А. Никольский

Формы русского церковного пения.

ВВЕДЕНИЕ.

1. Внутреннее содержание и Форма художественных произведений!

Эстетика различает во всяком художественном произведении, к какому бы виду искусств оно ни принадлежало, *внутреннее содержание,* т. е. мысли, чувства, настроения и проч. — от *формы,* в какую эти последние облечены.

Считая главным условием художественности *положительную ценность содержания,* законы эстетики придают огромное значение и самой форме произведения, которая по существу своему есть ни что иное, как тот внешний образ, в какой воплощается мысль художника и какой делает эту мысль доступной восприятию других людей. Поэтому большее или меньшее совершенство формы произведения — далеко не безразличное обстоятельство; наоборот: ясность, тонкая отделанность и изящество формы есть *обязательное условие* истинной художественности. Это положение само собой вытекает из значения формы, как посредника и выразителя авторской идеи. Неряшливая, недостаточно выработанная, а тем более — уродливая форма способна лишь подавить собой, затушевать и свести к нулю всякое содержание; тогда как при совершенной форме идея произведения получает силу и возможность ярче выступить, стать более очевидной и понятной, а также и более убедительной в своем воздействии на людей.

Отсюда следует, что всякое истинно-художественное произведете не может быть иным, как одинаково значительным, интересным и законченным *столько же по своему замыслу, сколько и по форме.*

На этом основании вопрос о форме произведений какого-либо искусства не есть вопрос праздного и сухого любопытства. Напротив, он важен и интересен, так как от решения его — не в меньшей мере, чем от решения вопроса касательно внутренней ценности, — зависит окончательное суждение о том, — можно ли данное произведение отнести к разряду истинно и бесспорно художественных или нет. Несомненно также и то, что *форма сама в себе* способна будить в душе отклик эстетических эмоций, имеющих некоторую самостоятельную ценность.

2. Значение вопроса о формах церковных песнопений.

Наше русское православно-церковное пение, как известно, есть плод векового народного творчества. В него вложены думы и чувства верующей души целого народа на всем протяжении его тысячелетней жизни. Поэтому

неудивительно встретить здесь подавляющую силу внутреннего содержания; и за художественность церковных песнопений с *этой* стороны нельзя не быть спокойным. Но в длинном ряде тех же столетий создавалась, крепла и шлифовалась также и их внешняя форма.

Какова она? Соответствует ли она внутренней силе замысла? Способствует ли его выражению? А также — в какой степени она изящна и разнообразна сама в себе?

Если ее органическая слитность с внутренним содержанием мелодий окажется вне сомнения, а собственное совершенство — доказанным, то художественное значение русского церковного пения получит для себя лишнее подтверждение, притом подтверждение огромной силы и убедительности.

Есть и другие основания ставить и интересоваться вопросом о форме церковных песнопений.

Теория музыки имеет особый, весьма обстоятельно и полно разработанный, отдел о *формах музыкальных сочинений.* Изучение этого отдела дает в итоге ясное понимание того, в чем состоит сила и красота мировых произведений звукового искусства, а также слабость и художественное несовершенство произведений, признаваемых критикой и неподкупным вкусом ценителей — неудачными. Таким образом, теория форм является очень важным фактором в деле художественного образования.

Не в ином положении должен находиться и вопрос о формах русского церковного пения. Для действительного знания этой отрасли искусства вопрос о формах его существенно-важен, а изучение форм — обязательно и необходимо. Исследование форм церковных песнопений дает возможность увидеть и почувствовать, как своеобразны и интересны были те средства, к которым обращались русские песнотворцы в передаче своего замысла, как тонко понимали они изящество формы и как неистощима была их художественная фантазия, излившаяся в богатейших и разнообразнейших образах.

ГЛАВА I.

Распев и напев, как общие формы русского церковного пения.

Русское церковное пение, рассматриваемое как музыкальная литература, представляет собою обширное собрате мелодий, различаемых прежде всего по так назыв. *«распевам».*

Древнейший распев, письменные памятники которого восходят к XII в. и глубже, —это *большой знаменный* (иначе именуемый столповым или же крюковым), бывший до конца XVII в. наиболее употребительным при богослужении, как основной распев русской православной церкви.

Одновременно с ним имел широкое применение от конца IX в. до XIV в. древний *греческий* распев, сохранившийся в «кондакарных» рукописях, секрет

чтения которых в настоящее время совершенно утрачен. На смену ему с половины XVII в. вошел в употребление позднейший вид того же греческого роспева, применяемый на практике до сих пор.

В том же XVII веке появились распевы *Болгарский, Сербский* и, как отдельная ветвь знаменного, Ки*евский.*

Роспевы знаменный, греческий и киевский издавна получили по несколько различных редакций, вследствие — частию сокращения, части — варьирования. От сокращения, — вызванного необходимостью придать богослужению различную степень торжественности и продолжительности, смотря по силе праздника, — получились роспевы: *малый знаменный, сокращенный знаменный,* и также *сокращенные греческий* и *киевский.* Варьирование мелодий, — обусловливаемое, кроме вышеуказанных соображений, появлением новых текстов или потребностью в некотором освежении мелодий, — создало роспевы, известные под названием: *ино знамя, ин роспев, перевод* и *путь,* или же — по имени мастеров церковного пения — *перевод Баскаков, Христианинов* и др.

На ряду с этими роспевами, имевшими всеобщее употребление, не приурочиваемое к какой-либо одной округе или местности, существовали самостоятельные роспевы чисто-местного происхождения, как напр., распев Большого Успенского Собора, какой-либо Лавры, пустыни и т. п.

Кроме различия по распевам, церковные мелодии могут быть различаемы также еще и по *«напевам».*

Этот термин часто употребляется в том же значении, как и «роспев». Но есть серьезные основания придавать слову «напев» свой, особый и самостоятельный смысл.

Едва ли не каждая округа России, прилегающая к тому или иному крупному центру, имеет в своем постоянном употреблении ряд песнопений, мелодии которых взяты из *различных роспевов,* вдобавок заметно видоизмененных в своих деталях на чисто-местный лад. Такое собрание *обычных песнопений в данной местности* должно быть названо, в отличие от подлинных роспевов, *напевами.* Таковы: *придворный, московский* и проч. *местные* напевы.

Итак, терминами «роспев» и «напев» одинаково обозначаются целые круги или циклы церковных мелодий. В этом смысле оба термина сходны, но это сходство имеет только одно внешнее, формальное значение, так как те признаки, по которым устанавливается принадлежность мелодий к тем или иным распевам и напевам, имеют весьма существенное различие между собою. А именно.

Каждый распев отмечается типичными чертами известного и вполне определенного характера; его мелодии — самобытны; их общий дух — своеобразен и весьма ярок. Роспевы легко различимы, точно так же, как, напр., музыкальные произведения разных эпох, стилей или национальностей. Любой богослужебный текст может быть *роспет* «большим или малым знаменем»,

«греческим, киевским или др. роспевом», — роспет, т. е. изложен в известной типичной манере, с сохранением родовых черт данного роспева, его своеобразного характера, духа и стиля. Между тем как «напев» содержит в себе не оригинальные черты, а лишь видоизмененные, — и не одного, а нескольких роспевов, притом с местным отпечатком, выражающимся в различных деталях. *Напев — это собрание вариантов на основные роспевы, окрашенных в чисто-местный колорит.*

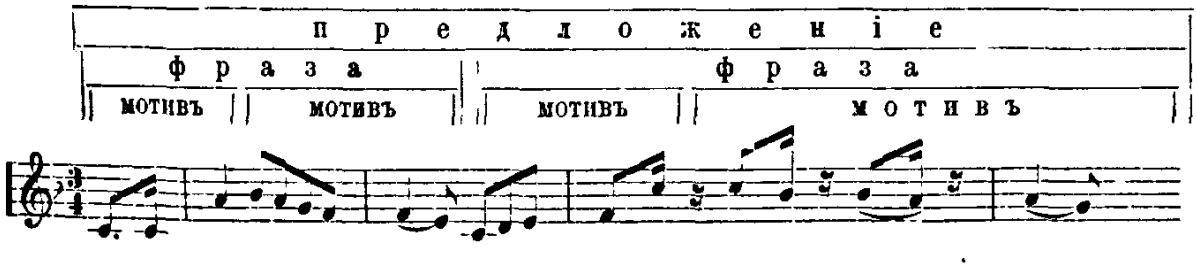
В виду такого различия терминов «роспев» и «напев», вполне законны следующие выражения, напр.: «догматики большого знаменного роспева в редакции Московского напева»; или: «гласовые мелодии на *Господи воззвах* Киевского роспева по обиходу придворного напева» и т. п.

ГЛАВА II.

Мелодическая строка, как элементарная форма церковных песнопений.

Теория обще музыкальных форм устанавливает для последних следующие 4 серии: 1) формы элементарные — *мотив, фраза, предложение;* 2) производные из них — *период* 2-х и 3-х коленный, и 2-х и 3-х частная *песня;* 3) сложные — *рондо* с одной темой, рондо с 2-мя темами (главной и побочной) и рондо с 3-мя темами (главной и двумя побочными); 4) высшие — *соната* и *рондо сонатной* формы.

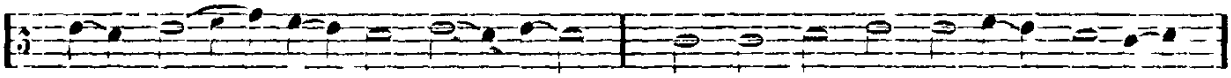
В качестве образца элементарных форм приведем следующий пример из сонаты Бетховена:



Данный отрывок состоит: из 4-х *мотивов,* сливающихся по два в *фразу;* из двух фраз, составляющих в соединении своём — целое, назыв. *предложением.* Отсюда мы заключаем, что самой первоначальной формой в общей музыке является так назын. *мотив;* производным из 2-х (иногда 3-х) мотивов служит ***фраза,*** соединение которых дает высшую из элементарных форм — предложение.

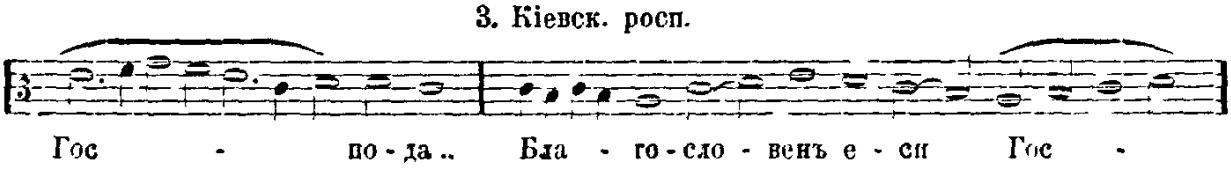
Теперь возьмем примеры из церковных мелодий.

1. Б. Знам росп.



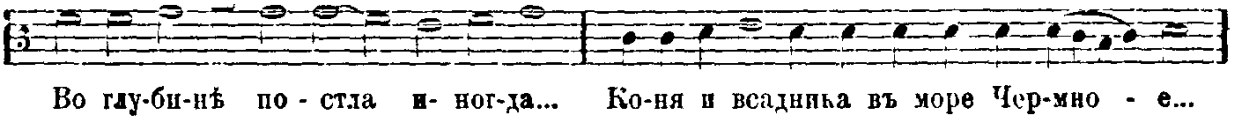
2. Греч. росп.

3. Кіевск. росп.



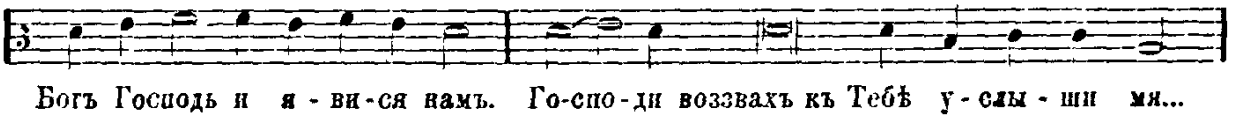
4. Болгарск росп.

5 Мал. знам росп.



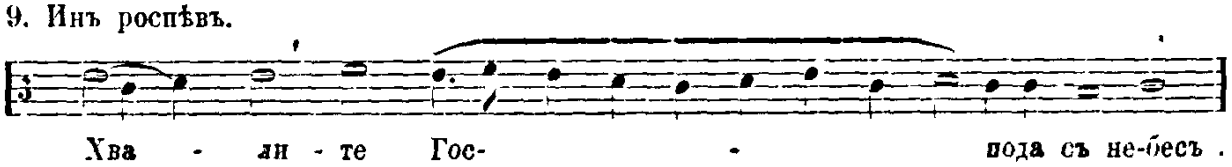
6. Сокр знам. росп.

7. Сокр. Греч. росп.



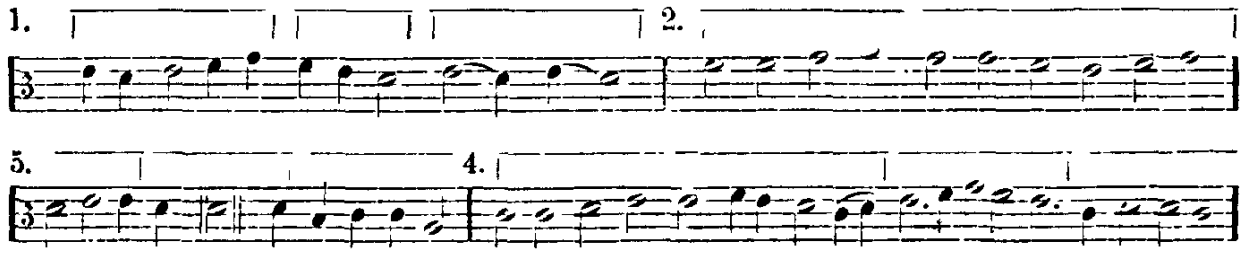
8. Сокр. Кіевск. росп.

9. Инъ роспѣвъ.

