

Key Words

Znamenniy chant; dogmatikon; modality; mode; modal polychords; main, secondary and intermediate stable tones.

Yu. Zakharov

Modal Structure of the 17th Century Znamenniy Stichera (on the Example of a First Echos Dogmatikon)

Abstract

The article is dedicated to the methodology of the modal analysis of the 17th century Russian Znamenniy stichera. On the basis of the ideas stated in Yuriy Kholopov's treatise 'Harmony. A Theoretical Course' (chapter 'Modes of Modal Type'), the author of the article identifies 'bearing' modal polychords and analyzes the balance of stable tones within each melodic unit (*popevka*). The terms 'root figure' and 'intermediate stable tone' are introduced. The question of a resultant (aggregate) mode of a chant, comprising the modes of its individual *popevki* and poetic/musical lines is put forward. Specific conventional signs for individual modes are proposed.

Ключевые слова

знаменное пение; догматик; модальность; лад; ладовые полихорды; главный, побочный и промежуточный устой.

Захаров Ю.К.

Ладовое строение знаменных стихир XVII века (на примере догматика первого гласа)

Аннотация

Статья посвящена разработке методов ладового анализа русских знаменных стихир XVII века. Отталкиваясь от идей, высказанных Ю.Н. Холоповым в книге «Гармония. Теоретический курс» (глава «Лады модального типа»), автор статьи выделяет несущие ладовые полихорды и анализирует баланс устоев внутри каждой попевки. Вводятся термины «корневая фигура» и «промежуточный устой». Ставится вопрос об итоговом (суммарном) ладе песнопения, включающем в себя лады отдельных попевок и текстомзыкальных строк. Предлагаются особые способы нотографического и словесно-цифрового именованя ладов.

Задача ладового анализа русских знаменных песнопений была поставлена ещё в XIX веке, однако решение её было сопряжено со значительными трудностями. Эти трудности были обусловлены многими факторами, из которых важнейшие — невозможность точной расшифровки крюковой нотации в рукописях XII–XV веков и отсутствие теоретического осмысления звукоряда и системы устоев (в каждом гласе) самими распевщиками.

Первые попытки описания ладовых устоев в различных глазах мы находим в классическом труде протоиерея Димитрия Разумовского «Церковное пение в России»¹; С. В. Смоленский прояснил понятие о структуре обиходного звукоряда²; протоиерей Василий Металлов создал своего рода азбуку попевок каждого из восьми гласов³; А. В. Преображенский одним из первых исследовал русско-византийскую преемственность в области гласовых песнопений⁴.

В советское время изучение церковного искусства было сопряжено с трудностями. Тем не менее ценные труды по церковному

пению были созданы такими исследователями, как М. В. Бражников⁵, Н. Д. Успенский⁶, Ю. В. Келдыш.

С середины 1970-х годов к исследованию знаменных песнопений стало подключаться новое поколение музыковедов. Появились работы Н. С. Серёгиной⁷, С. В. Фролова⁸, Д. С. Шабалина⁹ и других исследователей.

В своём «Теоретическом курсе гармонии» (1983, изд. 1988) Ю.Н. Холопов писал: «Поразительно, однако, что до сих пор нет ладовой теории древнерусской монодии, несмотря на ценные разработки ряда ученых. Мы хорошо знаем, например, в каком ладу та или иная грегорианская мелодия, есть твердые надежные критерии однозначного определения лада в каждом конкретном случае. Но что за лады в родных древнерусских мелодиях, мы не знаем; неизвестно, сколько их, как их надо именовать, каковы их признаки; не знаем, тождественны ли лады гласам или нет. Для создания полной картины необходимы дальнейшие исследования (которые интенсивно ведутся в настоящее время)»¹⁰.

Во многом благодаря инициативе этого учёного в 1980–90-е годы была вызвана к жизни новая волна ладовых исследований корпуса знаменных песнопений. Под руководством Холопова была написана

¹ Разумовский Д. Церковное пение в России. (Опыт историко-технического изложения.) Вып. 1–3. М.: Типография Т. Рис, у Мясницких ворот, 1867–69.

² Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца / с объяснениями и примечаниями С.В. Смоленского. Казань: Тип. Импер. ун-та и типо-литография Н. Данилова, 1888.

³ Металлов В. Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласным попевам. М.: Синодальная тип., 1899.

⁴ Преображенский А. Греко-русские певчие параллели XII–XIII в. // De musica: Временник отдела теории и истории музыки. Вып. 2. Л.: Гос. Ин-т истории искусств, 1926. С. 60–76. Преображенский А. Культурная музыка в России. Л.: Academia, 1924.

⁵ Бражников обращался за специальным разрешением работать с рукописями древнерусских песнопений к самому Сталину, итогом чего стал труд «Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII веков: Применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений» (1949). См. также: Бражников М. Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам XV–XVIII веков. Л.: Музыка, 1972. Бражников М. Русское церковное пение XII–XVIII веков // Бражников М. Статьи о древнерусской музыке. Л.: Музыка, 1975. С. 97–114.

⁶ Успенский Н. Византийское пение в Киевской Руси // Actes des XI Internationalen Byzantinisten Kongresses 1958. München: Verlag C.H. Beck., 1960. S. 643–654. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. М.: Музыка, 1965. 2-е изд.: М.: Сов. композитор, 1971. Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Л.: Музыка, 1968. 2-е изд.: Л.: Музыка, 1971.

⁷ Серёгина Н. О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л.: Музыка, 1975. С. 65–77. Серёгина Н. О некоторых принципах организации знаменного распева // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М.: Сов. композитор, 1979. С. 164–186.

⁸ Фролов С. К проблеме звуковысотности беспометной знаменной нотации // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сб. статей. Л.: Музыка, 1979. С. 124–147.

⁹ Шабалин Д. О дешифровке группы единогласостепенных знамен периода от середины XV до середины XVII в. // Невские хоровые ассамблеи: материалы конференции «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры». М.: ВХО, 1984. С. 45–47. Шабалин Д. О дешифровке «единогласостепенных знамен» и реконструкции звуковой системы строки // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. научн. трудов. Л.: ЛГК, ГМПИ им. Гнесиных, 1987. С. 49–72.

¹⁰ Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. С. 177.

диссертация Г.С. Фёдоровой (Бычковой) «Ладовая система русской монодии: на материале нотопетельных книг»¹¹.

Многие исследователи стали отмечать преимущество ладового устройства памятников древнерусского певческого искусства по отношению к византийским песнопениям. В этой связи следует назвать глубокие диссертационные исследования Марины Генриховны Школьник¹² и Галины Васильевны Алексеевой¹³. К этой же проблеме обращалась Ирина Евгеньевна Лозовая, ранняя статья которой «Русское осмогласие знаменного распева как оригинальная ладовая система»¹⁴ стала её первым шагом на пути к серьёзным ладовым исследованиям древнерусских песнопений (прежде всего ирмосов XII века)¹⁵.

В настоящей статье мы не ставим своей целью сказать новое слово об эволюции звукоряда знаменных песнопений или системы господствующих и конечных тонов в каждом гласе. Наша задача заключается в разработке техники ладового анализа уже расшифрованных песнопений — техники, нацеленной на выявление системы главных и побочных устоев конкретного песнопения и описание динамичной ладовой структуры, которая складывается в результате непрерывного процесса «взвешивания» каждого устоя и рождения новых взаимоотношений между устоями и неустоями.

