (ПСРЛ. Т. 23).
97. *Ефимова И.* Русское строчное многоголосие второй половины XVII — начала XVIII в. (к проблеме дешифровки) // Русская хоровая музыка XVI—XVIII вв.: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 83 / Отв. ред. А. С. Белоненко, С. П. Кравченко. М., 1986. С. 82—99.
98. *Жуковская Л. П.* Текстология и язык древнейших славянских памятников. М.: Наука, 1976.
99. *Жуковская Л. П.*, *Тихомиров Н. Б.*, *Шеламанова Н. Б.* Рекомендуемые наименования памятников письменности и рукописей для славянского выпуска «Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР» // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Вып. 2, ч. 1. М.: Наука, 1976. С. 1—32.
100. *Жуковская Л. П.*, *Тихомиров Н. Б.*, *Шеламанова Н. Б.* Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. М.: Наука, 1984.
101. *Заболотная Н. В.* Церковно-певческие рукописи Древней Руси XI—XIV вв.: Основные типы книг в историко-функциональном аспекте. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001.
102. *Захарьина Н. Б.* Монастырские руспевы в коллекционных собраниях Российской национальной библиотеки (П. П. Вяземского, ОЛДП, А. Титова) // Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве: К 600-летию основания Кирилло-Белозерского монастыря: Сб. ст. / Сост. Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. СПб.: Изд-во СПбГК: РНБ, 2000. С. 53—58.
103. *Захарьина Н. Б.* О методике курса теории и истории строчного многоголосия // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М.: Композитор, 2000. С. 458—463 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
104. *Зверева С. Г.* Русские хоры и мастера пения конца XV — середины XVII в.: Автореферат дис. … канд. искусствоведения. М., 1988.
105. *Игнатьев А. А.* Богослужебное пение православной русской церкви с конца XVI до начала XVIII в. Казань, 1916 (Центральная тип.).
106. *Игошев Л.* Молитвою вооружив… // Сергий Радонежский. М.: Патриот, 1991. С. 430—432.
107. *Иларий Арсений.* Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры. Ч. 2, отд. VI. Богослужебные книги. М., 1878 (Тип. Т. Риса).
108. Иоасафовская летопись / Ред. А. А. Зимин. М.: АН СССР, 1967.
109. Ирмологий нотнаго пения. СПб., 1899 (Синодальная тип.).
110. Ирмологий. Т. 2. Нотное приложение: Ирмологий по напеву Троице-Сергиевой лавры. М.: Моск. Патриархия, 1982.
111. *Казанцева М.* Ирмологий и древнерусская музыкальная теория XVII в. // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М.: Композитор, 2000. С. 263—273 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
112. *Казанцева М. Г.* Эволюция книги Ирмологий в певческой практике Древней Руси (XII—XVII вв.) // Дни славянской письменности и культуры: Материалы Всерос. науч. конф. 22—23 мая 1998 г. Ч. 1 / Отв. ред. Г. В. Алексеева. Владивосток: Изд-во ДГТУ, 1998. С. 121—128.
113. *Калашников Л. Ф.* Азбука демественного пения. Киев: Знаменное пение, 1911.
114. *Калашников Л. Ф.* Азбука церковного знаменного пения. 2-е изд. Киев: Знаменное пение, 1910.
115. *Калиганов И. И.* Георгий Новый у восточных славян. М.: Индрик, 2000.
116. *Калиниченко Н. Н.* Малый знаменный распев в творчестве древнерусских распевщиков: Дис. … канд. искусствоведения. М., 1994.
117. *Калиниченко Н. Н.* О малом распеве // Русская хоровая музыка XVI—XVIII вв.: Сб. тр. Вып. 83 / Отв. ред. А. С. Белоненко, С. П. Кравченко. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. С. 46—57.
118. *Карастоянов Б. П.* Знамената като тонемно-прозодемен тип знаци // Музикални хоризонти. 1989. № 2. С. 41—61.
119. *Карастоянов Б. П.* К вопросу о расшифровке крюковых певческих рукописей знаменного распева // Musica antiqua Europae orientalis. V. Bydgoszcz, 1975. С. 487—504.
120. *Карастоянов Б. П.* Мотивите в руския знаменен разпев // Българско музикознание. 1986. № 1. С. 41—50.
121. *Карастоянов Б. П.* О таблицах мелодических формул знаменного распева // Musica antiqua Europae orientalis. VIII. Vol. 1. Bydgoszcz, 1988. С. 489—516.
122. *Карастоянов Б. П.* Попевки и фиты в центонах знаменного распева и их основные формулы // Българско музикознание. Кн. 1. София, 1991. С. 27—70.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

123. *Карастоянов Б. П.* Сричката-най-малката певчески значима текстова единица в знамения разпев // Българско музикознание. 1986. № 4. С. 25—35.
124. *Карастоянов Б. П.* Стихирата за Борис и Глеб «Плотскоую богатяща» — забележителен образец на старото руско певческо изкуство // Българско музикознание. 1987. № 3. С. 31—66.
125. Каталог славяно-русских рукописных книг XI—XIV вв., хранящихся в ЦГАДА СССР / Сост. О. А. Князевская, Н. С. Коваль, О. Е. Кошелева, Л. М. Мошкова. Ч. 2. М., 1988.
126. *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь XI—XVII века // История русской музыки. Т. 1. М.: Музыка, 1983 .
127. *Келдыш Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Музыка, 1978.
128. *Келдыш Ю. В.* Ренессансные тенденции в русской музыке XVI в. // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Музыка, 1978. С. 174—199.
129. Книга степенная царского родословия. Ч. 1 / Изд. Археогр. комиссии. СПб., 1908 (ПСРЛ. Т. 21, 1-я пол.).
130. Книжные центры Древней Руси: Иосифо-Волоколамский монастырь как центр книжности. Л.: Наука, 1991.
131. *Комяков С.* О регистро-тембровой структуре церковного звукоряда // Культура — религия — церковь. Новосибирск, 1992. С. 303—310.
132. *Кондратович И. В.* Опыт сравнения византийских и древнерусских певческих памятников XII в.: Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. тр. ЛоЛГК и ГМПИ им. Гнесиных / Отв. ред. С. П. Кравченко, А. Н. Кручинина. Л.: ЛоЛГК, 1987. С. 5—26.
133. *Конотоп А. В.* Вологодские певчие строки // ПКНО. 1985. М.: Наука, 1987. С. 165—170.
134. *Конотоп А. В.* О «странных голосах» двознаменного музыкально-теоретического руководства конца XVII в. // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сб. ст. / Сост. А. С. Белоненко. Л.: Музыка, 1979. С. 160—172.
135. *Конотоп А. В.* Русское строчное многоголосие: Текстология, стиль, культурный контекст: Автореф. дис. … докт. искусствоведения. М., 1996.
136. *Конотоп А. В.* Строчное многоголосие в литургической практике XVII в. // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М.: Композитор, 2000. С. 377—394 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
137. *Конотоп А. В.* Супрасльский ирмологион 1598—1601 гг. // ПКНО. 1974. М.: Наука, 1975. С. 285—293.
138. *Конотоп А. В.* Супрасльский ирмологион 1598—1601 гг. и теория транспозиции знаменного распева: На материале певческих нотно-линейных рукописей XVII в.: Автореф. дис. … канд. искусствовед. наук. М., 1974.
139. *Кравченко С. П.* О некоторых особенностях фитных формул (на материале певческой книги «Праздники») // Проблемы истории русской и советской музыки:

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Сб. тр. Вып. 34 / Сост. Т. И. Маталаева, О. Б. Степанов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977. С. 121—141.
140. *Кравченко С. П.* Словарь фит певческой книги «Праздники» (начертания фит, разводы, нотолинейные транскрипции, комментарии) // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций / Отв. ред. А. С. Белоненко. Л.: ЛоЛГК, 1987. С. 157—194.
141. *Крашенинникова О. А.* Древнерусский Октоих XII—XIV вв. как памятник средневековой гимнографии: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1997.
142. *Крашенинникова О. А.* Октоих и Параклитик // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 6. Ч. 2 / Отв. ред. В. М. Кириллин. М.: ИМЛИ РАН: ОИДР, 1993. С. 398—406.
143. *Крашенинникова О. А.* Ранневизантийские источники славянского Октоиха XIII—XIV вв. // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М.: Композитор, 2000. С. 114—121 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
144. Круг знаменного пения. Ч. 1—6 / Изд. ОЛДП; Ред. Д. В. Разумовского. СПб.: А. И. Морозов, 1884.
145. *Кручинина А. Н.* К проблеме текстологического изучения древнерусского монодийного цикла // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. науч. тр. / Отв. ред. А. С. Белоненко. Л.: ЛоЛГК, 1987. С. 47—77.
146. *Кручинина А. Н.* Певческие рукописи из Софийского собрания ГПБ // Проблемы источниковедческого изучения рукописных и старопечатных фондов: Сб. науч. тр. Л.: ГПБ, 1979. С. 120—131.
147. *Кручинина А. Н.* Попевка в русской музыкальной теории XVII века: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1979.
148. *Кручинина А. Н., Шиндин Б. А.* Первое русское пособие по музыкальной композиции // ПКНО. 1978. М.: Наука, 1979. С. 188—195.
149. *Курт Э.* Основы линеарного контрапункта. М.: Музыка, 1931.
150. *Кусков В. В.* Степенная книга как литературный памятник XVI в.: Автореф. дисс. … канд. филол. наук. М., 1952.
151. *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. М.: Искусство, 1966.
152. *Лазарев В. Н.* Московская школа иконописи. М.: Искусство, 1980.
153. *Лазарев В. Н.* Новгородская иконопись. М.: Искусство, 1981.
154. *Лебедева И. Г.* К изучению формульной структуры в хоральной монодии Средневековья. (По поводу концепции Лео Трейтлера) // Музыкальная культура Средневековья: Теория. Практика. Традиция / Отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 11—*23* (Проблемы музыкознания; Вып. 1).
155. *Леонид* (*Кавелин*), *архим.* Систематическое описание славяно-российских рукописей собрания графа А. С. Уварова. М., 1893—1894.
156. Летописец Владимирский. М.: Изд-во АН СССР, 1965 (ПСРЛ. Т. 30).
157. Летописец от 72-х язык. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963 (ПСРЛ. Т. 28).
158. Летописец Рогожский первой половины XV в. М.: Наука, 1965 (ПСРЛ. Т. 15, вып. 1). Воспр. изд.: Пг., 1922.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