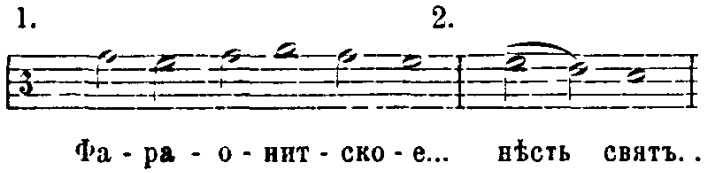


Эти отрывки хотя и составляют лишь самое начало мелодий, но по своему общему характеру и по величине своей совершенно аналогичны прочим частям тех же мелодий. Таким образом, каждый данный отрывок представляет собой типичный образец тех частей, на которые может быть расчленена любая церковная мелодия. Но следует ли считать такие отрывки самой *элементарной формой* церковных мелодий, подобно мотиву в общей музыке, или же они содержат в себе *соединение* более мелких частей, будучи схожи по конструкции с фразами и предложениями.

Дробление каждого такого отрывка на более мелкие части вполне возможно, особенно при отбрасывании текста. На самом деле:



Все такие части, при пропевании их, способны дать то же впечатление, что и мотивы, а соединение их — впечатление фраз и предложений. Но присутствие текста весьма часто противится такому искусственному расчленению, и поэтому такая детализация формы мелодий совершенно излишня. Тем более, что нередко встречаются такие части общей мелодии, которые положительно не допускают дробления, как напр.:



Считаясь с существованием частей, не допускающих дробления, которые, однако, сами по себе являются такими членами обшей мелодии, как и части, могущие быть раздробленными, приходится признать и те и другие — основными и простейшими элементами, на которые распадается общая мелодия, и при определении ее форм рассматривать эти отрывки, как неделимую часть.

Не будучи вполне аналогичной фразам и предложениям общей музыки, такая неделимая часть церковной мелодии нуждается в особом термине Таковым и служить выражение: «мелодическая строка».

Итак, мелодическая строка должна быть признана основным элементом, а ее соединения с другими строками — дальнейшими *производными* формами церковных песнопений.

То обстоятельство, что мелодическая строка, по своей конструкции, не одно и то же, что мотив, фраза или предложение в общей музыке, а представляет собой нечто своеобразное, — заслуживает быть отмеченным. В этой особенности, в своеобразии конструкции основного элемента церковных мелодий, кроется залог того, что форма и в ее целом будет столь же оригинальна и несхожа с формами общей музыки. Самобытность же форм свидетельствует о полной независимости творчества, о том, что русские художники и мастера пения развивались и шли своим, особым путем, открывая в искусстве такие стороны, которых не знало и не касалось искусство других народов.

Эта черта русского церковного песнетворчества станет еще более ценной, когда обнаружится не только самостоятельность форм его, но и их богатое разнообразие, всегда и неизменно соединенное с полным изяществом и совершенством. Художник, чувствующий форму и владеющий ею, имеет Все права на признание его недюжинности и крупного значения в искусстве.

ГЛАВА III.

Осмогласие и его формы.

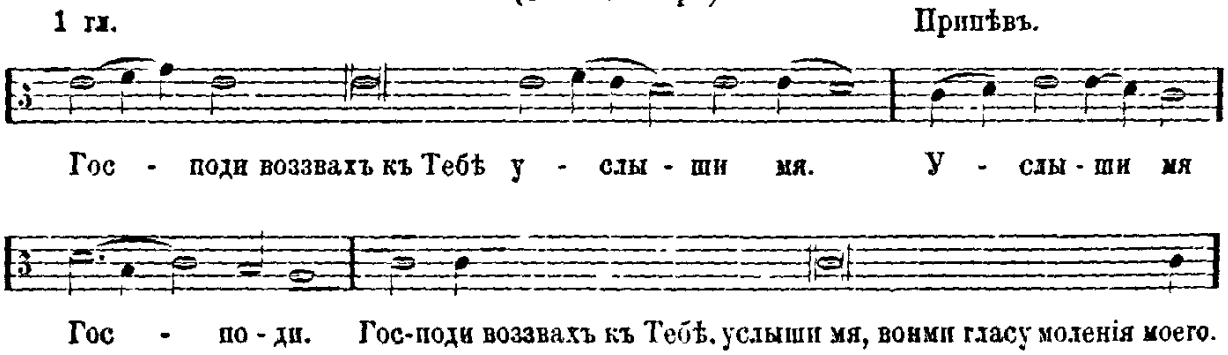
Все церковные мелодии, количество которых весьма велико, могут быть разделены на две главных группы: а) ***осмогласные,*** т. е. подчиненные основному закону церковного пения — осмогласию, и б) ***самогласные,*** т. е. построенные вне требований этого закона.

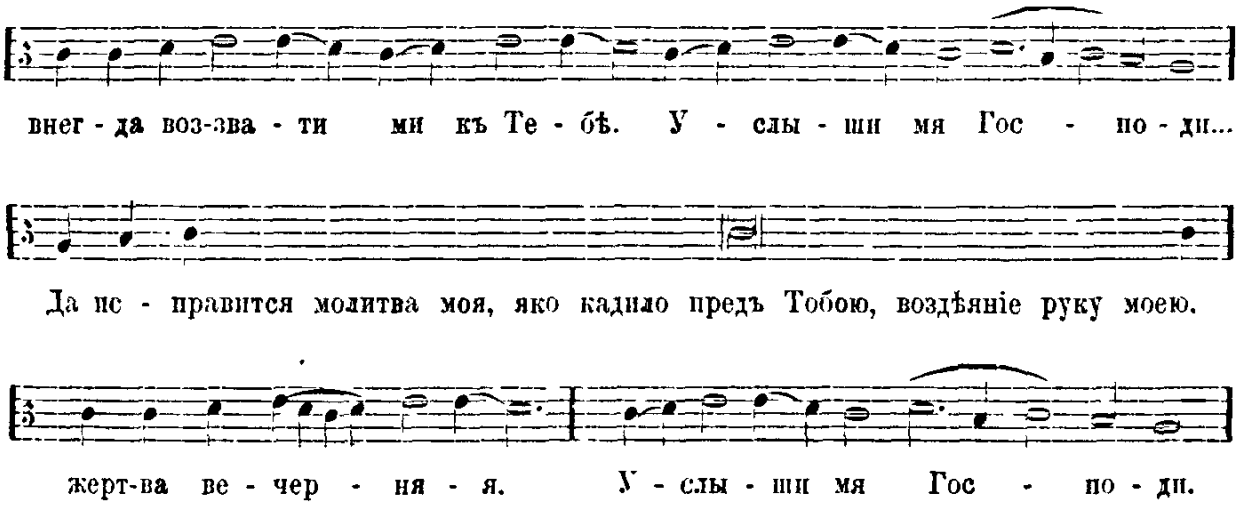
К законам осмогласия относятся: во-первых. — определенная область звукоряда, с его господствующими и конечными звуками в мелодии каждого отдельного гласа; во-вторых, — гласовые попевки, или своеобразные мелодические обороты, характерные для того или иного гласа, и в третьих — форма гласа, т. е. количество и чередование мелодических строк. Таким образом, осмогласная мелодия заключена в рамки определенного звукоряда, имеет свои господствующие и конечные звуки, содержит в себе характерные мелодические обороты или попевки и подчинена известным правилам в последовании и чередовании отдельных строк своих. Самогласные же мелодии свободны от всех этих условий и ограничений, и в своем развитии вполне самостоятельны.

Осмогласны — все стихиры, тропари, ирмосы и прокимны; самогласны — все неизменяемые песнопения, и часть стихир (в последнем случае прямо так и именуемых: «самогласны»).

Форма «Господи воззвахъ», знамен. росп.

(безъ стихиръ).



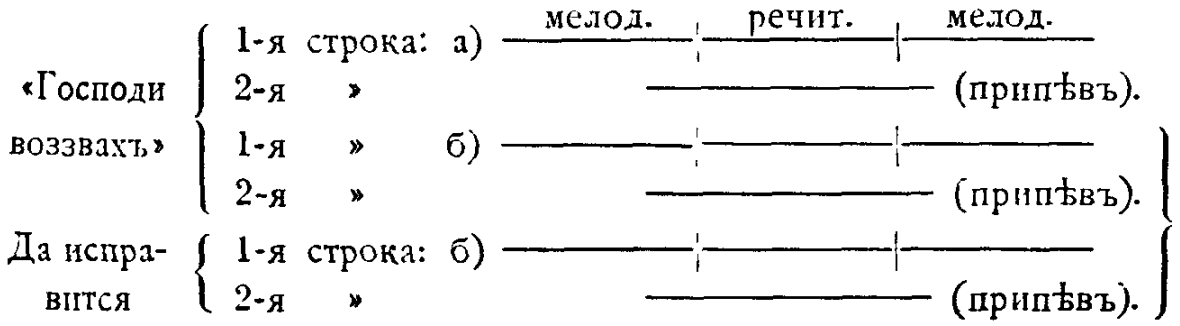


Нетрудно видеть, что вся мелодия 1-го стиха распадается на две части: в первой —«Господи воззвах к Тебе, услыши мя» и припев «услыши мя, Господи»; во второй — сначала речитатив на слова «Господи воззвах к Тебе, услыши мя, вонми гласу моления моего» с мелодическим заключением «внегда воззвати ми к Тебе», и тот же припев «услыши мя, Господи».

«Да исправится» построено по образцу второй части.

Построение обеих частей совершенно одинаковое, а именно:

1-я строка — с речитативом в средине и мелодическими началом и заключением; 2-я строка — припев (тожественный). Схематический чертеж формы песнопения может быть представлен в следующем виде:



1-й стих («Господи воззвах») имеет форму двойного периода, причем начальные предложения каждого периода вполне самостоятельны по своему содержанию, а вторые —одинаковы.

Сочетание двух периодов сообщает форме целого симметричность построения. Все песнопение напоминает собою четверостишие, в котором 2-е и 4-е стихи рифмуют один с другим.

В «Да исправится», как уже было указано, находим простое повторение последнего из периодов 1-й части. Непосредственно примыкая к первому стиху, и повторяя его заключительную часть, «Да исправится» тем самым является прекрасным завершением целого, сообщая ему стройность и законченность.

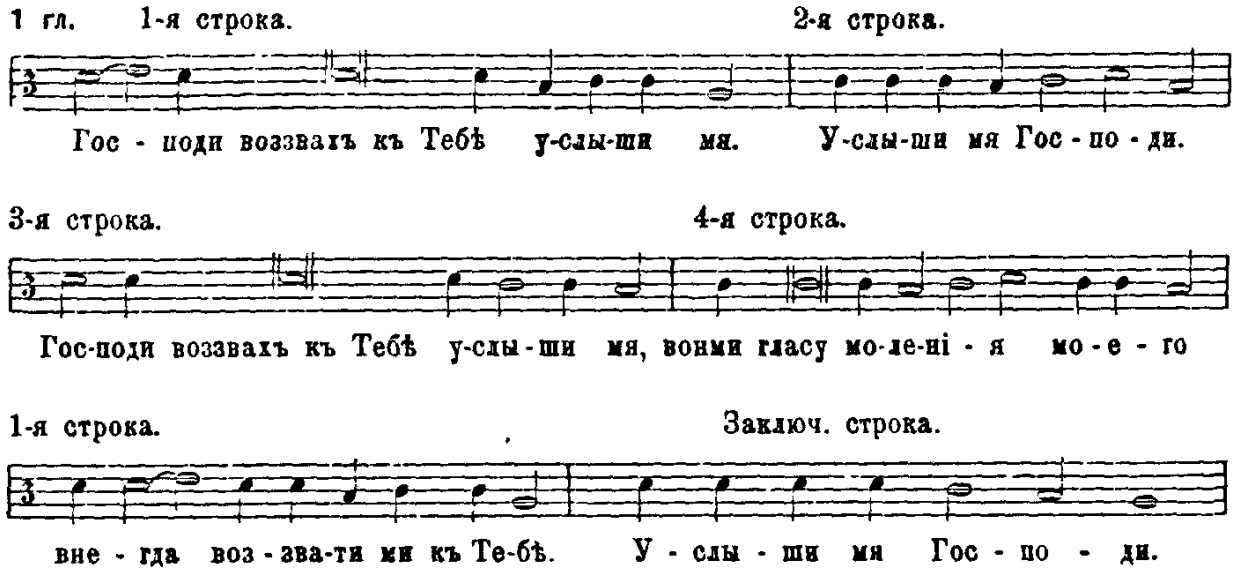
По *такой же точно форме* построены мелодии для «Господи воззвах» и «Да исправится» и ***во всех прочих гласах знаменного роспева.***

Интересно отметить эту неукоснительную устойчивость форм для данного песнопения потому, что этим самым обнаруживается одна из сторон древнего осмогласия.

По взгляду старых мастеров пения, неизменный текст в данном случае как бы предрешал и органически требовал одной и той же схемы для своего воплощения, и лишь самое мелодическое содержание, вкладываемое в эту схему, менялось для каждого из 8-ми гласов.

Важно также указать и на то, что рассмотренная форма для текста «Господи воззвах . . . Да исправится» в других распевах и напевах не удержана и заменена совершенно иной. (См. ниже).

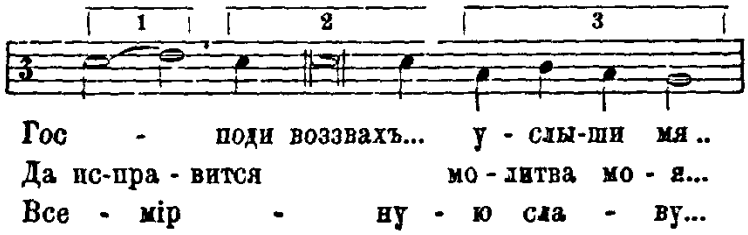
«Господи воззвахъ» и стихиры 1 гл. Кіевск. росп. (сокр.).