В качестве материала для подробного анализа мы избрали воскресный Богородичный догматик первого гласа; выводы дополнены результатами анализа других воскресных стихир на *Господи воззвах*.

¹¹ Федорова Г. Ладовая система русской монодии. На материале нотопетельных певческих книг: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1989.

¹² Школьник М. Проблемы реконструкции знаменного распева XII—XVIII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология): автореф. дисс. ... канд. искусств. М., 1996.

¹³ Алексеева Г. История музыкальных систем ихоса и гласа и их взаимодействие в процессе адаптации византийского пения на Руси: автореф. дисс. ... докт. искусств. М., 1996. Среди других публикаций исследовательницы: Алексеева Г. О генезисе системы осмогласия знаменного распева // Музыкальная культура Средневековья: тезисы и доклады конференций / Центр. музей древнерус. культуры и иск-ва, МГК им. П.И. Чайковского. Вып. 2. М.: [б. и.], 1991 [1992]. С. 60—63; Алексеева Г. Византийско-русская певческая палеография: Исследование. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007.

¹⁴ Лозовая И. Русское осмогласие знаменного распева как оригинальная ладовая система // Музыкальная культура Средневековья: тезисы и доклады конференций / Центр. музей древнерус. культуры и иск-ва, МГК им. П.И. Чайковского. Вып. 2. М.: [б. и.], 1991 [1992]. С. 65—69.

¹⁵ См.: Проблемы певческого исполнения канона в эпоху домонгольской Руси // Музыкальная культура православного мира: Традиции, теория, практика / Материалы международных конференций 1991—1994 гг. М., 1994. С. 79—90; Древнерусский нотированный Параклит в кругу Ирмологиев XII — первой половины XV века: мелодические варианты и версии в распеве канонов // Материалы международной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского». Гимнология. Вып. 1. М.: Композитор, 2000. С. 217—239. Другие публикации И. Лозовой отражены в списке литературы.

Источником мелодических вариантов песнопений, которым мы будем пользоваться, является электронный ресурс «Фонд знаменных песнопений» (<http://znamen.ru>). Благодаря ему стали общедоступными беспометные крюковые рукописи начала XVII века, хранящиеся в Российской государственной библиотеке, песнопения из собрания Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения РАН и двузнаменники из библиотеки Московской духовной академии. Мы также приняли во внимание расшифровки, выполненные Н.Д. Успенским¹⁶.

Русские знаменные песнопения, нотная расшифровка которых зафиксирована в двузнаменниках XVII века, существуют в лоне обиходного звукоряда. На основе этого звукоряда складываются три основных лада (или, точнее, три класса ладов) — большой обиходный, малый обиходный и укоснённый. В зависимости от местоположения главного тона в звукоряде различаются автентические и плагальные виды обиходных ладов (возникает система так называемого *гексаиха*)¹⁷.

Базовым свойством ладового строения знаменных песнопений является *переменность*. В каждой следующей текстомузыкальной строке (внутри одного песнопения) меняется система устоев, а вместе с ней и лад. «Действие переменности сказывается в иерархической перспективе опор: там, где происходит остановка, чувствуется ладовая опора (местная); в конце же попевки или строки — общая ладовая опора, устой-финалис. Но так как конечный тон не является тоникой, он не подчиняет себе все звуки (это типично вообще для модальных систем)»¹⁸.

«Чем больше отделов композиции, тем относительно меньшее значение имеет последний устой и, соответственно, тем самым подчеркивается роль переменности. Непосредственно ладовое значение, однако, сохраняется за конечными тонами в отдельных строках и попевках, а также за взаимодействием каждого конечного

¹⁶ Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Л.: Музыка, 1968. 2-е изд.: Л.: Музыка, 1971.

¹⁷ Холотов Ю. Гексаих: ладовая система древнерусской монодии // Musica Theologica-4. Сб. статей. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1998. С. 4—8 [деп. рукопись]. Система гексаиха не нашла поддержки среди отечественных медиевистов — в особенности среди тех, кто выявлял преимущество русской системы гласов от византийского октоиха. Один из основных аргументов против гексаиха — отсутствие нарушений диатоники в более древних песнопениях. В частности, М. Школьник в указанном автореферате пишет: «В диссертации удалось установить, что древним звукорядом знаменного распева, сохранявшимся почти до конца XVI века, была византийская диатоника» [С. 7].

¹⁸ Холотов Ю. Гармония. Теоретический курс. С. 184.

тона с господствующим (неустойчивой опорой) внутри попевки или строки»¹⁹.

Следовательно, ладовые структуры знаменных песнопений не являются элементарными. Их нельзя описать, указав только один базовый полихорд, только одну главную и подчинённые ей побочные опоры. Названные параметры меняются на протяжении песнопения; как правило, выделяются две-три основных структуры, составляющие костяк лада, и ещё несколько менее значимых. Возникает лад переменного типа, в котором закономерно чередуются полихорды, каждый со своей системой опор. Конечно, какой-то полихорд и его устой в итоге оказываются главными для данного песнопения, но их именование не является достаточным для ладовой характеристики целого.

В модальной мелодии встречаются устои разных типов — главный, побочный и *промежуточный*.

Главным устоем становится конечный тон данной попевки или строки. Как правило — самый продолжительный по звучанию.

В качестве побочного устоя выдвигается либо мелодически ближайший консонанс — тон, отстоящий на терцию от главного устоя, либо (при более широком диапазоне попевки) — тон, отстоящий на квинту. В последнем случае тон, отстоящий на терцию, обычно играет роль второго (более слабого) побочного устоя.

Понятие *промежуточный устой* впервые вводится в данной статье²⁰. Промежуточный и главный устои находятся в отношениях *динамического равновесия* (до тех пор, пока мелодические и ритмические условия не приводят к усилению веса одного из них и определению его как главного). Промежуточный устой как бы борется с главным, перетягивая на себя его вес.

В эпоху монодии в условиях модальной гармонической системы интервалами, позволяющими сформироваться промежуточным устоям, являются кварта и секунда.

В чистой кварте верхний и нижний звуки оспаривают друг у друга роль основного тона. Нижний тон кварты хочет присвоить себе эту роль по «праву нижнего» (так же, как это происходит в октаве или квинте). Если спроецировать кварту на модальную мелодию, мы получим тетрахорд, а в попевках и строках, развивающихся в объёме

тетрахорда, как правило, именно его нижний звук становится последним и потому считается главным устоем.

Верхний звук кварты пытается взять на себя главенствующую роль по *акустическим* основаниям: ведь он является октавной дублировкой основного тона обертонового звукоряда, породившего эту кварту.

Поэтому в тетрахордах верхний и нижний звуки оспаривают друг у друга роль главного устоя. Верхний звук выступает в качестве «возбудителя» мелодического движения. Появляясь, он переподчиняет себе только что прозвучавшие звуки и одновременно заставляет нас предслышать дальнейшее движение мелодии в сторону нижнего звука тетрахорда. В результате мелодия в своём движении всё время «переваливается» с одного устоя на другой, с нижнего на верхний и обратно.

