

Евгений Герцман

(С.-Петербург)

ЗАГАДКИ, ОСТАВЛЕННЫЕ АЛЕКСАНДРОМ МЕЗЕНЦЕМ

Несколько месяцев тому назад мне довелось быть одним из официальных оппонентов на защите докторской диссертации Зивар Махмудовны Гусейновой «“Извещение” Александра Мезенца и теория музыки XVII века». Анализируя это основательное исследование, я, естественно, не мог не восстановить в памяти текст самого “Извещения”, опубликованного в 1888 г. Степаном Васильевичем Смоленским. Глядя на содержащийся в небольшом, но бесконечно ценном сочинении знакомый ряд помет, я вспомнил, что уже однажды, приблизительно 20 лет тому назад, он приковывал мое внимание. Тогда мне казалось, что я увидел в нем нечто такое, что до меня не обнаружил ни один исследователь и что способно расширить современные представления о ладофункциональной логике древнерусской музыки, — той логики, которая и ныне продолжает оставаться чем-то “тайнозамкнутым”. Занимаясь в то время педагогической работой в Дальневосточном институте искусств, я предложил одной из своих учениц проанализировать пометный ряд как музыкально-теоретический феномен, в котором могли быть запечатлены нормы ладового мышления эпохи. К сожалению, ученица не пошла дальше добросовестного изложения соображений, высказанных мною во время занятий. Не привлекла ее эта тема и впоследствии, когда она начала свой самостоятельный исследовательский путь. Ну, а я был отвлечен от пометного ряда другой научной работой и обстоятельствами, не имевшими никакого отношения к науке. И вот теперь, 20 лет спустя, я вновь вижу перед собой “мезенцевскую” последовательность помет и мне вновь представляется, что остается сделать лишь небольшой шаг, и он станет ключом к разгадке важнейших явлений средневековой “ладовой жизни”. Но очень скоро мираж исчезает и реальность опять вынуждает убедиться в том, что тайны музыкального мышления не столь просто обнаруживают себя. Вместе с тем мне показалось, что некоторые возникшие соображения о смысле конструкции пометного ряда могут оказаться небесполезными для тех, кто будет в дальнейшем осваивать плодородное поле русской музыкальной медиэвистики¹.

Перед исследователем, связавшим свою научную судьбу с изучением любой древней музыкальной культуры, постоянно

встает одна и та же проблема: каким образом проникнуть в мир той музыки, которая ныне уже не слышна, какими способами выявить логику того, что некогда звучало и ушло в небытие вместе с эпохой, ее породившей. Не будет преувеличением сказать, что в этом случае выбор объекта исследования во многом предопределяет успех или неудачу ученого. Каждый избирает его в зависимости от своих научных убеждений. Конечно, можно оставить без внимания многие преграды, стоящие на пути к “мертвому” музыкальному материалу и следовать традиции, сложившейся при изучении “живого”. Например, расшифровывая уцелевшие памятники древней музыки и переводя их в современную нотацию, анализировать ладовые особенности полученного сочинения и считать, что исследуется произведение композитора, жившего двадцать, пятнадцать или даже шесть-семь веков тому назад. Ведь совершенно очевидно, что в таком случае анализу подвергается некий опус, искусственно созданный в результате механического перевода из одной нотации, приспособленной для конкретного исторического уровня мышления, в другую, отражающую ладовые закономерности иной эпохи. Не составляет труда догадаться, что при такой трансплантации ладовая информация, заложенная в древней нотной записи, попадая в лоно неприспособленной для нее нотной системы, полностью искажается. И в результате полученные сведения не имеют ничего общего с искомыми.

В связи с этим невозможно не вспомнить, что некоторые из титанов русской музыкальной медиевистики предупреждали о подобном упрощенном подходе к объекту исследования. Так, еще в конце прошлого столетия С.В.Смоленский обращал внимание на то, что “ноты решительно не выражают знаменного распева. Многие знамена, совершенно тождественные в нотном изложении, имеют (с ними) совершенно различный смысл... указывая одинаковое нотное движение, знамена отличают его или в способе исполнения, или в семиографическо-музыкальном смысле... Эти ноты не указывают ничего относящегося к внутреннему его <знаменного распева> строению, только запись, внешний облик... Она <пятилинейная нотация> не дает ничего, кроме означения высоты и длительности звуков, *отсутствии связи между нотами и основаниями напева* убьет само пение” (курсив мой. — Е.Г.)². Не вызывает сомнений, что абсолютное большинство перечисленных С.В.Смоленским отрицательных явлений относится к искажению именно ладовой природы знаменного распева при его переводе на современный нотаносец. Но, к сожалению, отдельные тенденции нашей научной жизни показывают, что такие заветы нередко оказываются в забвении.

Отсутствие методов, способных сохранить ладовую суть музыкального материала при переводе из древних нотаций в современную, частично можно возместить сведениями, почерпнутыми в музыкально-теоретических памятниках. Несмотря на общеизвестное отставание теории от художественной практики, поскольку наука со значительным опозданием фиксирует явления творчества (и далеко не все), подлинная теория, полно или неполно, но отражает важнейшие тенденции музыкального мышления. Правда, истории хорошо известны теоретические концепции, оторванные от музыкального материала либо толкующие его неверно. Основываясь на них, вряд ли можно приблизиться к истинному пониманию музыки, характерные закономерности которой теория призвана освещать. К счастью, русская средневековая теория была начисто лишена как целенаправленных, так и сомнительных абстракций, столь часто постулирующихся в последние два столетия. Все ее положения направлены только на то, чтобы систематизировать практические навыки. Здесь не могло быть и речи о столь популярном в наши дни разделении теории на “научную” и “учебную”. Эти два течения совмещались в ней в едином потоке, поскольку она должна была вооружить будущего профессионала комплексом знаний по освоению певческого дела и, главным образом, нотации. Последняя же, как и любая нотация, не могла не отражать объективных закономерностей музыкального мышления. Все эти обстоятельства являются важнейшим залогом того, что положения русского средневекового музыкознания поверхностно или глубоко, но фиксировали категории музыкальной практики и могут служить солидным подспорьем для их познания.

Что же касается труда Александра Мезенца, то не будем забывать, что речь идет о XVII в., завершающем громадный период, за которым следует Новое время, давшее и новое художественное творчество, и новую теорию. Значит, “Извещение” должно было основываться на самых последних достижениях отечественной средневековой музыкально-теоретической мысли. Текст памятника свидетельствует о том, что во время его создания существовала беспредельная разноликость, с которой в различных местностях, у различных мастеропевцев и в певческих школах использовались почти тождественные невменные соединения. Это приводило к путанице при знаковом описании одних и тех же звуковых последовательностей, и, наоборот, графически почти одинаковые соединения знаков зачастую предполагали неоднозначное мелодическое содержание. Интересно, что прародительница русского богослужебного пения — византийская музыка — также пережила подобные “смутные времена” (но намного ранее: в X–XII вв.),

когда одни и те же невмы в разных местностях и школах подразумевали достаточно отличающиеся друг от друга мелодические варианты. Но по этой причине так называемая “палеовизантийская нотация” до сих пор остается загадочной. То же самое или почти то же самое происходило, очевидно, на Руси в XVI–XVII вв., и здравомыслящие музыканты не могли не противостоять этому, поскольку в сложившейся ситуации подрывалась важнейшая задача всякой нотации — служить точным средством информации о музыкальном материале. Именно такое противостояние и предопределило появление мезенцевского “Извещения”, цель которого заключалась в том, чтобы с помощью власти церкви остановить этот нотационный разброд и способствовать упорядочению, а точнее — унификации музыкального смысла, вкладываемого в каждую нотографическую единицу. Привести же все к единой системе можно было только в том случае, если бы она базировалась на объективных принципах, в точности соответствовавших нормам музыкального мышления. Значит, метод, зарегистрированный в “Извещении”, не мог не отражать глубинных музыкальных закономерностей эпохи. Существует еще одно немаловажное обстоятельство, подтверждающее изложенное соображение. Общеизвестно, что те пометы, которые мы иногда называем “мезенцевскими”, в источниках нередко приписываются и Ивану Шайдуру, и Леонтию. Следовательно, как и всякая фундаментальная нотографическая категория, пометный ряд возник не внезапно, не по прихоти одного (пусть даже выдающегося) теоретика, а являлся результатом работы, осуществлявшейся на протяжении достаточно продолжительного исторического периода и в течение жизни не одного поколения. И это также свидетельствует в пользу того, что пометный ряд содержит “беспристрастный” отпечаток музыкальной действительности и отражает подлинную “ладовую ситуацию”.

Напомним, что в сочинении А. Мезенца серия знамен обозначает конкретные ступени канонизованного тогда теорией звукоряда:

ГН Н Ц

Простое
согласие

ГН Н ·

Мрачное
согласие

М П В

Светлое
согласие

ГВ П В

Трешветлое
согласие

Как показывает история европейского музыкознания, в таких канонизованных звукорядах в схематизированной форме отражались важнейшие явления звуковысотного мышления.

Поэтому они были хоть и выхолощенной, но все же моделью главных звуковысотных параметров, освоенных мышлением. Следовательно, они должны были нести в себе информацию не только о диапазоне, наиболее часто использовавшемся в художественной практике, но и о его ладовом осмыслении.

Средневековые теоретики именуют четыре звуковых образования пометного ряда согласиями. З.М.Гусейнова предположила, что речь идет о трихордах. Однако такое толкование достаточно уязвимо. Трихорд как ладовая организация, а не просто последовательность из трех звуков, должен представлять собой автономную систему. В свидетельствах европейской науки о музыке, сохранившихся с древних времен, невозможно обнаружить канонизованные формы трихордов. А жаль, потому что именно по таким данным можно было бы попытаться реконструировать особенности трихордной ладовой логики. Однако, как показывают другие ладовые разновидности, засвидетельствованные в источниках, тетра хорды, гексахорды, октохорды являются замкнутыми образованиями, границы которых фиксируются ладовоидентичными звуками, представленными, как правило, одноименными ступенями³. Нет никаких оснований считать, что трихордные ладовые формы в этом отношении были иными. Если бы это оказалось так, то вряд ли они могли бы выполнять свои функции в качестве ладовых систем. Значит, если следовать положениям теоретического музыкознания и логике, в обязательном порядке сопутствующей ладовому образованию как таковому, то необходимо прийти к заключению, что трихорд должен был быть двухступенным и трехзвуковым, с одноименными первым и третьим звуками.

