

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ ПИОТРА ИЛИИЧА ЧАЙКОВСКОГО

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ЦЕНТРА
ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКИ ИМЕНИ ПРОКОПИЯ ФЕДОРОВИЧА ПОПОВА

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА:

наука и практика

(к 120-летию кончины Д. В. Разумовского)

Сборник статей

ГИМНОЛОГИЯ. ВЫПУСК 6

*Материалы международной научной конференции
12–16 мая 2009 года*



НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»
МОСКВА 2011

И. Е. Лозовая (Россия, Москва)

О СОДЕРЖАНИИ ПОНЯТИЙ «ГЛАС» И «ЛАД» В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ МОНОДИИ

На протяжении по крайней мере столетия понятие *глас*, представляющее собой адекватный перевод византийского ἦχος, рассматривалось исследователями в двух аспектах, которые, как правило, противопоставлялись друг другу. В одних работах осмогласие описывалось как **система определенных звукорядов** с финалисами, различным образом расположенными в каждом из гласов. В других глас трактовался как **комплекс характерных для него мелодических формул**, получивших название *попевок*, или *кокиз*.

В опубликованном курсе лекций прот. Димитрия Разумовского «Церковное пение в России»¹ в фокусе оказалась звукорядная концепция осмогласия, причем представленная им система гласовых финалисов и основных опорных тонов («господствующих») достаточно объективно отразила реальное ладовое содержание песнопений. О «кокизах» прот. Димитрий упоминает вскользь, хотя и замечает, что именно по ним лучше осваивать знаменное осмогласие *практически*².

Ст. В. Смоленский рассматривал знаменные песнопения с точки зрения чередования трихордов разной интервальной структуры — большого, малого и укоснённого. Кроме того, именно он назвал 3-ступенные ячейки обиходного звукоряда *согласиями*³.

Прот. Василий Металлов первым из исследователей разработал попевочную концепцию знаменного осмогласия, кратко описал некоторые принципы расстановки попевок в песнопениях. Он определенно высказался в пользу изучения осмогласия по гласовым попевкам и противопоставил попевочную организацию «туманной, отдаленной и умершей для нас системе старого греческого осмогласия»⁴. Однако прот. Василий Металлов в той же работе, акцентируя внимание на мелосе (попевках, лицах), проницательно заметил, что эти мелодические обороты обладают «определенным, издавна по традиции усвоенным, быть может, еще из греко-славянского напева заимствованным его *техни-*

ческим построением, в отношении тоновых и полутонных интервалов»⁵, которые певчие различали на слух, но не осознавали в качестве элементов ладовой теории. Отрицая роль звукорядной теории при практическом изучении осмогласия знаменного роспева, прот. Василий Металлов предполагает ее реальное участие в формировании гласовых песнопений.

А. В. Преображенский стал основателем компаративного метода в области исследования знаменных песнопений и сформулировал некоторые позиции, по которым он обнаружил ясные признаки зависимости знаменного роспева от византийской монодии; он назвал знаменные песнопения «своеобразной редакцией греческих распевов XII–XIII веков»⁶ и признал факт усвоения греческих певческих образцов на Руси⁷. Одновременно А. В. Преображенский высказал мнение, что, наряду с заимствованием мелоса осмогласных песнопений, русские певцы не были в состоянии заимствовать музыкально-теоретическую науку: «Понятие гласа, как лада, у русских никогда не существовало; глас определялся певцом по наличию в напеве типичных, в этом только гласе встречающихся, оборотов, которые он назвал «попевками». ...У них не выработалось даже понятия звукоряда»⁸. Это мнение А. В. Преображенского, высказанное в столь определенной форме, сильно повлияло на направление дальнейших исследований. В основном его придерживался и М. В. Бражников⁹, признававший, однако, факт византийского происхождения знаменного распева и знаменной нотации¹⁰.

В конце 1970-х — первой половине 1980-х годов в связи с более пристальным изучением азбучных текстов, в частности, сохранившегося в них понятия *строки* как определенного звуковысотного уровня, возобновилось исследование ладовой структуры знаменного осмогласия. В работах С. В. Фролова и Д. С. Шабалина был предложен статистический метод анализа употребительности знамен *строки* на ступенях обиходного звукоряда в корпусе знаменных песнопений¹¹. В те же годы мы предложили несколько иной подход к этой задаче, а именно — собственно ладовый анализ знаменного мелоса, определение основных ладовых опор в знаменном осмогласии, независимо от высотного положения тех или иных знамен, ограничив при этом исследуемый материал знаменными ирмосами, простой мелос которых в меньшей степени подвергался редактированию¹². Тогда же мы предложи-

