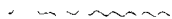


# О П Ъ Н І И

ВЪ ПРАВОСЛАВНЫХЪ ЦЕРКВАХЪ ГРЕЧЕСКАГО ВОСТОКА

СЪ ДРЕВНѢЙШИХЪ ДО НОВЫХЪ ВРЕМЕНЪ.



Съ приложеніемъ образцовъ византійскаго церковнаго осмогласія.



СВЯЩЕННИКА

Іоанна Вознесенскаго.

Сочиненіе въ 1895 г. Святѣйшимъ Синодомъ удостоено полной  
преміи Московскаго митрополита Макарія.



КОСТРОМА.

Въ губернской типографіи.

1895.

Дозволено цензурою. Кострома. Октября 9 дня 1895 г.

## ВМѢСТО ПРЕДИСЛОВІЯ.

Восточная Греческая церковь, т. е. совокупность всѣхъ церквей, въ которыхъ богослуженіе совершается на греческомъ языкѣ, есть церковь древнѣйшая, имѣющая вдвое продолжительнѣйшее существованіе, чѣмъ церковь Русская. Въ первые вѣка христіанства она-то глав. обр. и была извѣстна подъ именемъ первенствующей церкви, учрежденія которой легли въ основаніе всей церкви вселенской. Затѣмъ она была не только насадительницею прочихъ восточныхъ церквей, но нѣкогда и руководительницею ихъ и имѣла полное многостороннее благоустройство какъ во всемъ прочемъ, такъ и въ богослужебномъ пѣніи, такъ что, по ея могущественному и широкому вліянію на прочія церкви, имя ея во многихъ случаяхъ можетъ отождествляться съ именемъ церкви *вселенской*. Наконецъ изъ ея исторіи, книгъ и богослужебной практики мы можемъ и доселѣ извлекать многочисленныя и разностороннія уроки, полезныя какъ для упорядоченія или исправленія богослужебнаго чина вообще, такъ для правильной постановки, разработки и уясненія мелодики, ритмики и клиросной практики нашего церковнаго пѣнія въ частности. Пѣніе ея доселѣ представляетъ собою весьма богатый матеріалъ, могущій послужить къ расширенію нашихъ знаній въ области вокальнаго искусства вообще, къ уясненію церковныхъ началъ въ пѣніи, къ предупрежденію ложныхъ въ немъ направленій, или же къ исправленію въ немъ ошибокъ и неправильностей.

Затѣмъ греческое церковное пѣніе имѣетъ весьма близкое отношеніе къ пѣнію Русской церкви, какъ его первоисточникъ и первообразъ. Всѣ наши церковныя распѣвы, при всей ихъ многочисленности и разнообразіи, имѣютъ въ своемъ основаніи, въ большей или меньшей степени, византійскія музыкальныя начала. Особенно близкое сродство съ византійскимъ пѣніемъ усматривается въ конструкціи нашего *столпового* или *знаменнаго* распѣва, въ которомъ не только *гласы*, но часто и мелодическое движеніе, и ритмъ, и украшенія, и даже учебная пѣвческая техника и терминологія носятъ на себѣ явные слѣды греческаго пѣнія.

Сверхъ того въ Русской церкви, во весь многовѣковой періодъ ея существованія, греческое пѣніе ясно выдѣляется изъ массы напѣвовъ и какъ особое теченіе, удерживая болѣе или менѣе точно не только свои особенности, но и названіе пѣнія *греческаго*. Сюда должно отнести прежде всего пѣніе, заключающееся въ древнихъ нашихъ пѣвчихъ книгахъ, именуемыхъ *Кондакарями*; затѣмъ группу отдѣльныхъ пѣснопѣній, разсѣянныхъ въ нашихъ крюковыхъ книгахъ, особенно со временъ царя Іоанна III и его гречанки-супруги Софіи Палеологъ, съ надписаніями „гречкаго распѣва“; далѣе цѣлую систему большихъ и малыхъ укра-

шеній греческаго стиля, отѣняющихъ наше *красногласное* пѣніе, и наконецъ кругъ церковнаго пѣнія, утвердившагося на клиросахъ нашей церкви со временъ царя Алексѣя Михайловича и патр. Никона,—пѣнія извѣстнаго подъ именемъ *греческаго распѣва*.