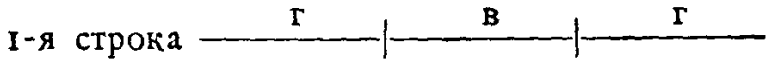
Как видно, мелодия 1-го гласа представляет собой последование *четырех* строк, – ***повторяемых*** в зависимости от длины текста, – с добавлением пятой строки – ***заключительной.***

Вслушиваясь в мелодию 1-й строки, отмечаем: 1) весьма характерное движение полунотами на секунду вверх, имеющее широко-распевный

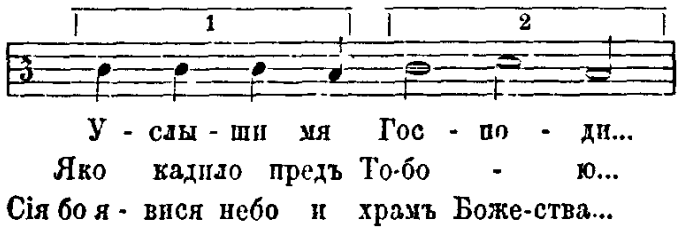
отпечаток[1]; 2) речитатив, длина которого обусловливается количеством слогов в тексте стихиры, и, наконец, 3) – снова краткий мелодический мотив.



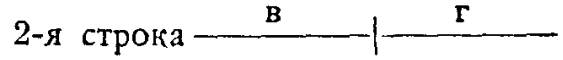
Эти элементы вполне заслуживают – одни – названия главных, другие – второстепенных. Так. обр., изобразив 1-ю строку схематически в виде черты, делим ее на 3 части, помечая существенные элементы мелодии буквой «*г*» (начальной в слове «главный»), второстепенный – буквой «*в*» т. е.



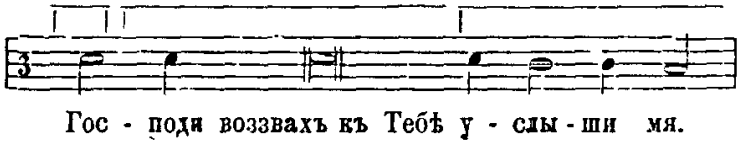
Подобный же анализ 2-й строки дает основание считать ее состоящей из двух частей – второстепенной и главной:



Следовательно, схема ее будет:

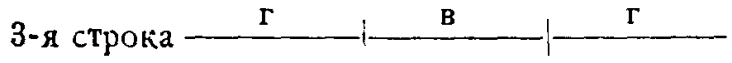


3-я строка имеет характерный (ритмически) мотив в начале, речитатив в середине, и распев в конце ее:



[1] Начало схожее по интервалу, но не по ритму с мелодией 2-го гласа. Это ритмическое различие, однако, очень существенно, т. к. позволяет не смешивать эти мелодии.

Схема ее, следовательно, такая же, что и 1-й строки:



В 4-й строке первая половина речитативного характера, вторая – распевного:

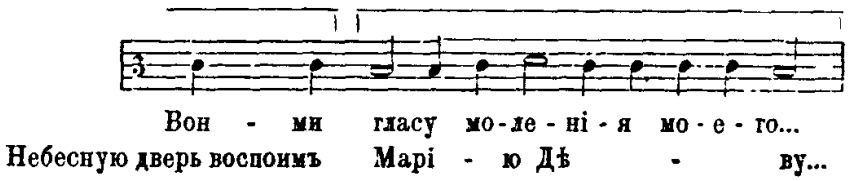
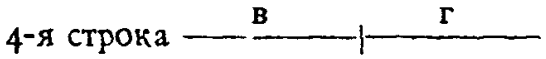
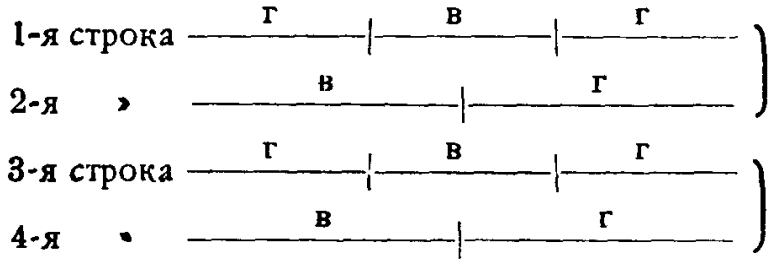


Схема – аналогичная со 2-й строкой:

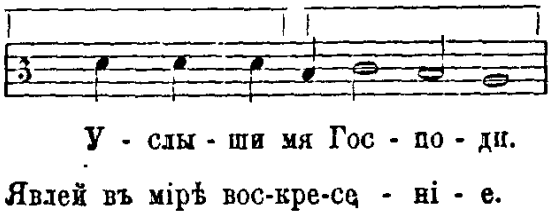


Сопоставив отдельные чертежи строк в один общий, получаем следующую схему формы гласа (пока неполную):



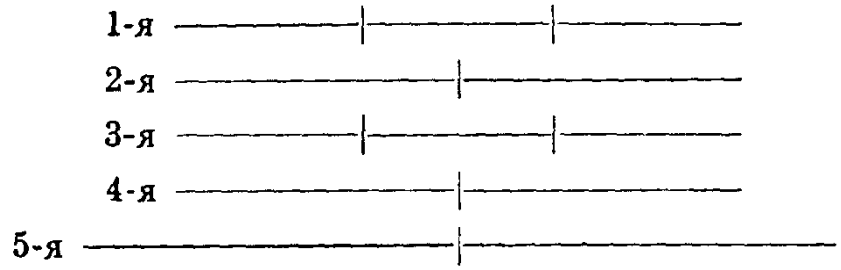
Ясно, что чередующиеся строки имеют ***парное*** построение, симметрией своей напоминающее чередование рифм в стихах через строку текста. Стройность и изящество формы очевидны.

Заключением мелодии служит 5-я строка, где за краткой второстепенной частью следует мелодический мотив:



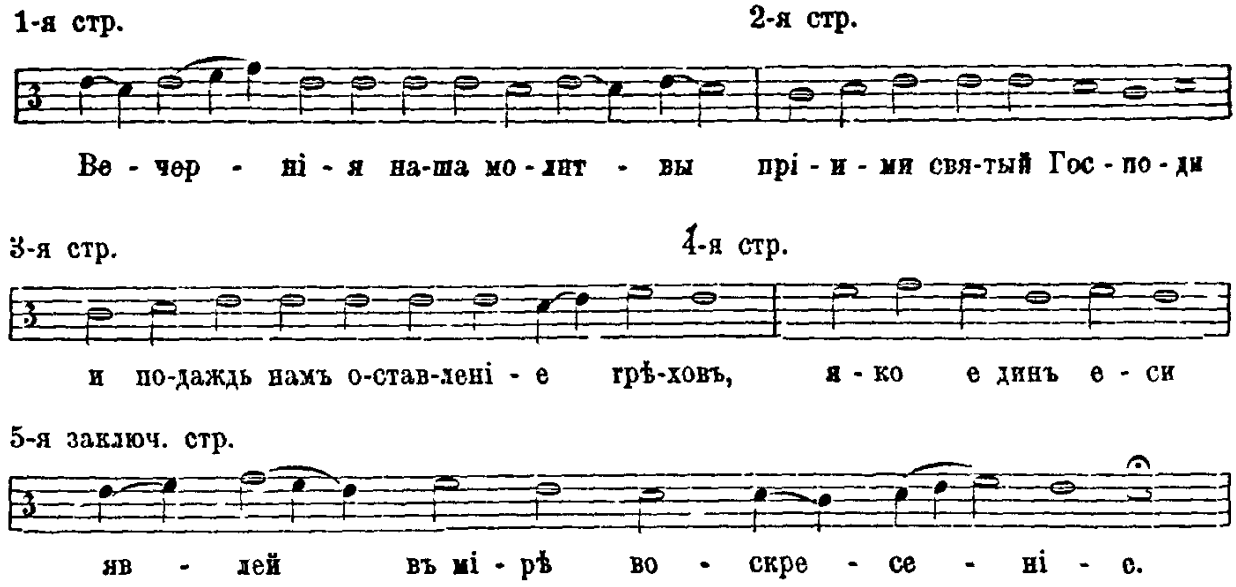
5-й строке, ***двухчастной*** по построению, предшествует так же 2-х-частная 4-я строка. Такое совпадение строк, сходных по конструкции,

несомненно вносило бы некоторый диссонанс в стройность формы, если бы не особое заключительной строки. Являясь ***заключением*** всей мелодии в ее целом, к тому же обычно исполняемая с замедлением темпа, последняя строка получает особое значение «итога», стоящего как бы вне чередования остальных строк. Так как положение 5-й строки в 1-м гласе именно таково, то ее конструктивное сходство с 4-й строкой нисколько не влияет на стройность формы мелодии в целом.

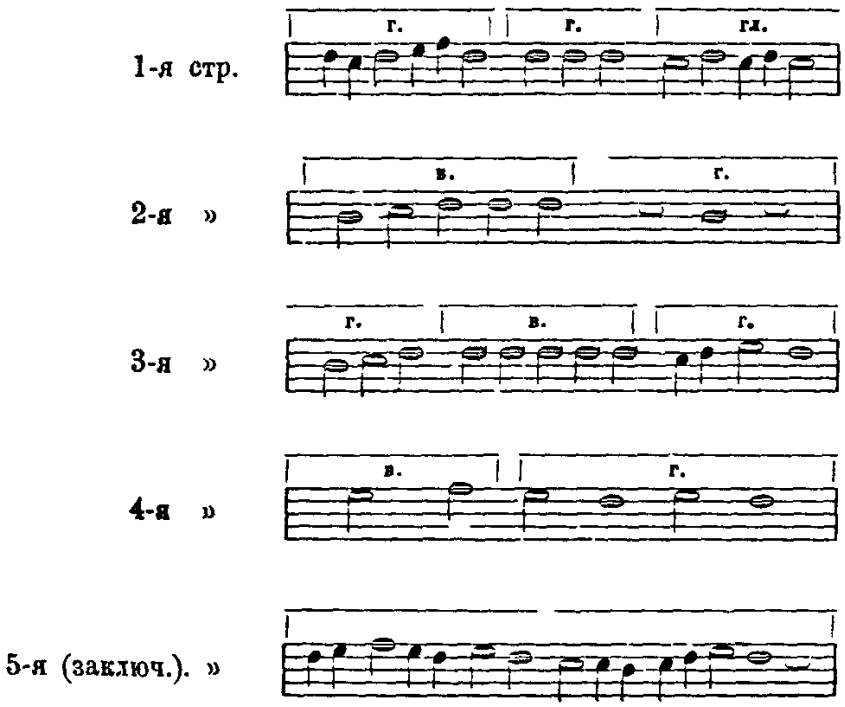


Сравнивая формы мелодий 1-го гл. Знаменного роспева на текст «Господи воззвах» с такой мелодией Киевского росп., видим, что сходства между ними нет. Естественно спросить: каким образом могла создаться в позднейшем роспеве форма, так похожая на форму своего прототипа.

Ответ на этот вопрос дает анализ ***стихир 1-го же гласа Знаменного роспева.*** Вот ее мелодия:

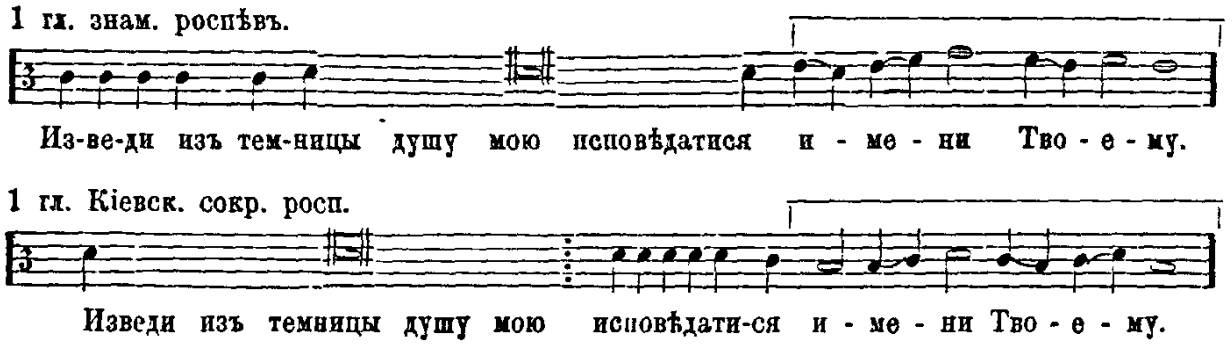


В ней, во 1-х, то же количество строк, какое и в мелодии Киевского роспева. Во 2-х, конструктивное строение каждой отдельной строки также обнаруживает огромное сходство между роспевами. На самом деле.



Так. обр., форма мелодии 1-го гл. в Киевск. Росп. Образовалась не случайно и не произвольно, а является ***органически вылившейся из формы*** своего старейшего ***образца.***

б) Форма *запѣвовъ* 1-го гл. предъ стихирами.



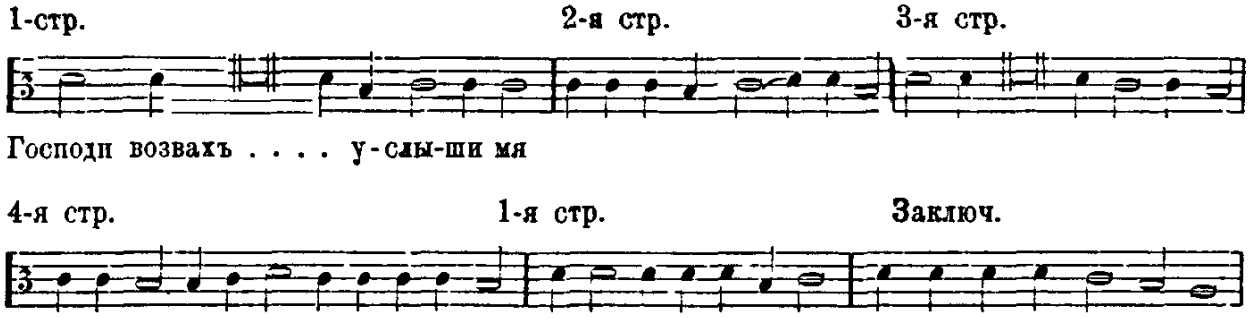
Мелодия запева, очевидно, и тут и там 2-х частная, т. к. состоит из речитатива и мелодического заключения. Сходство обеих мелодий по содержанию также легко видеть.

