

сваго и проф. Ю. Арнольда, ваковыя труды главвымъ образомъ и полагаются въ основаніе настоящаго изслѣдованія¹⁾).

1) *Звукорядъ, или гамма церковнаго пѣнія.*

Звукорядъ церковнаго пѣнія, именуемый также гаммою, по „Нотной азбукѣ“ печатныхъ синодальныхъ изданій съ 1772 г.²⁾, имѣеть названія звуковъ, заимствованныя отъ первыхъ слоговъ латинскаго гимна въ честь Іоанна Предтечи³⁾. Звукорядъ этотъ въ полномъ своемъ видѣ имѣеть три половинныхъ интервалла, но читается шестью только названіями съ однимъ половиннымъ въ ряду ихъ интервалломъ (ми-фа): *утъ ре ми фа соль ля*. Въ слѣдствіе чего, при накладываніи ряда названій на ряды звуковъ каждый изъ трехъ половинныхъ интервалловъ звукоряда долженъ былъ приходиться на *ми-фа*, и потому нѣкоторые звуки при восходящемъ порядкѣ имѣли одно названіе, а при нисходящемъ другое; напр.: звукъ *до* или *С* по старому чтенію въ восходящемъ порядкѣ имѣеть названіе *утъ*, а въ нисходящемъ *фа*, отъ чего и самый ключъ церковной гаммы, находящійся на *до* (аль-

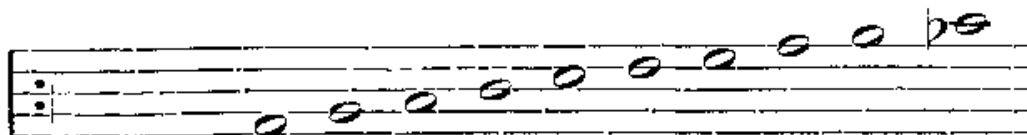
¹⁾ Труды эти суть: 1) „Церковное пѣніе въ Россіи“ проф. Московской Консерваторіи прот. Дим. Разумовскаго, вып. I. М. 1867 г.; 2) „Богослужбное пѣніе Православной Греко-Россійской Церкви: теорія и практика церковнаго пѣнія“, его же, М. 1886 г.; 3) „Гармонизація древне-русскаго церковнаго пѣнія“ Ю. Арнольда. М. 1866г.

²⁾ См. „Азбука начальнаго ученія простаго пѣнія“ въ началѣ Сокращеннаго Обихода и въ отдѣльной брошюрѣ.

³⁾ Мелодія этого пѣнія, начинаясь съ звука *до* (*ut*), при каждомъ изъ семи своихъ стиховъ (кромя послѣдняго) возвышалась на одинъ тонъ или полу-тонъ въ порядкѣ диатонической гаммы и потому удобно служила образцомъ существенныхъ ея звуковъ:

утъ	<i>Ut queant laxis</i>	соль	<i>Solve pollutis</i>
ре	<i>Resonare fibris</i>	ля	<i>Labiis reatum</i>
ми	<i>Mira gestorum</i>	(соль)	<i>Sancte Johannes.</i>
фа	<i>Famuli tuorum</i>		

товый) получили название цефатнаго (C-fa-ut)¹⁾. Въ последнее время церковный звукорядъ стали читать семью названиями съ двумя въ нихъ половинными интервалами: *уть (до) ре ми фа соль ля си*, для звука же *си* употребляютъ сверхъ того древнее название *ца* (за).



Интерваллы: 1 1 1/2 1 1 1/2 1 1 1/2

Звуки: G A B C D E F G a b.

Старое чтение: уть ре ми уть ре ми фа соль ля фа.

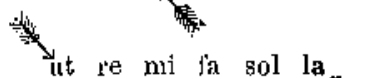
(Сверху: фа соль ля).

Новое чтение: соль ля си уть(до)ре ми фа соль ля ца(си?).

Сообразно естественнымъ предѣламъ мужскихъ голосовъ, свойственныхъ влроснымъ пѣвцамъ по церковной должности, церковный звукорядъ, по упомянутой нотной

¹⁾ Въ книгѣ „Теорія и практика церковнаго пѣнія“ о. прот. Разумовскаго, стр. 32, находится слѣдующее объясненіе цефатнаго порядка названій звуковъ: Въ восходъ,

порядкъ: ut re mi fa sol la



ut re mi fa (sol la)

Въ нисходящ.
порядкъ.

Съ своей стороны присоединимъ иное объясненіе: шестизвучный рядъ названій назначенъ для средней области звуковъ полной 12-ти звуковой гаммы: ut re mi fa sol la, въ предѣлахъ каковыхъ звуковъ главнымъ образомъ и вращаются мелодіи; изъ нихъ верхніе три: fa sol la повторялись при чтеніи дальнѣйшихъ высшихъ звуковъ гаммы, а нижніе три: ut re mi повторялись при чтеніи начальныхъ низшихъ звуковъ ея. Въ неполной гаммѣ двукратное повтореніе звуковыхъ наименованій также сохранялось: при чемъ при чтеніи ея снизу названія удержались естественно на прежнихъ звукахъ, а при чтеніи гаммы сверху, начиная съ la, рядъ повторенныхъ верхнихъ названій захватилъ въ свою область три нижніе сосѣдніе звука; ut re mi взамѣнь верхнихъ: fa sol la. Затѣмъ верхній звукъ fa, оставшійся одинокимъ, сдѣлался общимъ при чтеніи гаммы снизу и сверху. См. еще объясненіе г. Смоленскаго въ „Азбукѣ Мезенца“, стр. 47, примѣчаніе.