ли использовать квартовые транспозиции, которые, благодаря строению обиходного звукоряда, не изменяя интервального качества мелоса, помогают наглядно представить логику высотных отношений между гласами¹³. Проведенный анализ позволил, как нам представляется, уточнить ладовую структуру знаменного осмогласия — прежде всего, положение основных ладовых опор — и сделать вывод о том, что оно не должно изучаться односторонне, независимо от того, сознавали певцы теоретические основы своего искусства в полной мере или нет. Ведь совершенно ясно, что формульность знаменного гласа и его ладово-звукорядная структура неразрывно связаны друг с другом, подобно тому, как связаны лексика и грамматические нормы, законы управления, без которых речь стала бы бессмысленным набором слов. Именно эти законы согласования, слаженности лежали в основе формирования гласовых словарей попевок и определили ладовый облик формульных песнопений каждого из гласов.

Следующим этапом в изучении знаменного осмогласия стало сравнительное изучение византийской и древнерусской систем в работах М. Г. Школьник¹⁴. Автору удалось идентифицировать ладовые структуры знаменного осмогласия и византийский октоих, что представляло немалые трудности как в связи с деформациями, которые претерпела византийская система в древнерусской традиции, так и из-за недостаточной изученности теории византийской монодии, особенно в отечественном музыкознании. Работа в этом направлении ясно показала, что детальное изучение византийского осмогласия весьма полезно, даже необходимо для верной ориентации в несколько «перестроенном» ладовом пространстве знаменного октоиха.

Параллельно с 1980-х годов предпринимались попытки систематизировать знаменный октоих с помощью разработанной западноевропейской теории церковных ладов, что давало возможность последователям этого направления, не углубляясь в изучение зависимости знаменного распева и его октоиха от византийской певческой традиции и в сложные процессы формирования знаменного осмогласия, отнести знаменные песнопения к одному из шести «обиходных» ладов — большому, малому, укосьённому в двух их разновидностях — автентической и плагальной. Сразу отметим, что автентические песнопения знаменного и византийского осмогласия (то есть 1-го — 4-го гласов) зачастую

оказываются по этой систематике плагальными и, наоборот, плагальные (то есть 5-го — 8-го гласов) автентическими. Эта концепция знаменного октоиха, связанная с систематизацией древнерусских песнопений на основе категорий поздней, обособленной от певческой практики западноевропейской теории, абсолютизирует некоторые ладовые категории (звукоряд и положение в нем финалиса) и отделяет их от полного ладового контекста формульного мелоса; она отражена в учебнике «Музыкально-теоретические системы»¹⁵.

Обратимся теперь непосредственно к источникам, дающим сведения по интересующей нас проблематике.

Как было установлено еще А. В. Преображенским, распределение текстов в системе осмогласия, сложившееся в византийской певческой традиции, в абсолютном большинстве случаев сохраняется и в корпусе песнопений знаменного распева. Отметим, что хотя на Руси возобладала сквозная нумерация гласов с 1-го по 8-й, понятие «плагальный» (πλάγιος), относимое в византийской традиции ко второй четверке ихосов, все же было известно в виде термина «искрь» (близкий), воспринятого, видимо, из южнославянских литургических книг¹⁶. Известна и группировка песнопений по принципу *автентическое* — *плагальное*, например, в последовательности гласов для стихов на *Аллилуиа* из певческого приложения к Типографскому уставу (1-5, 2-6, 4-8) или в Успенском осмогласнике «Богоначальным мановением» (1-5, 2-6, 3-7, 4-8). Хорошо знакомы и предписания особого способа исполнения знамен в попевках 1-5 и 2-6 гласов, а также указания на певочное родство этих гласов в азбучных текстах XVI-XVII веков¹⁷.

Несомненно, существовало у древнерусских дидакалов, мастеров пения и представление о *звукоряде* (в этом позволим себе не согласиться с А. В. Преображенским). В теоретическом изложении оно было, однако, нейтральным по отношению к интервальной структуре гласовых звукорядов и комплексу их ладовых моделей (финалисов и вторичных опорных тонов), в отличие от греческих музыкально-теоретических текстов. В последних можно встретить весьма детальное описание способов нахождения гласов, вернее, их основных тонов, в звукоряде *тетрафонии*, явно рассчитанное на процесс обучения, тренировки учеников, причем речь там идет не только об автентических и плагальных, но также о срединных (медиальных) ихосах и фторах. В *Агиополите* в нескольких