Важно заметить, что в обоих распевах эти мелодии не имеют ничего общего с мелодиями строк, прилагаемых к тексту самих стихир. Стихи запевов распеваются ***своим особым способом.*** В этом сказалась тонкость художественного чутья и вкуса у русских мастеров пения. Действительно.

Стихи запевов по своему содержанию не имеют в сущности никакой связи со смыслом стихирного текста, и стоят между последними совершенно особняком. Если бы мелодии их были схожи или близки к мелодиям стихир, то их обособленность была бы стерта; единство мелодическое заставляло бы искать внутренней связи и по смыслу, а безрезультатность этих исканий создавала бы в конце концов очень тягостное впечатления. Составители запевных мелодий хорошо это поняли, и, придав запевам ***свое*** мелодическое содержание, тем самым отмежевали то, что и по существу дела должно стоять особняком. Таким способом, характер запева, как чего-то промежуточного, обозначен вполне определенно и ярко, не оставляя места недоумению, вполне законному при ином положении вещей.

2) Мелодия 1-го гл. Киевск. Сокр. Роспева.

По обиходу придворного напева[2]

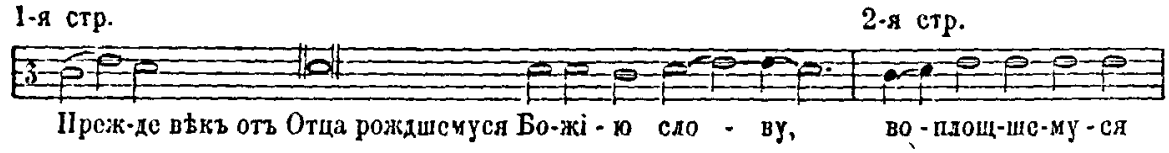


Количество мелодических строк, их чередование и общая форма мелодии, как видно, сохранены. Но бросаются в глаза мелодические изменения в 1-ой и отчасти во 2-ой строке.

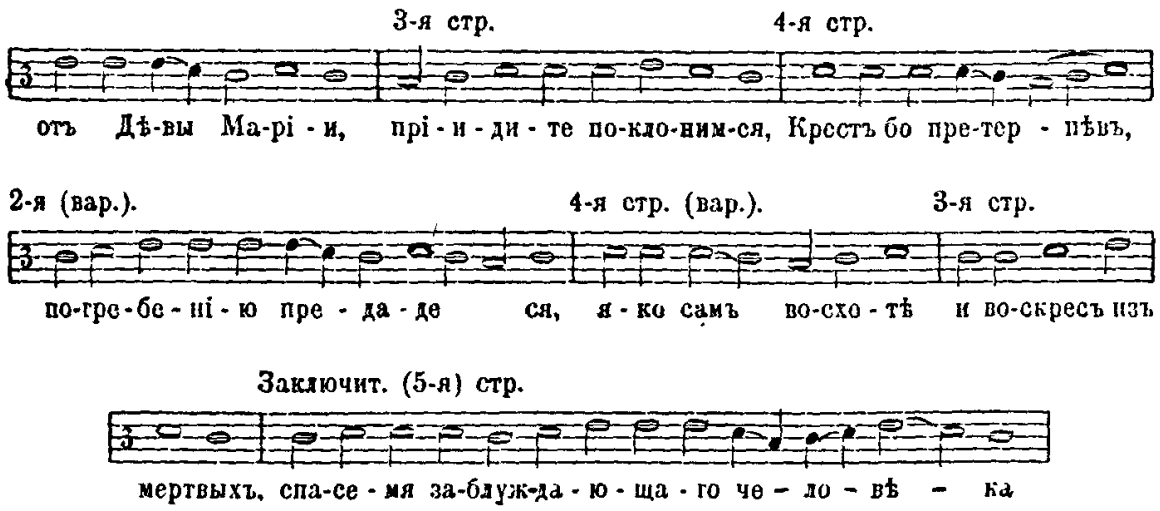
Настоящий пример может служить образцом того, как и насколько именно видоизменяются мелодии роспевов в обычных местных напевах. (Смотри гл. I).

3. Второй глас.

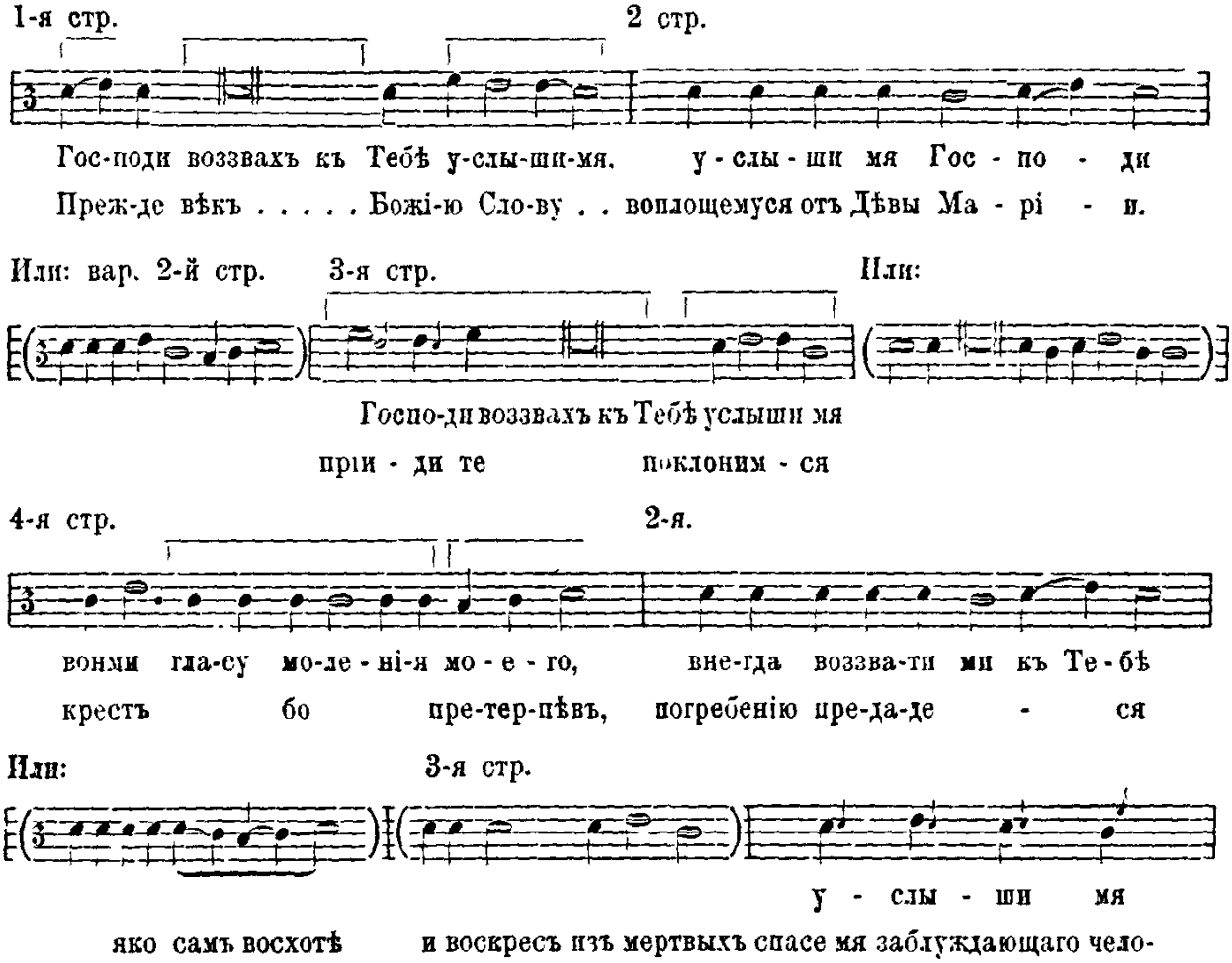
Мелодия стихир *Знаменного роспева.*

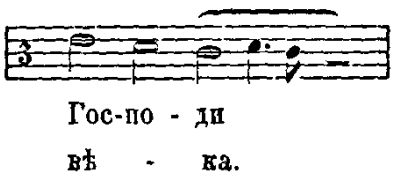


[2] В ред Бахметева.

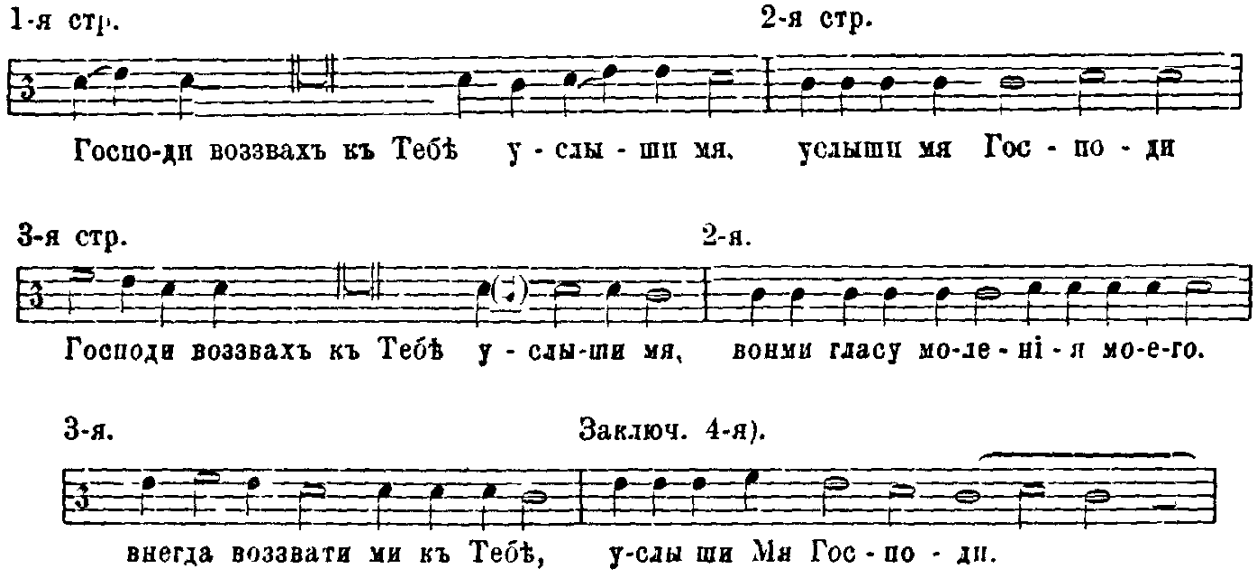


Сопоставив эту мелодию с изменением ее же в ***Киевск. Росп.*** (приводим ниже), в 2-х вариантах последнего нетрудно заметить как тематическое родство строк (за исключением 2 и 5), так и сходство обеих мелодий по форме, т. е. По числу строк и из чередованию.





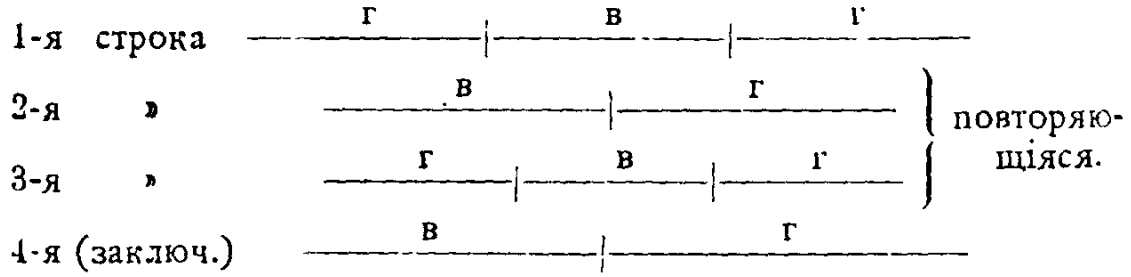
Вариант 2-й строки в Киевск. Росп. Приближает ее к 4-й, обнаруживая их сходство между собою. В смысле формы, это отразилось следующим образом на мелодии того же гласа по ***Киевск. сокр. росп.***



а) Из 4-х строк, составляющих мелодию 2-го гласа (по сокр. росп.), 1-я строка не участвует в чередовании других строк, а предназначается лишь для начальной фразы текста. (В этом отношении все роспевы на 2-й гл. вполне сходны).

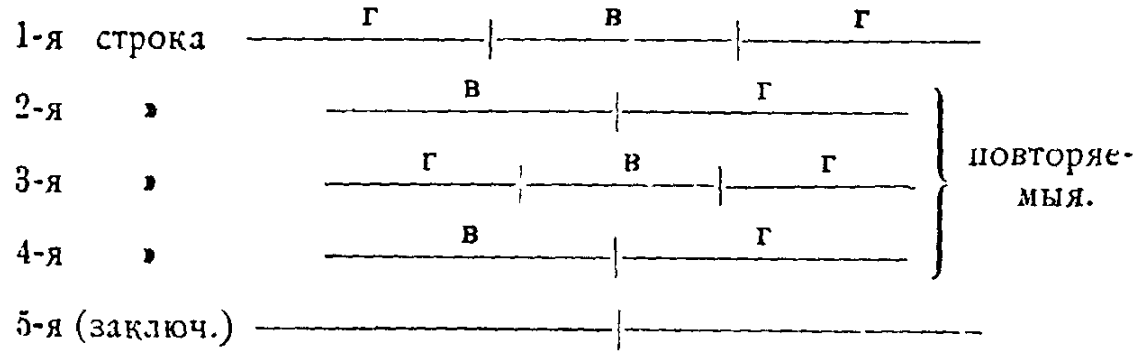
Чередуются 2 и 3-я строка; конструктивно они различны; следовательно, их повторение не вызывает тавтологии, весьма опасной с точки зрения формы, а привносит безотчетное ощущение arsis'а и thesis'а, крайне ценное в эстетическом смысле.