„азбукѣ“, объемлетъ десять послѣдовательныхъ звуковъ, начиная съ нижняго *соля* и кончая верхнимъ *фа* (*си* ♯), при чемъ имѣеть нижее *си* натуральное, а верхнее *си* съ бемолемъ (*си* ♭), и поэтому не есть ни мажорный, ни минорный въ нынѣшнемъ значеніи этихъ словъ. Но означенная „азбука“ не полна и не во всемъ точна съ нотнымъ положеніемъ мелодій церковныхъ нотныхъ книгъ. Въ послѣднихъ встрѣчаются иногда (хотя и рѣдко) добавочные звуки а также знаки измѣненія звуковъ сверхъ верхняго *си* ♯.

Количество звуковъ, расположеніе интервалловъ и переменныхъ знаковъ въ церковномъ звукорядѣ опредѣляется на слѣдующихъ основаніяхъ:

Церковный звукорядъ есть часть образцовой или неизмѣняемой діатонической лѣствицы древнихъ эллиновъ и представляетъ собою соединенное или разъединенное сочтаніе діатоническихъ тетрахордовъ или четырехзвучій, совершенно одинаковыхъ по величинѣ и послѣдовательности интервалловъ.

Тетрахордъ есть древне-греческій четырехструнный инструментъ, представляющій группу четырехъ звуковъ съ тремя между ними интервалами, сумма которыхъ равняется $2\frac{1}{2}$ интерваламъ. Различное распредѣленіе этихъ интервалловъ въ тетрахордѣ по ихъ величинѣ образовало три различныя по характеру рода пѣнія; діатоническій, имѣющій своею примѣтою или характеристикю интерваллъ въ $\frac{1}{2}$ тона, хроматическій — въ $1\frac{1}{2}$ тона и энгармоническій — въ 2 тона:

Роды пѣнія и сумма интервалловъ.	Интерваллы.	Характеристика интервалловъ.
Діатоническій $2\frac{1}{2}$	$\left \begin{array}{c} 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \\ \hline \end{array} \right $	$\frac{1}{2}$ т. е. интерваллъ малой секунды. Прм. до-ре-ми-фа.
Хроматическій $2\frac{1}{2}$	$\left \begin{array}{c} 1\frac{1}{2} \quad \frac{1}{2} \quad \frac{1}{2} \\ \hline \end{array} \right $	$1\frac{1}{2}$ т. е. интерваллъ малой терціи. Прм. до-ре ♯-ми-фа.

Энгармоническій $2\frac{1}{2}$ $\left| \begin{array}{c} 2 \\ \hline \frac{1}{4} \quad \frac{1}{4} \end{array} \right|$ 2 т. е. интервалъ большой терціи.
Прм. до-ре \sharp —ми \times —фа.

Повтореніе каждаго изъ этихъ тетрахордовъ образуетъ различные ряды звуковъ того же рода, т. е. или діатоническіе, или хроматическіе, или энгармоническіе. Ряды эти могутъ быть построены на каждомъ изъ звуковъ того или другаго тетрахорда, но родовой порядокъ интервалловъ въ нихъ не измѣняется.

Изъ этихъ трехъ родовъ пѣнія древнею православною церковію приняты только діатоническій.

Сочетаніе діатоническихъ тетрахордовъ въ звукорядъ у древнихъ грековъ происходило или посредствомъ ихъ простаго соединенія (сцѣвленія), и тогда представляло собою малую совершенную систему, или посредствомъ ихъ разъединенія, и тогда образовало великую совершенную систему. Малая совершенная или соединенная система состояла изъ трехъ соединенныхъ тетрахордовъ — основнаго, средняго и соединеннаго, такъ что конечный звукъ каждаго низшаго тетрахорда служилъ начальнымъ звукомъ слѣдующаго за нимъ высшаго, и сверхъ того изъ одного прибавочнаго звука снизу (*προσλαβανόμενος*), не входящаго въ систему, т. е. всего изъ одиннадцати звуковъ, начиная съ низшаго *λα* и кончая верхнимъ *ρε*; при чемъ въ третьемъ или соединенномъ тетрахордѣ за среднимъ звукомъ *λα* являлся по необходимости звукъ *σι* ♯ (*ца*).

	Основной.	Средній.	Соединенный.
La	si	do re	mi fa sol la si ♯ dō re.
	$\frac{1}{2}$	1 1	$\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1

Великая совершенная или разъединенная система состояла изъ четырехъ тетрахордовъ: основнаго, средняго, разъединеннаго и верхняго, т. е. изъ 14-ти главныхъ звуковъ, сверхъ того изъ одного при-

бавочнаго снизу (la). Въ ней третій, или разъединенный тетрахордъ отдѣлялся отъ втораго или средняго посредствующимъ цѣлымъ интервалломъ; при чемъ звукъ *си* естественно являлся въ немъ натуральнымъ (*си* \natural).