разделах содержатся указания о способе нахождения ихосов и соотношении их каденций (τὸ πλήρωμα, τὸ τέλος, τὸ ἀποτέλεσμα)¹⁸. В комплекс текстов, изданных Е. В. Герцманом по рукописи БАН. РАИК 63, входят разделы «О сменах ихосов» (Περὶ τῶν ἐναλλαγῶν τῶν ἰχῶν), «О плагальных», «О срединных», «О фторах», частично совпадающие с фрагментами *Агиополита*. В них дается уточненная информация об интервальных отношениях между ихосами (Л. 49–50)¹⁹. Для обнаружения возрастающих по номеру автентических ихосов предлагается перемещаться по звукоряду на одну ступень (один звук, один интервал — φωνή) вверх, причем после четвертого ихоса согласно интервальной структуре тетрафонии снова следует первый ихос. Плагальные ихосы предлагается отыскивать, отсчитывая от соответствующего по номеру автентического четыре «фони» (то есть квинту) вниз, и т. д.

Греческие теоретики устанавливали тесную связь между *ихосом* и *мелосом*. *Агиополит* сообщает, что «невозможно ни ихос найти без мелоса, ни мелос без ихимы» и что последняя находится «между мелосом и [указанием] ихоса для воспевания тропаря»²⁰. В упомянутой подборке текстов из РАИК 63 «ихосом» называют настройку (ихиму, енихиму) на исполнение песнопения, которая представляла собой его ладовую схему, а «мелосом» следующее за ней песнопение, составленное из стабильных мелодических формул с опорой на указанный ихос²¹. Взаимосвязь мелоса и ихоса угадывается и в древнейшей азбуке из Великой Лавры Афона (Ath. Laur. Г. 67. F. 159), где вслед за перечислением ихосов приводятся знаки «мелодем» (μελοδημάτων) — элементов византийского монодического мелоса²².

В древнерусской музыкальной теории термин «лад», действительно, не использовался, однако его содержание, как и в византийской теории, покрывалось более многозначным термином «глас» (греч. ἴχος, лат. tonus), дополнением к которому служили термины «попевка», «кокиза», обозначавшие конкретное мелодическое наполнение «гласа». Если для обобщенного названия традиционных мелодических оборотов применялись указанные термины, то какое содержание вкладывалось в термин «глас»? И по каким критериям мелодические формулы разных типов — попевки, лица, фиты — объединялись в гласовые формульные словари? Для ответа на эти вопросы обратимся к древнерусским музыкально-теоретическим руководствам.

В отличие от греческих руководств, положение основных гласовых тонов относительно друг друга и звукоряда в древнерусских текстах не определяется, однако сообщается, что их обнаружение — дело трудное, требующее длительного изучения: «Строкъ же начала и концы ищущим — многотруденъ имуть, постигают бо та, елицы многовременно единою токмо сему прилежать» (РГБ. Ф. 379. № 1, последняя четверть XVII века)²³.

Комплекс представлений о **звукоряде** присутствует в древнерусских музыкально-теоретических руководствах разных типов. Во-первых, определенный звукоряд подразумевается при выстраивании некоторых семейств знаков по высоте относительно друг друга и/или «строки» (крюков, статей и др.): «Крукъ простыи — возгласити его мало повыше строки. Мрачныи — повыше простаго. А параклитъ в начале стиха — якоже светлыи крукъ возгласити. А тресветлыи крукъ — возгласити светлаго выше. Аще тресветлыи крукъ с сорочкою ногою — велми паки возгласити ... Статья простая — постояти мало. А мрачная — повыше простое да пониж светлыя. Светлая — держать высоко. [С] сорочьею ногою стотья светлая — велми высоко держати ... Аще ли стотья з запятою — постой зниска. Аще с крижемъ — велми ниже постой» (РНБ. Кир.-Бел. 668/925. 1560-е годы)²⁴. Во-вторых, он предстает в виде лестницы из ступеней звукоряда, обозначенных пометами: «По сим убо словамъ, якоже по некоей высоковосходной лестнице, по степенемъ от нижния первыя на вторую возступаемъ, тако же и по прочимъ — до высоты достигаемъ» (РНБ. О. XVII. 19, середина XVII века)²⁵. Число помет в первоначальном варианте — 7 — охватывает два соединенных тетра хорда от (2) **zv** до **точки** (под знаменем, **zn**)²⁶, занимающих центральное положение в обиходном звукоряде, и приравнивается «седмице» и «седморичному» веку: «Не просто бо сия согласныя слова учинены, но по образу сего седморичнаго века сотворены. В шестих бо днехъ составивъ и вообразивъ богъ мира сего, всякими виды украси и в седмый день от всехъ дель своихъ почи. и в нынешнемъ веце всему миру седмию днии повеле строитися, также и божественному пению достоить седмию подъметными словами утвержатися»²⁷. Совершенно аналогичный текст встречаем в греческом руководстве, где также речь идет о 7-ступенном звукоряде, уподобленном семи небесным светилам, «седморичному» веку и всей священной седмице:

Ἐρ(ώ)τησις): Καὶ πόσαι φωναί; Ἀπ(ό)κρισις): Ἐπτὰ φωναί.