Такимъ образомъ, наше церковное пѣніе, безъ предварительныхъ свѣдѣній о греко-византійскомъ пѣніи и безъ сопоставленія съ нимъ, не можетъ быть для насъ достаточно яснымъ. Особенно это должно сказать о *греческомъ распѣвѣ* или *Мелетіевомъ переводѣ*, который донинѣ занимаетъ довольно видное мѣсто въ нашихъ пѣвческихъ книгахъ и въ нашей клиросной практикѣ, но менѣе *столбового* разработанъ теоретически и болѣе подверженъ произвольнымъ измѣненіямъ. Безъ знанія подлиннаго греческаго пѣнія мы не можемъ судить ни о достоинствахъ нашего церковнаго пѣнія, ни о степени его близости къ подлиннымъ греческимъ напѣвамъ, а тѣмъ болѣе не можемъ сдѣлать въ немъ какихъ-либо исправленій съ увѣренностію въ ихъ правильности.

По всему этому, въ дополненіе имѣющихся уже у насъ свѣдѣній о пѣніи церкви вселенской и объ отрасляхъ греко-византійскаго пѣнія въ Россіи \*), считаемъ полезнымъ предложить нѣкоторыя свѣдѣнія о *греческомъ церковномъ пѣніи на Востокѣ*, заимствуя ихъ частію изъ писателей церковныхъ, частію изъ греческихъ пѣвческихъ книгъ, частію изъ извѣстій, сообщаемыхъ свѣдущими въ этомъ предметѣ путешественниками по Греціи и Востоку, а также изъ изсѣдованій о немъ нѣкоторыхъ европейскихъ ученыхъ, а именно: 1) о внѣшней сторонѣ грековосточнаго церковнаго пѣнія; 2) о его мелодическомъ и ритмическомъ содержаніи, устройствѣ и характерѣ; 3) о важнѣйшихъ историческихъ въ области его пунктахъ и перемѣнахъ, о творцахъ церковныхъ мелодій, пѣвческихъ книгахъ и знаменахъ; 4) о состояніи греческаго церковнаго пѣнія въ настоящее время. Къ сему присоединяемъ и подлинныя образцы греческаго церковнаго *осмогласія* въ переложеніи на европейскія линейныя ноты.

Важнѣйшими пособіями при изслѣдованіи предмета были: 1) сочиненія ученаго нашего путешественника въ Синай, Аѳонъ, Египетъ и въ другія мѣста христіанскаго Востока, архимандрита, впослѣдствіи епископа, *Порфирія Успенскаго*; 2) *преосв. Филарета Черниговскаго* „Историческій обзоръ пѣснопѣвцевъ и пѣснопѣнія Греческой церкви“, Спб. 1860 г.; 3) сочиненіе профессора исторіи церковной музыки при Парижской консерваторіи *Л. А. Бурю-Дюкудрэ* (Bourgault-Ducoudray) подъ названіемъ: „*Études sur la musique ecclésiastique Grecque mission musicale en Grèce et en Orient*“, Janvier-Mai, 1875 г.; Paris, 1877 г.; 4) *А. Θ. Фокаевса* „*Μουσικὸν ἐγκύκλιον*“, Θεσσαλονικίαι, 1879 г.; 5) не оставлены безъ надлежащаго вниманія и многіе другіе источники, прямо или косвенно касающіеся разныхъ сторонъ греческаго церковнаго пѣнія, каковы напримѣръ: сочиненія *прот. Д. В. Разумовскаго*: „*Церковное пѣніе въ Россіи*“, Москва, 1867 г. и „*Теорія и практика церков. пѣнія*“, М. 1866 г.; *Ю. К. Арнольда*: „*Гармонизація древне-русскаго церковнаго пѣнія*“... Москва, 1886 г.; Испанца *И. Де-Кастро*: „*Methodus cantus ec-*

\*) Свѣдѣнія эти изложены мною въ сочиненіи: „О церковномъ пѣніи православной Греко-Россійской церкви“—Изд. 2. Рига, 1890 г., §§ 1—3. и въ сочиненіи: „Осмогласные распѣвы трехъ послѣднихъ вѣговъ православной Руской церкви“, особенно выш. 3 „Греческій распѣвъ въ Россіи“—Кіевъ, 1892 г.



cles. Graeco-Slavici“, Romae, 1881 г.; *К. Крумбахера*: „Geschichte der Byzantinischen Litteratur“, München, 1891 г.; *Криста и Параники*: „Anthologia Graeca carminum Christianorum“, Lipsie, 1871 г., наконецъ статьи разныхъ авторовъ въ нашихъ духовныхъ періодическихъ изданіяхъ.