Ничего подобного в пометном ряду невозможно обнаружить. Более того, его конструкция, выраженная в пометных обозначениях, больше указывает на тетра хордность и во многом напоминает знаменитую античную “полную неизменную систему”, в которой наименования ступеней чаще всего повторяются “через три” (чтобы не создавать преград ни для читателей, ни для издателей, греческие названия в дальнейшем даются только в русскоязычном “облачении”⁴:

верхний тетрахорд	[нета паранета трита нета		
тетрахорд разделенных	[паранета трита парамеса	[нета паранета трита меса
средний тетрахорд	[меса лиханос паргипата гипата		тетрахорд соединенных
нижний тетрахорд	[лиханос паргипата гипата		

- просламбаноменос

Для человека античности звуковое пространство становилось музыкальным только при одном условии: если оно осмысливалось как комплекс тетрахордных образований. Ни для кого не секрет, что из всего звукового многообразия природы в художественном творчестве могут использоваться только особым образом организованные звуки, находящиеся в определенных отношениях друг с другом (само собой разумеется, что сюда входят исключительно звуки, обладающие определенными акустическими характеристиками).

Однако даже самый общий взгляд на художественную историю человечества показывает, что оно никогда не было в состоянии осознать все звуковое окружение (пригодное для “работы” в искусстве) как единую систему. Звуковой универсум осваивался посредством довольно ограниченных сегментов. Если говорить о европейском музыкальном мышлении, то для античности это был тетрахорд, для западного средневековья — гексахорд, для Нового времени — октава. Каждая музыкальная цивилизация понимала взаимоотношения звуков, систему устоев и неустоев, направленность тяготений и т. д. только в этих рамках. Внутри них находилось музыкальноосознанное звуковое пространство. Они служили своеобразным “масштабом”, который, будучи “приложенным” к различным высотным областям, придавал им понятную музыкальную организованность. Поэтому для науки было важно фиксировать такой “масштаб” и показать его отношения со всем теоретическим звукорядом. Естественно, что последний всегда оказывался шире одного сегмента. И такая ситуация являлась зеркалом реальности, поскольку для освоения звуков, выходящих за рамки одного сегмента, сознание вынуждено строить другие аналогичные сегменты, включающие в себя новые звуки. Если бы было позволено условно персонифицировать каждую музыкальную цивилизацию, то можно было бы утверждать, что

Аристоксен из Тарента, Гвидо из Ареццо и Жан-Филипп из Дижона слышали одно и тоже по диапазону звуковое пространство (так как физиологически органы слуха человека не изменились), однако его музыкальное осмысление было различным; Аристоксен дифференцировал звуковой континуум на тетраорды, Гвидо — на гексахорды, а Жан-Филипп — на октавы. А отсюда возникли и особые непохожие друг на друга отношения между одними и теми же звуками. А как осмысливал это же звуковое пространство Александр Мезенец? Нетрудно увидеть, что каждый сегмент в античной системе и в пометном ряду содержит определенное и четко установленное количество ступеней, названия которых повторяются в других сегментах, расположенных на других высотных уровнях:

в античной системе — гипата, паргипата, лиханос
или

трита, паранета, нета;

в пометном ряду — ГН Н Ц или М П В.

Поскольку музыкальная логика действовала только в рамках сегмента, то нет ничего удивительного в том, что каждый из них заполнялся однотипным рядом ступеней. Но почему в обоих случаях мы вынуждены констатировать два варианта? По каким причинам теоретическое музыкознание не остановилось на одной-единственной “терминологии” (типа *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*, повторяющихся во всех сегментах системы неизменно). Причину этого “или” для античной системы легко объяснить.

Дело в том, что вначале она возникла “в подражание” струнам лиры, что отражало простейшее деление звукового пространства на три высотные области — высокую, среднюю, низкую:

нета — крайняя,
меса — средняя,
гипата — крайняя.

Затем появились ступени, этимология которых говорит сама за себя (здесь специально выпущены две ступени, поскольку их ономастика не отражает непосредственно логику начального развития системы: “лиханос” — наименование указательного пальца, которым приводилась в движение соответствующая струна лиры, а “трита”, то есть “третья”, вообще отсутствовала в архаичный период):

нета	— крайняя
паранета	— расположенная рядом с нетой
парамеса	— расположенная рядом с месой
меса	— средняя

паргипата — расположенная рядом с гипатой
 гипата — крайняя

Когда же пришло время регистрировать ладовые параметры звукоряда, он уже содержал в себе определенные наименования, и с этим невозможно было не считаться. Конечно, впоследствии, при расширении системы в обе стороны от двух-трех до пяти тетрахордов, ономастика устанавливалась уже в согласии с тетрахордными нормами. Но так как в результате предшествующего исторического развития получилось так, что верхняя и нижняя части звукоряда приобрели различные наименования, новые тетрахорды (нижний и верхний) включили в себя наименования звуков “по образу и подобию” тех, которые составляли ближайшие к ним тетрахорды, то есть в верхнем тетрахорде ступени получили наименования, присутствовавшие в разделенном и соединенном тетрахордах, а в нижнем — из среднего. Однако для античного музыкального мышления ладово идентичными являлись не только пары одноименных звуков, но и носящие неодинаковые наименования:

первые ступени — гипаты, меса, парамеса, неты;
 вторые ступени — паргипаты, триты;
 третьи ступени — лиханосы, паранеты.

Об этом совершенно определенно пишет Аристоксен в своих “Элементах гармонии”⁵. Так логика ладового мышления одолела тенденции, порожденные архаичными внеладовыми обстоятельствами. Спустя двадцать столетий после Аристоксена, Александр Мезенец утверждал то же самое. В самом деле, первая часть “Извещения” излагает материал “о призначном знамени, которое знамя поется по гласам во вторую, пятую, восьмую и первонадсятую ступени — $\uparrow\text{Н}^6 \text{Н} \text{П} \dot{\text{П}}$ ”. В третьей же части сочинения даются знамена “в третью, шестую, второнадсятую ступени”, то есть $\text{Ц} \cdot \text{В} \dot{\text{В}} \text{И}$, наконец, затем автор пишет о пометах $\uparrow\text{ГН} \text{ГН} \text{М} \text{ГВ}$. Таким образом, А. Мезенец представляет ладово идентичные ступени пометного ряда:

первые ступени — $\uparrow\text{ГН} \text{ГН} \text{М} \text{ГВ}$;
 вторые ступени — $\uparrow\text{Н} \text{Н} \text{П} \dot{\text{П}}$;
 третьи ступени — $\text{Ц} \cdot \text{В} \dot{\text{В}}$.

Нетрудно заметить, как и в античном звукоряде, они не всегда обозначаются одинаковыми пометами. Подобно “полной неизменной системе”, пометный ряд содержит некий основной отрезок, явно более древний, к которому потом были добавлены “простое” и “тресветлое” согласия.

Учитывая особенности эволюции античной системы, попытаемся реконструировать основные этапы развития пометного ряда (конечно, в самых общих чертах).

Очевидно, первоначально были зарегистрированы три основные высотные области — высокая, средняя и низкая, ибо это решающий шаг в деле познания звукового пространства, без которого невозможно было его дальнейшее детальное освоение:

- В — высоко;
- С — средним гласом;
- Н — низко.

Затем, когда возникла необходимость в более уточненной высотной дифференциации, первоначальное подразделение должно было быть преобразовано, поскольку понадобилось фиксировать не только В (высоко) и Н (низко), но также М (мало повыше) и ГН (гораздо низко). В результате триада помет перестроилась в связи с новыми требованиями:

- В — высоко;
- П — повыше;
- М — мало повыше;
- С — средним гласом;
- Н — низко;
- ГН — гораздо низко.

Нужно думать, что именно в таком виде сформировался ранний центральный отрезок пометного ряда. Подтверждением этому может служить его разновидность, дошедшая до нас как “шайдуровская” и отличающаяся от приведенной только тем, что вверху добавлена еще ГВ⁷ — помета, появившаяся, скорее всего, в результате уже начавшейся дальнейшей модернизации. Основной же костяк на той стадии должен был быть шестипометным — таким, каким он был на аналогичном этапе развития “полной неизменной системы”. Но, подобно тому, как при ее рассмотрении нельзя было сказать ничего определенного о ладовой организации, так и здесь отсутствуют какие-либо указания, которые можно было бы трактовать как отражение ладовых признаков. Конечно, допустимо предполагать, что это были два трихорда (ГН-Н-С и М-П-В) или даже гексахорд. Но единственное достоинство таких гипотез заключается в том, что они имеют аргумент “за” такой же убедительности, как и “против” — догадку и предположение, но не более.

Кажется, ладовая логика начинает проявляться в пометном ряду только тогда, когда он приобретает свой окончательный вид.

Пометы нижнего отрезка как будто со всей убедительностью свидетельствуют в пользу тетраходной организации:

$$\overbrace{+\text{ГН} \quad +\text{Н} \quad \text{Ц}} \quad \overbrace{\text{ГН} \quad \text{Н} \quad \cdot \quad \text{М}}$$

В самом деле, такую последовательность можно оценить только как два соединенных тетраходра, содержащих одноименные ступени. Аналогично тому, как европейское музыкознание ладовоидентичным ступеням всегда присваивало одни и те же названия, так и здесь присутствуют пары пометных обозначений, отличающихся только деталями (например, в нижнем тетраходе ГН и Н даются с крыжиком, а в более высоком — без него):

первые ступени — $+\text{ГН}$ и ГН ;
 вторые ступени — $+\text{Н}$ и Н ;
 третьи ступени — Ц и \cdot .

Относительно наименований третьих ступеней не будем забывать, что точка (\cdot) — результат того, что помета С (средним глазом) при скорописи трансформировалась сначала в более маленькую по размерам букву, а потом — в киноарную точку. Что же касается пометы Ц, то, судя по всему, ее происхождение пока остается неясным и в настоящее время неизвестно, что общего между Ц и С⁸. Но, несмотря на такой дефицит сведений, большинство всех остальных данных говорит о тетраходной организации, включая и различные ГН и М. Ведь то же самое мы уже видели в тетраходной “полной неизменной системе”, где первые ступени различных тетраходов могут именоваться не только одинаковыми названиями, но и различными: гипата, меса, парамеса, нета. Похожее можно отметить и в верхнем отрезке пометного ряда:

$$\overbrace{\cdot \quad \text{М} \quad \text{П} \quad \text{В} \quad \text{ГВ} \quad \overset{\cdot}{\text{П}} \quad \text{В}}$$

Однако необходимо спросить себя: не является ли чем-то искусственным механическое перенесение основных принципов организации древнегреческой системы на русский средневековый пометный ряд? Ведь их разделяет не только бесконечно длинное географическое расстояние, но и громадное историческое пространство, в течение которого музыкальное мышление постоянно изменялось. Так правомочна ли подобная аналогия? Не уподобляется ли она по своему смыслу и результату “переводу” знаменных песнопений на современный нотоносец? Такие или подобные вопросы не могут не возникать.