Ἐρ(ώ)τησις): Καὶ διὰ τί εἶσιν ἑπτὰ φωναί;

Ἀπ(ό)κρισις): Κατὰ μίμησιν τῶν ἑπτὰ ἀστέρων τῶν πλανητῶν τοῦ οὐρανοῦ,

καὶ τῶν ἑπτὰ αἰώνων, καὶ πᾶν τὸ ἔβδομον ἄγιστον, μετὰ τῆς ἴσης δὲ ὀκτώ ἢ τὸ ἴσον²⁸.

Именно о семиступенном звукоряде речь идет и в лаврском списке азбуки Г. 67: «С Богом начала мелодем: звуков [=ступеней, греч. φωναί] 7...»²⁹.

В другом разделе древнерусского азбучного текста описана и специфическая структура звукоряда, соответствующая византийской «трифонии», а именно совпадение модальных функций ступеней на расстоянии кварты, то есть одинаковых по положению ступеней соединенных тетраордов: «точка приходит в веди, мыслеть приходит в глаголь, нашъ приходитъ в покой»³⁰. Музыкальные теоретики XVII века называли это функциональное тождество «сугубым согласием», в отличие от «согласия» = «степени» и «согласия» = звукоряда. 7-ступенный звукоряд соответствовал 7 ступеням греческой системы трифонии (па-ву-га-па-ву-га-па), а 8-ступенный звукоряд, также зафиксированный в древнерусских руководствах, — греческому октахорду³¹.

Помимо указаний на возможность квартовых транспозиций («сугубое согласие») в руководствах содержится информация о метаболе звукоряда, называемой «премена гласом необычная», понимание техники которой требует, по мнению составителя руководства, «многого труда» и «острозрительного ума»³². Эти «премены» — точный аналог византийским так называемым «аномальным», «ошибочным» (abnormal, wrong), то есть отклоняющимся от нормативного положения в звукоряде, срединным мартириям³³ и более поздним фторам системы октоиха.

Итак, из текстов руководств можно сделать вывод, что у древнерусских дидаскалов были вполне отчетливые представления о звукоряде, его структуре и о смещениях интервальных последований на другие ступени, то есть метаболе.

Мы позволили себе напомнить здесь кратко историю изучения проблемы осмогласия, а также основные сведения по данному предмету, содержащиеся в музыкально-теоретических текстах. Однако хорошо известно, что при изучении средневековых традиций, профессиональные носители которых не имели в своем

распоряжении теоретически разработанной и письменно зафиксированной системы правил и не были склонны входить в детали в своих практических руководствах, если таковые и составлялись, самую важную информацию необходимо «вычитывать» из дошедших до нас результатов их деятельности — в нашем случае из анализа песнопений.

Знание мелоса песнопений знаменного осмогласия, формульного словаря, свойственного каждому из гласов, позволяет сделать вывод о том, что при анализе гласовых песнопений и определении ладовой структуры, характеризующей данный глас, необходимо учитывать весь комплекс взаимоотношений между ладовыми опорами и финалисом, комплекс, который является результатом использования набора традиционных гласовых формул — попевок, лиц и фит. В нем могут совмещаться главенствующая ладовая основа и ладовые подсистемы, в том числе архаичные элементы мелоса, сохранившие в знаменном пении черты восточнохристианской, возможно, до-осмогласной певческой традиции, а также ладовые структуры, возникшие в результате модулирования, обогащения мелоса песнопений использованием формул иных гласов. Последнее явление, вносящее в гласовое песнопение несвойственные ему ладовые элементы, на древнерусском материале, фактически, пока не изучено. Стабильный формульный состав песнопений одного гласа позволяет говорить о целостном и стабильном ладовом облике корпуса песнопений каждого из гласов, ясно воспринимаемом на слух и при анализе. По этому признаку древнерусский *глас-лад*, как и византийский *ихос*, принципиально отличается от лада «новоевропейского». Последний подобен пустому сосуду, который можно наполнить любым содержимым, разумеется, с учетом общих стилевых параметров, и это разнообразие возможностей исключает какую бы то ни было конкретность при обозначениях лада, кроме указания на его интервальную структуру и абсолютную высоту. Дальнейшая детализация ладовых признаков в таком случае будет связана с исследованием отдельного произведения, а не набора сочинений, написанных в одном ладу (или в одной тональности).