Подобный эффект наблюдается и в попевках с *секундовым* диапазоном — видимо, потому, что акустические основания тут вообще не работают (секунда в эпоху монодии не воспринимается как гармонический интервал, то есть как единство двух одновременно звучащих тонов), и роль главного устоя получает тон, который чаще и дольше звучит. Достаточно часто промежуточный устой, лежащий на секунду выше главного, играет роль *господствующего тона*.

Промежуточный устой отличается от побочного тем, что в момент вступления промежуточного главный устой совсем перестаёт ощущаться устоем, а через мгновение, когда наше сознание начинает предвосхищать дальнейшее движение мелодии, мы ощущаем оба устоя (главный и промежуточный) как одновременно существующие и «борющиеся» друг с другом. Что же касается побочного устоя, то он всегда остаётся подчинённым главному, в том числе и в момент своего вступления. Это происходит потому, что побочные устои находятся в терцовом или квинтовом отношении к главному, что позволяет слышать оба устоя как гармонический интервал, где звуки не противоречат друг другу.

Знаменные стихиры и догматики (зафиксированные в рукописях начала XVII века) практически «без остатка» раскладываются на *попевки*. Попевки — это устоявшиеся в певческом обиходе мелодические формулы, характеризующие «интонационное лицо» каждого гласа (некоторые из попевок в разных вариантах присутствуют в нескольких гласах). Своего рода «азбукой попевок» можно считать уже упоминавшийся труд В. М. Металлова «Осмогласие знаменного распева». Помимо попевок, иногда появляются более развёрнутые неделимые построения — *фиты* и *лица*.

Исследовательница русского знаменного пения Г. А. Пожидаева предлагает различать понятия «*кокиза*» и «*попевка*». *Кокиза* — это

¹⁹ Там же.

²⁰ Выражение «промежуточный устой» однократно употреблено Ю. Н. Холоповым в ходе анализа стихир «На гору учеником идущим» [Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. С. 188]. Однако в несколько ином смысле и без дополнительных пояснений.

устойчивый музыкальный оборот, «музыкальная формула», записываемая неизменным комплексом крюков, а попевка — претворение кокизы (иногда нескольких кокиз) в конкретном песнопении. Попевка включает устойчивую мелодическую формулу (своего рода *ядро*) и *доступку* — начальную часть, которая может варьироваться. Попевка, в отличие от кокизы, всегда имеет общую с текстом цезуру²¹. Кокиза, следовательно, является словарной, или языковой единицей, а попевка — её речевой реализацией.

Мы, будучи в принципе согласны с этим подразделением, в данной статье всё же будем пользоваться термином *попевка*, различая в ней устойчивую часть и *доступку*.

Как правило, одна текстомузыкальная строка состоит из двух попевок (иногда из одной или трёх). Ладовую «систему координат» внутри каждой текстомузыкальной строки и внутри каждой попевки задаёт её конечный тон; другие опорные тоны встают в определённые отношения к конечному. В ходе ладового анализа строки приходится учитывать систему устоев в каждой из попевок, её составляющих, и решать вопрос о подчинённости устоев первой попевки устоям второй.

Как подступиться к ладовому анализу попевок внутри конкретного песнопения? Нужно выделить *несущие ладовые полихорды*, которые мы будем называть *корневые фигуры*.

В большинстве попевок корневая фигура представляет собой нисходящую линию опорных тонов, ведущую от самого верхнего промежуточного или побочного устоя (который может быть как в начале, так и в середине попевки) к последнему звуку попевки, всегда отмеченному более или менее крупной длительностью. Последний звук, согласно законам ладообразования в монодии, и будет главным устоем попевки. Длина такой линии может составлять от двух до шести звуков. Иногда высший и конечный звуки попевки совпадают; в таком случае корневая фигура будет состоять из повторения звука одной высоты.

Тоны корневой фигуры могут быть отделены друг от друга другими звуками, то есть разнесены во времени.

От некоторых тонов корневой фигуры могут ответвляться нисходящие «субходы», состоящие из тонов меньшей весомости. Именно они будут реализовывать полихорд лада в случае одноступенной корневой фигуры (тогда лад окажется плагальным).

Обратимся к анализу воскресного богородичного догматика первого гласа «Всемирную славу». Здесь мы находим 9 попевок из «словаря» В. Металлова²², одну попевку, соединяющую в себе черты *кулизы скамейной* и *кимзы*, а также одно мелодическое образование, отсутствующее в перечне Металлова.

Проанализируем лады некоторых из этих попевок.

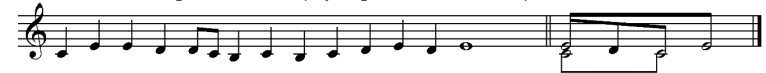
Долинка средняя (с ударкой и хамилой).



Корневая фигура *ми-ре-до-си-ля* формирует малый обиходный лад с главным устоем *Ля*, первым побочным *ми* и вторым побочным *до*. Субход — *ми-ре-до-си-ля* — ответвляется от корневой фигуры и достигает нижнего края пентахорда раньше. Начальные *ре-до-ре* образуют *подъём* к первому тону корневой фигуры.

Лад ⁵Ля (Верхний индекс «5» означает, что над основным устоем находится ещё 4 звука (то есть что лад пентахордовый)).

Долинка перемётная (с ударкой и ломкой).



Корневая фигура состоит из повторения тона *ми*. (Древнерусский термин «перемётная» означает в данном случае смену опорного тона *до* на *ми*.) Побочный устой — *до*. Первая половина попевки организуется субходом *ми-ре-до*.

Лад ₃ми, плагальный укосненный (Нижний индекс «3» означает, что в основе амбигуса лежит трихорд, верхний звук которого является главным устоем). Звук *си* не входит в обозначение лада, так как является вспомогательным тоном.

Тот же лад, но уже без субхода, мы находим в попевке **выплавка перемётная**:



Стрелкой обозначается подъём к первому звуку корневой фигуры.

²¹ Пожидаева Г. Певческие традиции Древней Руси: Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. С. 57—67.

²² Металлов В. Осмогласие знаменного распева... Цит.изд.

Кулизма скамейная.

Корневая фигура *соль-фа-ми-ре*. От первого и второго её звуков ответвляются субходы (соответственно *соль-фа-ми-ре* и *фа-ми-ре*). Сдвоенная нота *фа-соль* в конце обозначает характерную для полкулизмы синкопу с упором на *фа*.

Главный устой — *ре*. Лад — малый обиходный.

Поскольку в условиях реального песнопения (см. далее) эта попевка всегда начинается также с *ре*, возникает типичное для тетра хорда колебание устоев *ре-соль-ре*, где победа, конечно, остаётся за *ре*, а тону *соль* остаётся роль промежуточного устоя. В середине попевки *соль* смещается в *фа*, в результате чего тетра хордовая система ⁴ре смещается трихордовой ³ре. Синкопа символизирует борьбу двух устоев — промежуточного *соль* и побочного *фа*. Впрочем, такое «сползание» верхнего устоя настолько типично для тетра хордовых попевок, что в обозначении лада допустимо оставить только ⁴ре.

Тот же лад мы находим в попевке **кимза**:

**Пригласка или киза перемётная.**

Лад ⁴ми, автентический укосненный. Корневая фигура — *ля-соль-фа-ми*. Подъём *ми-фа-соль-ля* дополняет её до суммы восходящего и нисходящего тетра хордов, что приводит к типичному колебанию между промежуточным устоем *ля* и главным *ми*.