159. Летописец Соловецкий // *Тихомиров М. Н.* Русское летописание. М.: Наука, 1979. С. 192—206.
160. Летописи белорусско-литовские XV—XVI вв. М.: Изд-во АН СССР, 1980 (ПСРЛ. Т. 35).
161. Летописный свод 1518 г. («Уваровская летопись»). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963 (ПСРЛ. Т. 28).
162. Летописный свод Московский великокняжеский кон. XV в. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949 (ПСРЛ. Т. 25).
163. Летописный свод Сокращенный кон. XV в. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962 (ПСРЛ. Т. 27).
164. Летопись Вологодско-Пермская кон. XV — перв. пол. XVI в. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959 (ПСРЛ. Т. 26).
165. Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990.
166. *Лихачев Д. С.* Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России // Исследования по древнерусской литературе. Л.: Наука, 1986. С. 3—56.
167. *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII вв. Л.: Наука, 1973.
168. *Лихачев Д. С.* Текстология: На материале русской литературы X—XVII вв. М.; Л.: Наука, 1962.
169. *Лозовая И. Е.* «Слово от словес плетуще сладкопения» // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 2 / Отв. ред. А. С. Демин. М.: ИМЛИ, 1989. С. 383—422.
170. *Лозовая И. Е.* Древнерусский нотированный Параклит в кругу Ирмологиев XII — перв. пол. XV в.: мелодические варианты и версии в роспеве канонов // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М.: Композитор, 2000. С. 217—239 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
171. *Лозовая И. Е.* Древнерусский нотированный Параклитик конца XII — начала XIII века: предварительные заметки к изучению певческой книги // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 6, ч. 2 / Отв. ред. В. М. Кириллин. М.: ИМЛИ РАН; ОИДР, 1994. С. 407—432.
172. *Лозовая И. Е.* Проблемы певческого исполнения канона в эпоху домонгольской Руси // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика: Материалы междунар. науч. конф. 1991—1994 гг. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1994. С. 85—87.
173. *Лозовая И. Е.* Самобытные черты знаменного распева: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Киев, 1987.
174. *Лурье Я. С.* Общерусские летописи XIV—XVI вв. Л.: Наука, 1976.
175. *Мазель Л. А.* О мелодии. М.: Музыка, 1952.
176. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986.
177. *Мазуркевич Л. Е.* Об одной композиционной структуре в херувимской песни знаменного роспева // Древнерусская литература: Источниковедение: Сб. ст. / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1984. С. 195—203.
178. *Майерс Гр.* «Всякое дыхание…»: несколько мыслей по поводу реконструкции древнего слоя средневекового славянского пения // Византия и Восточная Евро-

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

па: Литургические и музыкальные связи: К 80-летию д-ра Милоша Велимировича / Сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая; Отв. ред. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 69—90 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского. Гимнология. Вып. 4 / МГК им. П. И. Чайковского).

179. *Металлов В. М.* Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного роспева периода киноварных помет. М., 1899 (Синодальная тип.).
180. *Металлов В. М.* Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным. М., 1912 (Зап. имп. Моск. археол. ин-та. Т. 26).
181. *Металлов В. М.* Осмогласие знаменного распева. М., 1899.
182. *Металлов В. М.* Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1915. (Зап. имп. Моск. археол. ин-та. Т. 36).
183. *Металлов В. М.* Русская семиография: Из области церковно-певческой археологии и палеографии. М.: Имп. Моск. археол. ин-т, 1912.
184. Минея праздничная. М.: Моск. Патриархия, 1970.
185. Минея. Сентябрь — август. М.: Моск. патриархия, 1978—1989.
186. *Михайловский В.* Словарь православного церковно-служебного языка и священных обрядов. СПб., 1875.
187. *Момина М. А.* Песнопения древних славяно-русских рукописей // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Вып. 2, ч. 2 / Ин-т истории АН СССР; Археогр. комиссия. М.: АН СССР, 1976. С. 448—482.
188. *Момина М. А.* Постная и цветная Триоди // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Вып. 2, ч. 2 / Ин-т истории АН СССР; Археогр. комиссия. М.: АН СССР, 1976. С. 389—419.
189. *Момина М. А.* Самоподобные песнопения (**αυτόμελα**) в церковно-славянских богослужебных рукописях // Русь и южные славяне: Сб. ст. к 100-летию со дня рожд. В. А. Мошина / Сост., отв. ред. В. М. Загребин. СПб.: Алетейя, 1998. С. 165—184.
190. Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве: К 600-летию основания Кирилло-Белозерского монастыря: Сб. ст. / Сост. Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. СПб.: Изд-во СПбГК: РНБ, 2000.
191. Монастырские напевы XVI—XVII веков // Традиции русского церковного пения. Вып. 2 / Перев. крюкового письма, предисл., коммент. Г. Пожидаевой. М.: Композитор, 2002. Нотное изд.
192. *Морохова Л. Ф.* Подобники как форма музыкально-теоретического руководства в древнерусском певческом искусстве // Источниковедение литературы Древней Руси: Сб. ст. / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1980. С. 181—190.
193. Московский летописный свод конца XV в. М.; Л., 1949 (ПСРЛ. Т. 25).
194. Московско-Академическая летопись. 2-е изд. Л.: Изд-во АН СССР, 1928 (ПСРЛ. Т. 1, вып. 3).

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

195. Музейное собрание рукописей: Описание / Под ред. И. М. Кудрявцева. Т. 1. М.: ГБЛ, 1961.
196. Музейное собрание рукописей: Описание. Т. 2 / Подгот. изд., вступ. ст., доп. Т. А. Исаченко. М.: Скрипторий, 1997.
197. Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2 (Тез. и докл. конф.) / Отв. ред. Т. Ф. Владышевская. М.: Изд-во МГК, 1991.
198. Музыкальная эстетика России XI—XVIII вв. / Сост. А. И. Рогов. М.: Музыка, 1983.
199. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990.
200. *Мурьянов М. Ф.* Гимнография Киевской Руси. М.: Наука, 2003.
201. Наследие монастырской культуры: Ремесло, художество, искусство: Ст., реф., публ. Вып. 1—3 / Отв. ред. И. А. Чудинова. СПб.: РИИИ, 1998.
202. Настольная книга священнослужителя. Т. 1. 2-е изд. М.: Изд-во Моск. Патриархии, 1992.
203. Никаноровская летопись 2-й пол. XV в. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962 (ПСРЛ. Т. 27).
204. *Николаева Т. М.* Фразовая интонация славянских языков. М., 1977.
205. *Никольский К. Т.* Краткое обозрение богослужебных книг православной церкви по отношению их к церковному уставу. 3-е изд. СПб., 1892 (Тип. Департамента уделов).
206. *Никольский К. Т.* Обозрение богослужебных книг православной российской церкви по отношению их к церковному уставу. 3-е изд. СПб., 1858 (Тип. имп. АН).
207. *Никольский А.* Формы русского церковного пения. Пг., 1915.
208. Никоновская летопись / Изд. Археогр. комиссии. СПб., 1901 (ПСРЛ. Т. 12).
209. Новгородская II летопись. М.: Изд-во АН СССР, 1965 (ПСРЛ. Т. 30).
210. Новгородская летопись XIV—XV в. 2-е изд. / Изд. Археогр. комиссии. Пг.; Л., 1915—1925 (ПСРЛ. Т. 4, ч. 1, вып. 1, 2).
211. Новгородская летопись XIV—XV в. / Список Н. К. Никольского. Л., 1929 (ПСРЛ. Т. 4, ч. 1, вып. 3).
212. Новгородская летопись Дубровского XVI в. Л., 1925—1929 (ПСРЛ. Т. 4, вып. 2—3).
213. Новгородская Хронографическая летопись кон. XV в. Пг., 1917 (ПСРЛ. Т. 4, ч. 2, вып. 1).
214. Обиход одноголосный церковно-богослужебного пения по напеву Валаамского монастыря. 2-е изд. Валаамская обитель, 1909.
215. Обиход певчий на крюках (раздельноречный). М., 1911.
216. Обиход церковный нотнаго пения. М., 1879 (Синодальная тип.).
217. Обиход церковных песнопений древнего роспева Соловецкого монастыря. М.: Живоносный источник, 2004.
218. Общий церковно-славяно-российский словарь, или собрание речений, как отечественных, так и иностранных, в церковно-славянском и Российском наречиях употребляемых. Ч. I—II. СПб., 1834.
219. Одноголосный обиход Большого Успенского собора Московского Кремля. М.: Живоносный источник, 2003.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

220. *Одоевский В. Ф.* К вопросу о древнерусском песнопении. М., 1864.
221. Октоих, сиречь осмогласник. Т. 3. М.: Изд-во Моск. Патриархии, 1981.
222. Октоихъ нотнаго пения, сиречь осмогласник. СПб., 1900 (Синодальная тип.).
223. Описание пергаменных рукописей Государственного Исторического музея. Ч. 1. Рукописи русские / Сост. М. В. Щепкина, Т. Н. Протасьева, Л. М. Костюхина, В. С. Голышенко // АЕ за 1964 г. М.: Наука, 1965. С. 135—231.
224. Описание русских и славянских пергаменных рукописей / Сост. Е. Э. Гранстрем. Л.: ГПБ, 1953.
225. *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л.: Наука, 1973.
226. *Пападопуло-Керамевс С.* Принцип византийского нотного письма по данным славянских и греческих музыкальных служебных памятников // Византийский временник. 1908. № 15. С. 49—70.
227. *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства: Школы. Центры. Мастера. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991.
228. *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты Российского государства XVI—XVII вв.: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск: Книга, 1991.
229. *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Русский распевщик и музыкальный теоретик XVII в. Ф. Н. Суботин // ПКНО. 1987. М.: Наука, 1988. С. 138—149.
230. *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII вв. Челябинск: Книга, 1993.
231. *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв. Челябинск: Изд-во Челябинского гос. ун-та, 1997.
232. *Парфентьев Н. П.* Традиции и памятники древнерусской музыкально-письменной культуры на Урале (XVI—XX вв.) / Описание крюковых рукописей выполнено при участии М. Г. Казанцевой. Челябинск: Челябинский Дом печати, 1994.
233. *Пасхалидис Захариа С.* Церковная византийская музыка: Краткая теория и практика. М.: Святая Гора, 2004.
234. Певческие рукописи в собрании Российской академии наук: Каталог выставки / Сост. Ф. В. Панченко. СПб.: БРАН, 1994.
235. *Пентковский А. М.* Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. М.: Изд-во Моск. Патиархии, 2001.
236. Пергаменные рукописи Библиотеки Академии наук СССР: Описание русских и славянских рукописей XI—XVI вв. / Сост. Н. Ю. Бубнов, О. П. Лихачева, В. Ф. Покровская. Л.: БАН, 1976.
237. *Петровић Д.* Хиландарски ктитори у православном појању. Београд, 1999.
238. *Пиккио Р.* Об изоколических структурах в литературе православных славян // Slavia Orthodoxa: Литература и язык. М.: Знак, 2003. С. 543—592.
239. *Пиккио Р.* Изоколическая традиция и возникновение русского стихосложения // Slavia Orthodoxa: Литература и язык. М.: Знак, 2003. С. 611—632.
240. *Плотникова Н. Ю.* Многоголосные формы обработки древних роспевов в русской духовной музыке XIX — нач. XX вв.: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1996.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