Схема формы:



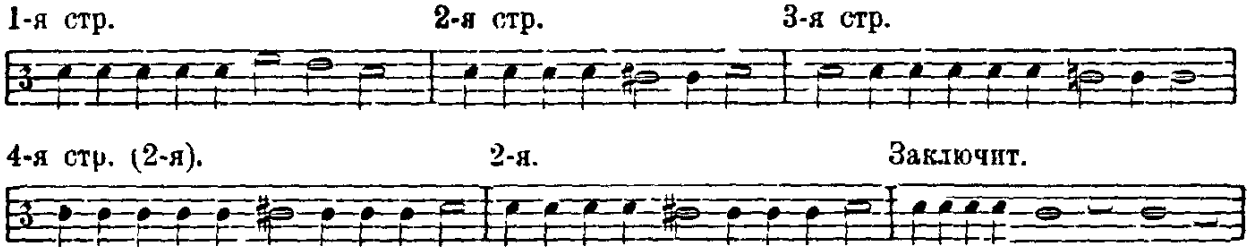
Мелодия в ее целом представляет определенную ***смену*** трех-и-двухчастных строк через одну, что сообщает форме целого симметричность построения. 3-хчастная 1-я строка (не повторяется) с 2-хчастной заключительной строкой составляет ***свою*** симметрию, далеко не безразличную в общей сумме впечатлений. Заключительная строка, после ряда чередований 2-й и 3-й строк, будучи по конструкции не сходною с предшествующей (3-ей), является отличным итогом мелодии гласа.

б) В мелодии Знаменного и Киевск. (не скращ.) роспевов, видим 5 строк, при чередовании 2, 3 и 4-й.

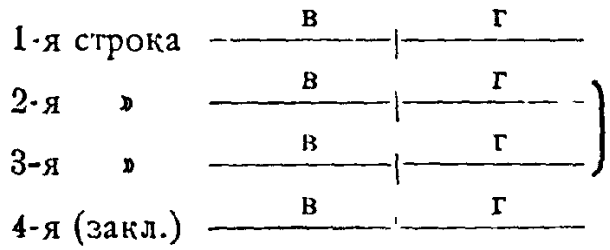


3-я строка – трехчастная, окружена с обеих сторон 2 и 4-й – двухчастными строками, что создает своеобразную симметрию повторяемому отделу мелодии.

в) В то время, как мелодии ***Киевск.*** не сокр. росп. удержана почти неизменной в ***напеве некоторых*** восточных губерний (Тамбов, Пенза, Саратов, Самара, Симбирск и т. д.), а Киевск. сокр. роспев целиком принят в так наз., ***Московском напеве,*** - обиход ***придворного*** напева придал мелодии 2-го гласа следующую редакцию:

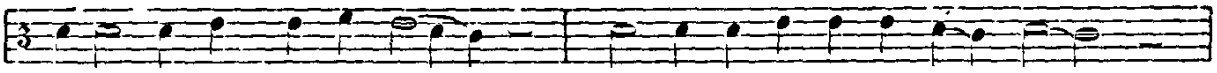


Нельзя не признать в этом варианте, во 1-х, неудачное «сокращение» мелодического рисунка, дающее в общем впечатление сухости и какой-то деланности. Во 2-х, пяти-строчная мелодия здесь превращена в 4-хстрочную, вдобавок при посредстве уродливого хроматического хода (см. 4-ю стр.). Сходство заключительной половины 4-й стр. со 2-й; и их непосредственное соседство при чередовании, еще более подчеркивают искажение основного роспева. Форма в целом нарушена и лишена контрастов, однообразна:



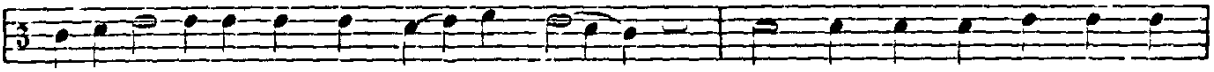
4. Третий глас.

а) Знам. росп. 2-я стр.



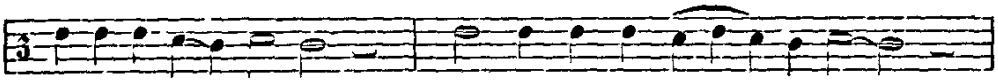
Твоимъ крестомъ Хри-сте Спа - се смер-ти дер-жа-ва раз - ру - ши - ся.

1-я стр. (вар.). 2-я стр.



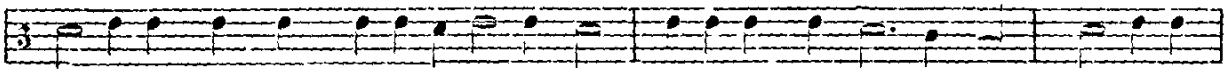
и ді - а-во-ла пре-лесть у - празд-ни - ся. родъ же че - ло - вѣ - че-скій

Заключ.



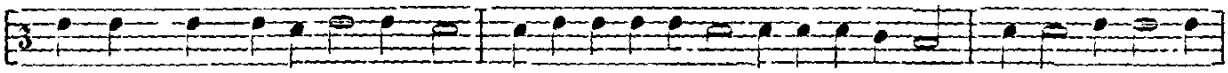
вѣ-ро-ю спа - са - е - мый пѣснь Те-бѣ все - гда при-но - ситъ.

б) Кіевск. росп. 1-я стр. 2-я стр. 1-я стр.



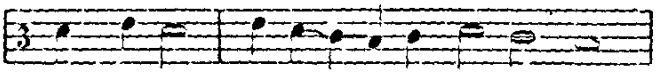
Гос-по-ди воззвахъ къ Тебѣ у-слы-ши мя, у-слы-ши мя Гос - по - ди. Гос - по-ди

2-я стр. 1-я стр. (вар.).



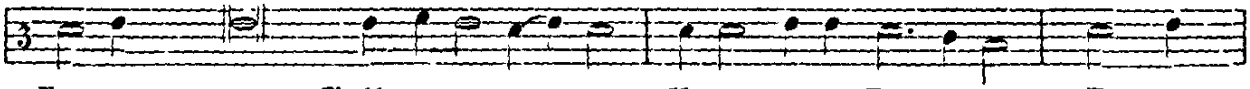
воззвахъ къ Те-бѣ у-слы-ши мя, вонми гла-су мо-ле - ні-я мо-е-го, внегда воззва-ти

Заключ.

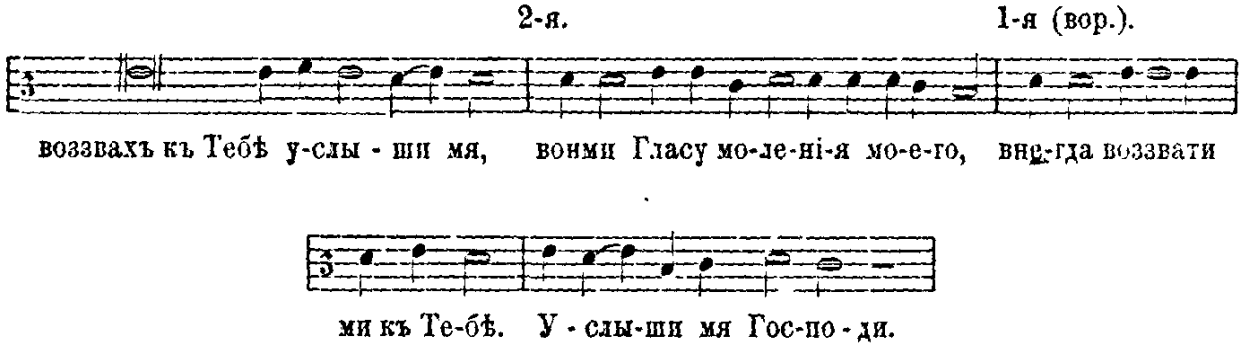


ми къ Тебѣ. У-слы-ши мя Гос - по - ди.

в) Кіевск. сокр. росп. 1-я стр. 2-я стр. 1-я стр.



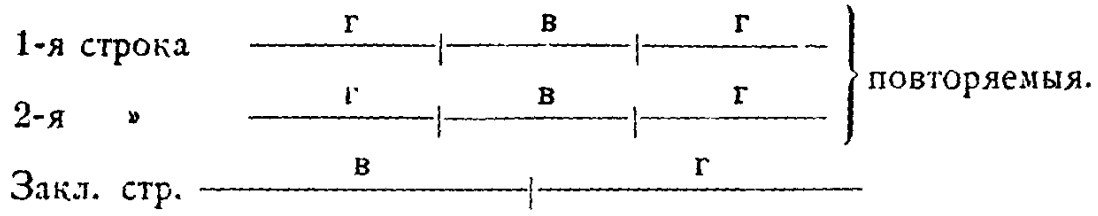
Господи воззвахъ къ Тебѣ, у-слы - ши мя. У-слы-ши мя Гос-по - ди. Гос-поди



Тематическое сходство всех трех мелодий очень большое (так близки бывают лишь ***напевы*** по отношению к своим прототипам-роспевам). Количество строк и их чередование также одинаковы. Таким образом, форма мелодии 3-го гласа устанавливается легко и прочно.

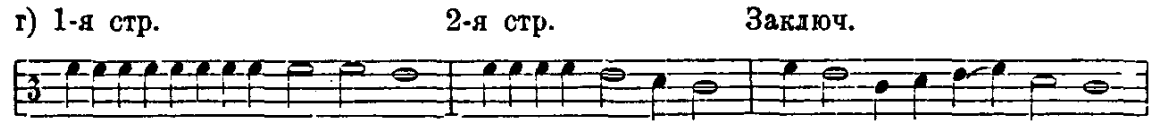
Мелодических строк всего только три; чередуются 1 2-я, обе четырехчастные; заканчивается мелодия двухчастной строкой.

Схема:



Мелодия в общем – весьма короткая, а в случае продолжительного текста – даже несколько однообразная, чему отчасти способствует сходство в построении чередующихся строк. Тем большее освежение привносит заключительная строка, контрастом своего двухчастного построения, являющегося на смену 3-хчастных строк.

Заслуживает указания применение, какое получил Киевск. Роспев данного гласа и в обиходе Придворного напева. Вот его редакция:

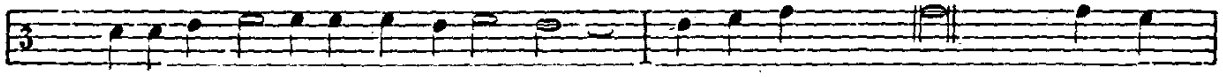


Мелодия распева оказалась перенесенной на ступень вверх, вследствие чего качественное содержание интервалов получило существенное изменение:

на месте ***больших*** секунд появились ***малые*** и обратно. Лучшего примера на «искажение» основной мелодии трудно привести[1]).

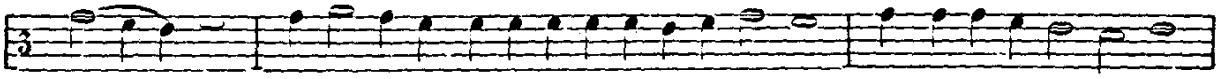
5. Глас четвертый.

а) Знамен. росп. 1-я стр. 2-я стр.



Жи-во-тво-ря-ще-му Тво-е - му Кре-сту не-пре-станно кланяющееся, Христе

3 стр. 4 стр.

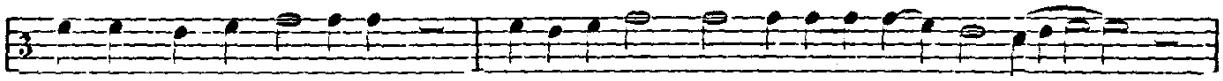


Бо - же тридневно-е воскресені - е тво-е славимъ, тѣмъ бо об-но-вилъ е-си

2 стр. (варіантъ). 3 стр.

и-стлѣв-ше-е человѣческое есте-ство, Всесиль - не - и и - же на небеса

Заключ. (5).



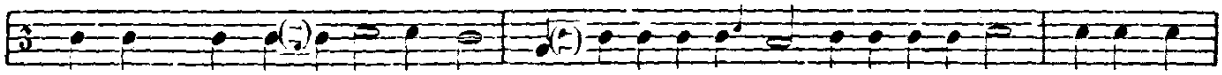
восходъ об-но́-вилъ еси намъ, я-ко е-динъ благъ и че-ло - вѣ - ко - лю - бецъ.

б) Кіевск. росп. (съ варіантомъ по Кіевск. сокращ. р.).

1 стр. 2 стр. 3 стр.

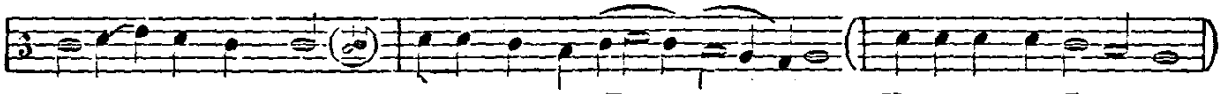
Господи воззвахъ къ Тебѣ у-слыши мя, у - слыши мя Гос-по-ди Гос-по-ди

4 стр. 5 стр.



воззвахъ къ Тебѣ услы-ши мя, вон - ми гласу мо - ле - ні - я мо-е - го, внег-да воз -

Заключ. (6) Заключ. въ Сокращ. росп.

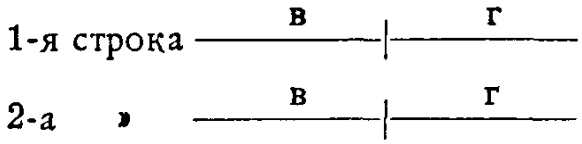


зва-ти ми къ Тебѣ у-слы-ши мя Гос - по - ди. Услы-ши мя Госпо-ди.

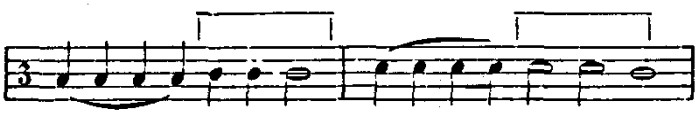
1. Это произошло оттого, что мелодия в сущности поручена альту, которого дискант удваивает в сексту. Но верхний голос, заметно выдаваясь из массы прочих голосов хора, дает ложное впечатление мелодически-главного.