Возносец.



Лад ²₃соль, большой обиходный (плагальный). *Ля* — промежуточный устой, *соль* — главный. Оба устоя присоединяют к себе снизу

трихорды, что приводит к формированию слабых побочных устоев *фа* (в начале попевки²³) и *ми*.

Кулизма средняя.

Лад *ми*³→⁵*Ля* (на практике, как правило, *до*⁵→⁵*Ля*, потому что доступка начинается с нижнего *до*). Эта попевка разделяется на две части. В первой формируется восходящий пентахорд: сначала устоем становится *до*, далее — подчинённое ему *ми* и, наконец, *соль*. Положение верхнего индекса («3» или «5») справа от названия главного устоя обозначает, что полихорд лада формируется не к устою, а после него, то есть как бы *справа* от устоя.

Во второй части попевки образуется новый пентахорд — от *ми* к *Ля* с такой же квинто-терцовой структурой устоев.

Оба пентахорда связаны между собой побочными устоями *ми* и *до*. Но этой связи оказывается всё же недостаточно для оправдания септимового диапазона попевки: верхний *соль* всё равно как бы «выпирает» и, по меркам классической гармонии, остаётся «неразрешённым».

Обзор попевок первого гласа приводит нас к выводу, что многие из них имеют одинаковую (или почти одинаковую) ладовую структуру: например, *долинка перемётная* и *выплавка перемётная*, *долинка средняя* и вторая половина *кулизмы средней*. Сходно ладовое устройство *возносец* и *рожека*. Этот факт свидетельствует о первичности ладовых категорий в сравнении с самими попевками.

В основе большинства попевок лежит только один ладовый полихорд (в рассмотренных случаях это ⁵Ля, ³ми, ²соль, ⁴ре и ⁴ми). В тетра хордовых ладах верхний промежуточный устой ближе к концу попевки смещается вниз на ступень и переходит, таким образом, в побочный (на терцию вверх от главного).

Но изредка (как в *кулизме средней*) попевка образуется двумя несущими полихордами, что значительно усложняет её ладовую структуру.

Введённые краткие обозначения ладов (с верхними и нижними индексами) представляются нам оптимальными и гораздо более информативными, нежели традиционные наименования «большой обиходный *Соль*» или «укосненный плагальный *ми*». Почему?

²³ Доступка всегда включает в себя подъём (от *ре* или *ми*), что не отражено в словарном варианте попевки.

Во-первых, в последнем случае возникает смысловая тавтология: в рамках обиходного звукоряда лады с главным устоем на «ре» или нижнем «ля» неминуемо будут малыми, на «до» или нижнем «соль» — большими и т. д.

Во-вторых, устой существует не как самостоятельный параметр, который можно назвать и рассмотреть отдельно от звукоряда, но только вместе со своим полихордом (то есть фрагментом звукоряда). Устой центрирует свой полихорд; в зависимости от главного устоя находятся побочные или промежуточные устои полихорда.

Каждый полихорд подразумевает свою систему соотношения более и менее весомых устоев, то есть своё внутреннее структурирование. Эта система предполагает некоторую вариантность, но число вариантов ограничено, и устойчивые звуки, как правило, остаются на своих позициях.

Например, в тетрахордовых ладах верхний устой отстоит на кварту от главного и является промежуточным, а тон на терцию вверх от главного — побочным устоем. В пентахордовых ладах промежуточных устоев нет, зато есть два побочных (на квинту и на терцию вверх от главного). В трихордовых главным может быть как верхний, так и нижний устой; верхний устой, обычно побочный, в некоторых случаях может стать промежуточным.

Определения «плагальный» и «автентический» сохраняют свои обычные значения: в плагальном ладу — более одного тона ниже главного устоя.

Итак, «⁵Ля» означает «пентахордовый автентический лад Ля» (разновидность малого обиходного), «⁴ре» — «тетрахордовый автентический лад ре» (другая разновидность малого обиходного), а «₃ми» — «трихордовый плагальный лад ми» (разновидность укосненного). Символы с двойными индексами (²₃соль) требуют чуть более сложной расшифровки (в данном случае — «дихорд соль с субтерцией» как одно из плагальных претворений большого обиходного).

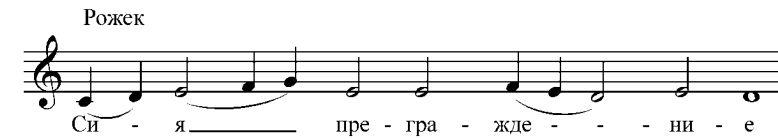
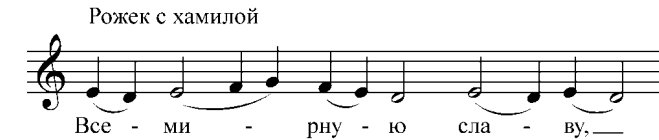
При определении лада главенствующую роль играет корневая фигура. Понятно, что её крайние (по высоте) звуки будут устоями. Возможны случаи, когда амбитус попевки включает в себя один-два звука выше верхнего устоя или один звук ниже нижнего. Если эти звуки являются продолжением распева слога, начало которого падает соответственно на верхний или нижний устой, то их можно уподобить *вспомогательным тонам* и не учитывать в определении лада.

Например, в попевках *долинка перемётная* и *выплавка перемётная* нижний звук *си* не учитывался нами при определении лада (трихордовый плагальный *ми*).

Другой пример мы находим в попевке *рожек*:



Посмотрим, как она распевается в воскресном догматике первого гласа.



Звуки *фа* и *соль* в первой половине этой попевки присоединяются к *ми* справа и служат для распевания слога, попавшего на это *ми*. В таких условиях верхнее *соль* не может брать на себя роль устоя и потому, вместе с *фа*, не включается в корневую фигуру. То есть, несмотря на то, что в первом случае диапазон попевки — квартовый, а во втором — квинтовый, корневой фигурой всё равно будет дихорд *ми-ре*, и, соответственно, лад мы определим как ²ре.

Теперь, когда нам ясен способ определения лада внутри каждой попевки, мы можем приступить к описанию ладовой системы целого песнопения — воскресного догматика первого гласа.



кулизма скамейная (вариант)

не-бес-ну - ю дверь во - спо - им Ма - рі - ю Де - - - ву,
возносец

без-плот - ных песнь, и вер - ных у - доб - ре - ні - е:
кулизма скамейная

пригласка или киза перемётная кулизма средняя рожек

Сі-я бо я - ви - ся не - бо и Храм Бо - жес - тва, Сі - я прегражде - ні-е
долинка перемётная с ударкой и ломкой возносец

вра - жды раз - ру - шив - - - ши, мир вве - де,
кулизма скамейная пригласка или киза перемётная

и Цар - стві - е от - вер - зе. Сі - ю у - бо и - му - ше
кулизма средняя

ве - - - ры у - твер - жде - ні - - - е,
возносец

по - бор - ни - ка и - - - ма - мы
кимза или кулизма скамейная

из Не - я рож - дша - го - ся Го - спо - да.

пастела полная

Дер - зай - те у - бо, дер - зай - те лю - ді - е Бо - жи - и:
возносец с ударкой кулизма скамейная

и-бо Той по - бе - дит вра - ги, я - ко все - си - лен.