Настоящимъ изслѣдованіемъ не имѣется въ виду всесторонне исчерпать разсматриваемый предметъ, или установить систему ученія о немъ. Его обширность, малоизвѣстность Европѣ недостаточная понынѣ разработка учеными дѣлаютъ такую попытку преждевременною. Мы рѣшаемся лишь сгруппировать въ извѣстномъ порядкѣ свѣдѣнія о греческомъ пѣніи, разсѣянные въ разныхъ европейскихъ и при томъ не каждому доступныхъ сочиненіяхъ, присовокупивъ къ нимъ и свои наблюденія, чтобы съ одной стороны, въ ожиданіи болѣе благопріятныхъ къ тому обстоятельствъ, не упустить время для удовлетворенія насущныхъ потребностей нашихъ современниковъ, а съ другой—вызвать въ будущемъ болѣе обширныя и серьезныя изслѣдованія предмета, или его отдѣльныхъ сторонъ.

Настоящее изслѣдованіе, даже на основаніи указанныхъ въ немъ источниковъ, могло бы быть болѣе подробнымъ и живописнымъ, но за то имѣть и вдвое или втрое обширнѣйшій объемъ. Поэтому, въ видахъ наибольшей доступности изданія для читателей, мы предпочитаемъ краткое, даже сжатое, изложеніе предмета, рекомендуя за подробностями обратиться къ другимъ, указываемымъ въ примѣчаніяхъ, сочиненіямъ.

---

# I.

## I. О внѣшней сторонѣ греко-восточнаго церковнаго пѣнія.

Представимъ себѣ, что нѣсколько компетентныхъ въ музыкѣ любителей церковнаго пѣнія рѣшились принять на себя миссію отправиться на христіанскій востокъ, чтобы тамъ на мѣстѣ получить болѣе точныя и подробныя свѣдѣнія о первоисточникахъ христіанскаго богослужебнаго пѣнія. Такія миссіи, для изученія различныхъ сторонъ церковной жизни въ ея первоисточникахъ, были изъ разныхъ странъ христіанской Европы и въ прежнее время; особенно же часты стали нынѣ. Были миссіи и для изученія греко-восточнаго церковнаго пѣнія. Путешественники въ разныхъ мѣстахъ Востока прислушиваются къ церковному пѣнію въ храмахъ, надѣясь найти въ немъ слѣды древняго пѣнія, присматриваются къ внѣшнему порядку пѣнія и къ церковно-пѣвческимъ учрежденіямъ, спрашиваютъ извѣстій и объясненій у живыхъ знатоковъ дѣла, рассматриваютъ богослужебныя и пѣвческія книги, получаютъ доступъ въ древніе храмы и книгохранилища, и затѣмъ послѣдовательно извѣщаютъ насъ о своихъ наблюденіяхъ. Естественнo, что они прежде всего получаютъ сами и намъ передаютъ свѣдѣнія о внѣшней сторонѣ изучаемаго ими предмета, а затѣмъ, постепенно углубляясь въ него, переходятъ къ разсмотрѣнію и его внутренней стороны,—законовъ, свойствъ, характера, способовъ нотописи, исторіи пѣнія, библіографіи и проч.—Послѣдуя мысленно за ними обратимся и мы прежде всего къ изложенію свѣдѣній *о внѣшней сторонѣ древняго греко-восточнаго церковнаго пѣнія*, чтобы затѣмъ, углубляясь постепенно въ этотъ предметъ, перейти къ изученію и другихъ его сторонъ и особенностей.