Ладовая структура византийского октоиха служит точкой отсчета, помогающей распознать, что именно происходило с этой системой в процессе усвоения и распространения восточнохристианской певческой традиции на Руси.

Во-первых, она дает нам информацию о том, как соотносились между собой автентическая и плагальная разновидности ихосов-гласов. Нотация песнопений и теоретические руководства свидетельствуют о том, что, в отличие от западноевропейской систематики модусов, в которой пара автентический и его плагальный имеют одинаковый финалис, в восточной ветви монодии финалисы плагальных ихосов-гласов лежат ниже автентических (напомним, что составители византийских руководств предлагали спуститься на 4 «фони», то есть на квинту, чтобы обрести плагальный финалис). Кроме того, автентические, или господствующие, ихосы-гласы используют не только собственный фонд формул, но и часть формул своих плагальных разновидностей³⁴, поэтому в песнопениях автентических ихосов-гласов финалис часто располагается в середине используемого звукоряда, тогда как в плагальных под их финалисом, находящимся в нижней части гласового звукоряда, может лежать всего один тон. Знаменные песнопения восьми гласов в полной мере отражают соотношения между автентической и плагальной разновидностями, сложившиеся в византийской традиции, причем даже в тех случаях, когда имеет место деформация ладовой структуры гласа (*пример 1*). В примере приведены песнопения 1-го (автентического), с верхнеквартовой транспозицией в рамках обиходного звукоряда, восстанавливающей «теоретическое» высотное соотношение с его плагальным, и 5-го (1-го плагального) гласов. Центральная ладовая опора автентического ирмоса, как и других песнопений 1-го гласа — ступень *с* (*ми* в нотолинейном изложении), в транспозиции *в* (*ля*), которая является «теоретическим» финалисом гласа, совпадающим с византийским (*ля*); однако заканчивается песнопение ступенью ниже — *н* (*ре*) — в результате соскальзывания с главной опоры *с*, и эта деформация характерна для большинства песнопений 1-го гласа, имеющих высокий (автентический) финалис. Одна из строк в середине ирмоса завершается *кулизмой средней* с финалисом 1-го плагального гласа *н*. В результате использования этой формулы с плагальным окончанием финалис песнопения оказывается в середине звукоряда; под ним лежат еще три ступени, а под «теоретическим» — четыре, то есть именно те четыре «фони», которые разделяют автентические и плагальные финалисы в соответствии с византийской теорией. Ирмос 5-го гласа составлен, практически, в том же амбитусе, комплекс его опорных тонов почти совпадает с ирмосом 1-го гла-

са, хотя и имеет несвойственную автентическому опору на *м* (*фа*), а финалис *н* лежит квартой (квинтой) ниже автентического и является самой низкой ступенью плагального песнопения³⁵. С точки зрения западноевропейской систематики октоиха ирмос 1-го гласа следовало бы признать песнопением плагальной разновидности, а ирмос 5-го (1-го плагального) гласа — песнопением автентическим, что, как видим, абсолютно не соответствует византино-славянской традиции, ее музыкальной теории и практике.

Во-вторых, византийские теоретические тексты, наряду с автентическими и плагальными ихосами, описывают способ нахождения их ладовых разновидностей — ихосов срединных и фторальных, которые чаще используются в середине песнопений, но могут влиять и на его заключительную каденцию и финалис. *Агиополит*, в тексте которого содержится информация о некоторых архаичных чертах византийского октоиха, свидетельствует, что плагальные песнопения второго ихоса поются в большинстве случаев как срединные второго³⁶, и это отражается в системе финалисов знаменного осмогласия, в котором финалис 6-го гласа (плагальный 2-го) в большинстве случаев соответствует именно срединному³⁷. Это объясняет, почему знаменные песнопения 6-го гласа, в отличие от других плагальных, под своим срединным финалисом могут иметь несколько тонов (*пример 2*). Два ирмоса 6-го гласа, приведенные в примере, имеют один финалис срединной разновидности *н* (*ре*), различный амбитус и, в связи с использованием во втором из них попевок в нижнем участке звукоряда плагального гласа, незначительно отличающийся набор опорных тонов. В первом случае финалис расположен внизу использованного звукоряда, под ним — лишь одна ступень, во втором он оказывается в середине звукоряда, спускающегося здесь на ступень ниже (*н*, то есть *ля*) отсутствующего плагального финалиса. Последним в примере приведен ирмос 8-го (4-го плагального) гласа, который, при совпадении его финалиса с ирмосами 6-го, а также 1-го и 5-го гласов, имеет другой набор опорных тонов, производный от комплекса использованных в нем попевок.