Обратим внимание, что мелодия догматика почти полностью составлена из попевок; границы попевок показаны в соответствии с «азбукой» («Осмогласие знаменного роспева») Металлова. Мелодический оборот на словах «держайте убо» отсутствует в этой азбуке.

Поскольку главным в ладовом анализе является выявление корневых фигур, в следующем нотном примере мы выделим эти фигуры крупным нотным шрифтом.

1

Все - мір - - - ну - ю сла - - - ву,
от че - ло - век про - зяб - - - шу - - - ю,
2

и Вла - ды - ку рожд - - - шу - - - ю,
3

не-бес-ну - ю дверь во - спо - им Ма - рі - ю Де - - - ву,
4

без-плот - ных песнь, и вер - ных у - доб - ре - ні - е:
5

Сі - я бо я - ви - ся не-бо и Цер - кви Бо - жес - твен - на - я,
пореформенный вариант:
не - бо и Храм Бо - жес - тва,
6

Сі - я пре - гра - жде - ні - е вра - жды раз - ру - шив - - - ши,
7

мир вве - де, и Цар - стві - е от - вер - - - зе.
8

Сі - ю у - бо и - му - ше ве - ры у - твер - жде - ні - е,

9
по-бор-ни-ка и-ма-мы из Не-я рожд-ша-го-ся Го-спо-да.

10
Дер-зай-те у-бо, дер-зай-те лю-ді-е Бо-жи-и:

11
ибо Той по-бе-дит вра-ги, я-ко Че-ло-ве-ко-лю-бе-щ(че).
дореформенный вариант:

пореформенный вариант:
(начало кулизмы усечено)
(соль)
Я-ко все-си-лен.

Данный вариант синтезирован из разных источников, размещённых на сайте znamen.ru²⁴. Помимо стрелок, обозначающих подъёмы к головному тону корневой фигуры, в этом примере присутствуют стрелки, соединяющие нижний звук субхода с головным тоном (что символизирует передачу интонационной энергии). Цифрами обозначены номера текстомузыкальных строк.

Следует учесть, что в двух местах этого догматика есть сильные расхождения между дореформенным и пореформенным текстом. А именно, в пятой строке «Небо и Церкви Божественная» превратилось в «Небо и Храм Божества», а в одиннадцатой — «яко Человеколюбец» в «яко всемогущий».

В пятой строке это привело к формированию другого лада (ми³⁺⁵Ля вместо ³ми +⁵до), а в одиннадцатой — к усечению первых звуков попевки кулизма скамейная (она лишилась начального подъёма *ре-ми-фа-соль*).

Кратко охарактеризуем ладовую структуру каждой строки.

²⁴ На этом сайте размещены 5 вариантов этого догматика: 1) крюки без помет (начало XVII века) — РГБ, фонд 304(1), № 445, л. 7 об. — 8 [с дореформенным текстом]; 2) крюки с пометами (XVII в.) — ГПНТБ СО РАН, О.111.8, л. 153 об. — 154 [с дореформенным текстом]; 3) крюки с пометами (XVII в.) — ГПНТБ СО РАН, О.111.33, л. 5—5 об. (новый текст); 4) двузнаменный (XIX в.) — МДА, № 235169, л. 17 (дореформенный текст); 5) нотный вариант — Октоих, синодальная типография, 1889, л. 50. Была также принята во внимание расшифровка Н. Д. Успенского.

1. *Всемирную славу, от человек прозябшую. Рожок с хамилой.* Лад 2ре.

Долинка средняя с ударкой и хамилой. Дихорд *ми-ре* дорастает до пентакорда *ми-ре-до-си-ля* с главным устоем *Ля*. *Ми* становится первым побочным устоем; *ре* теряет устойчивость (у него на краткое время возникает функция промежуточного устоя) и переходит в *до* — второй побочный устой. Так лад первой попевки подчиняется ладом второй (⁵Ля). Это позволяет «свернуть» ладовый смысл первой строки до формулы

2. *и Владыку рождшую. Выплавка перемётная.* В доступке и первой половине попевки формируется лад ²до (нижние *ля* и *си* не учитываются как вспомогательная фигура). Далее лад трансформируется в типичный для перемётных попевок первого гласа ³ми.

Строки 1 и 2 образуют единство. Нисходящий пентакорд первой строки так переходит в восходящий трихорд второй, что устой *Ля* исчезает, но зато бывший ранее побочным устоем *ми* становится главным. Если услышать первую строку с позиции второй, тон *ми* в первой обретает бóльшую весомость и в каком-то смысле может быть квалифицирован как промежуточный устой, слегка оспаривающий устойчивость *ре* и *Ля*.

В результате складывается подвижная ладовая структура, в которой тон *ми* постоянно играет роль верхней опоры, а нижние опоры меняются: *ре* перетекает в *до*, *до* подчиняется *Ля*, но в итоге оказывается подчинённым тону *ми*:

3. *Небесную дверь воспоим Марию Деву. Кулизма скамейная.* Лад ⁴ре.

4. *Безплотных песнь, и верных удобрение. Возносец.* Корневая фигура с секундовым соотношением тонов (²соль) вводится пентакордовым подъёмом *ре-ля*, где *ля*, будучи первоначально подчинённым тону *ре* (*ре*⁵), из побочного устоя превращается в промежуточный, переподчиняясь устью *соль*. Лад «*ре*⁵+²соль».

Кулизма скамейная. Та же ладовая структура, что и в третьей строке.

Рассмотрев четвертую строку как единство, получаем лад $^5 \rightarrow ^4 \text{ре}$ с переменными верхними устоями: *ля* переходит в *соль*, который из конечного превращается в промежуточный (а далее, по обычаю тетрахордовых ладов, смещается в побочный устой *фа*).

5. Сія бо явися небо и храм Божества. Пригласка или киза *перемётная*. На основе тетрахорда *ми-ля-ми* с типичной переменностью устоев *нижний-верхний-нижний* формируется лад $^4 \text{ми}$. (Начальные *до-ре* — неустой.) Побочный устой — *соль*.

Вторая попевка — вариант *кулизмы средней*.

А. Дореформенный текст. Используемая здесь попевка имеет лишь отдалённое сходство с *кулизмой средней*. В первой половине формируется лад $^3 \text{ми}$ (начальный промежуточный устой *ре* сразу падает в *до*, который оказывается побочным). Перед нами — редкий образец пентахорда, центрованного на средний тон. Во второй половине роль главного устоя берёт на себя нижний тон пентахорда (*до*). Лад $^5 \text{до}$.

Б. Пореформенный вариант. Точное претворение *кулизмы средней*. Сложный лад « $\text{ми}^3 + ^5 \text{ля}$ ».

В этом случае в пятой строке формируется нетипичный для обиходных ладов октавный амбитус и октавное соотношение верхнего и нижнего устоев. Это происходит в результате присоединения пентахордового лада ($^5 \text{ля}$) к нижнему устою тетрахордового ($^4 \text{ми}$).

6. Сія преграждение вражды разрушивши. Рожек с хамилой. Лад $^2 \text{ре}$.

Долинка перемётная с ударкой и ломкой. Здесь, в отличие от *долинок средней*, после формирования трихорда *ми-ре-до* мелодия возвращается к *ми*, поэтому возникает плагальный лад $^3 \text{ми}$.