241. *Плотникова Н. Ю.* Партесные гармонизации знаменного и греческого роспевов: Исследование и публикации. М.: Изд. дом «Композитор», 2005.
242. Повесть временных лет. Ч. 1. Текст и перевод / Подгот. текста Д. С. Лихачева; Пер. Д. С. Лихачева и Б. А. Романова. М.; Л., 1950 (Лит. памятники).
243. *Пожидаева Г. А.* Виды демественного многоголосия // Русская хоровая музыка XVI—XVIII вв.: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 83 / Отв. ред. А. С. Белоненко, С. П. Кравченко. М., 1986. С. 58—81.
244. *Пожидаева Г. А.* Византийские традиции в новых церковных распевах Московской Руси конца XV—XVII вв. // Записки Отдела рукописей Российской государственной библиотеки. Вып. 52 / Рос. гос. б-ка; Отв. ред. вып. В. И. Лосев, А. П. Вихрян. М.: Пашков дом, 2004. С. 577—589.
245. *Пожидаева Г. А.* Демественное «ключевое» знамя и его современное прочтение // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. М., 2001. № 1. С. 66—89.
246. *Пожидаева Г. А.* Демественное пение // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 6, ч. 2 / Отв. ред. В. М. Кириллин. М.: ИМЛИ РАН; ОИДР, 1993. С. 433—474.
247. *Пожидаева Г. А.* Демественное пение в рукописной традиции конца XV — XIX в.: Дис. … канд. искусствоведения. Л., 1982.
248. *Пожидаева Г. А.* Древлеправославные певческие традиции в раннем русском многоголосии // Вестник РГНФ. 2000. № 3. С. 257—270.
249. *Пожидаева Г. А.* Древнерусские распевы XV—XVII вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 8 / Отв. ред. О. В. Гладкова, Е. Б. Рогачевская. М.: Наследие, 1995. С. 260—275.
250. *Пожидаева Г. А.* Из истории демественного пения XVII в. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 10 / Отв. ред. М. Ю. Люстров. М.: Наследие, 2000. С. 482—516.
251. *Пожидаева Г. А.* Из истории демественного пения XV—XVI вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 9 / Отв. ред. Е. Б. Рогачевская. М.: Наследие, 1998. С. 264—309.
252. *Пожидаева Г. А.* Избранные стихиры из службы преподобному Сергию Радонежскому: Пер. крюкового письма. М.: Изд. отдел Моск. Патриархата, 1992.
253. *Пожидаева Г. А.* Историко-литургические предпосылки пространного пения Московской Руси // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток — Русь — Запад (к 2000-летию Рождества Христова): Материалы Междунар. науч. конф. 15—19 мая 2000 г. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; Сост., отв. ред. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 108—126 (Гимнология. Учен. зап. Научного центра русской церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 3).
254. *Пожидаева Г. А.* К типологии служебной певческой книги Демественник // Дни славянской письменности и культуры: Материалы Всероссийской научной конференции 22—23 мая 1998 г. Ч. 1 / Отв. ред. Г. В. Алексеева. Владивосток: Изд-во ДГТУ, 1998. С. 106—112.
255. *Пожидаева Г. А.* К типологии служебной певческой книги Демественник (продолжение)// А. С. Пушкин: Эпоха, культура, творчество. Традиции и современность:

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Дни славянской письменности и культуры. Май 24—26, 1999 / Дальневост. гос. ун-т; Дальневост. гос. ин-т искусств, Центр русской культуры. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1999. С. 101—110.

256. *Пожидаева Г. А.* «Лексикология» древнерусского церковного пения (традиции монодии в раннем многоголосии) // Вестник РГНФ. 2005. № 1. С. 132—145.
257. *Пожидаева Г. А.* Музыкально-речевые структуры древнеславянской гимнографии XI—XVII вв. // Древнеславянская литургическая поэзия: XIII Междунар. съезд славистов (Любляна, 15—21 августа 2003). Тематический блок № 14: Доклады. Roma; Sofia, 2003. С. 79—108.
258. *Пожидаева Г. А.* О значении комплексного подхода в изучении певческих памятников Древней Руси // Древняя Русь: Вопр. медиевистики. 2002. № 1. С. 21—27.
259. *Пожидаева Г. А.* О монастырском песнотворчестве XVI—XVII вв. // Наследие монастырской культуры: Ремесло, художество, искусство: Ст., реф., публ. Вып. 3 / Отв. ред. И. А. Чудинова. СПб.: РИИИ, 1998. С. 76—92.
260. *Пожидаева Г. А.* О роли слова и речевой интонации в древнерусском церковном пении XI—XVII вв. // Христианская культура: прошлое и настоящее. К 2000-летию Рождества Христова / Сост. Н. С. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 55—72.
261. *Пожидаева Г. А.* Об особенностях расшифровки демественного распева // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. тр. ЛоЛГК и ГМПИ им. Гнесиных / Отв. ред. С. П. Кравченко, А. Н. Кручинина. Л.: Изд-во ЛоЛГК, 1987. С. 129—156.
262. *Пожидаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси: (О стилевых особенностях монодии XI—XVII вв.) // Вестник РГНФ. 1998. № 4. С. 143—150.
263. *Пожидаева Г. А.* Принципы пространного (мелизматического) распева в русской гимнографии XV—XVII вв. // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М.: Композитор, 2000. С. 328—347 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
264. *Пожидаева Г. А.* Пространные распевы в службах русским святым XII—XVII вв. // Мир житий: Сб. материалов конф. (Москва, 3—5 октября 2001 г.) / Отв. ред. О. В. Гладкова. М.: РФК «Имидж-Лаб», 2002. С. 258—270.
265. *Пожидаева Г. А.* Пространные распевы Древней Руси XI—XVII вв. М.: Изд-во МГУК, 1999.
266. *Пожидаева Г. А.* Пространные распевы Московской Руси и византийское мелизматическое пение // Болгарское искусство и литература: История и современность / МК РФ; Гос. ин-т искусствознания; Ред.-сост. И. В. Попова, В. Н. Федотова. СПб.: Алетейя, 2003. С. 50—79.
267. *Пожидаева Г. А.* Путевые и демественные «переводы» в монастырском песнотворчестве XVI—XVII вв. // Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве: К 600-летию основания Кирилло-Белозерского монастыря: Сб. ст. / Сост. Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. СПб.: Изд-во СПбГК: РНБ, 2000. С. 29—52.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

268. *Пожидаева Г. А.* Русско-византийские параллели в рукописной традиции пространного пения XI—XVII вв. // Византия и Восточная Европа: Литургические и музыкальные связи: К 80-летию докт. Милоша Велимировича / Сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая; Отв. ред. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 199—214. (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского. Гимнология. Вып. 4 / МГК им. П. И. Чайковского).
269. *Пожидаева Г. А.* Среднерусская и северная традиции в монастырских «переводах» XVI—XVII вв. // Вестник РГНФ. 1997. № 4. С. 161—168.
270. *Пожидаева Г. А.* Текстология памятников демественного распева // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 2 / Отв. ред. А. С. Демин. М.: ИМЛИ РАН, 1989. С. 309—354.
271. *Пожидаева Г. А.* Формы изложения демественного многоголосия // Археографический ежегодник за 1981 год. М.: Наука, 1982. С. 122—133.
271а. Полный православный богословский энциклопедический словарь («Богословская энциклопедия»). Т. I—II. М., 1992 (Репринтное издание).
272. Праздники нотнаго пения сиречь нотныя службы на дни двунадесятых господских и богородичных праздников (неподвижных). СПб., 1900 (Синодальная тип.).
273. *Преображенский А. В.* Греко-русские певчие параллели XII—XIII вв. // De musica: Временник отдела истории и теории музыки, изд. гос. Ин-том истории искусств в Ленинграде. Вып. 2. Л., 1926. С. 60—76.
274. *Преображенский А. В.* Культовая музыка в России. Л.: Academia, 1924.
275. *Преображенский А. В.* О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI—XII вв. // Русская музыкальная газета. 1909. № 8. Стб. 194—197; № 9. Стб. 229—233; № 10. Стб. 257—261.
276. *Преображенский А. В.* Очерк истории церковного пения в России. 2-е изд. СПб., 1910.
277. Пространни пападически песнопения от литургията на свв. Иоан Златоуст, Василий Велики и Григорий Двоъслов. София, 1953.
278. *Протопопов В. В.* Полифония в русской музыке XVII — начала XX в. // История полифонии. Вып. 5. М.: Музыка, 1987.
279. *Протопопов В. В.* Русская мысль о музыке в XVII веке. М.: Музыка, 1989.
280. *Прохоров Г. М.* К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // ТОДРЛ. Т. 27. Л.: Изд-во АН СССР, 1972. С. 120—149.
281. Псковские летописи / Изд. Археогр. комиссии. СПб., 1848, 1851 (ПСРЛ. Т. 4—5).
282. *Разумовский Д. В.* Богослужебное пение православной греко-российской церкви: Для воспитанников Моск. консерватории. М., 1886 (Тип. Ф. Гербека).
283. *Разумовский Д. В.* Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государевы певчие диаки. СПб., 1895.
284. *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России: Опыт историко-технического изложения. М., 1867—1869 (Тип. Т. Риса).
285. *Рамазанова Н. В.* Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI—XVII веков. СПб.: Дм. Буланин, 2004.
286. Ранняя русская лирика: Репертуарный справ. музыкально-поэтических текстов XV—XVII вв. / Сост. Л. А. Петрова и Н. С. Серегина. Л.: БАН, 1988.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