	Основной.	Средній.	Разъединен.	Верхній.	
La	si do re mi fa sol la			si do re mi fa sol la	
	$\frac{1}{2}$	1 1	$\frac{1}{2}$ 1 1 (1)	$\frac{1}{2}$	1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1

Образецъ сцѣпленныхъ или соединенныхъ тетрахордовъ малой системы представляетъ собою церковный звукорядъ нотной „азбуки“ въ цезаутномъ ключѣ, состоящій изъ тетрахордовъ соль-до, до-фа и фа-си \flat , образцомъ же соединенія тетрахордовъ великой или разъединенной системы служить, по расположенію интервалловъ, нынѣшняя мажорная гамма, начинающаяся съ *до*. Она состоитъ изъ двухъ тетрахордовъ, образующихъ октаву, именно: *do-fa* и *sol-do* съ разъединяющимъ ихъ цѣлымъ тономъ *fa-sol*. Звукорядъ на цезаутномъ ключѣ отличается отъ малой системы лишь тѣмъ, что для удобства голосовъ онъ убавленъ сверху и добавленъ снизу, вслѣдствіе чего передвинуты книзу и названія составляющихъ его тетрахордовъ: но порядокъ интервалловъ въ немъ остался тотъ же:

Основной.	Средній.	Соединенный.
соль ля си до ре ми фа соль ля ца.		
$\frac{1}{2}$	1 1	$\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$

Изъ соединенія системъ малой совершенной и великой совершенной образовалась двуоктавная система образцовой неизмѣняемой діатонической лѣствицы древнихъ эллиновъ, которая состояла всего изъ 16-ти звуковъ, т. е. изъ 14-ти звуковъ означенныхъ двухъ системъ, прибавочнаго звука *la* и звука *си* съ переменнымъ значеніемъ (*си* \flat).

	Основной.	Средній.	Разъединенный.	Верхній.
La	<div style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; padding: 2px 0;"> si do re mi fa sol la </div>			
	<div style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; padding: 2px 0;"> si do re mi fa sol la </div>			
	<div style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; padding: 2px 0;"> la si do re </div>			
	Соединенный.			

Двуоктавное послѣдованіе звуковъ образцовой системы настоящій свой видъ по ихъ высотѣ приняло въ византійской музыкѣ съ IV вѣка по Р. Х. при нотированіи мелодій въ лидійской тональности, соответствующей нынѣшнему звукоряду *re* — миноръ, или же въ гиполидійской, соответствующей *la* — миноръ:

	Нижняя октава.	Верхняя октава.
Лидійск. т.	re-mi-fa-sol-la-si ζ -do	re-mi-fa-sol-la-si ν -do-re.
Гиполид. т.	la-si ζ -do-re-mi-fa-sol-la-si ζ -do-re-mi-fa-sol-la.	
	1 1/2 1 1 1/2 1	1 1/2 1 1 1/2 1 1

Каждая изъ этихъ тональностей состояла изъ двухъ октавъ — верхней и нижней; въ каждой изъ нихъ звукъ означающій нижнюю октаву и вмѣстѣ начинающій верхнюю (*re*, *la*) назывался среднимъ или мезою (*μέση*, т. е. *χρόνη*). Та и другая тональность по расположенію интервалловъ, при употребленіи переменныхъ знаковъ, одинаковы, и потому иногда, смотря по удобству, могли быть одинаково употребляемы для нотированія однихъ и тѣхъ же мелодій. При чемъ на практикѣ выше лежащая тональность *re* удобнѣе для нотированія и исполненія голосами мелодій, влонящихся къ низу, а ниже лежащая тональность *la* — для нотированія и исполненія мелодій, вращающихся на высокихъ ступеняхъ; вслѣдствіе чего въ печатныхъ нотныхъ изданіяхъ съ 1772 г. очень часто отдается преимущество послѣдней предъ первою.

Лид.
тон.

III. Р о - д и - л а е - с и. Безли. рка.

Гиполид.
тон.

III. Р о - д и - л а е - с и. Лид. изд.

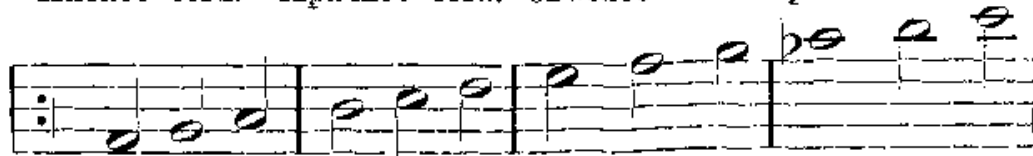
Эти двѣ тональности отстоятъ одна отъ другой на разстояніи кварты, или, что то же, тетра хорда, и не затрудняютъ пѣвцовъ обиліемъ переменныхъ знаковъ или сложностию нотациі.

Но въ нотациі древнихъ эллиновъ тотъ же рядъ тоновъ могъ начинаться съ каждаго изъ 15-ти первыхъ полутоповъ 30-ступенной полутонной (хроматической) звуковой лѣстницы и имѣлъ 15-ть тональностей, построенныхъ по одному и тому же образцу (именно на звукахъ: fa \sharp , fa \natural , sol \natural , sol \sharp , la \natural , la \sharp (si \flat), si \natural , do \natural , do \sharp , re \natural , re \sharp (mi \flat), mi \natural , fa \natural , fa \sharp , и sol \natural). Изъ этихъ тональностей пять среднія по высотѣ были главными и носили названія, считая въ порядкѣ снизу кверху: Дорійской, Йастійской (или Іонійской), Фригійской, Эольской и Лидійской (отъ la \sharp = si \flat , si \natural , do \natural , do \sharp , re), пять высшія (отъ re \sharp = mi \flat , mi \natural , fa, fa \sharp , sol) и пять низшія (отъ fa, fa \sharp , sol, sol \sharp , la) тональности были производными отъ главныхъ, находились отъ нихъ на разстояніи кварты или тетра хорда, одиѣ вверхъ, а другія внизъ, и обозначались тѣми же названіями съ приставкою въ началѣ предлога *ὕπο* (ниже), или же *ὕπερ* (верхне). Потированіе мелодій въ этихъ 15-ти тональностяхъ, очевидно, должно было отличаться обиліемъ переменныхъ или полутонныхъ знаковъ и трудностию чтенія нотациі для пѣвцовъ, почему онѣ, кромѣ вышесказанныхъ двухъ, и исключены изъ употребленія для потироваія церковныхъ мелодій.