В шестой строке первая попевка оказывается ладово подчинённой второй попевке. Начальный (промежуточный) устой *ми* перетекает в *ре*; далее *ми* становится главным устоем, а *до* (в которое опустилось *ре*) — побочным. Суммарный лад — $^3 \text{ми}$.

7. Мир введе, и Царствие отверзе. Возносец. Лад $^2 \text{соль}$. (Подъём к первому тону *ля*, характерный для *возносца*, в данном случае вошёл в конец предыдущей строки, образовав *слитно-строчное* соединение, и потому при определении лада седьмой строки не учитывается).

Кулизма скамейная. Лад $^4 \text{ре}$.

Суммарная ладовая структура в седьмой строке — такая же, как и в четвертой: $^5 \rightarrow ^4 \text{ре}$, то есть главный устой первой попевки становится верхним промежуточным во второй.

8. Сію убо имуще веры утверждение. Пригласка или киза *перемётная*. Лад $^4 \text{ми}$. Побочный устой — *соль*.

Кулизма средняя. Сложный лад « $\text{до}^5 + ^5 \text{ля}$ ».

Ладовый костяк восьмой строки — « $^4 \text{ми} + ^5 \text{ля}$ ». Но следует отметить, что посредствующим звеном между этими двумя ладами (как и во втором варианте пятой) является терция *соль-ми* (она формируется уже внутри « $^4 \text{ми}$ » как « $^4\text{-}^3 \text{ми}$ » и далее на правах верхней терции встраивается в первую корневую фигуру « до^5 » *кулизмы средней*).

9. Поборника имама из Нея рождшагося Господа. Возносец. Лад « $\text{ре}^{5+2} \text{соль}$ ».

Кулизма скамейная, которая начинается здесь как *кимза* (эти попевки очень близки). Лад $^4 \text{ре}$.

Суммарный лад лад $^5 \rightarrow ^4 \text{ре}$.

10. Дерзайте убо, дерзайте людие Божию. В первой части строки «внесловарная» попевка развёртывает пентахорд *до-соль*, центрованный на тоне *ми*, который в качестве главного устоя подчиняет себе и *соль*, и *до*. Лад $^3 \text{ми}$.

Пастела полная. Как и в *кулизме скамейной*, лад $^4 \text{ре}$.

Десятая строка отличается сравнительно большей ладовой сложностью. При переходе от первой попевки ко второй смещаются все устои: $^3 \text{ми} \rightarrow ^4 \text{ре}$.

11. ибо Той победит враги, яко всесилен. Уже знакомое нам сочетание «*возносец-кулизма скамейная*» в пореформенных вариантах догматика сокращено за счёт усечения первой половины *кулизмы*, что, впрочем, не меняет суммарную ладовую структуру строки — $^5\text{-}^4 \text{ре}$. Допустимо считать, что попевка на словах «яко всесилен» в данном случае заимствует свой первый устой (*соль*)²⁵ из предшествующего ей *возносца*. Однако, поскольку обе попевки («яко победит враги» и «яко всесилен») всё же отделены друг от друга (в частности, за счёт длительного звучания устоя *соль*), мы в последующем нотном приёме показали ладовую структуру каждой из них отдельно.

Рассмотрев лады каждой попевки и каждой текстомузыкальной строки, мы можем приступить к описанию ладовой структуры песнопения в целом.

Сначала попробуем выписать подряд все ладовые обозначения, применённые нами в вышеизложенном анализе:

$^2 \text{ре-}^5 \text{ля}$, $^3 \text{ми}$, $^4 \text{ре}$, $\text{ре}^5\text{-}^2 \text{соль-}^4 \text{ре}$, $^4 \text{ми-}^3 \text{ми-}^5 \text{до}$ (новый: $^4 \text{ми-}^3 \text{ми-}^5 \text{ля}$), $^2 \text{ре-}^3 \text{ми}$, $^2 \text{соль-}^4 \text{ре}$, $^4 \text{ми-до}^5\text{-}^5 \text{ля}$, $\text{ре}^5\text{-}^2 \text{соль-}^4 \text{ре}$, $^3 \text{ми-}^4 \text{ре}$, $\text{ре}^5\text{-}^2 \text{соль-}^4 \text{ре}$.

Теперь выпишем обозначения суммарных ладовых структур каждой строки (результат должен приблизительно совпадать

²⁵ Напоминаем, что, согласно свойству тетрахордовых ладов, верхний устой к концу попевки смещается на секунду вниз [$^4\text{-}^3 \text{ре}$], то есть в данном случае в *фа*, но мы не отражаем этого в кратких обозначениях ладов.

с последовательностью ладов, выделенных в предыдущей цепочке жирным шрифтом):

⁵Ля – ми – ⁴ре – ⁵⁻⁴ре – ⁴ми + ⁵до (новый: ⁴ми ³⁺⁵Ля)
– ³ми – ⁵⁻⁴ре – ⁴ми ³⁺⁵Ля – ⁵⁻⁴ре – ³ми + ⁴ре – ⁵⁻⁴ре.

Лады, показанные в этой цепочке нежирным шрифтом, сохранили свою индивидуальность внутри строки (несмотря на то, что сформировались в *первой* попевке строки). Мы их присоединили к конечному ладу строки знаком «+».

Первичный анализ полученных последовательностей выявляет господство *трёх* основных ладов — ⁵Ля, ³ми и ⁴ре. Определённую роль играет также лад ⁴ми, дорасщивающий ⁵Ля до октавного звукоряда. Сначала преобладающим ладом кажется ⁵Ля (как более низкий внутри общего амбитуса и как лад, открывающий песнопение), но позже всё более очевидным становится господство лада ⁴ре.

Более наглядно динамику смены устоев на протяжении песнопения можно отобразить в нотном примере:



Чёрными нотами изображены побочные устои, маленькими белыми — промежуточные, крупными белыми — главные. Лигами показана связь устоев внутри текстомузыкальной строки, а стрелочками — «перетекание» устоев (точнее, перетекание промежуточного в соседний по высоте побочный).

Мы видим, что устои соседних попевок внутри строки всегда связаны друг с другом или одновысотностью, или шагом на ступень вниз: главный устой первой попевки перетекает в промежуточный или побочный второй, или промежуточный первой попевки перетекает в побочный второй, и так далее.

Подытожим ладовую структуру песнопения в сокращённой²⁶ схеме:



Как согласуется полученная картина с представлениями о господствующем и конечном тоне первого гласа, известными в русской медиевистике?

Ещё в 1867 году Д.В. Разумовский писал: «*Первый глас* знаменного роспева совершается главным образом в области *ре, ми, фа, соль*. Мелодии первого гласа с падением на нижнее *ля* и с окончанием на нижнее *соль* составляют единственное исключение из главного правила. Господствующим звуком в первом гласе служить *ми*, а окончательным *ре*»²⁷.

В византийском первом ихосе (гласе) финалисом было верхнее *ля*.

Согласно современным представлениям музыковедов, русские песнотворцы вместе с системой октоиха частично заимствовали из Византии и ладомелодическое содержание напевов. Однако, поскольку византийская ладовая система в средние века не была осознана и зафиксирована в России, она была воспринята неточно: ладовые устои частично сместились на соседние тоны, мелодическое содержание попевок сильно обновилось.