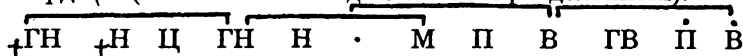
Вместе с тем все говорит о том, что параллели между этими системами, действительно порожденными различными эпохами и художественными цивилизациями, не являются случайными. В подтверждение этого можно указать не только на приведенные отрывки из “Извещения” Александра Мезенца, в которых он не-

двусмысленно классифицирует пометы согласно однофункциональным ступеням, находящимся на квартовом удалении друг от друга, но и на другие источники. Так, например, анонимный автор, написавший “Сказание божественного пения о пометныхъ словехъ, еже пишутся над знаменем”, (РНБ, Q XVII, середина XVII в., лл. 69 об. — 96 об.), повествуя о пометах, сообщает (там же, лл. 78 об. — 79): “Сходны же бывають в пении сия согласные слова другъ с другомъ: НП СВ МГ — наш с покоемъ, слово с ведями, мыслете с верхнимъ глаголемъ. Сего ради, яко егда и нижнее согласное слово подметное, нашъ, воспоеши высочайшимъ гласомъ, и то приидеть в подметное слово — в покой. Или егда покой воспоеши нижайшимъ гласомъ, и тогда приидеть в нашъ. Сим же образомъ и прочая подметная слова другъ с другомъ сходятся. Понеже бо гласъ челевеческий в трехъ частехъ состоится, в нижнемъ, среднемъ, в вышнемъ”⁹. Другими словами, автор обращает внимание своих читателей на ладовую идентичность ступеней, отстоящих друг от друга на кварту: Н-П, ·-В, М-ГВ. А разве противоречит тетраходной логике шайдуrowsкая таблица, столь часто встречающаяся в певческих азбуках¹⁰?

ГВ	П̇	В̇
М	П	В
ГН	Н	С

Ведь вертикальные ряды — не что иное, как регистрация квартовых сопряженностей между однофункциональными ступенями разных тетраходов. Вряд ли такие свидетельства случайны¹¹.

Но какова эта тетраходная система в целом? И тут возникают загадки. Прежде всего, 12 помет невозможно “уложить” в систему из четырех соединенных тетраходов, потому что она требует еще одной 13-й пометы (о разделенных тетраходах вообще невозможно говорить). И тогда, чтобы сохранить сопряженность однофункциональных ступеней возникает даже полуфантастическая мысль о комплексе четырех тетраходов, где два средних имеют не зафиксированное в историческом музыкознании соединение, которое условно можно было бы назвать “окрещенными” тетраходами (в отличие от соединенных и разделенных):



При такой трактовке пометы · и М выступают как обозначения неких бифункциональных ступеней, способных выполнять несколько задач в ладовом образовании. Как это ни странно, но один из фрагментов трактата А.Мезенца, содержащий два распева

фразы “Господи, помилуй”, косвенно подтверждает такое предположение:

†ГН	†Н	Ц	ГН	Н	·	М	П	В	ГВ	Ї	В̇
Гос-	по-	ди,	по-	ми-	луй.	Гос-	по-	ди,	по-	ми-	луй.
В	Ї	ГВ	В	П	М	·	Н	ГН	Ц	†Н	†ГН
Гос-	по-	ди,	по-	ми-	луй.	Гос-	по-	ди,	по-	ми-	луй.

Естественно, что каждая из фраз должна была завершаться на абсолютном либо относительном устое, то есть на ступенях, обозначаемых пометами · и М. Но все это требует подробного и тщательного изучения, поскольку сама идея о “скрещенном” соединении тетрахордов кажется пока бесконечно далекой от реальности.

Не полностью соответствует тетрахордной логике и обиходный звукоряд, традиционно рассматривающийся как звуковое воплощение системы помет.



Если бы верной оказалась мысль М.В.Бражникова о том, что верхнюю границу пометного ряда нельзя признать твердо установленной¹², то можно было бы “дотачать” недостающее заключительное *ми-бемоль*, и перед нами предстала бы столь желанная замкнутая система из четырех соединенных тетрахорда. Но кажется не существует ни одного источника, на основании которого можно было бы решиться на подобную акцию. Индивидуальность и неповторимость пометного ряда проявляет свой “нрав” и здесь, ибо он не дает ввести себя в несоответствующую ему ладовую ситуацию.

А такие попытки уже имели место давно. Так, после проникновения на Русь западноевропейской гексахордной системы у некоторых отечественных теоретиков возникло желание приспособить к ней пометный ряд. Результат оказался любопытным: крайние его отрезки, повторяющие уже известные нам одноименные пометы, выглядели какими-то неестественными “дополнениями” и потому целое продолжало оставаться “тайнозамкнутым”¹³:

†ГН	†Н	Ц	ГН	Н	·	М	П	В	ГВ	Ї	В̇
ут	ре	ми	ут	ре	ми	фа	соль	ля	фа	соль	ля

Не исключено, что пометный ряд в том виде, в котором он дошел до нас, является результатом нескольких модификаций, обусловленных сменой ладовых стереотипов. Известно, с каким упорством теория музыки держится за свои постулаты, как долго она не расстается с ними даже тогда, когда уже очевидна их сомнительность либо несоответствие новым явлениям художественной практики. Мы знаем бесчисленное множество примеров, иллюстрирующих, как некогда справедливые теоретические положения приходили в “негодность”, ибо отражали не всеобщие закономерности, а лишь тенденции определенного исторического периода художественной практики. И тогда, на протяжении достаточно продолжительного времени, старые положения искусственно приспособлялись к новым явлениям (примером этого из недавнего прошлого и нынешнего могут служить “полифеномены” — полигармония, полиладовость, политональность и им подобные, явившиеся результатом стремления “приладить” устаревшие теоретические представления для объяснения новых художественных событий). Можно предполагать, что пометный ряд в своей жизни претерпел несколько таких метаморфоз, призванных “подновить” его во имя соответствия новым певческим реалиям. Не поэтому ли некоторые столь очевидные утверждения источников в каких-то деталях не сходятся в целом? Не по этой ли причине явные тетракордные параметры пометного ряда совмещаются с двумя однотипными гексахордными образованиями обиходного звукоряда (*соль-ми, фа-ре*)?

Все это загадки, оставленные нам не столько Александром Мезенцем, сколько древней историей отечественной музыки. И чем скорее наука разгадает их, тем скорее нам станут более ясным и своеобразие русского средневекового музыкального мышления, и особенности его развития.

Примечания

¹ Нет смысла скрывать, что импульсом для создания предлагаемой статьи стало интересное и глубокое исследование З.М.Гусейновой. Некоторые из публикуемых здесь положений были высказаны в отзыве на диссертацию.

² Смоленский С.В. Общий очерк исторического и музыкального значения певчих рукописей Соловецкой библиотеки и “Азбуки певчей” Александра Мезенца. — Казань, 1887. — С. 11–12.

³ Некоторое отступление от этого правила, наблюдающееся в гексахордной системе, — лишь внешнее, поскольку каждый средневековый гексахорд самостоятелен по своей организации. Его крайние звуки носят различные наименования только потому, что они оказались заимствованными из известного гимна Павла Дьякона, посвященного Иоанну Крестителю. Однако октокордная эпоха, использовавшая для названий звуков почти тот же ряд слогов, исправила это “недоразумение”, и октав-

ные образования уже ограничивались одноименными ступенями (о тетраходных нормах см. далее).

⁴ Так как все упоминающиеся здесь музыкальные системы древности характеризовались относительной высотой (в отличие от современной), то нет никакого смысла приводить столь излюбленные в наше время условные параллели со звуками абсолютной высоты.

⁵ Aristoxeni *Elementa harmonica* / Rosetta da Rios recensuit. — Romae, 1954. — P. 59. Русский перевод этого фрагмента дан в книге: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. — Л., 1986. — С. 57.

⁶ Чтобы избежать типографских затруднений, известный знак крыжик дается в виде †.

⁷ См.: Разумовский Д.В. Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. Из уроков, читанных в консерватории при Московском музыкальном обществе. Вып. 2. — М., 1868. — С. 160.

⁸ Предположение В.М.Металлова (Металлов В.М. Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский. — М., 1912. — С. 286–287) о том, что это первая буква слога *Ца*, заменившая в русском произношении латинское *Sa* (архаичное название VII ступени, некогда “добавленной” к средневековому гексахорду), противоречит элементарной логике. Согласно такому допущению, Ц должна была бы стоять не на третьем месте, а по крайней мере на седьмом или десятом (см. далее: средневековые параллели между гексахордной системой и пометным рядом).

⁹ Цит. по: Певческие азбуки Древней Руси / Публикация, перевод, предисловие и комментарии Д. Шабалина. — Кемерово, 1991. — С. 116.

¹⁰ Подробнее об этом см.: Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. — М., 1971. — С. 296–297.

¹¹ Поэтому когда С.В.Смоленский однажды мимоходом провел параллели между согласием и тетраходом (Смоленский С.В. Азбука знаменного пения. Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца. — Казань, 1888. — С. 48), то это соответствовало данным рукописных источников.

¹² Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. — Л., 1972. — С. 270–271.

¹³ В связи с этим мнение М.В.Бражникова о том, что гексахорды близки русским согласиям (Бражников М.В. — С. 308), еще требует основательной аргументации.

Summary

The author concentrates on the mode system as found out in the well-known 17th-century of Alexander Mezenets on the additional signs (*pomiety*) in the Old Russian neumatic notation. Having compared Russian *Obikhodny* scale with the Ancient Greek modes Herzman comes to conclusion of a certain identity between both which is the tetrachordal organizing principle.

(Екатеринбург)

**ИРМОЛОГИЙ И ДРЕВНЕРУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ
XVII В.**

Книга Ирмологий является древнейшим памятником музыкальной культуры. Как известно, ее появление на Руси в конце XII в. совпало со становлением древнерусского искусства пения, обусловившим его самобытность и особый путь развития в средневековой культуре православного Востока. Пристальное внимание и многоаспектное изучение книги учеными разных стран высветило особую значимость этого памятника в воплощении христианского канона, его ключевое положение в уставном пении. Более того, 800-летняя история бытования Ирмология в знаменитой традиции пения не только древнерусской, но и старообрядческой, а ныне и в православной заставляет задуматься о столь редкой жизнестойкости. Подобного рода памятники соотносимы с вечными категориями, обращение к которым, по-видимому, неизбежно. Нынешний виток интереса к древнерусскому гимнографическому наследию вдвойне символичен: во-первых, в связи с данью памяти исследователям прошлого века и, в частности, Д.В.Разумовскому, также как и ныне возрождавшим знаменное пение к жизни; во-вторых, в связи с деятельностью отечественных ученых, заложивших пробный камень в изучение древнерусской теории. В нашей работе мы попытались продолжить размышления о древнерусской теории в аспекте соотношения теоретического знания и практики на примере книги Ирмологий.