Церковный звукорядъ, какъ по высотѣ звуковъ и расположенію интервалловъ, такъ и по потированію ихъ, имѣеть близкое отношеніе къ образцовой неизмѣняемой лѣствицѣ вицантійцевъ. Онъ занимаетъ въ ней мѣсто отъ прибавочнаго звука *ла* до *ре* третьяго соединеннаго или разъединеннаго тетра хорда включительно, и потому также долженъ имѣть верхнее *си* двойное, именно *си* \sharp натуральное и *си* \flat . Къ неизмѣняемой лѣствицѣ, а затѣмъ и къ церковному звукоряду, сверхъ прибавочнаго *ла*, въ послѣдствіи присоединенъ еще другой прибавочный низкій звукъ *солъ*, считавшійся у грековъ мало доступнымъ для слуха и обозначенный итальянскимъ музыкантомъ Гвидо Аретинскимъ (Бенедиктинскій монахъ XI вѣка) буквою гамма (Γ). Это названіе начальнаго звука въ звукорядѣ въ послѣдствіи стало означать музыкальный рядъ вообще, съ какого бы звука онъ ни начинался.

Такимъ образомъ церковный звукорядъ долженъ состоять всего изъ 12-ти звуковъ. Въ этомъ видѣ мы и находимъ его въ нашихъ крюковыхъ пѣвчихъ рукописяхъ, съ раздѣленіемъ его по высотѣ и свойствамъ звуковъ на четыре согласія: низкое (низкіе, тихіе звуки), мрачное (средніе, глухіе звуки), свѣтлое (яснозвучное) и тресвѣтлое (высокозвучное или рѣзкозвучное). Звукорядъ этотъ особенно ясенъ изъ киноварныхъ помѣтъ П. А. Шайдурова (XVI в.), изъясненныхъ въ азбукѣ старца А. Мезенца (1668 г.), и въ переложеніи на линейныя ноты имѣеть слѣдующій видъ:

Низкое согл. Мрачное согл. Свѣтлое согл. Тресвѣтлое согл.



Уть ре ми уть ре ми фа соль ля фа соль ля.

А. Мезенець словами „аще возможши и вѣщше“, сверхъ этихъ 12-ти звуковъ допускаеть и другіе болѣе

высокіе звуки гаммы, наприм. 13-й звукъ *фа*, хотя и не обозначаетъ этого звука въ своей „азбукѣ“.

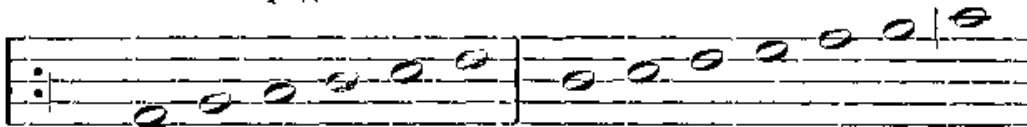
Въ церковныхъ мелодіяхъ мы встрѣчаемъ иногда и верхнее *си* (фа) безъ бемоля, что не всегда можно объяснить ошибкою нотациі, но въ изложеніяхъ самой гаммы звукъ этотъ не встрѣчается.

Въ юго-западныхъ нотно-линейныхъ изданіяхъ ¹⁾ излагается также двѣнадцатизвучная гамма, раздѣленная по системѣ гектахордовъ на три отдѣла съ присовокупленіемъ 13-го, отдѣльно стоящаго верхняго звука, но слѣдуетъ однимъ согласіемъ или тетрахордомъ ниже безлинейной, вслѣдствіе чего ноты этой гаммы спускаются на двѣ ступени ниже пятилинейнаго стана.

Гектахорды:

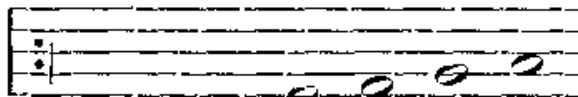
Гласа средняго.

Гласа вышаго.



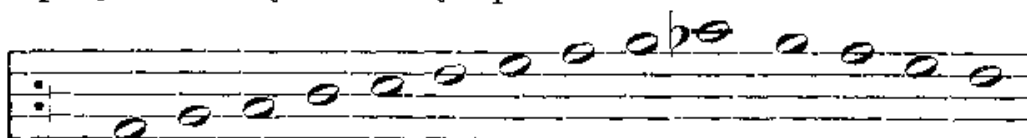
уть ре ми фа соль ля уть ре ми фа соль ля фа

Гласа нижайшаго.

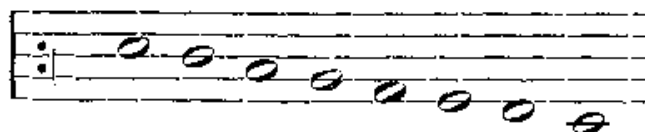


уть ре ми фа соль ля.

„Сочлененіе этихъ знаменій“ въ одну полную гамму образуетъ слѣдующій звукорядъ:



1 1 1/2 1 1 1/2 1 1 1/2 1/2 1 1 1/2 1



1 1/2 1 1 1/2 1 1

¹⁾ Наприм. въ Ирмологѣ, печат. во Львовѣ 1709 г. и въ Великомъ Ирмологіонѣ, печат. въ Почаевѣ въ 1794 г., изд. 3-е.

Три низшія ноты этой гаммы встрѣчаются только при нисходящемъ порядкѣ звуковъ, наприм. на концахъ мелодическихъ періодовъ и въ строкахъ финальныхъ.