Решая задачу сравнительного анализа византийской и древнерусской ладовой и гласовой системы, современные исследователи прибегают к транспозиции песнопений²⁸. В большинстве случаев песнопения транспонируются на кварту вверх, так при этом, во-первых, полностью сохраняется их интервальная структура (такова закономерность обиходного звукоряда), а во-вторых, амбитус становится в максимальной степени приближен к амбитусу византийских песнопений.

Благодаря таким транспозициям и некоторым другим аналитическим процедурам удалось доказать, что система конечных тонов

²⁶ В этой схеме опущены некоторые часто повторяющиеся сцепки устоев.
²⁷ Разумовский Д. Церковное пение в России. [Опыт историко-технического изложения]. Вып. 1. С. 122.

²⁸ «Разработанные правила «транспозиции» дешифрованных напевов XVII века предполагают сдвиг на кварту вверх ирмосов всех гласов, кроме самого низкого по tessitura — пятого [он не требует транспозиции, так как располагается на византийской высоте] и самого высокого — четвёртого [он должен транспонироваться на октаву вверх]» [Школьник М. Проблемы реконструкции знаменного роспева XII—XVII веков [на материале византийского и древнерусского Ирмология]. С. 4].

в русских гласах является искажённым отражением византийской системы финалисов. В частности, было установлено, что при транспозиции на кварту вверх главный устой русского первого гласа (*ре*) превращается в *соль*, а *соль* есть не что иное, как результат типичного для русских песнопений «соскальзывания» главной опоры *ля* (совпадающей с финалисом первого византийского гласа) на ступень вниз. М. Школьник называет такое соскальзывание «падающей каденцией»²⁹. Таким образом, в песнопениях происходит своего рода «борьба» между устоями *ля* и *соль* (а в нетранспонированном варианте между *ми* и *ре*) — отсюда и отмеченная нами роль лада $\text{3}_{\text{ми}}$.

Помимо главных *автентических* устоев в отношении первого гласа были выделены и два *плагальных*. В нетранспонированном варианте это *Ля*, иногда соскальзывающее в *Соль*, а в транспонированном соответственно *ре* и *до*. Устой *ре* называется плагальным, потому что в византийской теории он был финалисом пятого (= первого плагального) гласа. В результате на практике в русских песнопениях первого гласа мы наблюдаем постоянное взаимодействие двух устоев — *ре* (смещённый на ступень вниз финалис византийского первого гласа) и *Ля* (финалис византийского плагального первого гласа). Причём тон *Ля* в некоторых песнопениях (например, в первой и четвёртой воскресной стихире на *Господи воззвах*) действительно «падает» в *Соль*, а первая стихира и заканчивается на этом *Соль*.

Таким образом, выявленная нами ладовая структура догматика «Всемирную славу» находится в полном согласии с разработками современных российских медиевистов и является дальнейшим шагом на пути к овладению *техникой* ладового анализа конкретных песнопений.

Подытожим наши наблюдения над ладами названного догматика и попытаемся точнее определить «удельный вес» каждого из них и сформулировать итоговое название суммарного лада песнопения.

Системы $\text{4}_{\text{ре}}$ и $\text{5}_{\text{Ля}}$ находятся в состоянии равновесия друг относительно друга. Музыкальная мысль может остановиться на любом из этих устоев, и всё равно возникнет ощущение законченности. Равноустойчивость главных опор есть проекция общих свойств кварты (в данном случае кварты *Ля-ре*), крайние звуки которой перетягивают на себя роль устоя. В результате в различных песнопениях первого гласа в качестве главной и конечной может выступить любая из этих двух систем³⁰ — возникает своего рода *ладовая пульсация*.

Другие лады «пристраиваются» к названным двум в качестве своего рода «вводной части». Например, $\text{2}_{\text{ре}}$ пристраивается к $\text{5}_{\text{Ля}}$ таким образом, что верхний (промежуточный) устой лада $\text{2}_{\text{ре}}$ становится побочным в ладу $\text{5}_{\text{Ля}}$. $\text{4}_{\text{ми}}$ пристраивается к $\text{5}_{\text{Ля}}$ так, что нижний (главный) устой первого лада превращается в верхний (побочный) второго, в результате чего рождается октавный амбитус. Лад $\text{3}_{\text{ми}}$ встраивается в $\text{5}_{\text{Ля}}$ «без остатка». $\text{2}_{\text{соль}}$ прирастает к $\text{4}_{\text{ре}}$, рождая цепочку промежуточных устоев *ля-соль-ре* (*ре* в конце концов становится главным). Что же касается самих главных систем $\text{4}_{\text{ре}}$ и $\text{5}_{\text{Ля}}$, то они нигде не подчиняются друг другу³¹.

Внимательное вслушивание в стихире и пропевание их не оставляет сомнений в том, что, хотя лады сменяют друг друга, но можно говорить и о некоем едином Ладе, который действует на протяжении целостного песнопения.

Этот «генеральный лад» будет представлять собой динамическую систему отношений между несколькими полихордами и их устоями (главными, побочными и промежуточными). В общем случае, число главных устоев не будет превышать четырёх. Все заданные этими полихордами лады будут всего лишь подсистемами внутри системы более высокого уровня.

Какие же наименования следует давать таким «генеральным ладам»? Видимо, проще всего определять их путём перечисления и некоторого «взвешивания» конкретных ладов, составляющих генеральный. Т. е, в определение суммарного лада песнопения нужно включить основные слагающие его лады и два-три менее весомых ладовых образования, которые предлагается называть *субладами*. Для рассмотренного догматика первого гласа получаем: $\text{5}_{\text{Ля}}$ – $\text{4}_{\text{ре}}$ с субладами $\text{4}_{\text{ми}}$ и $\text{3}_{\text{ми}}$. Последним из основных ладов (в данном случае $\text{4}_{\text{ре}}$) указывается тот, которым заканчивается песнопение.

Для первой воскресной стихире на *Господи воззвах* первого гласа получаем: $\text{3}_{\text{ми}}$ – $\text{5}_{\text{Ля}}$ /Соль с субладом $\text{2}_{\text{ре}}$.

Для второй и третьей: $\text{3}_{\text{ми}}$ – $\text{5}_{\text{Ля}}$ – $\text{4}_{\text{ре}}$.

Для четвёртой: $\text{3}_{\text{ми}}$ – $\text{5}_{\text{Ля}}$ /Соль– $\text{4}_{\text{ре}}$ с субладом $\text{4}_{\text{ми}}$, который очень выделяется.

Эти наблюдения позволяют предположить, что основными устоями песнопений первого гласа действительно являются *ми*, *ре* и *Ля*

²⁹ Школьник М. Указ. соч. С. 10.

³⁰ В случае «падения» *Ля* в *Соль* образуется система «ми-до-Ля-Соль».

³¹ Теоретически говоря, пентахордовый лад *Ля* должен был бы подчинить себе тетрахордовый *ре* (т. е. при переходе от системы $\text{4}_{\text{ре}}$ к $\text{5}_{\text{Ля}}$ *соль* и *фа* должны стать неустоями, а *ре* — промежуточным устоем, который разрешится в побочный устой *до*). Однако на практике этого не происходит, потому что нигде в рассмотренном догматике лад $\text{5}_{\text{Ля}}$ не следует непосредственно за ладом $\text{4}_{\text{ре}}$. В результате обе системы находятся в состоянии равновесия.