287. Распевы русского Средневековья: Песнопения богородичных праздников XVII в. / Исп. Хор «Деисус» п/у С. Кривобокова; Расшифровка, вступ. ст. Г. Пожидаевой. © Deisus, © 1999 Evgeny Safronov. — 70'.
288. *Розов Н. Н.* К определению понятия «книга» в историческом аспекте (по русским материалам XI—XIV вв.) // Рукописная и печатная книга. М.: Наука, 1975. С. 11—19.
289. *Розов Н. Н.* Об особенностях художественного оформления литургических и певческих рукописных книг // ТОДРЛ. Т. 38. Л.: Изд-во АН СССР, 1985. С. 424—433.
290. *Рубан Ю. И.* Как молились в Древней Руси? // Россия в X—XVIII вв.: Проблемы истории и источниковедения: Тез. докл. и сообщ. II чтений, посвящ. памяти А. А. Зимина. М., 1995. С. 483—494.
291. Рукописные книги собрания М. П. Погодина: Каталог. Вып. 2 / Сост. А. Н. Кручинина, П. А. Медведев, Н. В. Рамазанова. Л.: РНБ, 1992.
292. Рукописные собрания Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина: Указатель. Т. 1, вып. 3 / Отв. ред. Ю. Д. Рыков. М.: РГБ, 1996.
293. Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. Архив Д. В. Разумовского / Описания под ред. И. М. Кудрявцева. М.: ГБЛ, 1960.
294. Русская Православная Церковь. Монастыри: Энцикл. справ. / Под общ. ред. архиеп. Бронницкого Тихона; Сост. А. В. Никольский. М.: Изд-во Моск. Патриархии: Республика, 2000.
295. Русский хронограф 1512 г. / Изд. Археогр. комиссии. Ч. 1—2. СПб., 1911; Пг., 1914 (ПСРЛ. Т. 22).
296. Русское церковное пение XI—XX вв.: Исслед., публ. 1917—1999: Библиогр. указ. / Сост.: И. Е. Лозовая (рук.), Н. Г. Денисов, Н. В. Гурьева, О. О. Живаева; Науч. ред.: монахиня Елена (Хиловская). М.: Изд-во МГУ, 2001 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского. Гимнология. Вып. 2 / МГК им. П. И. Чайковского).
297. *Ручьевская Е. А. и др.* Анализ вокальных произведений. Л.: Музыка, 1988.
298. *Ручьевская Е. А.* Слово и музыка. М., 1960.
299. *Сахаров Н. П.* Исследования о русском церковном песнопении // ЖМНП. 1849. Ч. 61. С. 147—196, 263—284; Ч. 63. С. 1—41, 89—109.
300. Сборник знаменного пения в уставных традициях Старообрядческой Поморской церкви. М., 1984.
301. Сборник знаменного пения. М.: Моск. Патриархия, 1984.
302. *Светозарова Н. Д.* Интонационная система русского языка. Л., 1982.
302а. *Сергий, архимандрит.* Полный месяцеслов Востока. Т. 1—2. М., 1875—1876.
303. *Серегина Н. С.* Основные принципы исторической типологии певческой книги «Стихирарь минейный» с точки зрения развития отечественных праздников XI—XIX вв. // Дни славянской письменности и культуры: Материалы всерос. науч. конф. 22—23 мая 1998 г. Ч. 1 / Отв. ред. Г. В. Алексеева. Владивосток: Изд-во ДГТУ, 1998. С. 96—101.
304. *Серегина Н. С.* Отражение исторических событий в стихире о Темир-Аксаке и в других песнопениях Владимирской иконе и проблема авторства Ивана Грозного // ПКНО. 1985. М.: Наука, 1987. С. 148—164.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

305. *Серегина Н. С.* Музыкальная эстетика Древней Руси: (По памятникам философской мысли) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л., 1974.
306. *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. СПб.: Изд-во РИИИ, 1994.
307. *Серегина Н. С.* Стихиры митрополиту Петру «творения» Ивана Грозного // Древнерусская певческая культура и книжность / Отв. ред. Н. С. Серегина. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 69—80 (Проблемы музыкознания; Вып. 4).
308. *Серегина Н. С.* Стихиры Сергию Радонежскому как памятник отечественного песнетворчества // ТОДРЛ. Т. 38. Л.: Изд-во АН СССР, 1985. С. 338—355.
309. Симфония, или Словарь-указатель к Священному Писанию Ветхого и Нового Завета / Под ред. митр. Волоколамского и Юрьевского Питирима. Т. 1 (А—Г). М.: Моск. Патриархия, 1988; Т. 2 (Д—И). М., 1995; Т. 3 (К—О). М., 2000.
310. Симфония на Ветхий и Новый завет: Подробный алфавитный указатель слов и текстов на все канонические книги Священного Писания: Составлен по русской Библии, изданной с благословения Св. Синода. 2-е изд. СПб.: И. Л. Тузов, 1911.
311. *Скабалланович М.* Толковый типикон: Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. Вып. 1. Киев, 1910 (Тип. Акц. Об-ва печ. и изд. дела Н. Т. Корчак-Новицкого).
312. *Скребков С. С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII в. М.: Музыка, 1969.
313. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973.
314. *Скребков С. С.* Эволюция стиля в русской хоровой музыке XVII века // Избр. ст. М.: Музыка, 1980. С. 171—187.
315. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1 (XI — первая половина XIV в.). Л.: Наука, 1987.
316. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (втор. пол. XIV — XVI в.). Ч. 1—2. Л.: Наука, 1989.
317. Словарь русского языка XI—XVII вв. Т. 8. М., 1981.
318. Служба Святой Пасхи знаменного «наонного» пения, в уставных традициях Старообрядческой Поморской церкви. М.: Изд-во Моск. Патриархии, 1982.
319. Служебная минея за декабрь в церковно-славянском переводе по русским рукописям = Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach slavischen Handschriften der Rus' des 12. und 13. Jahrhunderts: Facsimile der Handschriften CGADA f. 381 Nr. 96 und 97 / H. Rothe, E. M. Vereščagin (eds). Köln; Weimar; Wien, 1993.
320. Служебная минея за декабрь в церковно-славянском переводе по русским рукописям XII—XIII вв.: Наборное изд. Последование дней декабря с 1-го по 8-й / Подгот. и коммент.: Е. М. Верещагин, А. Г. Кравецкий, Д. Кристианс, Л. П. Медведева, Г. Ротэ и Н. Трунтэ; Ред. Е. М. Верещагина и Г. Ротэ. Westdeutscher Verlag Nordrhein: Westfälischen Akademie der Wissenschaften, 1996.
321. *Смоленский С. В.* Краткий обзор крюковых и нотно-линейных рукописей Соловецкой библиотеки Казанской духовной академии: Палеографический атлас. Казань, 1885.
322. *Смоленский С. В.* Краткое описание древнего (XII—XIII века) знаменного ирмолога, принадлежащего Новоиерусалимскому монастырю. Казань, 1887.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

323. *Смоленский С. В.* Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени // Рус. музыкальная газета. 1913. № 44. Стб. 973—977; № 45. Стб. 1007—1010; № 46. Стб. 1039—1044; № 49. Стб. 1132—1136.
324. *Смоленский С. В.* О древнерусских певческих нотациях: Ист.-палеогр. очерк // Памятники древней письменности и искусства. Т. 145. СПб., 1901 (Тип. И. Н. Скороходова).
325. *Смоленский С. В.* О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском синодальном училище церковного пения: (Краткое предварительное сообщение). СПб., 1899 (Тип. М. Д. Рудометова).
326. *Смоленский С. В.* Об указаниях оттенков исполнения и об указаниях музыкально-певческих форм церковных песнопений в крюковом письме. Киев: Знаменное пение, 1911.
327. *Смоленский С. В.* Общий очерк исторического и музыкального значения певческих рукописей Соловецкой библиотеки // Православный собеседник. Казань, 1887. № 1.
328. Софийская I летопись XV в. / Изд. Археогр. комиссии. СПб., 1853 (ПСРЛ. Т. 5).
329. Софийская II летопись нач. XVI в. / Изд. Археогр. комиссии. СПб., 1853. (ПСРЛ. Т. 6).
330. *Спасский Ф. Г.* Русское литургическое творчество: (По современным минеям). Париж, 1951.
331. *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка: Репр. изд. Т. 1—3. М.: Книга, 1989.
332. *Станчев К.* Литургическая поэзия в древнеславянском литературном пространстве: (История вопроса и некоторые проблемы изучения) // Древнеславянская литургическая поэзия: XIII Междунар. съезд славистов (Любляна, 15—21 августа 2003). Тематический блок № 14: Доклады. Roma; Sofia, 2003. С. 5—22.
333. Старообрядческое церковное пение (аудиозапись) / Старообрядческая архиепископия Московская и Всея Руси. М.: Мелодия, 1988.
334. *Старостина Т.* О составной природе русских народно-песенных ладов // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М., 2000. С. 644—651 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
335. *Стасов В. В.* Заметки о демественном и троестрочном пении // Статьи о музыке. Вып. 2. М.: Музыка, 1976. С. 34—54.
336. *Статис Г.* Искусство пения в православном богослужении: Сущность византийского и поствизантийского пения // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996. М., 2000. С. 74—86 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
337. Степенная книга / Изд. Археогр. комиссии. СПб., 1913. (ПСРЛ. Т. 21, 2-я пол., ч. 2).
338. Стихиры, положенные на крюковые ноты: Творение царя Иоанна, деспота Российского, по рукописи библиотеки Троице-Сергиевой лавры №428 / Сообщил