Итак, самый распространенный в знаменном октоихе финалис на ступени *н* (*ре*) — в 1, 2, 4, 5, 6 и 8 гласах — не следует интерпретировать в качестве признака, позволяющего отнести огромный корпус имеющих его песнопений к одному ладу в двух разновидностях, автентической и плагальной. В песнопениях каждого из названных гласов финалис *н* входит в различные ладовые струк-

туры, то есть комплексы опорных тонов, и может быть результатом квартовой транспозиции песнопений с целью расположения их в центральном участке диапазона, которая, не изменяя мелоса, нарушила логику высотных отношений между гласами, запечатленную в строго логически выстроенной «классической» теории византийского октоиха. Так, в 1-м гласе знаменного октоиха финалис **н** — нижнеквартовая транспозиция автентического финалиса со смещением на ступень вниз, во 2-м — нижнеквартовая транспозиция срединного финалиса, в 4-м — октавная транспозиция автентического финалиса, в 5-м — плагальный финалис, в 6-м — нижнеквартовая транспозиция срединного финалиса, в 8-м — нижнеквартовая транспозиция плагального финалиса³⁸.

Итак, каждый глас октоиха в том виде, в котором он дошел до нас, — результат длительного исторического развития двух певческих культур — византийской и древнерусской. Глас многослоен, его ладовая структура может включать автентическую и плагальную основы; основу срединной разновидности (в том числе в завершении песнопений); архаичные ладовые структуры, возможно, до-осмогласного мелоса; модуляционный материал, связанный с появлением формул из других гласов; трансформированные ладовые структуры, возникшие в результате переинтонирования византийского мелоса в древнерусской традиции. Песнопения разных типов — псалмовые стихи, ирмосы, стихиры — при безусловной общности их ладовой структуры имеют и специфические особенности, производные от различий их формульного состава. Певческий глас — это комплекс ладовых моделей, реализующихся в разнообразных мелодических формулах — попевах, лицах, фитах.

В исследовании древнейшей знаменной певческой традиции все еще остается много неизвестного, неясного, неистолкованного. Без понимания и решения всего комплекса проблем, связанных с системой осмогласия, трудно надеяться на продвижение в области реконструкции раннего слоя знаменных песнопений. Современная теория певческого октоиха, на наш взгляд, должна быть точным инструментом, позволяющим исследователю ориентироваться в комплексе дошедших певческих текстов и сведений о них, в сложных процессах ладообразования, протекавших в далекие времена и в широком временном диапазоне, помочь верно интерпретировать данные, вступив в диалог с древней традицией и овладев ее языком.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России (Опыт историко-технического изложения). Из уроков, читанных в консерватории при Московском музыкальном обществе. Вып. I–III. М., 1967–1969.
- ² *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. С. 122–142.
- ³ Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский. Казань, 1888. С. 52–53.
- ⁴ *Металлов В. М.* Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам. М., 1899. С. 6.
- ⁵ Там же. С. 3.
- ⁶ *Преображенский А. В.* Греко-русские певчие параллели XII–XIII в. // *De Musica: Временник отдела теории и истории музыки.* Вып. второй. Л.: Гос. Ин-т истории искусств, 1926. С. 66.
- ⁷ *Преображенский А. В.* Культурная музыка в России. Л., 1924. С. 20.
- ⁸ Там же. С. 26.
- ⁹ См.: *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам XV–XVIII веков. Л., 1972. С. 193: «Система осмогласия, столь важная в греческой теории музыки, в знаменном распеве с течением времени *переродилась в формальность*, начавшую постепенно тормозить поступательное движение знаменного распева».
- ¹⁰ *Бражников М. В.* Русское церковное пение XII–XVIII веков // *Бражников М. В.* Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975. С. 100: «Известные работы А. В. Преображенского убедительно доказали византийское происхождение знаменного распева и знаменной нотации...» (доклад 1966 года).
- ¹¹ *Фролов С. В.* К проблеме звуковысотности беспометной знаменной нотации // Проблемы истории и теории музыки. Л., 1979. С. 124–147; *Шабалин Д. С.* О дешифровке группы единогогласостепенных знамен периода от середины XV до середины XVII в. // Невские хоровые ассамблеи: материалы научно-практической конференции «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры». М., 1984. С. 45–47; *Он же.* Проблемы дешифровки беспометного знаменного распева: дис. ... канд. иск. М., 1986; *Он же.* О дешифровке «единогогласостепенных знамен» и реконструкции звуковой системы строки // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: сб. научных трудов. Л., 1987. С. 49–72. Ранее статистический метод был использован М. В. Бражниковым для подсчета употребительности ступеней обиходного звукоряда в песнопениях восьми гласов. См.: Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII веков: Применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений. Л.; М., 1949. С. 72–80, 92.
- ¹² *Лозовая И. Е.* Русское осмогласие как самобытная музыкальная система: Ладовая структура и попевочное содержание // *Она же.* Самобытные черты знаменного распева: дис. ... канд. иск. [М., 1981] Киев, 1987. Глава IV. С. 127–155; *Она же.* Русское осмогласие знаменного распева как оригинальная ладовая система: тезисы доклада на первой научно-практической конференции «Памятники русской хоровой музыки» [1982] // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2 / сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. М., 1992. С. 65–69.