Относительно *внѣшней стороны* греко-восточнаго церковнаго пѣнія, т. е. состава поющихъ лицъ, учрежденій и приспособленій, предмета, порядка, мѣста и времени пѣнія, пѣвческихъ приемовъ и способовъ исполненія, мы имѣемъ слѣдующія извѣстія.

## 1. Внѣшняя обстановка и порядокъ пѣнія.

Въ сонмѣ трудолюбцевъ по предмету церковнаго пѣнія на греческомъ востокѣ различаются: *пѣснописцы*, т. е. составители церковныхъ пѣснопѣній, *пѣснотворцы* или сочинители мелодій и *пѣснопѣвцы*, т. е. исполнители или пѣвцы. Всѣ они состоятъ подѣ особымъ покровительствомъ Божіей Матери. Она, по церковной пѣсни, *духовно утверждаетъ* лики пѣснословащихъ ее и *сподобляетъ вѣнцевъ славы* <sup>1)</sup>. Поэтому церковные пѣснописцы и пѣснотворцы (наприм. Романъ Сладкопѣвецъ, Косма Маюмскій и Іоаннъ Дамаскинъ) на иконахъ изображаются подѣ покровительствомъ Божіей Матери, которая, въ память исцѣленія отсѣченной руки препод. І. Дамаскина, обыкновенно рисуется въ видѣ „Троеручицы“. Церковные пѣвцы состоятъ также подѣ особымъ покровительствомъ Божіей Матери. Богоматерь, по Никифору Каллисту, явившись Космѣ Маюмскому, сочинителю пѣсни „Честнѣйшую Херувимъ“, съ веселымъ лицомъ сказала: „Пріятны мнѣ пѣсни твои, но сія пріятнѣе всѣхъ другихъ; пріятны мнѣ тѣ, которые поютъ духовныя пѣсни, но никогда я столь близка не бываю къ нимъ, какъ когда поютъ они сію новую пѣснь твою“ <sup>2)</sup>. Икона Богоматери обыкновенно ставилась въ пѣвческой школѣ, называлась *попскою* или *поповскою*, такъ какъ и само искусство церковнаго пѣнія у грековъ называлось *поповскимъ* искусствомъ (*παπαδική τέχνη*) и имѣла у Богомладенца,—покровителя малолѣтнихъ пѣвчихъ,—особое *пѣвческое* перстосложеніе съ простертыми указательнымъ и мизинцемъ и приклоненными совокупно прочими тремя перстами. На Аѳонѣ, въ лаврѣ св. Аѳанасія, есть икона Богоматери Кукузелиссы—„Троеручица“, и сохраняется преданіе о дарованіи Богоматерію Іоанну Кукузелю во снѣ златницы въ воздаяніе за его усердное и прекрасное пѣніе <sup>3)</sup>.

Съ первыхъ же вѣковъ христіанства церковное пѣніе различается: по составу поющихъ лицъ—*священническое, клиросное* и *общенародное*, а по чину и способамъ исполненія—пѣніе *одиночное, антифонное* или *попеременное* и *совокупное* <sup>4)</sup>. Свя-

<sup>1)</sup> Пѣснь 3-я канона пресвятой Богородицѣ, твореніе Теофана, митроп. Никейскаго (IX вѣка).

<sup>2)</sup> См. толкованіе этой пѣсни въ Никоновой Скрижали.

<sup>3)</sup> Архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Аѳонскіе монастыри и скиты“, ч. I, отд. I, стр. 215; ч. II, отд. I, стр. 24, 29 и др. Кіевъ. 1877 г.

<sup>4)</sup> Подробности объ этомъ см. въ отд. III настоящаго изслѣдованія.