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

архим. Леонид (Кавелин). СПб., 1886 (Памятники древней письменности и искусства).
339. *Строев П.* Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской церкви / Изд. Археогр. комиссии. СПб., 1877.
340. Тверская летопись XVI в. М.: Наука, 1965 (ПСРЛ. Т. 15).
341. Типографская летопись кон. XV — нач. XVI в. СПб., 1921 (ПСРЛ. Т. 24).
342. *Тончева Е.* Възрожденската версия на «полиелей на българката» от Йоан Кукузел // Музикални хоризонти. 1988. № 17—18. С. 6—27.
343. *Тончева Е.* К проблеме «локального» в богослужебном песнопении на Балканах в поздневизантийский период (XIV—XV вв.) // Болгарское искусство и литература: История и современность / МК РФ; Гос. ин-т искусствознания; Ред.-сост. И. В. Попова, В. Н. Федотова. СПб.: Алетейя, 2003. С. 17—37.
344. *Тончева Е.* Манастирът «Голям Скит» — школа на «Болгарский роспев»: Скитски «болгарски» ирмолози от XVII—XVIII вв. Т. 1—2. София, 1981.
345. Триодь нотнаго пения постная и цветная. М., 1891 (Синодальная тип.).
346. *Тутолмина С. Н.* «Фиты и строки мудрыя ис Треодеи» // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М., 2000. С. 306—318 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
347. *Ундольский В. М.* Замечания для истории церковного пения в России // ЧОИДР. 1846. № 3.
348. *Успенский Б. А.* Древнерусские кондакари как фонетический источник // Славянское языкознание: VII Междунар. съезд славистов. Варшава, август 1973 г.: Доклады сов. делегации. М.: Наука, 1973. С. 314—346.
349. *Успенский Б. А.* Краткий очерк истории русского литературного языка XI—XIX вв. М.: Гнозис, 1994.
350. *Успенский Б. А.* История русского литературного языка (XI—XVII вв.). 3-е изд., испр. и доп. М.: Аспект-Пресс, 2002.
351. *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. 2-е изд., доп. М.: Сов. композитор, 1971.
352. *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства: Музыкальный материал с ист.-теор. коммент. и илл. 2-е изд., доп. Л.: Музыка, 1971.
353. *Успенский Н. Д.* Чин всенощного бдения (η αγρυπνία) на Православном Востоке и в Русской Церкви. М.: Изд. совет Русской Православной Церкви, 2004.
354. Устюжская летопись нач. XVI в. С. 17—103. Л.: Наука, 1982. (ПСРЛ. Т. 37).
355. *Уханова Е. В.* Этапы развития восточно-христианского богослужения IX — нач. XV в. в древнерусских списках Студийского устава // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М., 2000. С. 101—113 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
356. *Уханова Е. В.* Особенности богослужения Русской церкви IX—XIV вв. // Вестник РГНФ. 2000. № 3. С. 83—93.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

357. *Федор Крестьянин*. Стихиры / Публ., расшифр., исслед. и коммент. М. В. Бражникова. М.: Музыка, 1974 (Памятники рус. музыкального искусства; Вып. 3).
358. *Федотов О. И.* Основы русского стихосложения. М.: Флинта, 2002.
359. *Филарет* (*Гумилевский*). Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. СПб., 1860.
360. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. М.; Л.: Музсектор Госиздата, 1928—1929.
361. *Фортов*. Азбука и ключ беспометному тушевому знамени с переводом на современную линейную ноту цефаутного ключа // Круг церковного древнего знаменного пения. Ч. 1 / Изд. ОЛДП. СПб.: А. И. Морозов, 1884.
362. *Фролов С. В.* «Большой» роспев Федора Крестьянина на текст праздничной стихиры: (Опыт музыкально-текстологического исслед.) // ТОДРЛ. Т. 36. Л.: Наука, 1981. С. 295—307.
363. *Фролов С. В.* Из истории демественного распева // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сб. ст. / Сост. А. С. Белоненко. Л.: Музыка, 1979. С. 99—108.
364. *Фролов С. В.* «Иного переводу Лукошково»: Опыт исслед. // ТОДРЛ. Т. 34. Л.: Наука, 1979. С. 351—356.
365. *Фролов С. В.* Из истории древнерусской музыки: (Ранний список стихов покаянных) // Культурное наследие Древней Руси: Сб. ст. / Отв. ред. В. Г. Базанов. М.: Наука, 1976. С. 162—171.
366. *Фролов С. В.* Многороспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. науч. тр. / Отв. ред. С. П. Кравченко, А. Н. Кручинина. Л.: ЛоЛГК, 1987. С. 12—46.
367. *Фролов С. В.* Старейшая певческая рукопись Древлехранилища Пушкинского Дома // ТОДРЛ. Т. 31. Л.: Наука, 1976. С. 384—386.
368. *Фролов С. В.* У истоков зрелого мелодического стиля // Музыкальная культура православного мира: традиция, теория, практика: Материалы междунар. науч. конф. 1991—1994 гг. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 114—129.
369. *Фролов С. В.* Эволюция древнерусского певческого искусства и его расцвет в XVI веке: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1980.
370. *Ханник Х.* Развитие знаменной нотации в русском Ирмологии до XVII в. // Музыкальная культура Средневековья: Проблемы древнерусской и армянской музыкальной письменности и культуры: Сб. науч. тр. Вып. 1 / Отв. ред. Т. Ф. Владышевская. М.: ЦМДКИ им. А. Рублева; МГК, 1990. С. 141—149.
371. Холмогорская летопись до 1558 г. Л.: Наука, 1977 (ПСРЛ. Т. 33).
372. *Холопов Ю. Н.* «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. науч. тр. / Отв. ред. С. П. Кравченко, А. Н. Кручинина. Л.: ЛоЛГК, 1987. С. 106—128.
373. *Холопов Ю. Н.* Гармония: Теор. курс: Учеб. для студ. ист.-теор. отд-ний музыкальных вузов. М.: Музыка, 1988.
374. *Холопов Ю. Н.* Обиходные лады и многоголосие // Христианская культура: прошлое и настоящее: К 2000-летию Рождества Христова / Сост. Н. С. Гуляницкая. М.: МК РФ: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 39—54.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

375. *Холопов Ю. Н.* Средневековые лады // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 240—249.
376. *Холопова В. Н.* Мелодика. М.: Музыка, 1984.
377. *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М.: Сов. композитор, 1983.
378. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. СПб.: Лань, 1999.
379. *Хощенко М. В.* Песнопения Марии Египетской в древнерусской рукописной традиции XII—XVIII вв. // Рукописные памятники: Публ. и исслед. Вып. 4 / Сост. Г. П. Енин. СПб., 1997. С. 163—192.
380. *Христофор.* Ключ знаменной 1604 / Публ., пер. М. Бражникова и Г. Никишова; Предисл., коммент., исслед. Г. Никишова. М.: Музыка, 1983 (Памятники рус. музыкального искусства; Вып. 9).
381. *Черемисина-Ениколопова Н. В.* Законы и правила русской интонации: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 1999.
382. *Шабалин Д.* Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово: Кузбассвузиздат, 1991.
383. *Шавохина Е. Е.* Знаменное многоголосие в его связях с общими закономерностями развития полифонии: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1987.
384. *Шевчук Е.* Об атрибуции песнопений киевского роспева в многороспевном контексте украинской певческой культуры XVII—XVIII вв. // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М., 2000. С. 367—376 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
385. *Шевчук Е. Ю.* Киевский напев в контексте церковно-монодического пения Украины и Белоруссии XVII—XVIII вв.: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Киев, 1999.
386. *Шеламанова Н. Б.* Славяно-русский Октоих (ненотированный) XI—XIV вв. // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Вып. 2, ч. 2 / Ин-т истории АН СССР; Археогр. комиссия. М.: АН СССР, 1976. С. 340—388.
387. *Шидловский Н.* Об источниках древнерусского Стихираря в связи с развитием византийской музыкальной культуры XI—XV вв. // Гимнология: Материалы Междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Моск. консерватории). 3—8 сентября 1996 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М., 2000. С. 153—161 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского; Вып. 1).
388. *Шиндин Б. А., Ефимова И. В.* Демественный роспев: Монодия и многоголосие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 1991.
389. *Школьник М. Г.* Проблемы реконструкции знаменного роспева XII—XVII вв. (на материале византийского и древнерусского Ирмология): Дис. … канд. искусствоведения. М., 1996.
390. *Щеголева Л. И.* Путятина минея (XI век) в круге текстов и истолкования. 1—10 мая. М.: Территория, 2001.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

391. *Щерба Л. В.* Фонетика французского языка. 2-е изд. Л., 1939.
392. *Ягич И. В.* Служебные минеи за сентябрь, октябрь, ноябрь: В церковно-славянском переводе по рус. рукописям 1095—1097 гг. СПб., 1886.
393. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Наука, 1975. С. 193—230.
394. *Яцимирский А. И.* Опись старинных славянских и русских рукописей П. И. Щукина. М., 1986.

395. *Abraham L. U., Dahlhaus C.* Melodielehre. Köln, 1972.
396. *Adsuara C.* Textual and Musical Analysis of the Deuteros kalophonic Stichera for September. I—III. Madrid, 1998
397. *Alexandrowa E.* Die Snamenny-Mehrstimmigkeit // Altrussische Musik. Einführung in ihre Geschichte und Probleme / Hrsg. von Nina Gerasimowa-Persidskaja // Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten. Bd 10. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz, 1993. S. 111—124.
398. *Alexandru M.* Studie über die «grossen Zeichen» der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts. Kopenhagen, 2000.
399. *Apel W.* Gregorian Chant. Bloomington, 1958.
400. *Chaldeakis Achilleas G.* Polyeleos from the setting of verses for the Summary: maistor Ioannis Koukouzeles // Byzantine Chant: Tradition and Reform. Vol. 2. Athens, 1997. P. 187.
401. Contacarium palaeoslavicum Mosquense. Copenhagen: Munksgaard, 1960 (MMB, Série principale (Facsimilés); Vol. 6 / Ed. A. Bugge).
402. Der altrussische Kondakar'. Auf der Grundlage des Blagoveščenskij Nižegorodskij Kondakar' / Hrsg. von Antonin Dostal und Hans Rothe und Mitarbeit von Erich Trapp. Bd 2. Giessen, 1976 (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven).
403. Die Notation von Stichera und Kanones im Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember (nach der Hs. GIM Sin. 162): Verzeichnis der Musterstrophen und ihrer Neumenstruktur (zusammengestellt von Dagmar Christians). Wiesbaden, 2001 (Abhandlungen; Bd 108 = Patristica slavica; Bd 9.).
404. *Doneda A.* Hyperstases' in MS Kastoria 8 and the Kondakarian Notation. Relationships and Interchangeability // Palaeobyzantine Notations II. Acta of the Congress Held at Hernen Castle (The Netherlands) in October 1996 / Ed. by Christian Troelsgerd & Gerda Wolfram. Hernen, 1999. P. 23—36.
405. *Floros C.* Die Entzifferung der Kondakarien-Notation // Musik des Ostens. 1965, 3. S. 7—71; 1967, 4. S. 12—44.
406. *Floros C.* Universale Neumenkunde. I—III. Kassel, 1970.
407. *Gardner I. von.* Das Cento-Prinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linienlosen Notation // Musik des Ostens. 1962, 1. S. 106—121.
408. *Gardner I. von.* Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation // Slavistische Beiträge. Bd 25. München: O. Sagner, 1967.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