Мелодически сходны: вполне – 3 строки всех распевов, и отчасти – заключительные – в Знаменном и Киевском сокращенном. Точно также наблюдается сходство в том, что 1-е строки (а в Киевском расп. – и 2-е) не повторяются, будучи предназначены лишь для начальных предложений текста. Вообще – генетическая связь Киевского распева со Знаменным (см. гл. I) несомненна.

Первая и вторая строки Киевского распева (начальные) конструктивно одинаковы: обе – двухчастные.



От соседства таких фраз форма в целом могла бы проигрывать в стройности, если бы не мелодическое построение их, когда вторая служит как бы ответом на первую. На самом деле:

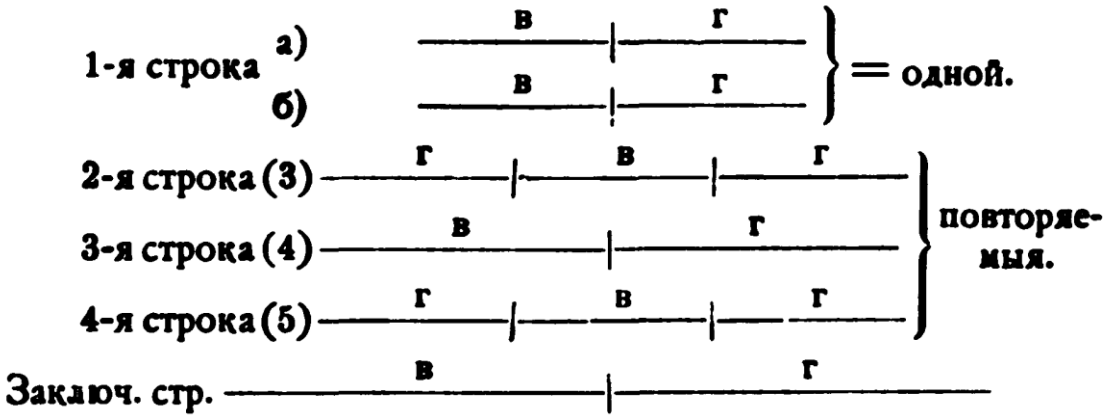


Благодаря этому, начало мелодии - двухстрочное – получает свое ***внутреннее единство,*** позволяющее рассматривать обе строки, как одну (в интересах формы).

При этом условии, 6-ти строчная мелодия Киевского распева обращается по существу в 5-ти строчную, и становится по форме своей совершенно тожественной с мелодией Знаменного роспева.

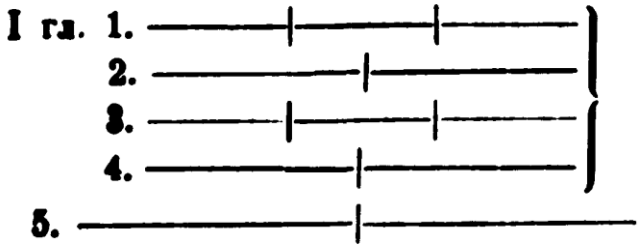
В чередовании участвуют лишь средние строки (3, 4 и 5-я по Киевскому распеву и 2, 3 – 4-я – по Знаменному); крайние из них – трехчастные; которые окружают собой двухчастную. Так. обр., симметричность построения в повторяемой части общей мелодии – очевидна (сравни с мелодией 2-го гласа). Заключительная строка – двухчастная. (**NB.** В киевском сокращенном распеве эта строка позаимствована из мелодии 1-го гласа).

С х е м а м е л о д и и:



6. Общие замечания о форме мелодий первых 4-х гласов.

Рассмотренные формы мелодий первых 4-х гласов дают основание сказать, во-первых, – что все эти формы ***совершенно различны одна от другой*** и по числу строк, и по их конструкции, и, наконец, по законам чередования:

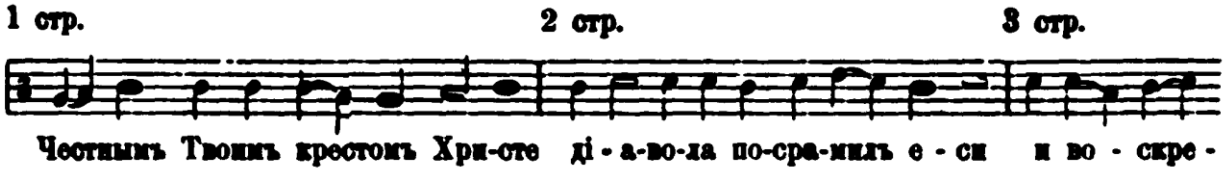


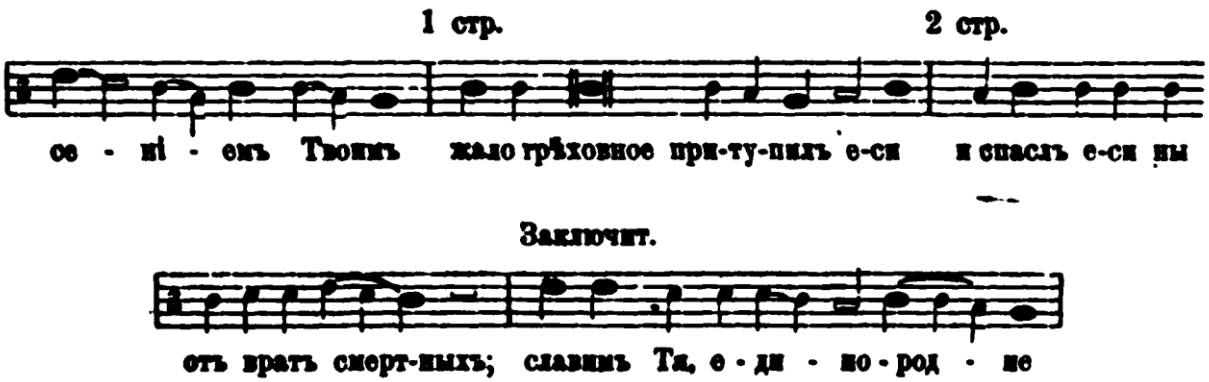
Во 2-х, – форма каждого гласа полна несомненного ***изящества, красоты и гармонии частей.***

Если разнообразие форм свидетельствует о богатстве творческой фантазии, то изящество их обнаруживает еще и присутствие высокого художественного вкуса у составителей вышеуказанных мелодий. То и другое, конечно, лишний раз подчеркивает достоинство русского церковного пения, как искусства.

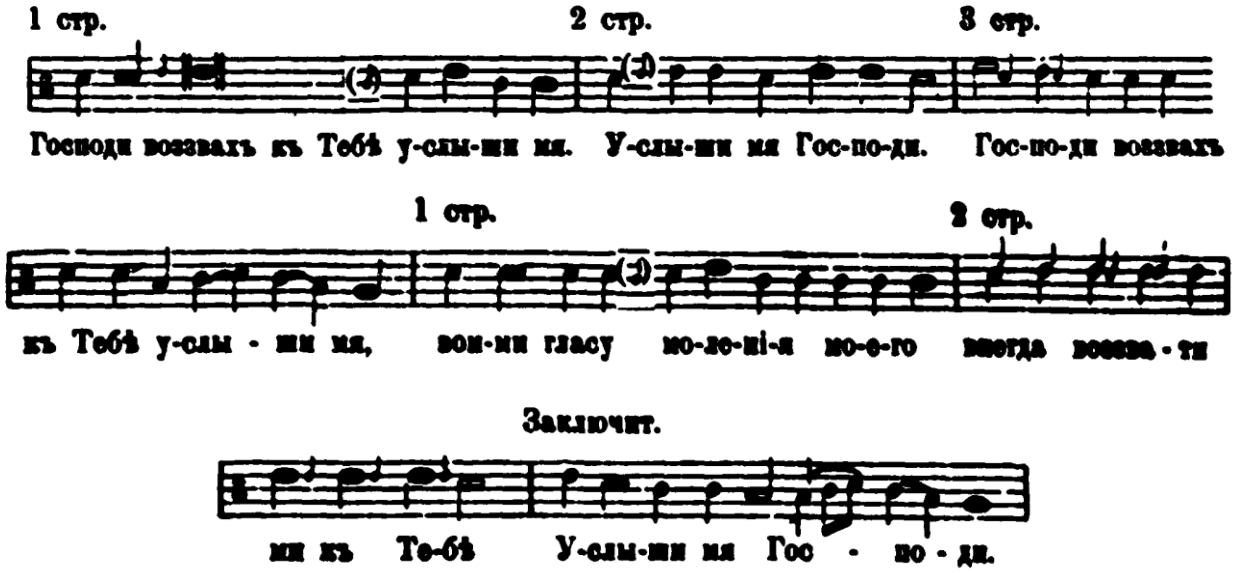
7. Глас пятый.

а) Мелодія знаменнаго росп.



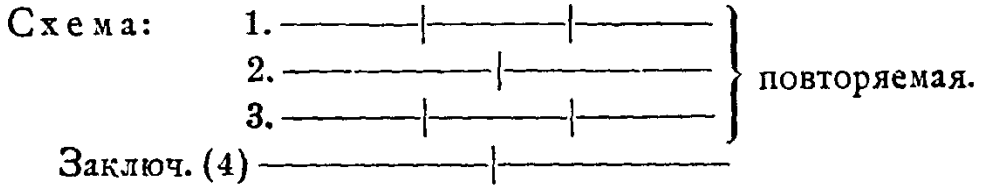


б) Кіевск. росп. (съ варіантами по Кіевск. сокращ. росп.).

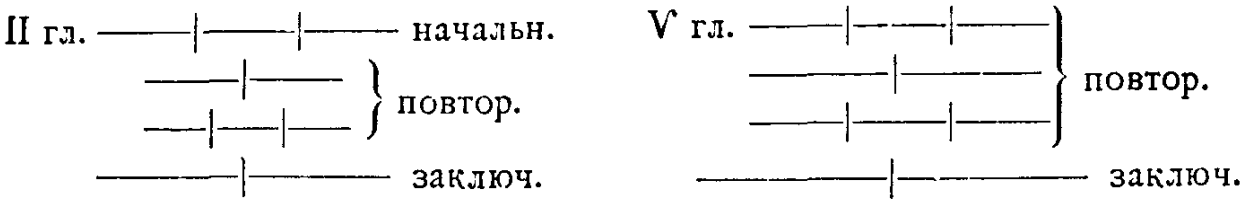


Строк – 4; три чередующиеся и 4-я – заключительная.

Симметрия в построении повторяющейся части мелодии выражается тем, что средняя из строк (2-я)-двухчастная окружена трехчастными. Заключительная строка – двухчастная.



По числу строк и их конструкции мелодия 5 гл. совершенно схожа с мелодией 2 гл. (по сокращ. расп.). Но тем не менее форма обеих мелодий различна, т. к. правила чередования строк в том и другом гласе – свои.

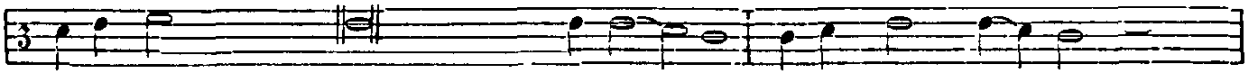


7. Глас шестой.

1 стр. а) Мелодія знаменнаго росп. 2 стр.

По-бѣду имѣяй, Христе, юже на а - да на крестъ вос-шелъ е - си,

3 стр. 1 стр.



да во тьмѣ смерти сѣдящія воскресиши съ со-бо-ю, и-же въ мертвыхъ сво-бодь.

2 стр. Заключ.

ис-то-ча-яй животъ отъ своего свѣ - та, Все-силь-не Спа-се по-ми-луй насъ.

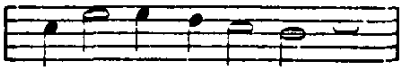
б) Кіевск. росп. (съ варіантомъ по сокращ. расп.).

Господи воззвахъ къ Тебѣ услы-ши мя. Услыши мя Господи. Господи

1 стр. 2 стр.

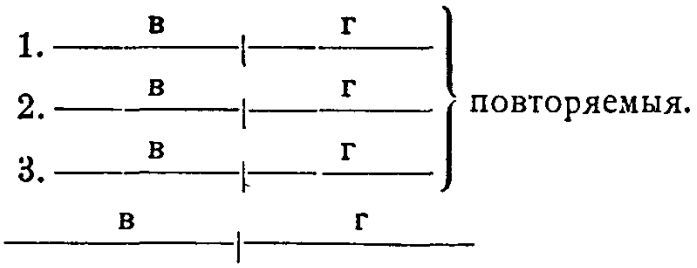
воззвахъ къ Тебѣ у - слы-ши мя, вонми гласу моленія моего, внегда воззвати ми къ Тебѣ.

Заключ.



у-слы-ши мя Гос-по-ди.

Схема:

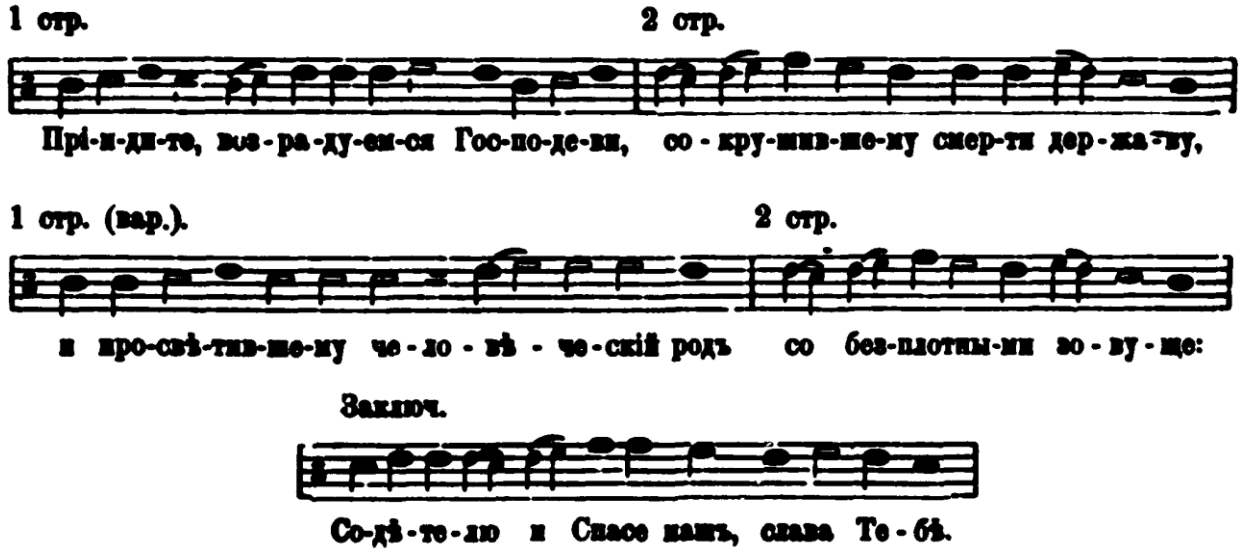


Строк – тоже 4, при 3-х повторяющихся и 4-й – заключительной. Но сходства формы с 2-м и 5-м гласом нет потому, что самая конструкция строки совершенно особая: все они – двухчастные.