*щенническое* пѣніе (παπαδικόν) совершалось и по-нынѣ совершается одними священнослужителями лицами, въ алтарѣ или посреди церкви, безъ участія хора и мірянъ. Первообразъ этого пѣнія мы видимъ въ Апокалипсисѣ, именно въ пѣніи 24-хъ старцевъ, окружающихъ Агнца на престолѣ <sup>1)</sup>. *Клиросное* церковное пѣніе первоначально исполнялось мірянами поодиночно посреди церкви, а потомъ, особенно съ IV вѣка, особо посвященными для того лицами—клириками. Но въ немъ всегда участвовали и міряне. Клирики обязаны были не только пѣть при совершеніи богослуженія, но вмѣстѣ съ тѣмъ назначать общенародное пѣніе и управлять имъ. Не посвященные міряне допускались къ пѣнію на клиросѣ съ извѣстными ограниченіями, а именно: соборъ Лаодикійскій (367 г.), прав. 15 и 59, и соборъ Трульскій (691 г.), прав. 33, воспрещали мірянамъ пѣть и читать съ амвона, назначать пѣніе и пѣть пѣснопѣнія, не заключающіяся въ церковно-богослужебныхъ книгахъ. О пѣвцахъ, какъ особой степени клира, не разъ упоминается уже въ правилахъ апостольскихъ (прав. 25, 27, 43), но собственно первымъ учредителемъ вполне благоустроеннаго хорового церковнаго пѣнія должно считать св. Іоанна Златоустаго, который, дѣйствуя противъ аріанъ, ввелъ въ Константинополь клиръ особыхъ пѣвцовъ при богослуженіи, подъ руководствомъ придворнаго учителя пѣнія, установилъ правила пѣвческой хирономіи, а равно и знаки нотописи <sup>2)</sup>. Занятіе церковнымъ пѣніемъ было не чуждо и женщинамъ. Онѣ не только упражнялись въ келейномъ или домашнемъ пѣніи, но участвовали и въ пѣніи храмовомъ какъ общенародномъ, такъ и хоровомъ. Болѣе способныя изъ нихъ составляли въ храмѣ особый отъ мужского *микъ* или хоръ, который пѣлъ съ мужскимъ хоромъ попеременно (антифонно) и по временамъ соединялся съ нимъ для общаго пѣнія. Въ сочиненіи Меѳодія еп. Патарскаго (310—312) „Пиръ десяти дѣвъ“ изображается хоръ дѣвъ, поющихъ похвальный гимнъ дѣвству съ назначеніемъ строфъ одною изъ нихъ. Исторически извѣстенъ также церковный хоръ обѣтнхъ дѣвъ, устроенный въ Эдессѣ св. Ефремомъ Сиринимъ <sup>3)</sup>. Пѣніе *общенародное* въ храмѣ получило свое начало еще въ вѣкъ

<sup>1)</sup> Апок. 5, 8—9. О нынѣшнемъ пѣніи священниковъ въ греческихъ церквахъ упоминаютъ: Бурго-Дюкюдрэ, Де-Кастро и др.

<sup>2)</sup> Архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, ч. II, отд. I, стр. 373, примѣчаніе.

<sup>3)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго, изд. 1860 г., стр. 69 и 70.

апостольскій <sup>1)</sup>. Оно происходило съ участіемъ всѣхъ предстоящихъ въ храмѣ, безъ различія возраста и пола, и состояло или въ отвѣтныхъ *восклицаніяхъ* народа на возгласенія священнослужащихъ (наприм. „Господи помилуй; аминь; и духови твоему“ и проч.), или же въ *припѣвахъ* одинокимъ псалмопѣвцамъ (наприм. „аллилуіа; яко въ вѣкъ милость его“ и др.). Пѣвіе это еще въ IV вѣкѣ имѣло большую силу; но затѣмъ, съ развитіемъ хорового, а тѣмъ болѣе художественнаго храмоваго пѣнія, оно постепенно стало ослабѣвать и выходить изъ богослужебной пѣвческой практики, и въ восточной церкви съ V вѣка, а въ западной съ VI в. уже не упоминается. Не встрѣчается и нотныхъ положеній для общенароднаго пѣнія въ пѣвческихъ книгахъ Греческой церкви. А потому о пѣніи этомъ въ настоящее время мало можно пайти опредѣленныхъ извѣстій, кромѣ развѣ извѣстій, касающихся внѣшней его стороны: его предмета и порядка, его простого и величественнаго характера и того мощнаго впечатлѣнія, какое оно имѣло на массу народную и на лицъ внѣшнихъ церкви.