Наше осмысление роли Ирмология в теории ограничивается рамками XVII в., хотя, интерес к попевочному составу книги рождается у древнерусских распевщиков значительно раньше. Как известно, появление теоретических руководств в XV в. связывается с фиксацией знакового содержания знаменного распева. Достаточно сравнить лексиконы ранних невменных азбук со знакомым составом Ирмология того же времени, чтобы убедиться в идентичности семиографии тех и других¹. Появление первых азбук-перечислений совпадает с моментом становления первой музыкально-поэтической редакции Ирмология, когда постепенно складывается новый словарь невм, а в азбуках в это время фиксируется словарь знаков, присущих архетипу книги XII–XIII вв.

Новые же знаки нотации закрепляются в теоретических руководствах значительно позднее — в знаковых алфавитах XVII в.

Словарь попевок Ирмология также становится предметом теоретического осознания. Первое обращение к интонационным формулам ирмосов и их включение в азбуки происходит уже в конце XV — начале XVI в., когда начинают фиксироваться фитные обороты. Составление словаря знаменных попевок завершается к моменту окончательного сложения в практике первой музыкально-поэтической редакции Ирмология. Впервые интонационные формулы книги появляются в “Ключе знаменном” инок Христофора. Более высокий уровень интонационного освоения наблюдается в Согласнике, где охватывается максимально полный объем попевок ирмосов и других жанров. Первые пометные Ирмологии обнаружены в списках 30—40-х гг. В отдельных из них встречается правленный текст, что также можно рассматривать как очередную ступень в теоретическом осознании попевочной структуры Ирмология в контексте высотно ориентированной системы фиксации.

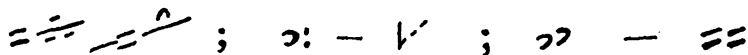
Очередное обращение к музыкальному содержанию книги было обусловлено редакторской деятельностью музыкальной справы Второй комиссии. Результаты исправления получили отражение в “Извещении о согласнейших пометах”, построенном исключительно на материале Ирмология. Примечателен диапазон поднятых в связи с попевочным составом книги вопросов, касающихся: нотации, мелодического словаря гласовых попевок Ирмология, терминологического осмысления знаков нотации и попевок. Таким образом, можно сказать, что основные вехи в практике живого интонирования книги подытожены теоретическими руководствами XVII в.

В руководствах XVII в. попевочное содержание Ирмология рассматривается в совокупности с содержанием Октоиха, Триоди, Праздников, то есть книг устойчивой традиции знаменного пения. Многоаспектный подход к Ирмологию и его интонационному содержанию опять же наблюдается только в XVII в. Именно в это время Ирмологий отделяется от остальных книг и становится объектом специального теоретического осмысления. Этими причинами и объясняется наше преимущественное обращение к теоретическим руководствам XVII в.

Мы остановимся на уже упомянутых памятниках теоретической мысли, в их числе — “Ключ знаменной” инок Христофора 1604 г., Согласник середины XVII в., “Извещение о согласнейших пометах” Александра Мезенца начала 70-х гг. XVII в. В связи с

ними в современной науке был очерчен круг основных проблем древнерусской теории пения. Но не был до конца определен круг источников, послуживших для них музыкальной основой, не установлено, откуда был извлечен попевочный материал, в связи с какими задачами производился его отбор в руководство. Уже упоминалось, что одним из первых словарь ирмосных попевок составляет инок Христофор. В “Ключе знаменном” попевки сгруппированы по гласам в разделе “Имена попевкам”. Как отмечал М.В.Бражников, кокизник Христофора состоит как бы из двух частей — терминологической и текстовой. В первой части даются начертания попевок, подтекстованных их названием, во второй — попевки, заимствованные из песнопений разных книг с присущим им текстом. Примечателен подбор попевок, взятых из Ирмология. Это мелодические обороты 1-го и 2-го гласов из канонов Воскресного (“Твоя победительная”), Успению Богородицы (“Преукрашена”), Рождеству Христову (“Первовечному от отца”), великопостного покаянного (“Да утвердится сердце мое”). Преобладают в этом ряду праздничные песнопения. Соотнеся мелодические обороты ирмосов кокизника с попевочным содержанием остальных разделов “Ключа”, можно говорить об обобщении в руководстве мелодических строк праздничного круга пения. Небезынтересно выяснить соотношение разных разделов кокизника. Для этого мы сопоставили его терминологическую и текстовую часть с реальными попевками из книги Ирмологий из того же сборника Христофора, что и Азбука. Сравнительная развертка всего попевочного материала выявила не только мелодические различия между кокизой и попевкой Ирмология, но и между кокизой и ее текстовым распевом в Азбуке. Объяснить это можно следующим: по-видимому, принцип повторного изложения подчеркивал особенность бытования мелодической формулы в письменной и устной формах. Письменно попевка фиксировалась как стереотип, или знак мелодического оборота. В устном воспроизведении она дополнялась новыми музыкальными подробностями. Таким образом, распетый вариант стереотипа, приведенный самим составителем Азбуки, дает понятие о *вариантной* природе пения попевки. При этом зафиксированный в кокизнике распетый вариант текста, видимо, также не воспринимался как окончательный. Иначе не было бы различий между текстовой частью кокизника и попевками Ирмология. Инок Христофор, будучи составителем сборника, мог бы заимствовать попевки из им же написанного Ирмология. Однако он приводит другие варианты. Можно допустить мысль о том, что инок Христофор составлял свое руководство по имеющемуся образцу знаменного кокизника более раннего времени и варианты распетых текстов в таком слу-

чае должны отражать особенности более ранней музыкальной редакции. В этом убеждает сопоставление текстовой части кокизника и попевок Ирмология. Несмотря на ограниченность мелодического материала, оно дает понятие о характере музыкальных расхождений вариантов роспевов. Различия обнаруживаются на уровне отдельных знаков:



Такой характер замен присущ музыкальной редакции Ирмология начала XVI в.² В то же время в кокизнике имеются формулы, которые в старших кокизниках не встречаются, уже выходят из употребления. Подтверждением тому служат отсутствие распетых ими текстов в Ирмологии инокa Христофора: это лацега, киза, стезка великая. Изложение разных версий попевок в Азбуке свидетельствует об осознании этого факта в теории.

Ценность сборника Христофора заключается в том, что сопоставление им попевочного содержания Азбуки и Ирмология, бытовавшего в практике того времени, дает понятие о разных музыкальных интерпретациях канонического текста, отражающих эволюцию интонационно-графического содержания попевки в пределах века. Азбука репрезентирует более архаичный пласт (начало XVI в.) интонационно-графических формул, чем бытующий в практике и фиксируемый в Ирмологии (конец XVI — начало XVII в.). Знаменный кокизник обобщает особенности интонационного языка, присущие этапам сложения и завершения первой музыкально-поэтической редакции Ирмология. Примечателен сам факт его появления в момент завершающего этапа жизни этой редакции, совпадающего с закреплением в теории понятия многовариантности попевки-кокизы.

Говоря о значении Азбуки инокa Христофора, отметим также, что это — первое руководство, в котором вводится попевочный материал других книг, он осознается как один из нескольких составляющих интонационных основ знаменного пения. При этом интонационная сущность попевки в словаре инокa Христофора впервые осмысливается с позиций живой интонационной практики.

По-иному высвечивается роль Ирмология в Согласнике. Интонационно-графические формулы ирмосов здесь сгруппированы в разделе “Имена попевкам” с интонационно-графическими формулами из других книг: Ирмология, Октоиха, Триоди. Ссылки на конкретные книги не даны, видимо, в расчете на узнаваемость мелодического языка для певца-профессионала.

Ирмосные строки составляют примерно треть мелодических оборотов Согласника. Проведя сравнение этих строк с содержанием Ирмология разных музыкальных редакций, мы пришли к выводу, что использовались тексты из Ирмология раздельноречной редакции состава примерно конца XVI — первой половины XVII в. Иначе говоря, мелодический состав Согласника отражает певческую практику предреформенного времени. В сравнении с “Ключом” инока Христофора его можно считать “новым”. В изложении мелодического материала внутри кокизника также ощущаются новшества. Гласовый принцип в распределении интонационно-графических формул дополняется принципом мелодико-структурного усложнения: в гласе сначала излагаются простые и сложные попевки, затем строки, фиты, и завершается этот ряд “розводами знамени мудрому” или просто “розводами исо владычных праздников” и других книг.

Словарь кокиз Согласника значительно обширнее и сложнее по составу, нежели “Ключ”. В Согласнике складывается свое понимание о компонентах, составляющих мелодическое целое ирмоса: попевке, строке, фите и розводах. Для нас важно выяснить критерии распевщиков в выделении этих категорий, их теоретическую трактовку, ибо в XVII в. этот аспект теории был тесно связан с вопросами редактирования, синтаксиса и формы музыкально-поэтического текста. Будучи ключевым и для справщиков Второй комиссии, он по-новому высвечивает роль руководств, предшествующих исправлению певческих книг. Не потерял он актуальности и для современной теории, особенно в области терминологии.

Новым для мелодического содержания кокизника этого руководства является собственное отношение к иерархии мелодических структур. Впервые вводится понятие строки и осмысливается ее музыкальная природа. Это понятие вносит коррективы в уже сложившуюся к началу XVII в. теорию попевки. Поэтому в анализе состава Согласника мы в первую очередь будем исходить из определения содержания строки. Понятие “строка” в Согласнике имеет самостоятельное значение. Оно отделяется от “попевки” и других категорий. Так, в заголовки выносятся “Строки и попевки 2-го гласа” или “Строки и фиты 3-го гласа”. В связи с этим небезынтересно уточнить структурное и музыкальное содержание строки в сравнении с попевкой, ее протяженность и соотношенность с поэтическим текстом Ирмология. Нами был предпринят сравнительный анализ строк Согласника и Ирмология. В ходе сравнения их гласовых оборотов выяснилось, что строка в руководстве отождествляется с законченным фрагментом

музыкально-поэтического текста, графически выделенного знаками пунктуации и музыкальными знаками остановки.