Нотная азбука, излагаемая при сокращенномъ Обиходѣ съ 1778 г., какъ сказано выше, содержитъ въ себѣ только десять звуковъ — отъ нижняго *утъ* (*sol* по альтовому ключу) до верхняго *фа* (*si* ¹), но при нотированіи самыхъ мелодій въ Суподальныхъ изданіяхъ съ 1772 г. встрѣчаются звуки выше и ниже означеннаго звукоряда, именно: высшій звукъ *соль* (*do*) и два низшихъ *ре*, *ми* (по альтовому ключу *ми фа*)¹⁾:



Сопоставивъ эти три гаммы, т. е. безлинейную, южно-русскую и гамму Супод. изданій, мы получимъ слѣдующіе ряды звуковъ:

Безлин. гамма: — — — † уть ре ми † уть ре ми † фа соль ля † фа соль ля † фа
Югозап. гамма: уть ре ми † уть ре ми † фа соль ля † фа соль ля † фа — — —
Гамма Суп. изд.: — (ре ми) † уть ре ми † уть ре ми † фа соль ля † фа (соль) — —
(внизъ: фа соль ля).

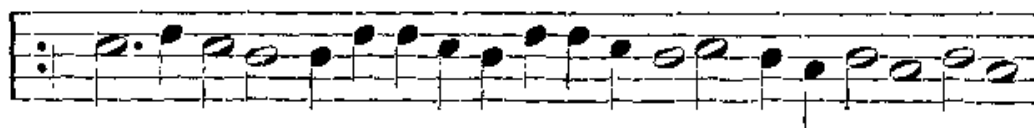
¹⁾ Верхнее *соль* (*do*) встрѣчается, наприм., въ нот. полномъ Обиходѣ (л. 340), особенно же въ украсительныхъ оитныхъ мелодіяхъ („Праздники пот. иѣнія“, л. 166 об.) и въ высокихъ строчныхъ запѣвахъ знаменнаго распѣва („Прзд.“ л. 123), но вообще оно избѣгается и замѣняется другими гармоническими нотами (наприм. *ля*); верхнее же *ля* (или *ре*) въ липейныхъ Супод. изданіяхъ не встрѣчается, такъ какъ въ нихъ высокія мелодіи, для удобства исполненія обычными голосами обыкновенно нотируются на кварту ниже нормальной ихъ высоты. За то въ нихъ очень часто встрѣчаются низкія ноты *ля* и *сол* (уть, *ре*) и даже иногда *фа*, *ми* (*ми*, *ре*). Последнія двѣ ноты, однако, мы видимъ весьма рѣдко и при томъ почти исключительно въ кievскомъ распѣвѣ, наприм. въ причастномъ стихѣ на Воздвиженіе (Нот. Обих. 1864 г. л. 107), въ концѣ задостойника на Рождество Христово (л. 98) и причастномъ же стихѣ (л. 156), въ пѣснопѣніи „Низъ силы“ (л. 171 об.) и въ херувимской пѣсни, ильвѣстной повседневною ильвѣ употребленіемъ (л. 134), а также въ богородичнѣ пятаго гласа знаменнаго распѣва „Оле“, положенномъ на кварту ниже противъ безлинейныхъ изданій (Октоихъ нот. 1865 г., л. 78). Нота уть ниже пятылинейнаго стана въ Супод. изданіяхъ не встрѣчается.

Такимъ образомъ „азбука“ при сокращ. Обиходѣ представляетъ собою сокращенную югозападную гамму съ выпускомъ ея низшаго согласія или же безлинейную съ выпускомъ трехъ высшихъ звуковъ, вообще среднюю гамму между тою и другою; въ самомъ же нотированіи мелодій, согласно съ ихъ источниками (т. е. знаменнымъ или же кievскимъ распѣвомъ), въ Синод. изданіяхъ допускаются еще дополнительные звуки — верхніе и нижніе. Въ видахъ теоретической правильности нотированія мелодій и практическихъ удобствъ пѣнія слѣдовало бы: или напѣвы кievскаго распѣва нотировать на кварту выше, или же гамму знаменнаго и гамму кievскаго распѣвовъ изложить для изученія раздѣльно въ собственномъ каждой изъ нихъ нормально-полномъ видѣ

Кромѣ звука *си*, имѣющаго переменное значеніе (т. е. *си* $\frac{1}{2}$ и *си* $\frac{2}{2}$), въ церковномъ звукорядѣ, по теоріи, не должно быть другихъ переменныхъ знаковъ. Но, при существующемъ въ нашихъ нотныхъ церковныхъ книгахъ изложеніи мелодій, должны быть, а иногда и встрѣчаются, и другіе переменные знаки — бемоли и діэзы, зависящіе частію отъ построенія самыхъ мелодій, частію отъ принятаго ихъ нотированія, и

а) при измѣненіи нотированія древнихъ мелодій или при транспозиціи ихъ съ нормальныхъ ступеней высоты на высшія или низшія ступени для соблюденія нормальнаго послѣдованія ихъ интервалловъ. Напримѣръ ¹⁾.

II, IV и VI.



Отвале

нѣ (Безли.
рки.)

¹⁾ Римскія цифры въ началѣ нотныхъ строкъ означаютъ гласъ, которому принадлежитъ мелодія.

VI.



Радуй — — — — — си — — — Празд. л.
90. 152.

II.



Мы — — — — — Празд. л.
55 на об.