*Антифонное*, т. е. попеременное пѣніе на два лика, извѣстное еще изъ исторіи еврейскаго народа, въ первый разъ примѣнено въ христіанскомъ богослуженіи св. Игнатіемъ Богоносцемъ по подобію пѣнія ангельскаго (†107 г.). Съ тѣхъ поръ оно въ греко-восточныхъ церквахъ существуетъ всюду и понынѣ, но прилагается лишь къ нѣкоторымъ болѣе простымъ по мелодіи пѣснопѣніямъ; художественныя же пѣснопѣнія, за недостаткомъ одинаковыхъ голосовыхъ средствъ для двухъ хоровъ, а можетъ быть также въ видахъ единства и цѣлости впечатлѣнія на слушателей, обыкновенно составляются и пишутся связно для одного клироса; если же и поются иногда попеременно, то дѣлятся для этого по строфамъ или пѣснопѣніямъ, а не по стихамъ <sup>2)</sup>.

*Клиросное пѣніе*, какъ основной видъ пѣнія богослужебнаго, было предметомъ особаго попеченія предстоятелей церкви. Для клиросныхъ пѣвцовъ собственно существуютъ и церковно-нотныя книги. Для нихъ въ самомъ устройствѣ храмовъ дѣлались нѣкоторыя приспособленія, наприм., устраивались (и нынѣ устрояются) особыя возвышенныя и огражденные мѣста, именуемыя въ дре-

<sup>1)</sup> Апок. 19, 1—7; Дѣян. 4, 24.

<sup>2)</sup> Наприм. правый хоръ поетъ: „Иже херувимы... отложимъ попеченіе“, лѣвый же хоръ: „Яко да царя всѣхъ подыместъ... аллилуіа“. См. архим. Порфирія Успенскаго „Первое путешествіе въ Аѳон. монастыри“. Ч. I, отд. 1, стр. 68—72.

ности *амвонами* <sup>1)</sup>, а нынѣ клиросами, а въ нѣкоторыхъ храмахъ и такъ называемые „хоры“. Сверхъ того въ стѣнахъ нѣкоторыхъ древнѣйшихъ церквей путешественниками замѣчены черепичныя трубки, вставленныя одна въ другую. Это—*голосники*, устроенныя для того, чтобы голосъ пѣвцовъ, даже слабый, громче раздавался по всѣму святилищу <sup>2)</sup>.

Необходимыя для участія въ церковномъ пѣніи свѣдѣнія и совершенство исполненія приобрѣтались: чрезъ домашнее воспитаніе, школьное обученіе, клиросную практику и особенно чрезъ участіе въ хоровомъ пѣніи. О характерѣ христіанскаго домашнего воспитанія сказано будетъ ниже. Со временъ Константина Великаго „при патріархѣ и монастыряхъ важнѣйшихъ были школы, изъ которыхъ выходили не только хорошіе чтецы, пѣвцы, составители тропарей, кондаковъ, каноновъ, духовныя стихотворцы, но иногда лица съ общимъ литературнымъ гражданскимъ образованіемъ. Монастыри въ XII вѣкѣ глѣдѣли еще неисчерпаемымъ сокровищемъ рукописей (цареградскіе, студійскіе, афонскіе, патмосскіе, лессбосскіе, андроссскіе)“... По паденіи уже Византійской имперіи школы также имѣли церковный характеръ. Изученіе св. писанія, богослужебныхъ книгъ и церковнаго пѣнія, были въ нихъ важнѣйшими предметами. „Пѣніе въ домашнихъ и церковныхъ школахъ было сперва одногласное, потомъ трисоставное, подобное, замѣчаетъ одинъ хронографъ, славословію ангеловъ, совершаемому тремя лицами изъ 9-ти чиповъ ихъ, и наконецъ, самое красное *демественное*, т. е. хоровое, подъ управленіемъ доместика, т. е. регента, уставщика и учителя пѣнія“ <sup>3)</sup>. Въ Константинополѣ была особая царская школа пѣнія, пользовавшаяся покровительствомъ и благосклоннымъ вниманіемъ императоровъ.

Высокая степень художественнаго совершенства въ пѣніи достигалась чрезъ участіе въ пѣвческихъ хорахъ: царскихъ, патріаршихъ, епископскихъ и монастырскихъ, составляемыхъ изъ

<sup>1)</sup> Объ этомъ названіи подробности см. Christ et Paranikas „Anthol. Graeca“. Proleg. p. CXIII.