- ¹³ Лозовая И. Е. Русское осмогласие как самобытная музыкальная система. С. 148–153. Впоследствии выяснилось, что идея квартовой транспозиции с целью корреляции высотных отношений между гласами была выдвинута К. Хегом. См.: *Noeg C. Ein Buch altrussischer Kirchengesänge // Zeitschrift für slavische Philologie. XXV (1956). S. 261–284.*
- ¹⁴ Школьник М. Г. Проблемы реконструкции знаменного распева XII–XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология): дис. ... канд. иск. М., 1996; *Она же. Reconstructing the Znamenny Chant of the 12th — 17th Centuries: Problems and Possibilities // Palaeobyzantine Notations II. Acta of the Congress Held at Hernen Castle (The Netherlands) in October 1996 / ed. by Ch. Troelsgård in collaboration with G. Wolfram. Hernen, 1999. P. 63–70.*
- ¹⁵ Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных ВУЗов. М., 2006. С. 192–201.
- ¹⁶ См. например, болгарский Октоих начала XIII в., ГИМ. Собр. Хлудова. № 136 (Струмицкий). Л. 34 об., 35, 36 об., 43 (гл[а]с. ис[кр]ь. ѿ. ѿ.), 44 и др.; древнерусские Минею XI в., РНБ. Софийское собр. № 202 (Путятину). Л. 4, 8 об., 29 об. и др., и Стихирарь минейный XII в., БАН. № 34.7.6. Л. 50, 50 об., 53 об., 57, 124 об. — 125 об.
- ¹⁷ «В первом гласе и 5-мъ закрытые с точками одинако поются — подръжав, да тряхни... Въ 2-м гласе и 6-м тые ж закрытые инако поются...» (РНБ. Кир.-Бел. 662/919; см. также Сол. 277/283. О. XVII.6; ИРЛИ. Собр. Бражникова. № 1 и др.). «Перваго гласу знамя и пятого — едина попевка. А втораго и шестаго гласу — едину попевку имеютъ. А третии и четвертыи, и седмыи, и осмыи — попевками не согласуются» (РНБ. Кир.-Бел. 665/992; ГИМ. Син. певч. № 1160, 211; РГБ. Ф. 210. № 1. Ф. 379. № 15 и др.).
- ¹⁸ *The Hagioropolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory / preliminary ed. by J. Raasted. Copenhagen, 1983. § 6:* «Плагальный первый произошел от скольжения вниз [=движения вниз] первого, а от скольжения вниз завершения второго произошел плагальный второго. В большинстве случаев окончания второго завершаются в плагальном второго. Варис таким же образом [произошел] от третьего, ибо в «асме» настройка вариса поется как в третьем ихосе, включая его окончание. И от четвертого произошел четвертый плагальный. И от четырех плагальных произошли четыре срединных (μέσοι), а от них — четыре фторальных (φθοραί)». В § 33 и нескольких последующих описываются соотношения срединных и плагальных ихосов, фторальных и срединных, в том числе в виде схем.
- ¹⁹ Герцман Е. В. Петербургский теоретикон. Одесса, 1994. С. 468/505–476/508.
- ²⁰ *The Hagioropolites. P. 16 (§ 9).*
- ²¹ БАН. РАИК 63. Л. 41 об. Герцман Е. В. Петербургский теоретикон. С. 426/485.
- ²² Воспроизведена в изд.: *Specimina notationum antiquiorum. Folia selecta ex variis codicibus saec. X, XI and XII phototypice depicta. Pars Principalis / edenda curavit Oliver Strunk. Hauniae, 1966.*
- ²³ Текст этого сказания «о осмостепенных пометах» приведен в изд.: *Шабалин Д. С. Певческие азбуки Древней Руси. Тексты. Краснодар, 2003. С. 183.*
- ²⁴ *Шабалин Д. С. Певческие азбуки Древней Руси. С. 58–59.*