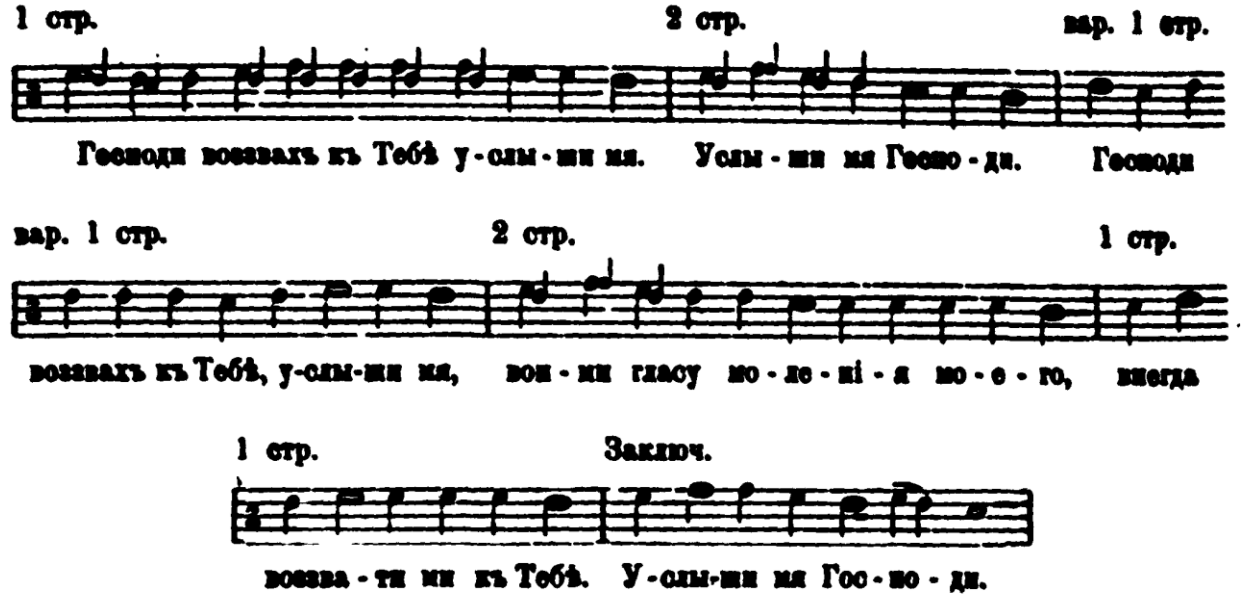
Отсутствие контраста между строками, в виду их подобия в построении, все – же не исключает стройности формы, т. к. ее образуют ***однородные*** элементы. Эта черта сообщает мелодии 6-го гласа некую оригинальность, в ряду мелодий прочих гласов, строки которых разнотипны.

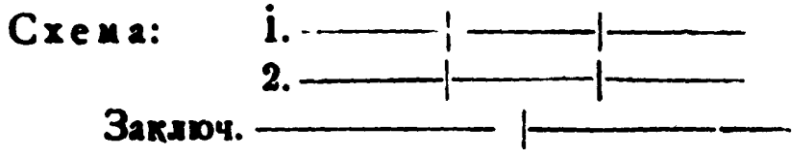
9. Глас седьмой.

а) Мелодія Знаменнаго росп.



б) Кіевск. росп. (съ варіантомъ по Сокращ. росп.)





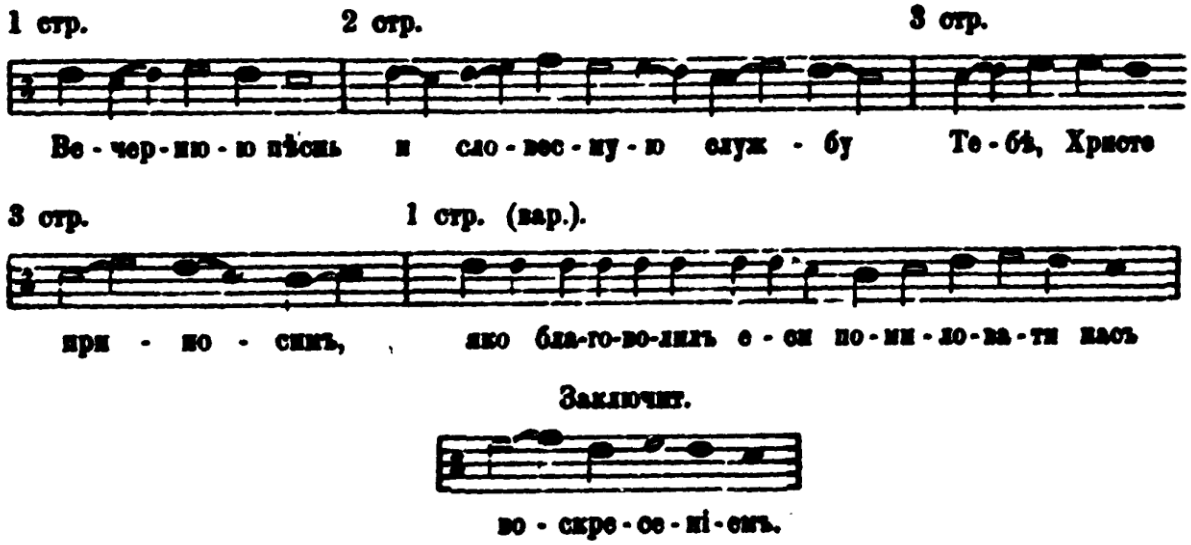
Как и в 3-м гласе, прежде всего бросается в глаза тематическое родство мелодий во всех распевах, подчеркивающее их взаимную связь в происхождении от одного и того же корня.

Сравнивая схемы мелодий 3 гл. и 7 гл., также находим полное подобие, касающееся как числа, так и конструктивной стороны строк.

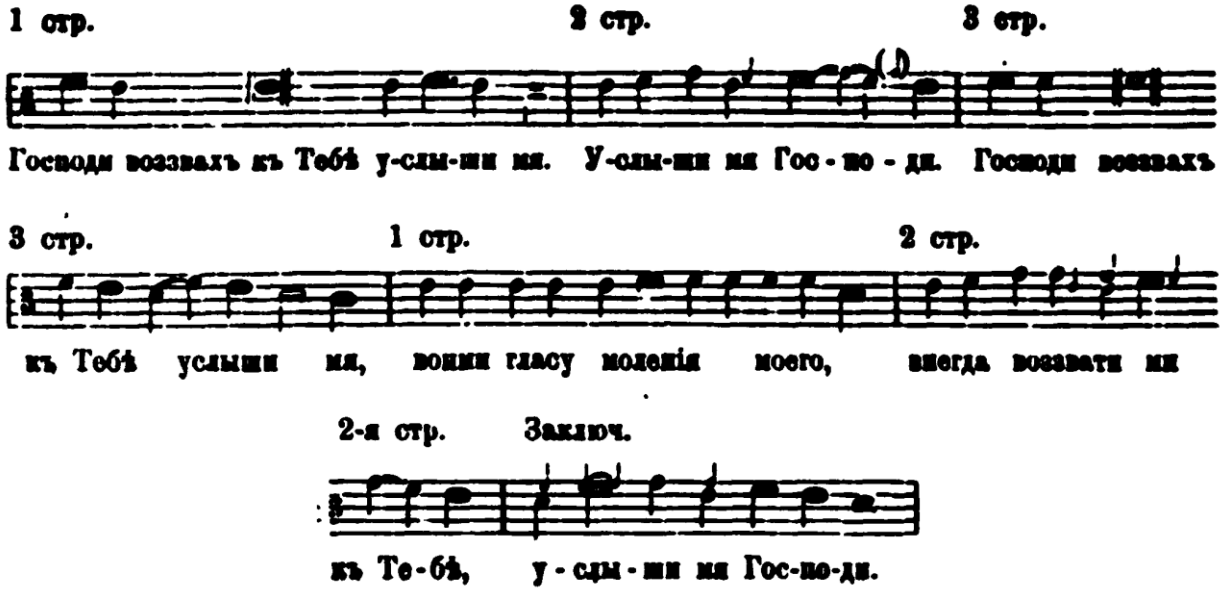
В итоге – поразительное тождество форм.

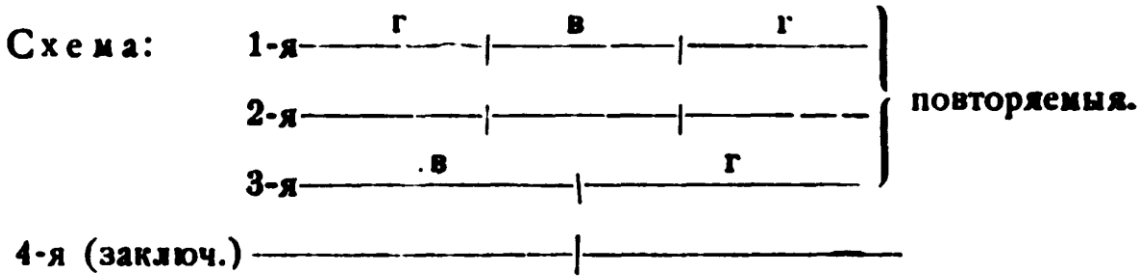
10. Глас восьмой.

а) Мелодія знаменнаго росп.



б) Кіевск. росп. (съ варіант. по Кіевск. сокращ. росп.).

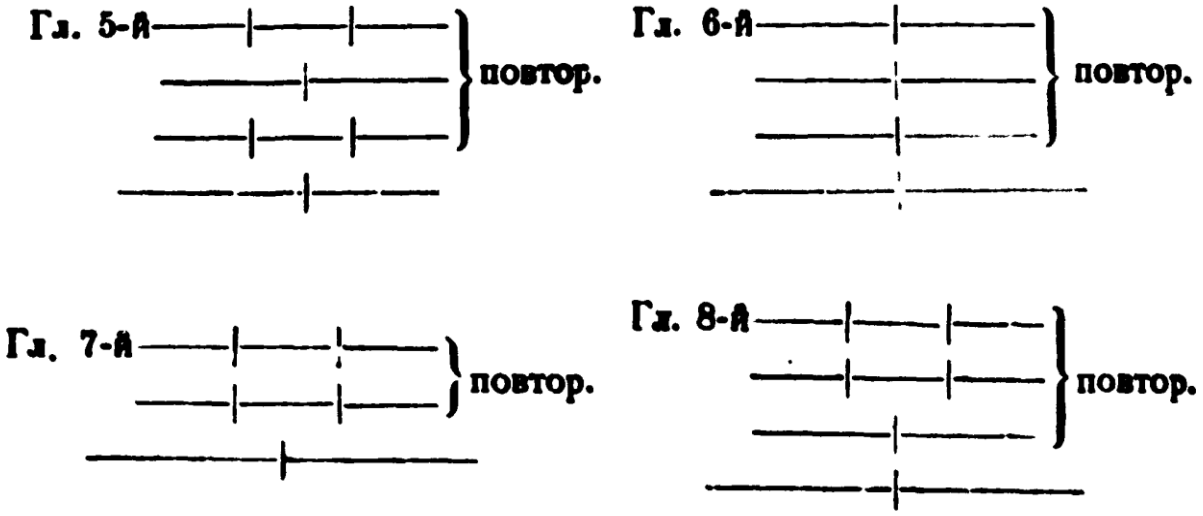




Строк и в 8-м гласе (как во 2-м, 5 и 6-м) – четыре: три чередующиеся и 4-я – заключительная. Но полного сходства форм тем не менее между гласами нет, т. к. конструкция строк в мелодии 8-го гласа такова, какой не встречается в других гласах. Особенность формы в том, что за двумя трехчастными строками следуют две другие – двухчастные. Если взять одну повторяющуюся часть общей мелодии, т. е. Строки 1, 2 и 3-ю, то в ней контрастируют 1 и 2-я строка с третьей, давая своеобразное чередование одной строки с двумя, сходными между собой. Если же взять форму в целом, то равновесие частей восстановится чередованиями разных построений. Форма 8-го гл. аналогична четверостишию, где ритмуют смежные стихи.

11. Общее заключение о форме гласов 5 – 8.

Среди мелодий второй четверицы гласов замечается ***новое разнообразие*** форм, столь же стройных, как и в первой черверице.



Наичаще встречаются 4-хстрочные мелодии (2, 5, 6 и 8 гл.). Как уже было указано, тожества форм от этого не получается, но величина мелодий

одна и та же. Глас 7-й замечателен в том отношении, что его форма – идентична форме 3-го гласа.