Для определения разновидностей строк мы воспользовались методом слогоритмического анализа. В большинстве случаев строка в Сogласнике представлена построением из 8-14 слогов, объединенных двумя-тремя ритмическими ударами (*пример 1*). Редким исключением являются 2 строки, превышающие эту слоговую норму, расширенные до 16 слогов и больше (*пример 2*). Внутри такой музыкально-поэтической строки образуются самостоятельные ритмико-структурные единицы текста, каждый с двумя-тремя стиховыми ударами. Третий, менее распространенный тип строки — это своего рода малая строка в один-два слова — 4-7 слогов (*пример 3*).

Учитывая тот факт, что наиболее распространенной в Сogласнике оказалась строка в 1-14 слогов, будем считать ее типовой, олицетворяющей само понятие музыкально-поэтической строки. Большинство типовых строк в Сogласнике распето двумя-тремя попевками. По терминологии А.Н.Кручининой и В.А.Шиндина, это — музыкальный тип “нормативной” строки³.

Строки распознаются по комплексам конечных начертаний музыкальных формул, обозначенных в тексте (*примеры 1, 2*).

Часть строк распета одной попевкой с протяженным подво-дом (*пример 4*). В тексте они, как правило, узнаются по начальному знаку параклит и укладываются в форму 8-12 слогов — мелодический тип полунормативной строки. Малые же мелодические обороты распеваются одной попевкой и именно к ним этот термин и приложим. Таким образом, материал Сogласника дает представление о строке как фрагменте музыкально-поэтической строфы, объединяющем несколько типов мелодических формул, как правило, не менее двух.

Зная теперь, что означает для распевщиков мелодическая строка, попытаемся выяснить принцип отбора ирмосных строк в руководство и их роль в освоении основ знаменного пения. Обращает на себя внимание большое количество цитат из праздничных песнопений Ирмология. Для отождествления попевок Сogласника с ирмосными строками нами были привлечены списки Ирмология как дореформенной, так и пореформенной редакции, где праздничные песнопения выделены заголовками. Подавляющее большинство строк заимствовано из ирмосов двенадцатых праздников и предпразднеств, а также воскресных служб. В общей сложности количество строк праздничных ирмосов составляет более трети всех музыкальных формул Ирмология, представ-

ленных в Согласнике. Некоторые попевки праздничного цикла (“Преукрашена”, “Поим песнь нову”, “Твоя победительная десница”) и рядовых служб (“Да утвердиться сердце”) встречаются в Азбуке инок Христофора. То, что они остаются репрезентативными и для составителей Согласника, говорит о целенаправленном отборе музыкального материала и о знании составителями руководства предшествующего опыта.

В функциональном отношении Согласник представляет все типы строк. Подавляющее большинство составляют начальные “строки” — около 80, затем в количественном отношении следуют срединные строки (30), конечных же меньшинство (менее 10). Из праздничных и воскресных ирмосов заимствуются в основном начальные строки, срединные — из октайных седмичных. Часть ирмосов дана в составе всех своих строк, как и в “Ключе” (например, “Твоя победительная десница”, которая приводится на разные типы “попевок” и “строк”). Необычно то, что функциональная роль ирмосных строк в Согласнике выясняется по расположению интонационно-графических формул. Сначала излагаются типовые, легко узнаваемые мелодические обороты (начальные строки и попевки), а затем нетиповые, менее запоминаемые, присутствующие срединным построениям. На первый план выдвигается ряд мелодически ярких, характерных гласовых попевок и строк книги. Они излагаются семействами. Внутри групп типовых и нетиповых попевок и строк также происходит дифференциация по мелодическому признаку: сначала излагаются коренные интонационно-графические формулы, а затем их производные, что касается как нормативных, так и полунормативных строк. И в заключение следуют строки с попевками “сквозными”, встречающимися в мелодически родственных гласах: производные какизы, кулизмы, грунки, подъема, долинки, мережи. Они прослеживаются только в строках Ирмология. Таким образом, в Согласнике принцип дифференциации мелодических строк является ключом к пониманию их функционального положения в форме распева — строфе ирмоса. Так воспитывалось чувство формы и интонационного строя.

Подытожив наши наблюдения, мы можем говорить о систематизирующей роли Согласника в области знания о мелосе и форме. Попевочный фонд руководства отличается фундаментальностью охвата: он объясняет мелодические обороты ирмосов всего круга пения — праздничного и обиходного, традиционного по книгам знаменного пения и нетрадиционного, включая путевое пение. Систематизация связана и с упорядочением знания о конкретных мелодических структурах ирмосов, где уже наблюдается

подобие некоей иерархии. В отличие от “Ключа” инока Христофора, который оставался прежде всего практическим пособием, Соголасник, наряду с этим, отражает более высокий уровень теоретического обобщения и в этом плане подготавливает появление Азбуки Александра Мезенца.

Азбука Александра Мезенца создавалась уже после исправления музыкально-поэтического текста книги и ценна именно тем, что сфокусировала основные представления справщиков о принципах редактирования музыкального текста. Мы заострим внимание на одном аспекте проблемы — интонационно-структурном. Азбука охватывает мелодические фрагменты из ирмосов всей книги Ирмологий. Представленные в ней образцы различаются по структуре, мелодическому содержанию и графическому оформлению.

Анализу попевочного состава Азбуки можно посвятить самостоятельную работу, мы же отметим основные принципы координации попевок в строке и виды излагаемых строк.

1. Азбука демонстрирует все виды строк, известные музыкальной медиевистике: нормативные — 2-, 3-попевочные, полунормативные — попевка с развернутым подводом, фитные.

2. Наиболее развернутыми и распространенными попевками (архетипы и производные кулизмы, путика, грунки, долинки и других общеупотребительных формул) распеты начальные и конечные строки.

3. Срединные строки отличаются большим разнообразием мелодических формул.

Если продолжить иерархический ряд мелодических структур, представленных в Азбуке, то следующей ступенью является показ фрагментов строф, объединяющих две-три строки. Здесь выявляются два типа построений в зависимости от координации строк: а) тип, где объединяются строки одного вида, например две полунормативные; б) тип, где объединяются строки разного вида, например двухпопевочная и полунормативная. И завершает этот ряд форм несколько полных строф. В Азбуку вошли строфы тех ирмосов, текст которых в ходе справки подвергся кардинальной переработке либо получил новый перевод и потребовал иного распева: это ирмосы 1-го гласа 1-й песни “Шествует морскую”; 4-го гласа, 1-й песни “Явишася источницы”; 8-го гласа 1-й песни “Посеченый несекомаго”. Знаки пунктуации в них проставлены в соответствии с нормами синтаксиса, принятыми составителями во всей Азбуке, то есть выделяются попевки и строки. Таким образом, принцип дифференциации построений, наметившийся в Со-

гласнике, получил логическое продолжение и завершение в Азбуке. В ней выстраивается целая иерархия интонационных микроформ, демонстрирующих процесс интонационного становления строфы.

Осознание многосоставности структуры ирмосов, формообразующих законов их сложения было бы невозможно без установления четких синтаксических норм. Основной единицей синтаксического членения для справщиков Второй комиссии была установлена попевка. В Азбуке подобраны фрагменты исключительно попевочного строения. Учтен результат предшествующей правки, направленной на прояснение синтаксических цезур. Оценивая значение Азбуки в этом аспекте, отметим несколько моментов, указывающих на развитие ее составителями теоретической мысли предшественников.

Азбука — этапное руководство по осмыслению основных теоретических категорий и конкретизированию их музыкального содержания. Понятия “попевка” и “строка”, сложившиеся в музыкальной теории XVII в. как эквиваленты целостных мелодических образований, в Азбуке были разведены. Их синтаксическое значение уточнялось в результате пересмотра дидаскалами формообразующих принципов роспева, импульсом для которого послужило сравнение нескольких одновременных музыкальных редакций ирмосов. Сравнительный подход дал им возможность понять попевку как первичную единицу любого музыкального построения. Осознание попевки как истока всех форм можно расценивать как главное завоевание теоретической мысли XVII в. Оно сформировало представление о синтаксисе музыкальной речи. Графическое или музыкальное выделение попевки упростило работу со словесным текстом. Завершенность словесного фрагмента теперь воспринимается в связи с мелодической оформленностью в попевку. Строка в сравнении с мелодико-графическим оборотом такого порядка рассматривается как вторичное, более сложное мелодическое образование и, в свою очередь, дает начало структурам высшего порядка. Так, в Азбуке намечается классификация микроформ по принципу попевочного усложнения. Правда, в отличие от классификации знамен, она приобретает несколько эмпирический характер ввиду неполного терминологического оснащения, характеризующего иерархию всех мелоформ. В этом смысле, являясь итоговым руководством по охвату всех видов мелодических структур, Азбука остается не до конца завершенной в теоретическом отношении. Главный же результат работы, зафиксированный в “Извещении” — разработка норм синтаксиса музыкально-поэтического текста Ирмология — был

претворен в новой редакции книги, получившей распространение в практике второй половины XVII в.

Определяя роль Азбуки Александра Мезенца, заметим, что она явилась итоговым руководством в теоретическом знании XVII в. Дидаскалы доводят работу своих предшественников по составлению сводного словаря знаменного пения до конца, но саму идею словаря переосмысливают. В предшествующих руководствах словарь составлялся путем отбора типовых попевок (у инока Христофора) либо сведения их из всего круга пения (в Согласнике). Принцип Азбуки Александра Мезенца иной — на примере одной книги дать понятие об истоках знаменного пения. Дидаскалы обращаются к интонационному архетипу, который олицетворяет в их представлении мелодический материал древнейшего певческого свода — Ирмология. Систематизируя знание своих предшественников, они идут дальше в понимании категорий интонационного языка. Прослеживая развитие мелодических форм из попевки, фиксируя все типы микроформ попевочного строения, они утверждают попевку как смысловую единицу искусства пения.

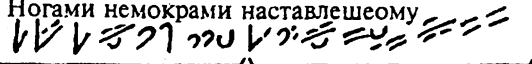
Примечания

¹ Казанцева М.Г. История певческого искусства в письменной культуре Древней Руси XII–XVII вв. (по книге Ирмологий): Дис... канд. ист. н. — Екатеринбург, 1995. — Приложение. Семиографические таблицы 1–6.

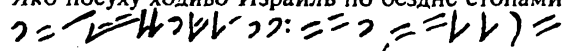
² Там же. — Приложение. Семиографическая таблица 6.

³ Кручинина А.Н., Шиндин Б.А. Первое русское пособие по композиции // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник АН СССР за 1978 г. — Л., 1979. — С. 188–194.