Дополнительные переменные знаки особенно свойственны мелодіямъ II и VI гласовъ знаменнаго распѣва. Такъ при существующей въ нашихъ потныхъ книгахъ транспозиціи мелодій VI гласа на кварту внизъ, изъ кореннаго пентахорда: *фа-соль-ля-си-до* (1 1 1 1/2 тона) въ пентахордъ: *до-ре-ми-фа-соль* (1 1 1/2 1 тона) для точнаго соблюденія послѣдованія интервалловъ въ послѣднемъ необходимо долженъ быть діэзъ на *фа* (*фа* \sharp). Отсутствие его объясняется ошибочностію нотации мелодій этого гласа ¹⁾.

б) При гармонизаціи древнихъ мелодій для согласнаго и стройнаго ихъ исполненія нѣсколькими голосами одновременно. Такъ въ мелодіяхъ VIII гласа знаменнаго распѣва, по г. Арнольду, предъ окончаніемъ *ре* должно быть *до* \sharp , а не *до* \natural ²⁾.

в) Въ мелодіяхъ позднѣйшихъ распѣвовъ, не точно соответствующихъ по своему построению византійской теоріи музыки и однако же принятыхъ въ церковныя нот-

¹⁾ Проф. Ю. Арнольдъ доказываетъ, какъ увидимъ ниже, несоответствіе съ теорією самыхъ указанныхъ здѣсь транспозицій, но онѣ допущены на практикѣ въ нашихъ потныхъ книгахъ и потому, при изложеніи церковнаго звукоряда, какъ объяснительнаго ключа къ потированію мелодій, не должны быть упущаемы изъ виду. См. „Гармонизація древне-русскаго церк. пѣнія“ Ю. Арнольда. М. 1886 г., стр. 196.

²⁾ тамъ же, стр. 227.

ныя книги и допущенныхъ для употребленія при богослуженіи, каковъ особенно гармоническій распѣвъ кievскій. Въ мелодіяхъ должны встрѣчаться, а иногда и дѣйствительно встрѣчаются діазы на *do* предъ окончаніемъ періодовъ *re* и на *fa* предъ окончаніемъ *sol*. По образцу же его знаки эти поставляются иногда и въ другихъ распѣвахъ ¹⁾.

Уже изъ названія нѣкоторыхъ звуковъ прибавочными видно, что не все звуки церковнаго звукоряда имѣютъ одинаковое значеніе и употребленіе въ церковныхъ мелодіяхъ. Мелодіи византійскаго церковнаго осмогласія, соотвѣтственно природнымъ свойствамъ человѣческаго голоса, вращались и нотировались главнымъ образомъ въ предѣлахъ общей или средневидной голосовой области. Человѣческіе голоса раздѣляются на двѣ категоріи, именно мужскіе и женскіе (или дѣтскіе) голоса. Последніе отстоятъ на октаву выше отъ первыхъ. Тѣ и другіе въ свою очередь подраздѣляются на голоса низкіе — бассъ и альтъ, и высокіе — теноръ и дискантъ (или сопрано). Высокіе, а также и низкіе голоса вращаются каждый (въ общей сложности) въ объемѣ октавы съ квинтою, т. е. въ предѣлахъ 12-ти звуковъ, и по высотѣ своего строя отстоятъ одни отъ другихъ на кварту, сходясь въ среднихъ девяти звукахъ. Эти-то девять звуковъ, общіе для низкихъ и высокихъ голосовъ, и составляютъ общую или средневидную голосовую область:

Низк. голоса	Общая голосовая область.	Выс. голоса.
— — — — —	do re mi fa sol la si do re mi fa sol	— — — — —
	sol la si do re mi fa sol la si do re	— — — — —
— — — — —		— — — — —

¹⁾ Такъ значеніе діазовъ имѣютъ въ нотномъ Обиходѣ 1772 г. особые знаменъ, поставленные на *do* и рѣже на *fa*, наприм., въ чинѣ погребенія и панихиды Кіевского распѣва (до § см. послѣдніе листы Обихода), въ словахъ „подай Господи“ (фа § л. 336), въ пѣснопѣвнн „Тебѣ Бога хвалимъ“ Герасимовскаго распѣва (до § л. 330 на об.), въ пѣснопѣвнн „Да молчитъ всякая плоть“ (фа § л. 264) и т. д. Въ позднѣйшихъ изданіяхъ нотнаго Обихода діазные знаменъ уже не встрѣчаются.

Въ этой-то общей для низкихъ и высокихъ голосовъ области, въ виду участія въ церковномъ пѣннѣ всякаго рода и вида голосовъ клира и предстоящихъ, и вращаются древнія церковныя мелодіи; въ ней же совмѣщаются и существенныя для опредѣленія того или другаго гласа звуки. Звуки, лежащіе ниже этой области, хотя и допускаются въ церковномъ пѣннѣ въ виду большинства исполнителей съ низкими голосами, но не употребляются такъ часто, какъ звуки средневицной области; звуки, лежащіе выше средневицной области, свойственны исключительнымъ голосамъ, вообще же не могутъ быть произведенными безъ неестественнаго напряженія и крика, вовсе исключаются изъ области церковнаго звукоряда.

Довольно частое употребленіе въ печатныхъ нотныхъ изданіяхъ трехъ низшихъ звуковъ *со, ля, си*, произошло вслѣдствіе пониженія въ этихъ изданіяхъ многихъ церковныхъ мелодій обыкновенно на кварту противъ нормальной ихъ высоты. А это послѣднее въ свою очередь сдѣлано, конечно, по соображенію мѣстныхъ практическихъ удобствъ для церковнаго пѣнія, напр., въ виду сравнительной недостаточности голосовыхъ средствъ вообще въ средней и сѣверной части Россіи, общаго состава поющего клира, изобилующаго въ большинствѣ средними и низкими и вообще нехоровыми голосами, а также вслѣдствіе позднѣйшаго вкуса къ тихому пѣнію, развившагося съ усвоеніемъ пѣвцами гармоническихъ приемовъ пѣнія¹⁾.