409. *Gardner I. von, Koschmieder E.* Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. Bd 1. München, 1963; Bd 2. München, 1966; Bd 3. München, 1972.
410. *Høeg. C.* La notation ekphonétique. Copenhagen, 1935 (MMB, Série Subsidia. Vol. 1. Fasc. 2).
411. *Jung A.* Early Marginal Additions in Palaeobyzantine Musical Manuscripts // Palaeobyzantine Notations II. Acta of the Congress Held at Hernen Castle (The Netherlands) in October 1996 / Ed. by Christian Troelsgerd & Gerda Wolfram. Hernen, 1999. S. 37—46.
412. *Karastojanov B.* Tonemas and prosodemas as rhythmic elements of znamennyj rospev // Rhythm in Byzantine Chant. Acta of the Congress Held at Hernen Castle (Holland) in November 1986 / Ed. by Ch. Hannick. Hernen: A. A. Bredius Foundation, 1991. P. 109—127.
413. *Koschmieder E.* Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente. München, I, 1952; II, 1955; III, 1958.
414. *Levy K.* Die slavische Kondakarien-Notation // Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966. S. 77—92.
415. *Levy K.* The earliest Slavic melismatic chants // Fundamental Problems of Eearly Slavic Music and Poetry / Ed. Ch. Hannick. Copenhagen, 1978. P. 197—210 (MMB, Série Subsidia; Vol. 6).
416. *Lingas A.* Sunday Matins in the Byzantine Cathedral Rite: Music and Liturgy. The Univ. of British Columbia, 1996.
417. *Martani S.* Musica, teologia e liturgia. Sulle tracce di un' interpretazione della notazione ecfonetica bizantina // Rivista Internazionale di Musica Sacra. Nuova Serie XX-1999[2] (Libreria Musicale Italiana).
418. *Myers Gr.* A Tale of Bygone Years: The Kontakion for the Dedication of a Church in Medieval Rus': A Source Study and a Reconstruction / Canadian Institute of Balkan Studies. Toronto, 1997.
419. *Myers Gr.* «All That Hath Breath…»: Some Thoughts on the Reconstruction of the Oldest Stratum of Medieval Slavic Chant // Византия и Восточная Европа: Литургические и музыкальные связи: К 80-летию докт. Милоша Велимировича / Отв. ред. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 69—90 (Учен. зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского: Гимнология. Вып. 4 / МГК им. П. И. Чайковского)
420. *Myers Gr.* The legacy of the medieval Russian kondakar and the transcription of kondakarian musical notation // Muziek & Wetenschap. Dutch Journal for Musicology. Amsterdam, 1995—1996. S. 128—161.
421. *Palikarova-Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes. Copenhague: Munksgaard, 1953 (MMB, Série Subsidia; Vol. 3).
422. *Poshidajewa G.* Der demestische Gesang // Altrussische Musik. Einführung in ihre Geschichte und Probleme / Hrsg. von Nina Gerasimowa-Persidskaja / Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten. Bd 10. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz, 1993. S. 85—109.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

423. *Pozhidaeva G.* Die Hauptstruktur des altrussischen melismatischen Gesanges und ihre Wechselbeziehung mit der byzantinischen Tradition // Palaeobyzantine Notation III. Acta of the Congress Held at Hernen Castle, The Netherlands, in March 2001 / Ed. by Gerda Wolfram. Leuven; Paris: Dudley: A. A. Bredius Foundation: Peeters, 2004. S. 91—116.
424. *Raasted J.* Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscript. Copenhagen, 1966. (MMB, Série Subsidia; Vol. 7).
425. Rhythm in Byzantine Chant. Acta of the Congress Held at Hernen Castle (Holland) in November 1986 / Ed. by Ch. Hannick. Hernen: A. A. Bredius Foundation, 1991.
426. *Schidlovsky N. G.* Lenten Prosomoia in the Byzantine and Slavic Traditions. Princeton Univ., 1983.
427. *Statis Gr.* Οί άναγραμματισμοι και τα μαθήματα της βυζαντινης μουσικης. Athens: Institute for Byzantine Musicologie, 1979.
428. *Statis Gr.* Ἡ άσματική διαφοροποίηση όπως καταγράφεται στόν κώδικα ΕΒΕ 2458 του έτους 1336 // Χριστιανική θεσσαλονική: Παλαιολόγειος Ἐποχή. Salonica: Κέντρο ίστορίας θεσσαλονίκης του Δήμου θεσσαλονίκης, 1989. P. 165—241.
429. Sticherarium Palaeoslavicum Petropolitanum (Codex Petropolitanus BAN 34.7.6. / reproduction intégrale) / Nicolas Schidlovsky (ed.). Copenhagen, 2000 (MMB, Série principale. (Facsimilés); Vol. 12).
430. *Strunk O.* Essays on Music in the Byzantine World. N. Y., 1977.
431. *Szabolcsi B.* Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest, 1959.
432. The Lavrsky Troitsky Kondakar / Comp. by Gregory Myers. Sofia: Heron Press, 1994 (Monumenta slavico-byzantina et mediaevalia europensia; Vol. 4).
433. *Thibaut J.-B.* Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grècque. St.-Pétersbourg, 1913.
434. *Thodberg C.* Der Byzantinische Alleluiarionzyklus: Studien im kurzen Psaltikonstil. Copenhagen: Munksgaard, 1966 (MMB, Séria Subsidia; Vol. 8).
435. *Tončeva E.* Tonema — the theory and rhythmic interpretation of Byzantine tune // Rhythm in Byzantine Chant. Acta of the Congress Held at Hernen Castle (Holland) in November 1986 / Ed. by Ch. Hannick. Hernen: A. A. Bredius Foundation, 1991. P. 129—140.
436. *Troelsgård C.* An Early Constantinopolitan Sticherarion MS Leukosia, Archbiscopric of Cyprus, Mousicos 39 and Its Notated Exaposteilaria Anastasima // Palaeobyzantine Notations II. Acta of the Congress Held at Hernen Castle (The Netherlands) in October 1996 / Ed. by Christian Troelsgård & Gerda Wolfram. Hernen, 1999. P. 159—172.
437. *Troelsgård C.* The Development of a Didactic Poem: Some remarks on the Ισον, όλίγον, όςεία by Ioannes Glykys // Byzantine Chant: Tradition and Reform. Act of a Meeting Held at the Danish Institute at Athens, 1993. Vol. 2 / Ed. by Christian Troelsgård. Athens, 1997. P. 71—75.
438. *Troelsgård C.* The Role of Parakletike in Palaeobyzantine Notations // Palaeobyzantine Notations: A Reconsideration of the Source Material / Ed. by Jørgen Raasted and Christian Troelsgård. Hernen, 1995. P. 81—117.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

439. *Ulff-Møller N. Konstantinova*. Transcription of the Stichera idiomela for the month of April from Russian manuscripts from the 12th century // Slavistische Beiträge, 236. München: O. Sagner, 1989.
440. *Velimirovič M.* Byzantines elements in early slavic chant: The Hirmologion. Copenhagen, 1960 (MMB, Séria Subsidia; Vol. 6).
441. *Wagner P.* Einführung in die gregorianischen Melodien. Bde I—III. Leipzig, 1911—1921.
442. *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford: Clarendon Press, 1961.
443. *Wellesz E.* Eastern Elements in Western Chant. Copenhagen, 1967 (MMB, Séria Subsidia; Vol. 2).
444. *Williams E.* The Kalophonic Tradition and Chants for the Polyeleos Psalm 134 // Studies in Eastern Chant, 4 / Ed. Miloš Velimirovič. N. Y.: St. Vladimir's Seminary Press, 1979. P. 235—241.
445. *Wolfram* G. Das Sticherarion Vindobonensis Theol. Gr. 136. Eine Kurzbeschreibung und Weiteres zur Notationstechnischen Tradition // Palaeobyzantine Notations II / Ed. by Christian Troelsgård & Gerda Wolfram. Hernen, 1999. S. 145—158.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

РУКОПИСНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Конец XI — начало XII в.

1. ГТГ, К-5349

XII в.

2. БРАН, 34.7.6.
3. Вена, Австрийская национальная библиотека, греческая рукопись Theol. Gr. 136
4. ГИМ, Синодальное собр., 279
5. ГИМ, Синодальное собр., 572
6. ГИМ, Синодальное собр., 589
7. РГАДА, ф. 381, № 96
8. РНБ, Софийское собр., 384
9. РНБ, Софийское собр., 96

Конец XII (?) — начало XIII в.

10. РНБ, Q. п. I. 32

XIII в.

11. ГИМ, собр. Успенского собора, 9, 1207 г.
12. РГБ, собр. ОР, ф. 218, № 740
13. РНБ, Греческая 495

Конец XIII — начало XIV в.

14. Кастория (Греция), Библиотека кафедрального собора, греческая рукопись 8
15. РНБ, Греческая 497

XIV в.

16. Афины, Национальная библиотека, рукопись 2458, 1336 г.
17. РГБ, Иосифо-Волоколамское собр., ф. 113, № 3
18. РГБ, собр. Румянцева, ф. 256, № 420
19. РНБ, Греческая 494

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Конец XIV — начало XV в.

20. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 439

XV в.

21. БРАН, Устюжское собр., 70
22. РГАДА, ф. 181, № 711

Вторая четверть XV в.

23. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 9/1086

Последняя четверть XV в.

24. ГИМ, Епархиальное собр., 173
25. ГИМ, Епархиальное собр., 174
26. ГИМ, Епархиальное собр., 176
27. ГИМ, Епархиальное собр., 183
28. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 410.

Вторая половина XV — начало XVI в.

29. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 12
30. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 408
31. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 409

Конец XV — начало XVI в.

32. ГИМ, Епархиальное собр., 184
33. ГИМ, Епархиальное собр., 185
34. ИРЛИ, Причудское собр., 97
35. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 12

Конец XV — 1-я четверть XVI в.

36. ГИМ, Епархиальное собр., 189
37. ГИМ, Епархиальное собр., 190

Начало XVI в.