Пример 1

Ногами немокрами наставлешемоу


Пример 2

Яко посуху ходиво Израиль по бездне стопами


**ПЕВЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ ПРОСЛАВЛЕНИЯ ПРЕПОДОБНОГО
КИРИЛЛА БЕЛОЗЕРСКОГО В XVI—XVII ВВ.****По материалам Кирилло-Белозерского собрания**

В июне 1997 г. исполнилось 600 лет со времени создания Кирилло-Белозерского Успенского, посвященного Успению Божией Матери, монастыря. Вскоре после смерти основателя монастыря, преподобного Кирилла, ученики его Христофор и Иннокентий “собором з братиею” составили службу своему учителю, а через приблизительно 25 лет выходец из Афона иеромонах Пахомий Серб написал Житие, основанное на рассказах насельников монастыря, знавших Кирилла, и составил Похвальное слово и Службу преподобному. Согласно служебной Минее¹ первоначальная Служба состояла из 22 гимнографических текстов, Великой Вечерни и Утрени. К 30-м гг. XVII в.² было нотировано 8 стихир и славников Вечерни и 9 песнопений (тропарь, стихиры, светилен и славник) Утрени. Эти песнопения звучали при гробе или раке преподобного. “...Текст... донес до нас интонацию искреннего, теплого чувства задушевности, особой близости к наставнику”³.

В Службе, составленной Пахомием, содержится 36 гимнографических текстов: 6 стихир и 2 славника Малой Вечерни, тропарь, 4 седалища, 2 канона, кондак и икос, светилен, 3 стихиры и славник Утрени⁴. Из них к 30-м гг. XVII в. оказались распетыми и вошли в нотированные рукописи 21 песнопение Малой и Великой Вечерни и 6 — Утрени (тропарь, светилен, 3 стихиры и славник)⁵. Итого певческое прославление великого труженика во Христе составило корпус из 44 песнопений.

Уже в ранних списках обеих Служб особым образом выделен круг текстов, вошедших позднее в нотированные рукописи, и не только гласовыми обозначениями, указаниями подобна, ирмоса, но прежде всего знаками пунктуации, разделявшими синтагмы гимнографического текста. Они отсутствуют в текстах, не вошедших в нотированный корпус, и обязательны в круге распетых песнопений. В ряде ненотированных списков над отдельными словами проставлены фиты⁶.

Каждая Служба имела свое особое значение: прославление преподобнического качества святого в первоначальной и следование содержанию жития в Пахомиевой. И с этой точки зрения каждой Службе соответствует определенный иконографический

тип изображения прп. Кирилла: единоличная икона в рост — первоначальной Службы и житийная икона — Пахомиевой⁷.

Основываясь на изучении списков обеих Служб, О.П.Лихачева⁸ высказала предположение о том, что каждая Служба имела свой образец, и что обе Службы связаны друг с другом лишь почитаемым лицом. И действительно, различно содержание, состав песнопений, форма и композиция Служб. Первоначальная состоит из двух частей, и ее гласовая драматургия строится на последовании четных сродно-музыкальных 2—6-го гласов и 6—8-го в Великой Вечерне, обрамляющих последование нечетных гласов (1, 3, 5-го) в Утрне. Обозначим этот принцип кольцевым. Служба, составленная Пахомием Логофетом, состоит из трех разделов, и принцип гласовой драматургии в ней иной: в Малой Вечерне используется последование 1, 2-го и 6-го гласов, в Великой Вечерне к ним добавляется следующая пара сродно-музыкальных 4-го и 8-го гласов, а в ее завершении звучат песнопения 1-го и 6-го гласов, симметрично началу Малой Вечерни. Утренняя начинается песнопением 1-го гласа, симметрично началу всего последования, затем в одном из седальнов, а далее, в светильне, используется 3-й глас, и в заключении Утрени звучат песнопения 8-го гласа — своеобразная арка к началу Великой Вечерни, и славник 2-го гласа — симметрично окончанию Малой Вечерни. Гласовое последование Службы содержательнее подчеркивает реалии текста и тесно с ними связано, что позволяет сопоставить композицию Службы с композицией безыскусной проповеди⁹, где функцию экспонирования выполняют песнопения Малой Вечерни, развития — Великой и завершения (нравственного приложения) — Утрени.

Корпус нотированных песнопений и первоначальной, и Пахомиевой Служб сохраняет особенности, данные в последованиях служебных Миней. Тем не менее, родство этих двух столь различных Служб несомненно, и проявляется оно прежде всего на музыкальном уровне, поскольку самогласные песнопения на Славе в обеих Службах имеют указания на 6-й и 8-й гласы, а композиция славников обеих Служб также имеет общие закономерности. Это обстоятельство и позволило в XVII в. соединить песнопения в одно последование, используя оба принципа организации — кольцевой принцип первоначальной Службы и принцип проповеди Пахомиевой, создав, таким образом, новое последование¹⁰.

Этот корпус формировался постепенно. Древнейшее из известных последование пяти песнопений преподобному Кириллу выявлено Н.С.Серегиной в списке середины XV в. (Q I 94)¹¹ и опубликовано Г.М.Прохоровым¹². Из сопоставления текстов удалось определить, что это последование составляют славники первоначальной Службы, вошедшие без изменений в служебную иконьскую Минею в середине XVI в. Попадая в условия нотиро-

ванной рукописи, текст имеет иное членение, иную ритмическую пульсацию (пример 1 — *Слава. Глас 6-й. “Иже в Тебе свѣтъ”*).

Одной из причин этого изменения можно считать сравнительно позднее (к 30-м гг. XVII в.) создание роспева: включаясь в уже ранее организованное последование, роспев этого текста должен был подчиняться уже сложившимся нормам, не нарушавшим стиля последования.

Нотированный корпус песнопений преподобному складывался на протяжении 80 лет: от первых списков середины XVI в.¹³ (славников “Тезоименитое звание” 6-го гласа и “Исцеление обильно” 8-го гласа) до полного состава из 44 песнопений в списке 30-х гг. XVII в.¹⁴. Вплоть до 20-х гг. XVII в. формирование корпуса связано было с роспеванием текстов Пахомиевой Службы, и лишь в списке 583/843 внезапно появляются роспевы текстов первоначальной Службы. К настоящему времени удалось выявить только один список этих песнопений, “встроенный” в Пахомиеву Службу. Полное последование текстов Пахомиевой Службы в певческих рукописях Кирилло-Белозерского собрания также известно мне только в одном списке.

Работа над изучением рукописей иных собраний, быть может, поможет восстановить историю сложения корпуса полнее, а в настоящее время можно с уверенностью говорить о формировании певческой традиции почитания преподобного в Кирилловом монастыре и отражении ее в письменных нотированных источниках.

Помимо служебных Миней, в Кирилло-Белозерском собрании выявлено 26 рукописей, содержащих песнопения прп. Кириллу: три рукописи середины XVI в., две — 60-х гг., три — 80-х гг., одна — конца XVI — начала XVII в., одна — 20-х гг. XVII в., четыре — середины XVII в., девять — 30—40-х гг., одна — 60-х гг. и две — конца XVII в.¹⁵.

Среди них рукописи, принадлежавшие перу Елисея Вологжина, старца Ефрема Волынского, Книжица путная певчая Варфоломеева, инока Христофора, две рукописи Гурия Шишкина. Известные роспевщики, переписчики, теоретики, клирошане Кириллова монастыря работали над созданием и распространением роспевов в честь святого.

Этапными, помимо списков середины XVI в., в которых зафиксированы роспевы славников, в становлении традиции являются списки 80-х гг. XVI в., в которых впервые включены роспевы текстов стихир на Господи воззвах 1-го гласа и стихира на стиховне 2-го гласа Малой Вечерни, стихир на “Господи воззвах” 4-го гласа и стихир на литии 2-го гласа Великой Вечерни. В этих списках, помимо знаменного роспева славников, известного с середины XVI в., появляются роспевы этих славников путным зна-

менем. Таким образом, немногим более двух десятилетий потребовалось для многораспевной интерпретации текстов, что является свидетельством укоренения певческого исполнения этих текстов. В списке 1604 г. (известного как рукопись инок Христофора) многораспевность проявляется в стихирах Великой Вечерни (4-го и 8-го гласов), каждая из которых (их 6), имеет 3 роспева, обладающих индивидуальными признаками: принцип интонационных скреп, симметрично обрамляющих смысловые доминанты текста (роспев 1), трехфазность с 3 фитными центрами (роспев 2), роспев на основе указанных подобнов (роспев 3).

В XVII в. устойчивым оказался роспев 1, и только в списке 30-х гг. XVII в. есть роспев, ориентированный на подобен. Симптоматично, что многораспевность коснулась песнопений не самогласных, а подобных. По-видимому, песнопения Великой Вечерни не воспринимались подобнами, о чем свидетельствует крайне редкое упоминание их подобнов в нотированных списках, а также тот факт, что первый роспев этих стихир в списках 80-х гг. XVI в. был не знаменный, а путный. Таким образом, поиски наилучшего типа распевания в течение 20 лет завершилились закреплением 1-го распева, созданного в 1604 г.

В списках 20—30-х гг. XVII в. многораспевными оказываются славники, а также включенные в подборку величания (обычно это путь и знамя). К 30—40-м годам составление корпуса закончилось, он строится как некое целое, соединившее в стройную музыкально-поэтическую композицию песнопения обеих Служб, изложенные знаменным распевом. Это — кульминационный период в развитии певческого почитания Кирилла. Дальнейший путь — путь резкого сокращения количества песнопений — прослеживается со списков 60-х гг. И в списках конца XVII в. состав сократился до 3 славников, тексты которых начинали собой певческий путь прославления святого и включались обязательно во все списки. Вплоть до 60-х гг. XVII в. их музыкальный текст (и знаменного, и путевого распевов) изменялся незначительно на уровне замены обладавших сходным интонационным и ритмическим значением знаков. Более существенные изменения проявляются в новоистинноречных списках конца XVII в., однако попечный словарь, составляющий основу каждого песнопения, его интонационный рельеф оказываются неизменными, что свидетельствует об устойчивой традиции распевания этих текстов, сложившейся полтора века тому назад, в середине XVI в.

Древность происхождения, устойчивость знакового состава и принципы распевания текста позволяют определить три песнопения — “Тезоименитое звание” 6-го гласа, “Исцеления обильно” 8-го гласа и “Пустыни иже иногда” 2-го гласа — в качестве певческого архетипа Службы. Эти поэтические тексты, скорее всего,

созданы Пахомием. Их отличают высокая степень образности, ритмическая соразмерность, наличие явной и скрытой рифмы, приемы “плетения словес”, аллитерация, звуковая эвфония. Их объединяет и содержание: в каждом присутствует фрагмент, посвященный поклонению мощам святого: “Теме и по смерти исцѣлениа истачаете гробо твои”; “Исцѣлениа велико честныа мощи твоя всегда истачаюте”; “Темеже конеме денесе сошедшеа и честныа гробе твои шестоаще любезно кланяющеа мшанмоса”.