Изложеніе гаммы или нотной „азбуки“ обыкновенно сопровождается указаніемъ способовъ для опредѣленія нормальной высоты звуковъ, изображаемыхъ нотами, объясненіемъ разновидностей нотъ по ихъ протяженности, равно какъ и другихъ знаковъ, необходимыхъ для пѣнія, опредѣленіемъ скорости темпа при исполненіи мелодій. А по-

¹⁾ Пониженныя мелодіи изобилуетъ особенно негнѣ Ирмаголь, нередко обнаруживающій и въ движеніи мелодій слѣды кievскаго хорового пѣнія.

тому и въ настоящемъ изслѣдованіи не излишне коснуться этихъ предметовъ.

Сверхъ изложенныхъ выше переменныхъ знаковъ, а также ключеваго знака, поставляемаго въ видѣ черной ноты въ началѣ каждой нотной строки на средней черной линіи пятилинейнаго стана и знака финальнаго, никакихъ другихъ знаковъ въ нашихъ церковныхъ печатныхъ нотныхъ изданіяхъ не встрѣчается.

Объ исполненіи древнихъ мелодій должно замѣтить вообще, что нотное ихъ положеніе назначено не для точнаго, а только для приблизительнаго указанія высоты, или протяженности звуковъ мелодіи. При нотномъ пѣніи пѣвецъ долженъ руководиться не камертономъ и метрономомъ, а естественнымъ объемомъ своего голоса и, затѣмъ удареніями и значеніемъ вышѣвимаго текста. Въ частности: нотное положеніе древнихъ мелодій, относительно обозначенія высоты звуковъ, для всѣхъ пѣвцовъ одно безъ различія высокихъ и низкихъ голосовъ. Оно означаетъ не абсолютную высоту звуковъ¹⁾, а главнымъ образомъ ихъ взаимное отношеніе между собою или по-

¹⁾ Абсолютная или безусловно точная высота звуковъ зависитъ отъ количества (быстроты) колебаній звучащихъ тѣлъ (напр. струны) въ воздухѣ и опредѣляется въ физикѣ особыми приборами и математическими вычисленіями (см. „Гармонизацію древ.-русс. пѣнія“ Ю. Ариольда, стр. 40), а затѣмъ при пѣніи устанавливается посредствомъ камертона, сохраняющаго постоянно одинъ и тотъ же звукъ (обыкновенно la). Въ нотированіи же церковныхъ мелодій высота звуковъ указывается относительная, опредѣляемая отношеніями звуковъ къ тоникѣ (основному звуку) октавы, изъ которой они заимствуются, и тональностью, въ которой нотирована октава (созвучіе). Высота звуковъ мелодіи могла бы быть точнѣе выражена нотами при употребленіи всѣхъ 15-ти древне-эллипскихъ тональностей, при употребленіи же только двухъ тональностей правильно возможно повышать или понижать мелодію въ нотахъ лишь на кварту, т. е. разомъ на $2\frac{1}{2}$ тона, или, что то же, на три звука, что не можетъ выражать дѣйствительной высоты звуковъ. Абсолютная высота звуковъ не можетъ имѣть точнаго приложенія и при исполненіи голосами мелодій, потому что, при различной высотѣ человѣческихъ голосовъ и при отсутствіи для каждаго голоса отдѣльныхъ партій, одни и тѣ же звуки, будучи удобны по ихъ высотѣ для однихъ голосовъ, неудобны для другихъ. Поэтому въ церковныхъ нотныхъ книгахъ нотнымъ положеніемъ обозначается высота звуковъ лишь приблизительно, удобнѣе же всего она опредѣляется голосовыми средствами поющихъ по соображенію всего объема звуковъ исполняемой мелодіи.

слѣдовательность интервалловъ. Поэтому настоящимъ указателемъ высоты звуковъ мелодіи служитъ голосъ пѣвца и его естественный объемъ діапазона, или же вообще (при совокупномъ пѣніи) голосовыя средства группы поющихъ. Для пѣвца же все равно, будетъ ли онъ исполнять на тѣхъ ступеняхъ нотной скалы, на которыхъ положенъ въ нотныхъ книгахъ, или же нѣсколькими ступенями выше или ниже. При нотированіи мелодій необходимо держаться лидійской или гиполидійской тональности въ видахъ правописанія мелодій, основаннаго на законѣ церковнаго осмогласія, равно какъ въ видахъ гласовыхъ отличій и избѣжанія сложности знаковъ; пѣвецъ же можетъ повисить, или же понизить данную мелодію сообразно съ объемомъ своего голоса и областію звуковъ самой мелодіи. Поэтому при совокупномъ пѣніи древнихъ мелодій вмѣсто камертона служитъ обыкновенно запѣвъ опытнаго съ среднимъ голосомъ пѣвца или головщика. При хоровомъ пѣніи, во избѣжаніе ошибокъ въ задачѣ тона, необходимо допустить и употребленіе камертона, но при этомъ нужно имѣть въ виду также голосовыя средства поющихъ, а съ другой стороны нужно крайне остерегаться гласной для молящихся задачи тона, производящей звуки не принадлежащія мелодіи пѣнопѣнія, и развлекающія или даже смущающія предстоящихъ въ храмѣ.