38. ГИМ, Епархиальное собр., 186
39. РНБ, Соловецкое собр., 277/289

Первая четверть XVI в.

40. ГИМ, Епархиальное собр., 192
41. ГИМ, Епархиальное собр., 193
42. ГИМ, Епархиальное собр., 194

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

43. ГИМ, собр. Уварова, 904(692), 20-е гг.
44. ГИМ, собр. Щукина, 350, 1511 г.

Вторая четверть XVI в.

45. ГИМ, Епархиальное собр., 171, 20—30-е гг.
46. ГИМ, Епархиальное собр., 172, 40-е гг.
47. ГИМ, Епархиальное собр., 182, 40-е гг.
48. ГИМ, Епархиальное собр., 187, 40-е гг.
49. ГИМ, Епархиальное собр., 206
50. РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 121
51. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 423
52. РНБ, собр. Титова, 3636

Первая половина XVI в.

53. ГИМ, собр. Уварова, 905(694)
54. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 438
55. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 665/922
56. РНБ, собр. Погодина, 392
57. РНБ, Софийское собр., 184
58. РНБ, Софийское собр., 473
59. РНБ, Софийское собр., 481
60. РНБ, Софийское собр., 482

Середина XVI в.

61. ГИМ, Епархиальное собр., 170
62. ГИМ, Епархиальное собр., 211
63. РНБ, Греческая 498
64. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 652/909, 1558 г.
65. РНБ, Софийское собр., 473

Третья четверть XVI в.

66. ГИМ, собр. Чудова монастыря, 60(7)
67. ГИМ, собр. Чудова монастыря, 61(8), 1560 г.
68. РГБ, собр. Иосифо-Волоколамского монастыря, ф. 113, № 238
69. РГБ, собр. Иосифо-Волоколамского монастыря, ф. 113, № 240, 1569 г.
70. РГБ, собр. Иосифо-Волоколамского монастыря, ф. 113, № 242
71. РГБ, собр. Иосифо-Волоколамского монастыря, ф. 113, № 257
72. РГБ, собр. Московской духовной академии (дополнительное), ф. 173. II, № 120
73. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 415
74. РНБ, ОСРК, Q. I. 898, 1573 г.
75. РНБ, собр. Погодина, 392
76. РНБ, Соловецкое собр., 763/690, 70-е гг.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Последняя четверть XVI в.

77. ГИМ, Единоверческое собр., 37, 80-е гг.
78. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 436

Вторая половина XVI в.

79. ГИМ, собр. Уварова, 879(1183)
80. ГИМ, собр. Успенского кремлевского собора, 55/1139, 1547—1584 гг.
81. РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 121
82. РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 140, 1573—1584 гг.
83. РНБ, собр. Погодина, 385

XVI в.

84. ГИМ, Синодальное певческое собр., 55
85. ГИМ, Синодальное певческое собр., 139
86. ГИМ, Синодальное певческое собр., 600
87. ГИМ, Синодальное певческое собр., 1150
88. ГИМ, Синодальное певческое собр., 1166
89. ГИМ, Синодальное певческое собр., 1232
90. ГИМ, собр. Щукина, 834
91. РГБ, собр. Иосифо-Волоколамского монастыря, ф. 113, № 249
92. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 414
93. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 616/873
94. РНБ, Соловецкое собр., 690/755
95. РНБ, Софийское собр., 495

Конец XVI в.

96. ГИМ, собр. Барсова, 1352
97. ГИМ, собр. Уварова, 906(693)
98. ГИМ, собр. Щукина, 622, 1599 г.
99. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 427, 1584—1598 гг.

Конец XVI — начало XVII в.

100. ГИМ, Синодальное певческое собр., 1162
101. ГИМ, Синодальное певческое собр., 1357
102. ГИМ, собр. Уварова, 907(379)
103. РГАДА, ф. 188, № 1702, 1598—1605 гг.
104. РГАДА, ф. 188, № 1703, 1598—1605 гг.
105. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 766
106. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 428
107. РНБ, Софийское собр., 492

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Начало XVII в.

108. РГАДА, ф. 181, № 297
109. РГАДА, ф. 188, № 1583
110. РГАДА, ф. 188, № 1585, 1600 г.
111. РГАДА, ф. 188, № 1587
112. РГАДА, ф. 188, № 1589
113. РГАДА, ф. 188, № 1595
114. РГАДА, ф. 188, № 1596
115. РГАДА, ф. 188, № 1611
116. РГАДА, ф. 188, № 1612
117. РГАДА, ф. 188, № 1613
118. РГАДА, ф. 188, № 1614
119. РГАДА, ф. 188, № 1617
120. РГАДА, ф. 188, № 1618
121. РГАДА, ф. 188, № 1619
122. РГАДА, ф. 188, № 1620
123. РГАДА, ф. 188, № 1622
124. РГАДА, ф. 188, № 1627
125. РГАДА, ф. 188, № 1705
126. РГАДА, ф. 188, № 1708
127. РГАДА, ф. 188, № 1715
128. РГАДА, ф. 188, № 1716
129. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 617/874
130. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 665/922, 1604 г.
131. РНБ, собр. Погодина, 380, 1602 г.
132. РНБ, Софийское собр., 490
133. ГЦММК, собр. Культовой музыки, ф. 283, № 15

Вторая четверть XVII в.

134. БРАН, Архангельское певческое собр., 20
135. ГИМ, Синодальное певческое собр., 1160
136. РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 93
137. РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 122, 1645 г.
138. РГБ, собр. Одоевского, ф. 210, № 1
139. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 13
140. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 14
141. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 23, 1634—1640 гг.
142. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 24
143. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 27
144. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 46, 1642-1645 гг.
145. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 434
146. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 449
147. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 584/841, 30-е гг.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

148. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 605/862, 30-е гг.
149. РНБ, собр. ОЛДП, 0.222, 1619—1634 гг.
150. РНБ, собр. Титова, 637

Первая половина XVII в.

151. БРАН, Основное собр., 16.7.23
152. БРАН, Основное собр., 32.16.18
153. ГИМ, Синодальное певческое собр., 1192
154. ИРЛИ, Пинежское собр., 146
155. ИРЛИ, Пинежское собр., 217
156. РГАДА, ф. 381, № 286
157. РГАДА, ф. 381, № 300
158. РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 123
159. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 875
160. РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 149
161. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 448
162. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 613/870
163. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 624/881
164. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 639/896
165. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 642/889
166. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 660/917
167. РНБ, Соловецкое собр., 690/751
168. РНБ, Софийское собр., 499

Середина XVII в.

169. ГИМ, Синодальное певческое собр., 233
170. ИРЛИ, колл. Бражникова, 25
171. РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144,
172. РГБ, собр. Никифорова, ф. 199, № 705, 1649 г.
173. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 15
174. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 32
175. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 33
176. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 59
177. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 63
178. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 64
179. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 65
180. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 66
181. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 79
182. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 80
183. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 577/834
184. РНБ, Софийское собр., 480
185. РНБ, Софийское собр., 493

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

186. РНБ, Софийское собр., 494
187. РНБ, Софийское собр., 496
188. РНБ, Софийское собр., 498

Третья четверть XVII в.

189. БРАН, Архангельское певческое собр., 12
190. БРАН, собр. Романченко, 17, 1665 г.
191. БРАН, собр. Романченко, 18, 1666—1673 гг.
192. ГИМ, Синодальное певческое собр., 1252
193. ИРЛИ, Карельское собр., 424, 1658—1661 гг.
194. РГАДА, ф. 181, № 600
195. РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 364
196. РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 145
197. РГБ, собр. Никифорова, ф. 199, № 196
198. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 34, 1670 г.
199. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 35
200. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 75
201. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81
202. РНБ, собр. Вяземского, 0.79, 60—70-е гг.
203. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 633/889
204. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 638/895
205. РНБ, собр. Погодина, 405
206. РНБ, собр. Погодина, 1925
207. РНБ, Соловецкое собр., 621/661
208. РНБ, Соловецкое собр., 690/752
209. РНБ, Софийское собр., 479
210. СПДА, 312/Р

Последняя четверть XVII в.

211. ГИМ, Синодальное певческое собр., 165, 1682—1696 гг.
212. ГИМ, Синодальное певческое собр., 213
213. ГИМ, Синодальное певческое собр., 902
214. РГАДА, ф. 181, № 574
215. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 7753, 1680 г.
216. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 9440
217. РГБ, собр. Одоевского, ф. 210, № 18
218. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 2
219. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 4
220. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18
221. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19
222. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 41
223. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 75, 1682—1696 гг.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

224. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 82
225. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 450
226. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 628/885
227. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 728/985, 70—80-е гг.
228. РНБ, ОСРК, Q.I. 189
229. РНБ, собр. Погодина, 400
230. РНБ, Соловецкое собр., 644/618
231. РНБ, Соловецкое собр., 690/773, 1676—1682 гг.
232. РНБ, собр. Титова, 160

Вторая половина XVII в.

233. БРАН, собр. Колобова, 702
234. БРАН, Основное собр., 21.2.3
235. БРАН, Основное собр., 38.1.17
236. БРАН, Строгановское собр., 39
237. ГИМ, Синодальное певческое собр., 182
238. ГИМ, Синодальное певческое собр., 220
239. ГИМ, Синодальное певческое собр., 233
240. ГИМ, Синодальное певческое собр., 1251
241. РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 150
242. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 10392
243. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 1
244. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 58
245. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 86
246. РГБ, собр. Тихонравова, ф. 299, № 115
247. РНБ, ОСРК, Q. 879
248. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 621/878
249. РНБ, собр. ОЛДП, Q. 4
250. РНБ, ОСРК ОІ-331
251. РНБ, собр. Погодина, 398
252. РНБ, собр. Погодина, 414
253. РНБ, Соловецкое собр., 277/286
254. РНБ, Софийское собр., 182
255. РНБ, Софийское собр., 484
256. РНБ, Софийское собр., 497

XVII в.

257. БРАН, Основное собр., 16.7.24
258. ГИМ, Синодальное певческое собр., 150
259. ГИМ, Синодальное певческое собр., 182
260. РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 357
261. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 433

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

262. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 442
263. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 447
264. РНБ, собр. Никифорова, ф. 199, № 6

Конец XVII в.