Содержание, гласовая принадлежность, жанр, место в чинопоследовании этих трех песнопений заставляет вспомнить о пяти древнейших текстах из Q I 94 первоначальной Службы, обладавших теми же характеристиками и являвшихся также архетипом своей Службы. Сходство архетипов обеих Служб и обеспечило возможность создания объединенного последования в 30-е гг. XVII в.

Примечания

¹ ОР РНБ, Кир.-Бел. 480/737, лл. 289-298; Кир.-Бел. 392/649, лл. 299-319.

² Кир.-Бел. 586/843.

³ Гусева Э.К. Икона “Кирилл Белозерский” к. XV — нач. XVI в. из собрания Государственного Русского Музея // Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера. — М., 1989. — С. 121.

⁴ Кир.-Бел. 392/649, лл. 80-99; Кир.-Бел. 356/613, лл. 39-48.

⁵ Кир.-Бел. 586/843, лл. 598 об. — 603.

⁶ Кир.-Бел. 392/649.

⁷ См.: Гусева Э.К.

⁸ Лихачева О.Л., Чуркин Л.Л. Служба, житие и похвальное слово Кириллу Белозерскому (по рукописям северных собраний Ленинграда) // Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера. — М., 1989. — С. 351-356.

⁹ Сопоставление формы песнопений с формой проповеди впервые введено в музыковедение И.Е.Лозовой.

¹⁰ См.: Кир.-Бел. 586/843.

¹¹ Серегина Н.С. К проблеме составления индипитного каталога русских и славянских нотированных песнопений (по материалам Стихираря минейного XIV — середины XV вв.) // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время. — Л., 1989. — С. 187, 182.

¹² Прохоров Г.М. Преподобный Кирилл Белозерский. — СПб., 1993. — С. 44.

¹³ Кир.-Бел. 592/849, 594/851, 662/919.

¹⁴ Кир.-Бел. 586/843.

¹⁵ Кир.-Бел. 662/919, 594/851, 592/849; 669/926, 652/909; 623/880, 660/917, 675/932; 658/915; 665/922; 679/936; 641/898; 617/874, 662/919, 681/938, 642/899, 586/843, 622/879, 682/939, 617/874, 584/841, 672/929, 605/867; 649/906; 670/927, 602/859.

10) ѡвнса правитель добродѣтели
опасныа

16) ѡвнса правитель
? :) =

17) добродетелен
= - ? :) :

18) опасенъ
?? - = - =

11) и нынѣ на небесехъ

19) и нынѣ на небесехъ
L 11 3 0 ==

12) съ лнky преподавнхъ свѣтлозрши

20) со лнky преподавнхъ
= U = 1 =

21) чисто смотриши
) = = = =

13) сватѣю Троицѣ

22) сватѣю Троицѣ
= = 1 =

14) преподавнѣ отъче Кириле

23) преподавнѣ отъче Кириле
= U = 1 =

15) молнса Христѣ богѣ

24) мо ли са
= = = 3 7 7 0

25) Христѣ богоу
?? = = = =

16) о нже вѣрою и любовию

26) о нже вѣрою и любовию
) = = = =

17) чѣтоущихъ память твою

27) чѣтоущихъ память твою
= U = 1 =

Summary

The paper contains a survey of the chant tradition as seen in the corpus of the services to St. Kyrill Belozersky.

Александр Попов

(С.-Петербург)

ТЕХНИКА КОМПОЗИЦИИ ДРЕВНЕРУССКИХ РОСПЕВЩИКОВ На примере Ирмология конца XVII в.

Постижение закономерностей технических приемов, которыми руководствовались распевщики при создании музыкальных композиций, безусловно, является отправной точкой в понимании специфики музыкального мышления русского средневековья.

Эта проблема неоднократно поднималась в работах современных медиевистов, в которых изучению подвергался собственно музыкальный материал, его мелодико-графический комплекс, соотношение попевочных формул между собой, соотношение примитивных мотивов в рамках мелодического оборота¹.

В настоящей же работе предпринята попытка выявления структурных и композиционных закономерностей на основе анализа взаимодействия поэтического и музыкального текста.

Предметом изучения в ракурсе обозначенной проблемы стал богослужебный цикл книги Ирмологий конца XVII в.².

Поэтический синтаксис ирмосов представляет собой в большинстве случаев одно предложение, состоящее из 1-3 фраз, которые, в свою очередь, распадаются на словосочетания-синтагмы, где слова организованы в группы по принципу смысловой общности.

Синтагме как примитивному синтаксическому образованию поэтического текста в области музыкальной соответствует построение, состоящее из одного или нескольких мелодических оборотов и заключительного каданса. Такое отдельное музыкально-поэтическое построение в дальнейшем будет называться строкой. Музыкально-поэтической "точкой" в строке является, как правило, статья или ее эквивалент — крыж, что значительно облегчает членение музыкальной ткани всего песнопения.

Количество строк в ирмосах различно: от 4 до 10 (ирмосы, состоящие из 1-3 строк и 11-12, являются исключением). Напев и текст в ирмосах соотносятся по принципу "знамя — слог". "Слогочислительный показатель" в рамках одной строки не превышает 15, что соответствует закономерностям византийского колона.

В общей сложности количество строк в песнопениях гласа колеблется от 300 до 500. Выявление структурно-композиционных закономерностей проводилось нами на двух уровнях.

1. Выявление принципов соотношения текста и напева в рамках строки с последующей систематизацией данных строк.

2. Анализ комбинаторики строк в рамках ирмоса в контексте всего гласа.

В данной работе мы остановимся на разработке ирмосов 6-го и 7-го гласов, которые во многих отношениях являются полярными, что позволяет нам продемонстрировать весь спектр композиционных закономерностей, характерных для осмогласия.

При сопоставлении графики последовательности знаков в строке с соотношением ударных и безударных слогов текста обращает на себя внимание тот факт, что под ударными слогами проставляются определенные знамена, а именно: стрелы всего семейства, крюк светлый, к которому подводит голубчик борзый, крюки всего семейства, статьи всего семейства.

В дальнейшем эти знаки, использованные в подобном контексте, будут именоваться нами как акцентные.

Как нами уже отмечалось, строка состоит из нескольких оборотов, каждый из которых в обязательном порядке содержит в себе акцентное знамя. Таким образом, первоначальная дифференциация строк возможна по количеству музыкально-поэтических акцентов.

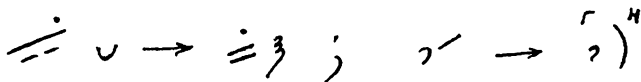
Строки с двумя акцентами составляют больше половины от общего числа; немногим более трети составляют строки с тремя акцентами, и лишь незначительную часть составляют строки с одним и четырьмя музыкально-поэтическими акцентами.

Каждый из перечисленных типов строк имеет свои характерные особенности и поэтому требует специального рассмотрения (*пример 1*). Из примера видно, что все строки распадаются на два мелодических оборота, выделенных нами скобками. В дальнейшем мы будем называть их начальный и заключительный.

В заключительных оборотах, несмотря на знаковые различия, все пять строк имеют общий мелодический рисунок. Но графика оборота полностью зависит от местоположения акцента. В строке *а*) и *б*) акцентными являются соответственно предпоследний и последний слог, при этом графика оборота неизменна, следовательно, в этой строке может быть акцентным как статья, так и голубчик тихий.

В строке *в*) ударный слог перемещается на третью позицию от конца, в таком случае акцентным знаменем становится статья со змийцей, которая, в сущности, объединяет скамеицу и чашку. В строке *г*) ударный слог — четвертый от конца, который также фиксируется статьей со змиецей, а для восстановления баланса “знамя — слог” голубчик тихий членится на запятую и палку.

Из примера видно, что местоположение акцентного слога адекватно отражается определенными знаками, а мелодическая линия сохраняется за счет свертывания или членения знаков:



В начальных оборотах обращает на себя внимание стабильная фиксация ударного слога акцентным знаменем — стрелой простой. В данном случае (в начальном обороте) от соотношения ударных и безударных слогов зависит не только графика, но и мелодика оборота:

— строка *а*) начинается с ударного слога, следовательно, под ним проставляется стрела простая, в строке *г*) ударный слог второй, поэтому стреле предшествует голубчик борзый, вместо голубчика борзого может стоять запятая, как в строке *е*), что незначительно изменяет мелодический рисунок, но усиливает тяготение безударного слога в ударный за счет мелодического хода через ступень.

— в строке *б*) ударный слог третий, поэтому перед голубчиком выставляется стопица с очком. Подобная комбинаторика устойчива для данного мелодического оборота.

Необходимо отметить, что соответствие одному мелодическому обороту (как начальному, так и заключительному) одного слова не является правилом. Так, в строке *а*) “утрюнююще” начинается с первого знака начального оборота и заканчивается на подчашье (то есть третьем знаке заключительного оборота).

Для выравнивания соотношения количества слогов и знаков в строке между оборотами вставляется участок речитации — стопица (строка *д*).

В двухакцентных строках число слов, в том числе и ударных, может быть более двух, но фиксироваться акцентными знаками будут всегда только два акцентных слога.

Одноакцентные строки

Строки с одним мелодическим оборотом являются исключением во всех гласах. Но наиболее употребимы такие строки, по сравнению с остальными, в шестом (пример 2). Пример наглядно показывает, что последовательность знаков в строке *а*) является заключительным оборотом строки *б*). Все строки с одним акцентом представляют собой заключительный оборот строк двухакцентных.

Трехакцентные строки

Строки с тремя акцентами имеют свою специфику и различную природу (*пример 3*). Строка *а*) более употребима в ирмосах 6-го гласа, нежели строка *б*), следовательно, правильнее было бы предположить, что строка *а*) является исходной, а строка *б*) — производной. Следовательно, трехакцентность в строке *б*) возникает за счет присоединения мелодического оборота к двухакцентной строке (*пример 4*). Строка *б*) здесь также является производной от строки *а*). Трехакцентность достигается за счет повтора начального оборота строки *а*). Четырехакцентные строки встречаются довольно редко и возникают как следствие повтора начального оборота в трехакцентных строках, приведенных в *примере 3-б*, или двойного повтора двухакцентной строки, приведенной в *примере 4-а*. Если принять во внимание, что строки, показанные в примерах, однотипны и представляют собой ряд вариантов, то при подобной типизации внутри каждого гласа можно вывести строки, которые составляют как бы певческий минимум. Число строк колеблется от шести до девяти в каждом гласе.