(иногда соскальзывающее в *Соль*). Эти устои по-разному «взвешены» в каждой стихире, но *ми* никогда не бывает конечным.

Ми чаще всего является центром квинто-терцовой системы, присоединяя к себе снизу *до*, а сверху *соль*. Иногда верхнее *соль* перетягивает роль устоя на себя. В некоторых случаях тетрахорд *соль-ре*, реализовавшись, в конце концов центруется на *ми*, и тогда возникает лад ${}_2^3$ ми. В четвёртой стихире и в догматике в качестве сублада формируется ещё и квартовая система ${}_4$ ми.

Системы ${}_4$ ре и ${}_5$ ля в стихирах, как и в догматике, оспаривают друг у друга роль главной. Иногда тетрахордовый лад ${}_4$ ре перерождается в трихордовый (может возникнуть сцепка ${}_3$ ми– ${}_3$ ре). ${}_5$ ля всегда остаётся квинто-терцовой системой.

Итак, основное свойство генеральной ладовой системы песнопения — это её колеблющийся характер. Она подобна весам, у которых перевешивает то одна, то другая чаша. Только таких «чаш» может быть три или четыре. Ладовые колебания не приводят к распаду системы на отдельные лады — так же, как и колебания (до определённого предела) чаш весов не ведут к их поломке. Число главных устоев, как уже говорилось, не превышает четырёх, число побочных и промежуточных устоев также ограничено, и потому отношения между ними всегда можно описать в достаточно компактном тексте или нотном примере.

Для каждого гласа характерны определённые генеральные лады, и число их не беспредельно. Например, в песнопениях первого гласа формируется лишь четыре главных устоя (*соль*, *ми*, *ре* и *ля/Соль*), однако, будучи связаны в различные системы отношений, они формируют лады, несколько отличающиеся по *этосу*, если возможно применить здесь это древнегреческое понятие. Тем большим, очевидно, будет содержательное отличие ладов, принадлежащих разным гласам.

Описание «ладового лица» каждого из гласов обещает стать увлекательной исследовательской задачей. Чтобы её решить, нужно подходить к гласовым песнопениям, будучи вооружённым твёрдыми знаниями о ладовых системах, какие в них можно встретить, и средствами технического анализа этих систем. Выработке инструментария такого анализа и была посвящена настоящая статья.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца / с объяснениями и примечаниями С.В. Смоленского. Казань: тип. Импер. ун-та и типо-литография Н. Данилова, 1888.
- 2 Алексеева Г. Византийско-русская певческая палеография: Исследование. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007.
- 3 Алексеева Г. Древнерусское певческое искусство (музыкальная организация знаменного распева): Монография. Владивосток, изд-во ДВГУ, 1983.
- 4 Алексеева Г. История музыкальных систем ихоса и гласа и их взаимодействие в процессе адаптации византийского пения на Руси: автореф. дисс. ... докт. искусств. М., 1996.
- 5 Алексеева Г. О генезисе системы осмогласия знаменного распева // Музыкальная культура Средневековья: тезисы и доклады конференций / Центр. музей древнерус. культуры и иск-ва, МГК им. П.И. Чайковского. Вып. 2. М.: [б. и.], 1991 (1992). С. 60—63.
- 6 Бражников М. Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам XV—XVIII веков. Л.: Музыка, 1972.
- 7 Бражников М. Русское церковное пение XII—XVIII веков // Бражников М. Статьи о древнерусской музыке. Л.: Музыка, 1975. С. 97—114.
- 8 Клименко Т. Гармонические системы в русской музыке XVII—XIX веков: веки исторической эволюции: автореф. дисс. ... канд. искусств. М., 2009.
- 9 Кручинина А. Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика): Сб. статей. СПб.: СПбГК, 2002. С. 46—148.
- 10 Лозовая И. Модальный комплекс певческих текстов анафоры и система октоиха // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: теория и практика: мат-лы межд. конференции. («Гимнология», вып. 6). М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 330—343.
- 11 Лозовая И. О принципах формообразования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древнерусская певческие культуры // Из истории форм и жанров вокальной музыки: Сб. научн. трудов МГК им. П.И. Чайковского. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1992. С. 3—22.
- 12 Лозовая И. О содержании понятий «глас» и «лад» в контексте теории древнерусской монодии // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: теория и практика: мат-лы межд. конференции. («Гимнология», вып. 6). М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 344—359.
- 13 Лозовая И. Русское осмогласие знаменного распева как оригинальная ладовая система // Музыкальная культура Средневековья: тезисы и доклады конференций / Центр. музей древнерус. культуры и иск-ва, МГК им. П.И. Чайковского. Вып. 2. М.: [б. и.], 1991 (1992). С. 65—69.
- 14 Лозовая И. Самобытные черты знаменного распева: автореф. дисс. ... канд. искусств. Киев, 1987.
- 15 Металлов В. Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласным попевкам. М.: Синодальная тип., 1899.
- 16 Пожидаева Г. Певческие традиции Древней Руси: Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007.
- 17 Преображенский А. Греко-русские певчие параллели XII—XIII в. // De musica: Временник отдела теории и истории музыки. Вып. 2. Л.: Гос. Ин-т истории искусств, 1926. С. 60—76.
- 18 Преображенский А. Культурная музыка в России. Л.: Academia, 1924.
- 19 Протопопов В. О музыкальной системе осмогласия // Musica Antiqua. VIII. Vol. 1. Acta musicologica / Ed. E. Harendarska. Bydgoszcz, 1988. С. 775—801.
- 20 Разумовский Д. Церковное пение в России. (Опыт историко-технического изложения.) Вып. 1—3. М.: Типография Т. Рис, у Мясницких ворот, 1867—69.
- 21 Серегина Н. О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л.: Музыка, 1975. С. 65—77.
- 22 Серегина Н. О некоторых принципах организации знаменного распева // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М.: Сов. композитор, 1979. С. 164—186.
- 23 Успенский Н. Византийское пение в Киевской Руси // Acten des XI Internationalen Byzantinisten Kongresses 1958. München: Verlag C.H. Beck., 1960. S. 643—654.
- 24 Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. М.: Музыка, 1965. 2-е изд.: М.: Сов. композитор, 1971.
- 25 Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Л.: Музыка, 1968. 2-е изд.: Л.: Музыка, 1971.
- 26 Федорова Г. Ладовая система русской монодии. На материале нотолинейных певческих книг: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1989.
- 27 Фролов С. К проблеме звуковысотности беспометной знаменной нотации // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сб. статей. Л.: Музыка, 1979. С. 124—147.
- 28 Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988.
- 29 Холопов Ю. Гексаих: ладовая система древнерусской монодии // Musica Theorica-4. Сб. статей. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1998. С. 4—8 (деп. рукопись).
- 30 Шабалин Д. О дешифровке группы единогогласостепенных знамен периода от середины XV до середины XVII в. // Невские хоровые ассамблеи: мат-лы конференции «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры». М.: ВХО, 1984. С. 45—47.
- 31 Шабалин Д. О дешифровке «единогогласостепенных знамен» и реконструкции звуковой системы строки // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. научн. трудов. Л.: ЛГК, ГМПИ им. Гнесиных, 1987. С. 49—72.
- 32 Школьник М. Проблемы реконструкции знаменного распева XII—XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология): автореф. дисс. ... канд. искусств. М., 1996.