265. ГИМ, Синодальное певческое собр., 38, 1696 г.
266. ГИМ, Синодальное певческое собр., 41
267. ГИМ, Синодальное певческое собр., 122
268. ГИМ, Синодальное певческое собр., 128
269. ГИМ, Синодальное певческое собр., 177
270. ГИМ, Синодальное певческое собр., 195
271. ГИМ, Синодальное певческое собр., 212
272. ГИМ, Синодальное певческое собр., 334
273. ГИМ, Синодальное певческое собр., 630
274. ГИМ, Синодальное певческое собр., 875
275. ГИМ, Синодальное певческое собр., 1348
276. РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 383
277. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 3
278. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 83
279. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 106, 1696—1698 гг.
280. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 451
281. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 677/934
282. РНБ, собр. Погодина, 399
283. РНБ, Софийское собр., 182

Конец XVII — начало XVIII в.

284. ГИМ, Синодальное певческое собр., 127
285. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 20
286. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 74
287. РГБ, Рогожское собр., ф. 247, № 368
288. РНБ, ОСРК, Q. I. 689
289. РНБ, ОСРК, Q. I. 537
290. РНБ, собр. Погодина, 394
291. СПДА, 217/Р
292. ГЦММК, собр. Культовой музыки, ф. 283, № 64

Начало XVIII в.

293. ГИМ, Синодальное певческое собр., 375, 1700 г.

Первая четверть XVIII в.

294. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 826

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

295. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 1366
296. РГБ, собр. Одоевского, ф. 210, № 24
297. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 102
298. РНБ, Соловецкое собр., 673/622

Вторая четверть XVIII в.

299. РГБ, собр. Усова, ф. 651, № 82
300. РНБ, Софийское собр., 478, 20-е гг.

Первая половина XVIII в.

301. РГБ, собр. Оптиной пустыни, ф. 214, № 790
302. РНБ, Соловецкое собр., 671/622

Середина XVIII в.

303. РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 139
304. РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 160
305. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 6515
306. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 8966
307. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 21
308. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 454, 1750 г.

Третья четверть XVIII в.

309. РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 153
310. РГБ, Музейное собр., 1249
311. РГБ, собр. Одоевского, ф. 210, № 6
312. РГБ, собр. ОР, ф. 218, № 68.28-1967
313. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 88

Последняя четверть XVIII в.

314. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 6590
315. РГБ, собр. ОР, ф. 218, № 66.28-1970

Вторая половина XVIII в.

316. ГИМ, Синодальное певческое собр., 501
317. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 9436
318. РГБ, собр. ОР, ф. 218, № 68.10-1967
319. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 89
320. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 115
321. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 116

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

322. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 117
323. РГБ, собр. Единичных поступлений рукописных книг древней традиции, ф. 722, № 257

XVIII в.

324. ГИМ, Синодальное певческое собр., 15
325. ГИМ, Синодальное певческое собр., 89
326. ГИМ, Синодальное певческое собр., 103
327. ГИМ, Синодальное певческое собр., 534
328. ГИМ, Синодальное певческое собр., 657
329. ГИМ, Синодальное певческое собр., 658
330. ГИМ, Синодальное певческое собр., 722
331. ГИМ, Синодальное певческое собр., 757
332. ГИМ, Синодальное певческое собр., 1098
333. ГИМ, Синодальное певческое собр., 1099
334. ГИМ, Епархиальное собр., 2
335. ГИМ, Епархиальное собр., 4
336. ГИМ, Епархиальное собр., 25
337. ГИМ, Епархиальное собр., 37
338. ИРЛИ, Красноборское собр., 35
339. ИРЛИ, собр. Маслова, 8
340. РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 151
341. РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 152
342. РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 247
343. РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 376
344. РГБ, собр. Вифанской духовной семинарии, ф. 556, № 74
345. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 6418
346. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 9139
347. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 9272
348. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 9304
349. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 9854, 1745 г.
350. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 452
351. РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 454
352. РГБ, собр. Единичных поступлений рукописных книг древней традиции, ф. 722, № 262
353. РНБ, ОСРК, Q. I. 875
354. РНБ, собр. Погодина, 382
355. РНБ, Соловецкое собр., 622/667
356. РНБ, Соловецкое собр., 622/678

Конец XVIII в.

357. ГИМ, Синодальное певческое собр., 33

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

358. ГИМ, собр. Уварова, 919(374), 1799 г.
359. РГБ, собр. Никифорова, ф. 199, № 288
360. РГБ, собр. Прянишникова, ф. 242, № 165
361. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 76, 1792 г.
362. РГБ, собр. ОР, ф. 218, № 145.74
363. РГБ, собр. ОР, ф. 218, № 84/19-1971
364. РНБ, ОСРК, Q. I. 1262

Конец XVIII — начало XIX в.

365. ИРЛИ, Карельское собр., 435
366. РГБ, Рогожское собр., ф. 247, № 111
367. РГБ, собр. Усова, ф. 651, № 50
368. ГЦММК, собр. Беляева, ф. 340, № 259

Начало XIX в.

369. РГБ, Рогожское собр., ф. 247, № 110

Первая четверть XIX в.

370. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 77
371. ГЦММК, собр. Культовой музыки, ф. 283, № 79

Вторая четверть XIX в.

372. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 10489
373. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 10584
374. РГБ, собр. Никифорова, ф. 199, № 3
375. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 47, 1840 г.
376. РГБ, собр. ОР, ф. 218, № 56.20-1968

Середина XIX в.

377. РГБ, собр. Одоевского, ф. 210, № 19
378. РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 85

Третья четверть XIX в.

379. РГБ, Рогожское собр., ф. 247, № 113, 1875 г.

Последняя четверть XIX в.

380. РГБ, собр. ОР, ф. 218, № 56.42-1968

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Конец XIX в.

381. РГБ, Гуслицкое собр., ф. 734, № 68.32-1967
382. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 4714
383. РНБ, Софийское собр., 475, 1892 г.

XIX в.

384. ГИМ, Синодальное певческое собр., 28
385. РГБ, собр. Егорова, ф. 98, № 1381
386. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 4254
387. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 4428,
388. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 4714
389. РГБ, Музейное собр., ф. 178, № 8573

390. Летописный свод Московский великокняжеский 1479 г. РНБ, Эрмитажное собр., № 416 б
391. *Разумовский Д. В.* Алфавитный указатель церковных песнопений (не ранее 1878 г.). РГБ, ф. 380 (архив Д. В. Разумовского), картон 2, ед. хр. 3
392. *Смоленский Ст., Аллеманов Д. М.* Каталог собрания знаменных и нотных певческих рукописей Синодального училища церковного пения. 90-е годы XIX в., ГИМ
393. Ф. 188. Рукописное собрание ЦГАДА / Описание Б. Н. Морозова и О. Е. Кошелевой. М., 1980 (машинопись)
394. Фонозапись Т. Ф. Владышевской в Научном центре русской церковной музыки Московской Государственной консерватории: ф. 1281, № 4, г. Каунас, июль 1971 г.

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АЕ — Археографический ежегодник
БРАН — Библиотека Российской Академии наук
ГМПИ им. Гнесиных — Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных
ГЦММК им. Глинки — Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки
ЖМНП — Журнал Министерства народного просвещения
ИМЛИ РАН — Институт мировой литературы Российской Академии наук
ЛоЛГК — Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория
ЛГИТМиК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кино
МГК — Московская государственная консерватория
МГУК — Московский государственный университет культуры
ОИДР — Общество истории и древностей российских при Московском университете
ОИДР — Общество исследователей Древней Руси при Институте мировой литературы РАН
ОЛДП — Общество любителей древней письменности
ОР — Отдел рукописей
ПКНО — Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник РАН
ПСРЛ — Полное собрание русских летописей
ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы
РАМ им. Гнесиных — Российская Академия музыки им. Гнесиных
РАН — Российская Академия наук
РГАДА — Российский государственный архив древних актов
РГБ — Российская государственная библиотека
РГНФ — Российский гуманитарный научный фонд
РИИИ — Российский институт истории искусств
РНБ — Российская национальная библиотека
СК — *Жуковская Л. П., Тихомиров Н. Б., Шеламанова Н. Б.* Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. М., 1984.
СПбГК — Санкт-Петербургская государственная консерватория
СПДА — Санкт-Петербургская Духовная Академия
ЦГАДА — Центральный государственный архив древних актов
ЦМДКИ им. А. Рублева — Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева
ЧОИДР — Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете

ММВ — Monumenta Musicae Byzantinae

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/

Галина Андреевна Пожидаева

ПЕВЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕЙ РУСИ

Очерки теории и стиля

Издатель А. Кошелев

Оригинал-макет подготовил В. Гусев
Редактор Т. В. Марелло
Корректор О. В. Курочкина

Художественное оформление переплета А. Григорьева

Художник-консультант Л. Панфилова

Подписано в печать 02.11.2006. Формат 70x100 $^{1}/_{16}$.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Академия.
Усл. печ. л. 95. Тираж 800. Заказ №

Издательство «Знак».
Юр. адрес: 107078, Москва, Мясницкий проезд, д. 2/1.
Phone: **207-86-93** E-mail: **Lrc@comtv.ru**
Site: **http://www.lrc-press.ru**

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел./факс: (095) 247-17-57, тел.: 246-05-48, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский б-р, 2, стр. 1
(Метро «Парк Культуры»)

Foreign customers may order this publication
by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru

Скачано с портала Азбука певческая https://azbyka.ru/kliros/



Галина Андреевна Пожидаева закончила Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных (1975) и аспирантуру по кафедре истории музыки, защитив кандидатскую диссертацию «Демественное пение в рукописной традиции конца XV—XIX веков» (1982). Область научных интересов Г. А. Пожидаевой — русская музыкальная медиевистика. Г. А. Пожидаевой опубликовано свыше 70 научных работ по проблемам древнерусской музыки, среди которых — монография «Пространные распевы Древней Руси XI—XVII веков» (1999), сборники расшифровок древнерусских песнопений: «Избранные стихиры из службы преподобному Сергию Радонежскому» (1992), «Демественный распев XVI—XVIII вв.» (1999), «Монастырские напевы XVI—XVII веков» (2002). Идеи докторской диссертации «Принципы мелизматического распева в русской монодии XI—XVII веков» (2002) развиваются в данной работе не только на материале монодии, но и раннего русского многоголосия. В настоящее время Г. А. Пожидаева — профессор Высшего театрального училища (института) им. М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России, а также Государственной академии славянской культуры.