Каждая строка имела строгую или относительно строгую функциональную закрепленность в контексте ирмоса.

Композиционные закономерности строк в 7-м гласе

(*пример 5*)

Как видно из примера, 7-й глас состоит по нашей классификации из шести формульных строк. Местоположение их в форме и общее количество употреблений различно. Строка *I* была рассмотрена нами в *примере 1*. Эта строка является начальной во всех без исключения ирмосах, иногда она может быть третьей строкой, крайне редко строка встречается как вторая и во второй половине ирмоса, где общее количество строк — более четырех. В общей сложности эта строка составляет около одной трети от общего количества строк в гласе. Вторая строка представляет собой кулизму, как в тайнозамкненном построении, так и в ее разводе. Эта строка — наиболее распространенная. Она составляет немногим менее половины общего количества строк и, как следствие, имеет большее количество вариантов. Две трети всех ирмосов заканчиваются кулизмой, примерно в одной трети ирмосов она встречается как вторая.

Строки типа *III*, *IV*, *V*, *VI* составляют менее одной трети от общего количества строк в ирмосах 7-го гласа, и количество их в ирмосах данного гласа различно.

В ирмосах, состоящих из четырех-пяти строк, типы строк с *III* по *VI* являются исключением. В строке *VI* нами фактически объединены две различные строки, так как обе они употребляют-

достаточно редко: по три раза из общего свода строк, изученных нами. Строка *V* может использоваться как в середине ирмоса, так и в заключении; строка *III* употребляется в середине, использование ее как заключительной нетипично. Строка *VI* всегда встречается во второй трети ирмосов.

6-й глас

Самый сложный глас во всех отношениях. В отличие от 7-го гласа, где строки трехакцентные встречались редко, в 6-м подобные строки составляют примерно две трети от общего числа строк (пример 6).

Из примера видно, что строки в рамках одного типа отличаются большим разнообразием по сравнению с жесткими схематичными строками 7-го гласа.

По уже описанному принципу систематизации нами было выявлено девять типов строк. Анализ строк показал, что изменения в графике строк 6-го гласа, как ни в каком другом гласе, зависят от:

1. Местонахождения ударного слога в мелодическом обороте;
2. Местонахождения строки в форме;
3. Количества акцентов в строке;
4. Расстояния между акцентными знаками, что характерно только для конкретного знака.

Строка *I-a* является исключительно начальной, причем видно, как она непродолжительна по сравнению со строками *б)* и *г)*, завершающими примерно половину всех ирмосов. Строка *II-б* всегда двухакцентна, а строка *в)* всегда трехакцентна. На примере строки *III* видно, как меняется графика заключительного оборота в зависимости от местоположения ударного слога. В отличие от 7-го гласа, где используется принцип свертывания и членения знаков не в ущерб мелодике, здесь возможны незначительные мелодические разночтения, как, например, в заключительном обороте в строках *а)*, *в)*, *г)*, где акцентное знамя — стрела. Самый же главный фактор, влияющий на вариантность начальных оборотов — это соотношение акцентов в строках между собой. В строках *I-г)*, *II-а)*, *II-в)*, *III-а)*, *III-ж)* акцентные знамена отстоят друг от друга минимум на один знак. Фиксируются они в подавляющем большинстве случаев крюками, в подобных строках статья и стрела встречаются единожды. Если же одно акцентное знамя (а следовательно, и ударные слоги) следует за другим, то, как правило, это будет либо сочетание двух стрел подряд, либо статьи со змийцей и стрелы. Такое соотношение акцентов во всех остальных гласах встречается крайне редко, в то время как в 6-м гласе таких строк около трети.

Тип строки *I-a*, состоящей из 3-5 слогов, оказывается наиболее характерным именно для 6-го гласа (здесь их более десяти), но он практически не встречается в других гласах.

Обращает на себя внимание специфика употребления фит в ирмосах (в *примере 2* — строка *VI-a* и в *примере 6* — строка *VIII a-b*). Из примеров видно, что фиты являются заключительными оборотами двухакцентной строки, причем начальный оборот остается неизменным. Местоположение фитных строк в ирмосах стабильно. При отождествлении фит по данным, приведенным М.В.Бражниковым в его работе “Лица и фиты знаменного распева”, было установлено, что развод этих фит вкупе с начальным оборотом представляет собой расширенный вариант отдельных строк, имеющих общие с фитными строками начальные обороты, интонационную направленность каданса и, что не маловажно, адекватное местоположение в форме. Для 7-го гласа это будет строка *V-b*, а для 6-го *II-г* и *II-в*.

Результаты проделанной нами работы показали, что примерно половина типовых строк характерна для всех восьми гласов. Стоит также учесть тот факт, что все восемь гласов укладываются примерно в один диапазон в 6-8 ступеней. Следовательно, с точки зрения специфики собственно музыкальной стороны осмогласия различия между гласами незначительны. Важно, что подобная ситуация складывалась и в другие периоды развития знаменного распева. Так, в период конца XV — середины XVII в. довольно большой корпус попевок “обретался” в других гласах. С позиций же поэтического текста, напротив, каждый глас обладает индивидуальностью. Исходя из примеров, приведенных нами, очевидно, что, например, в 7-м гласе словарь строк представляет собой некую схему, отход от которой практически не допустим. В противоположность ему 6-й глас отличается многовариантностью строк. Можно предположить, что система гласов в древнерусской традиции в первую очередь сопоставима с системой организации поэтического текста.

Подводя итоги работы, мы пришли к выводу, что в песнопениях силлабической природы, относящихся к системе осмогласия, какими являются ирмосы, мелодический ряд полностью зависит от закономерностей поэтического текста, что объясняет следующие моменты:

1. Систему членения песнопения на первичные музыкально-поэтические построения — строки;
2. Природу мелодических оборотов и их взаимодействие в рамках строки, что, в конечном счете, объясняет специфику конструирования распевщиками мелодических строк;

3. Стабильное местоположение строк в ирмосах позволяет нам делать выводы о специфике композиции ирмосов в целом.

Примечания

¹ См.: Кручинина А.Н., Шивдин Б.А. Первое русское пособие по музыкальной композиции // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник АН СССР. — Л., 1979; Карастоянов Б.П. К вопросу о расшивке крюковых певческих рукописей знаменного распева // Вопросы теории музыки. Вып. 3. — М., 1975; др. работы.

² В работе использовалось более двадцати списков из собраний Погодина, Кирилло-Белозерского, Соловецкого монастырей (РНБ).

Пример 1

Двухакцентные строки (Глас 7)

Песнь	Инициал ирмоса	Строка W	Строка
а 5	Утrophолюще слово	1	
б 6	Вокругише грековше	5	
в 2	Видите видите	1	
г 5	Утrophолюще слово	5	
д 3	Утвердися сердце	1	
е 8	Единобоже величаша	1	

Пример 2

Одноакцентные строки (Глас 6)

Песнь	Инициал ирмоса	Строка W	Строка
а 6	Бездна последняя...	1	
б 8	Проклятые гонящии гонимыи	5	

Пример 3

Трехакцентные строки (Глас 6)

Песнь	инициал и ресс	строка	
а 9	Еже радуйся	5	$\overline{\overline{\overline{M}} \overline{\overline{\overline{L}} \overline{\overline{\overline{N}} \overline{\overline{\overline{P}} \overline{\overline{\overline{F}}}}}}}$
б 3	Нестя съят	7	$\overline{\overline{\overline{M}} \overline{\overline{\overline{L}} \overline{\overline{\overline{N}} \overline{\overline{\overline{P}} \overline{\overline{\overline{F}}}}}}}$

Пример 4

Трехсекцентные строки (Глас 6)

Песнь	инициал и ресс	строка	
а 1	Помощни и покровитель...	4	$\overline{\overline{\overline{M}} \overline{\overline{\overline{L}} \overline{\overline{\overline{N}} \overline{\overline{\overline{P}} \overline{\overline{\overline{F}}}}}}}$
б 3	Господь сый всех	4	$\overline{\overline{\overline{M}} \overline{\overline{\overline{L}} \overline{\overline{\overline{N}} \overline{\overline{\overline{P}} \overline{\overline{\overline{F}}}}}}}$

Пример 5

(Глас 7)

I			
а	$\overline{\overline{\overline{M}} \overline{\overline{\overline{L}} \overline{\overline{\overline{N}} \overline{\overline{\overline{P}} \overline{\overline{\overline{F}}}}}}}$		
II			
а	$\overline{\overline{\overline{M}} \overline{\overline{\overline{L}} \overline{\overline{\overline{N}} \overline{\overline{\overline{P}} \overline{\overline{\overline{F}}}}}}}$	роз. ил. $\overline{\overline{\overline{M}} \overline{\overline{\overline{L}} \overline{\overline{\overline{N}} \overline{\overline{\overline{P}} \overline{\overline{\overline{F}}}}}}}$	
б	$\overline{\overline{\overline{M}} \overline{\overline{\overline{L}} \overline{\overline{\overline{N}} \overline{\overline{\overline{P}} \overline{\overline{\overline{F}}}}}}}$		
в	$\overline{\overline{\overline{M}} \overline{\overline{\overline{L}} \overline{\overline{\overline{N}} \overline{\overline{\overline{P}} \overline{\overline{\overline{F}}}}}}}$		
г	$\overline{\overline{\overline{M}} \overline{\overline{\overline{L}} \overline{\overline{\overline{N}} \overline{\overline{\overline{P}} \overline{\overline{\overline{F}}}}}}}$		
III			
а	$\overline{\overline{\overline{M}} \overline{\overline{\overline{L}} \overline{\overline{\overline{N}} \overline{\overline{\overline{P}} \overline{\overline{\overline{F}}}}}}}$		
IV			
а	$\overline{\overline{\overline{M}} \overline{\overline{\overline{L}} \overline{\overline{\overline{N}} \overline{\overline{\overline{P}} \overline{\overline{\overline{F}}}}}}}$		
б	$\overline{\overline{\overline{M}} \overline{\overline{\overline{L}} \overline{\overline{\overline{N}} \overline{\overline{\overline{P}} \overline{\overline{\overline{F}}}}}}}$		
в	$\overline{\overline{\overline{M}} \overline{\overline{\overline{L}} \overline{\overline{\overline{N}} \overline{\overline{\overline{P}} \overline{\overline{\overline{F}}}}}}}$		