Подобное должно сказать и объ исполненіи размѣра принятыхъ въ церковныхъ книгахъ нотныхъ знаковъ по ихъ протяженности. Печатныя церковныя нотныя книги писаны квадратною нотой. Квадратныя ноты бываютъ: цѣлыя, бѣлыя или половинныя, черныя или четвертныя (чвартки) и ломаныя, или же вязанныя, означающія восьмая доли цѣлой ноты. Болѣе дробныхъ дѣлений нотъ, т. е. звуковъ меньше $\frac{1}{8}$ (а въ древности меньше $\frac{1}{4}$), а также знаковъ точно обозначающихъ паузы или отдыхи при пѣніи въ церковныхъ нотныхъ книгахъ не встрѣчается. Но и этотъ размѣръ квадратныхъ нотъ только

приблизительно указывает на продолжительность или краткость звуковъ и не можетъ быть измѣряемъ точно равномернымъ движеніемъ руки или стрѣлки метронома. Здѣсь цѣлая нота означаетъ большую, бѣлая — среднюю, а черная — малую продолжительность звука, безъ точнаго опредѣленія времени ихъ протяженія. Продолжительность же звуковъ точнѣе опредѣляется просодическими удареніями и значеніемъ словъ текста, а также и душою пѣвца. Строгая равномерность звуковъ и выщѣванія словъ, по замѣчанію Н. Потулова, даже иногда вредна, особенно же при речитативномъ движеніи мелодіи, такъ какъ слова, теряя при этомъ свои просодическія ударенія, необходимо теряютъ и свою силу и значеніе, какое они имѣютъ въ текстѣ. Задача же пѣвца не пѣть, а выразительно читать на распѣвъ, придавая надлежащій вѣсъ и значеніе каждому слову ¹⁾. По этому показанію размѣра нотъ или темпа движеніемъ руки не составляетъ необходимости при исполненіи древнихъ мелодій и во всякомъ случаѣ не должно быть замѣтно для молящихся. Другіе же знаки размѣра мелодическаго движенія или его выразительности (качаніе головою, топанье ногою, движеніе всѣмъ тѣломъ, размахиваніе руками) рѣшительно не уместны въ церковномъ пѣніи и порицаются отцами Церкви ²⁾.

Выше (§ 1) замѣчено, что пѣніе слишкомъ медленное не одобряется Церковію. Еще же менѣе уместно въ ней пѣніе слишкомъ скорое, бѣглое и поспѣшное. Бѣглое пѣніе не можетъ служить средствомъ къ выраженію молитвенной мысли и благоговѣйнаго чувства молящихся. Оно не совмѣстно также съ важнымъ характеромъ церковныхъ пѣснопѣній, ни съ движеніемъ древнихъ мелодій, ни съ словеснымъ ритмомъ. Церковное пѣніе должно

¹⁾ „Руководство къ практ. изученію древ. богослуж. пѣнія Правосл. Рос. Церкви“ Н. Потулова. М. 1875 г., стр. 111. См. „Теорія и практика церк. пѣнія“ о. прот. Разуновскаго. М. 1886 г., стр. 30.

²⁾ Павр. I. Злагоустомъ. См. Бес. на пр. Ис. Хр. Чт. 1861 г., май, стр. 190—196. Особенно же возставалъ противъ движеній рукъ и топанья ногами при пѣніи преп. Памво Ахва горы Питуійской.

быть исполняемо среднимъ темпомъ. Но темпъ этотъ также не можетъ быть опредѣленъ точно метрономомъ или другимъ подобнымъ инструментомъ, потому что онъ, какъ сказано, находится въ связи съ словеснымъ составомъ текста и характеромъ мелодическаго движенія пѣснопѣній. Надлежащій темпъ устанавливается опытностію и умениемъ пѣвца. „Только опытный чтець можетъ читать ясно, раздѣльно и вмѣстѣ скоро; только опытность и искусство даютъ возможность исполнять богослужебное пѣніе отчетливо, внятно, безъ промедленія“¹⁾. Средній размѣръ темпа, впрочемъ, можно было бы опредѣлить, какъ опредѣляется и количество колебаній звучащихъ тѣлъ, посредствомъ расчисленія времени по часамъ²⁾, а еще проще ударами пульса здороваго здороваго человѣка въ спокойномъ его состояніи; именно, каждому удару пульса соответствуетъ своею продолжительностію бѣлая нота, цѣлая выщѣвается медленнѣе, а черная нота скорѣе бѣлой, ломаная и вязаная скорѣе черныхъ. Въ речитативномъ пѣніи каждой черной нотѣ соответствуютъ два звука мелодіи и два слога текста. Но иногда пѣніе, по указанію Церковнаго Устава (коснос), или по соображенію характера пѣснопѣній и продолжительности священнодѣйствій, бываетъ и медленнѣе, наприм., пѣніе величаній, „Достойно я литургіи св. Василія Великаго и т. п.

2. Система церковнаго осмогласія.

Церковное пѣніе Греко-Россійской Церкви въ построеніи основныхъ своихъ мелодій¹⁾ строго слѣдуетъ

¹⁾ „Церковное пѣніе въ Россіи“ о. прот. Разумовскаго, в. I, стр. 67.

²⁾ Опытъ дробнаго и тѣмъ самымъ мало полезнаго вычисленія темпа по секундамъ мы видимъ у В. О. Комарова „Средства къ улучшенію церковнаго пѣнія“. „Прав. Обзорніе“, Мартъ 1890 г. стр. 33—36.

³⁾ Въ церковномъ пѣніи различаются основныя или образцовыя мелодіи и мелодіи болѣе или менѣе свободнаго построенія, которыя не вполне соответствуютъ теоретически установленнымъ правиламъ. Къ первымъ изъ нихъ въ русскомъ церковномъ пѣніи относится большая часть мелодій древнѣйшаго изъ російскихъ знаменнаго или столповатаго.