- ²⁵ Там же. С. 163.
- ²⁶ Там же. С. 172. Об этапах становления пометного звукоряда и элементах *тетрафонии* (византийской диатоники) в нем см.: *Школьник М. Г. Проблемы реконструкции знаменного распева XII–XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология). С. 20–46.*
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ БАН. РАИК 63. Л. 47. См.: *Герцман Е. В. Петербургский теоретикон. С. 453.*
- ²⁹ См.: *Лозовая И. Е. Византийские прототипы древнерусской певческой терминологии // Келдышевский сборник: музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. М., 1999. С. 65.*
- ³⁰ РНБ. О. XVII.19. Л. 64 об. *Шабалин Д. С. Певческие азбуки Древней Руси. С. 172.*
- ³¹ См.: РГБ. Ф. 379. № 1. Л. 24–25, 27–28, 30–31: «Кроме же сихъ осми степеней во всяком пении иное никакое согласие не обретается»; «Того ради сугубое согласие, понеж в пении многожды обретаются строки необычны — иногда бо с высокога гласа падають на нискии, иногда ж нискаго ударяется в высокий. И сего ради бывають осми степенем преложение на другое согласие — или от высокога на ниское, или от нискаго в высокое»; «И тако составишася техъ осми степеней осмь сихъ пометныхъ словъ». *Шабалин Д. С. Певческие азбуки Древней Руси. С. 181–183.*
- ³² РГБ. Ф. 379. № 1. Л. 37–43. *Шабалин Д. С. Певческие азбуки Древней Руси. С. 184–186.*
- ³³ *Thodberg Ch. Chromatic Alterations in the Sticherarium // Actes du XIIe Congrès International des études byzantines. Ohrid, 1961. T. II. Beograd, 1964. P. 607–612; Idem. Der byzantinische Alleluiarion-ziklus. Copenhagen, 1966 / MMB. Subsidia. Vol. VIII; Raasted J. Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts. Copenhagen, 1966 / MMB. Subsidia. Vol. VII.*
- ³⁴ Так, в *Агиополите* говорится, что обычно завершения, или заключительные обороты (πληρώματα), песнопений второго ихоса заканчиваются в плагальном второго. *The Hagioropolites. P. 14 (§ 6).*
- ³⁵ В тех случаях, когда песнопения 5-го гласа завершаются попевками *долинка* или *возно последний*, происходит смещение гласового финалиса на ступень вниз — *гн*, аналогично тому, что происходит при соскальзывании финалиса в 1-м гласе. При этом как бы восстанавливается нормативное интервальное соотношение в квинту между автентическим и плагальным финалисами, только ступенью ниже. Отметим также, что в тех случаях, когда песнопения 1-го гласа заканчиваются попевкой его плагального (долиной), их финалис соответственно также находится в квинтовом соотношении со смещенным финалисом автентическим.
- ³⁶ *The Hagioropolites. P. 10 (§ 2).*
- ³⁷ Срединные (μέσοι) ихосы производны от плагальных; их основной тон располагается двумя ступенями выше своего плагального и поэтому называется δίφωνος. См.: *Герцман Е. В. Петербургский теоретикон. С. 482/511.*
- ³⁸ *Школьник М. Г. Проблемы реконструкции знаменного распева XII–XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология). С. 49–70.*

Пример 1

Bresl. 5

Первоначально о тебе рожену нетбне носыну и во
после де ната о тебе вы воплощену без семени христу богу во зо-
пи емо воздвигнувы и ро го наше свято е си го сподл

1-й автентический
амбитус финалис опорные тоны

МДА 231871

Кона и всадники во мори черме ниве сокруша а и брани мышцею
высоко но христосо истра сале стемизра и ла же спасе по бс-
де ню но по ю ца

5-й (1-й плагальный)
амбитус финалис опорные тоны

Пример 2

Bresl. 5

Изноши утвенноу ще че ло вько любе че просвети молю ся и наста-
ви насо на по ве лбни а тво а и научи ма счасо творити во лю твою

5-й (2-й плагальный)
амбитус финалис опорные тоны

Созо мене лю бо ве со ва за е ми а по сто ли владу ще о му ве ст бни
се бс христу пре да во ше красены ноги у мн ва ху бла го вь ст вую че
весе мо ми ро

6-й (2-й плагальный)
амбитус финалис опорные тоны

8-й (1-й плагальный)
амбитус финалис опорные тоны