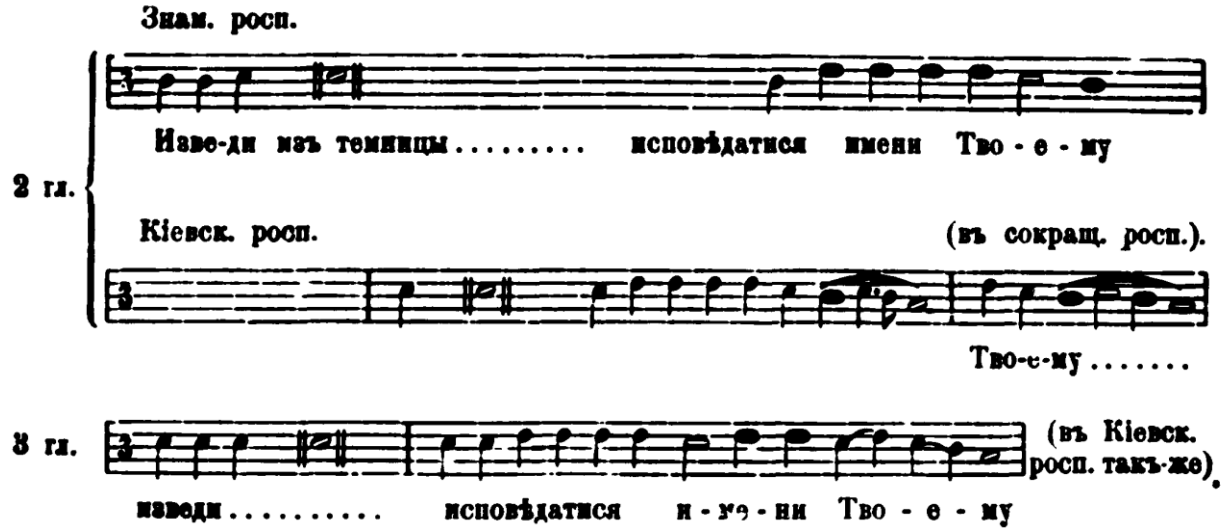
Анализ формы не дает оснований видеть во второй четверице гласов полную аналогию с первой. Парность гласов (1-го с 5-м, 2-го с 6-м, и т. д.), часто утверждаемая, как одна из основ осмогласия, находит свое оправдание только относительно 3 и 7 гл. Что же касается прочих сопоставлений, то они приводят совершенно к обратным заключениям. А именно, 1-й глас – пятистрочный и 5-й – четырехстрочный, очевидно, не идентичны; 2-й и 6-й, будучи правда оба (в сокращ. росп.) четверострочными, глубоко различны по конструкции строк и их чередованию, 4-й и 8-й также не сходны между собой ни числом строк, ни их конструкцией, ни правилами чередования.

Анализ форм, не подтверждая мысли о парности гласов или о соответствии первых 4-х гласов (яко бы «главных») – вторым («производным»), наводит однако на другие, очень ценные, выводы касательно свойств русского осмогласия. Таковым свойством является ***разновидность форм.*** Этот факт важен тем, что к различию, красоте и выразительности распевов в чисто-мелодическом отношении прибавляется новое и крайне ценное достоинство, т. к. несомненно, что различная, беспрестанно меняющаяся, всегда свежая форма, свободная от шаблона – есть по существу художественный придаток огромного значения. А высокое качество этих разнообразных форм, т. е. Их стройность, законченность, ясность и гармоничность, еще более усиливают эстетическую ценность осмогласия, возводя его на степень бесспорного художества.

12. Запевы перед стихирами в гласах 2 – 8-й.

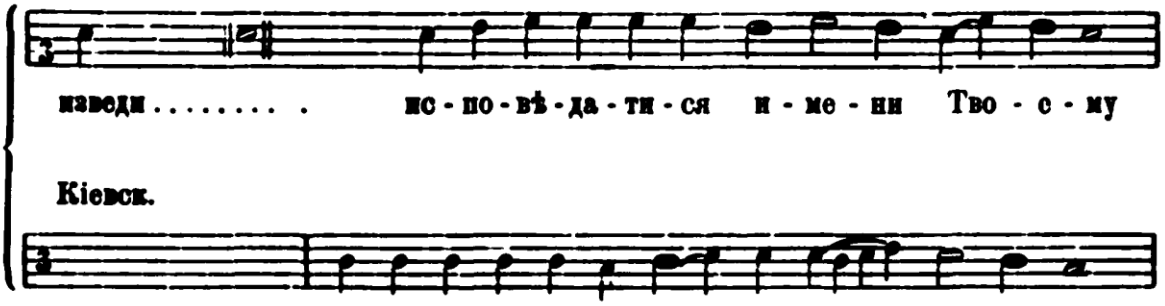
В главе III, отд. в) было указано, что между запевом I – гл. и мелодиями его в разных роспевах совсем не замечается тематического родства, причем сделан был общий вывод относительно внутреннего смысла этого факта.

Приведем полную таблицу запевов, начиная со 2-го гласа.



4 гл.

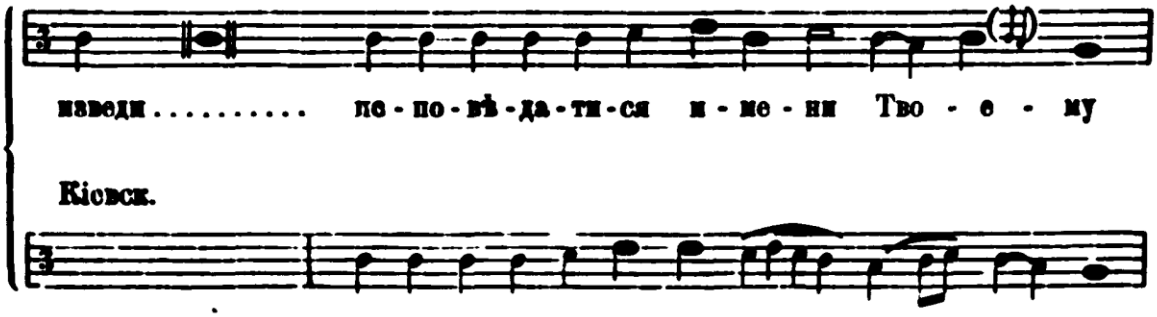
Знам. росп.



Кіевск.

5 гл.

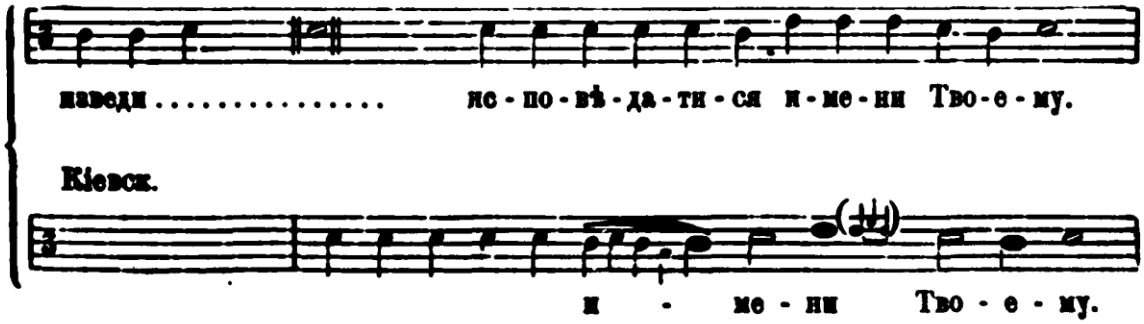
Знамен. росп. (и сокр. Кіевск.).



Кіевск.

6 гл.

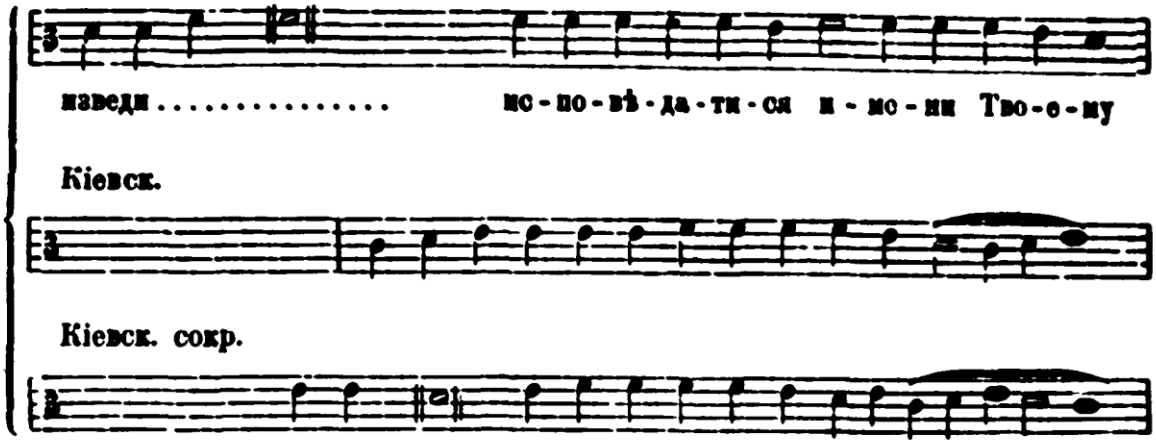
Знам. росп.



Кіевск.

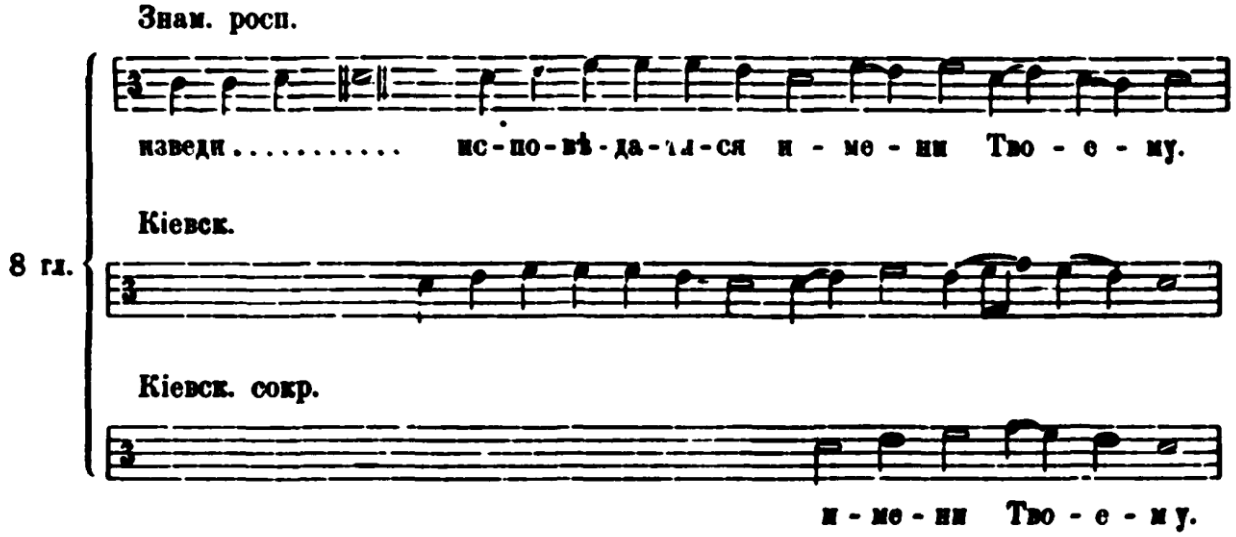
7 гл.

Знам.



Кіевск.

Кіевск. сокр.



Легко заметить, что запевы и в этих гласах мелодически столь же однородны во всех распевах (если не считать детальных различий), как и в 1-м гласе. Но сходные по характеру с знаменной редакцией[1)]), все запевы в то же время не имеют ничего общего со строками самих гласовых стихир, в смысле их мелодического содержания.

Этот факт заслуживает большого внимания.

Мелодическая симметричность запевов находит себе следующее объяснение, а вместе с тем вскрывает и следующий внутренний смысл своей обособленности, от стихирных мелодий[2)] .

«Господи воззвах»… «Да исправится»…, а равно и прочие запевные стихи, взяты из псалмов 140, 141 и 129. Так как их пропеванию предшествует кафизма, т. е. Чтение псалма, то и эти стихи являются как бы ее продолжением, с заменой лишь чтения – пением.

Пропевание же стихир есть ничто иное, как ***вставка,*** несомненно, позднейшего происхождения новых текстов в текущий момент богослужения. Благодаря этому образовалось два параллельных цикла песнопений: один – в виде пения стихов из вышеуказанных псалмов, другой – в виде стихир. Внутренней связи по содержанию эти циклы не имеют, да и не могут иметь, и эту самостоятельность их необходимо сохранить и даже подчеркнуть. В сознании и понимании слушателя -–богомольца надо поддержать цельность стихословного песнопения с одной стороны, и стихир – с другой, помогая им не смешиваться друг с другом.

Эту мысль русские певцы-мастера, как было сказано в IV гл., выразили посредством введения одних мелодий для «воззвахов», совсем иных – для стихир (см. гл. III, 1б). В интересах большей выпуклости той же мысли, было

[1)] Большая широта мелодий Киевского росп., по сравнению со знаменными, замечаемая в части запевов, нисколько не мешает однако считать запевные мелодии, по происхождению, чисто-***знаменными.*** Киевский же росп. В данном случае проявляется точно так же, как это наблюдается обычно в ***напевах*** с их отношением к прототипу и распеву.

[2)] Сверх указанного в гл. III в.

бы вполне резонно пропевать не стихиры по-клиросно, как это делается теперь, а поручая запевные стихи одному клиросу, стихиры же – другому. Такой вид антифонного исполнения делал бы еще более ясным и выразительным параллельность этих циклов.

Завершением рассматриваемого богослужебного момента служит – Богородичен на «Слава… и ныне!». Практика древней русской церкви создала для догматиков особо развитые мелодии по большому Знаменному распеву, сообщая тем самым чрезвычайную значительность заключительному песнопению. Эта манера имеет глубокий смысл и резоны большой силы, а потому заслуживает всяческого охранения. Применение же и для Богородична тех же мелодий, какими распевались стихиры, лишает завершительный момент той яркости, какая желательна для него, стушевывает его значение, и даже заставляет совсем забывать о нем. Знаменный же распев здесь наиболее уместен и потому еще, что он своей величавостью как бы связывает и объединяет вышеуказанный параллелизм песнопений, музыкально примиряя их внутреннюю разрозненность и внешнюю обособленность их мелодий.