<sup>2)</sup> Архим. Порфирій. Тамъ же, ч. 1, отд. 2. стр. 90. Прекрасный образецъ древнихъ *голосниковъ*, вѣдѣнныхъ въ видѣ пивныхъ корчагъ въ церк. стѣны въ два ряда, можно видѣть и нынѣ, наприм., въ Богословской церкви г. Костромы, при Платіевскомъ монастырѣ.

<sup>3)</sup> Psell. V, 67. 74. См. журн. „Христ. чтеніе“, май—іюнь 1888 года „Греческія школы“, архим. Сергія. О пѣвческихъ школахъ при Ѳеодосіи Великомъ и объ училищѣ св. Григорія Двоеслова, см. „Церковное пѣніе въ Россіи“, прот. Д. В. Разумовскаго, стр. 30—31. О *демественномъ* пѣніи въ Россіи тамъ же, стр. 179 и дал.

пѣвцовъ, обладающихъ лучшими голосами и соотвѣтственными ихъ занятіямъ познаніями.

Придворные пѣвцы въ пѣвчихъ книгахъ и на стѣпной живописи изображаются боролатыми, въ длинныхъ до пятъ багряныхъ хитонахъ, но босыми. Они подпоясаны поясами и накрывы остроконечными малыми шляпами, на подобіе корабликовъ, каковыя шляпы и донныѣ употребляются греческими пѣвцами <sup>1)</sup>.

Хоры пѣвцовъ имѣли полное благоустройство и строго соблюдали хоровую дисциплину. Учитель хора (или аппариторъ) носилъ званіе *доместика*. Доместики, извѣстные особыми дарованіями и музыкальными сочиненіями, носили званіе *магистровъ* или *мастеровъ* пѣнія (*Μαίστωρ*), величались „учителями учителей“ и пользовались особымъ почетомъ и вниманіемъ высшей власти. Дѣло доместика, по словамъ Іоанна Цитрсакаго,—распоряжаться священными пѣснями и пѣвцами, устанавливать мѣру и чинъ пѣсней. Подъ вѣдѣніемъ главнаго доместика состояли иногда еще особые доместики по одному на правый и лѣвый клиросъ. О почетности службы и занятій доместика свидѣтельствуетъ то обстоятельство, что управлять хоромъ при пѣніи и давать при этомъ знаки движеніемъ рукъ не пренебрегали даже иногда императоры <sup>2)</sup>. Пѣвецъ праваго хора, обладающій лучшимъ голосомъ и искусствомъ пѣнія назывался *протопсалтомъ*, т. е. первопѣвцомъ, а пѣвецъ лѣваго хора—*лампадаріемъ*. Къ обязанностямъ послѣдняго между прочимъ принадлежало пѣть *самогласныя* стихиры праздника. Доместикъ, протопсалтъ и лампадарій во время богослуженія облачались въ бѣлые стихари <sup>3)</sup>.

Кромѣ мелодій и нотныхъ знаковъ пѣвцы должны были знать еще правила пѣвческой *хирономіи* (перстосложенія), которая въ видахъ единства и выразительности пѣнія, была употребительна при хоровомъ исполненіи пѣснопѣній. У древнихъ грековъ, при исполненіи музыкальныхъ пѣсней, кромѣ размѣренія звуковъ движеніемъ руки или же ударами ноги, существовало не мало и другихъ музыкальныхъ жестовъ, образуемыхъ различнымъ сложеніемъ перстовъ, киваніемъ головы, потрясеніемъ рукъ, тѣмъ или инымъ наклоненіемъ тѣла <sup>4)</sup>. Знаки эти подавалъ на-

<sup>1)</sup> Архим. Порфирія „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, ч. I, отд. I, стр. 206. Срв. „Приложенія“ ко 2 отд. II ч. того же сочиненія. стр. 92.

<sup>2)</sup> Историкъ Кедренъ р. 522, объ императорѣ Θεοφιλѣ.

<sup>3)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго, стр. 326.

<sup>4)</sup> По свидѣтельству Мартина Ганга (*Hang*), способъ обозначать и сопровождать изгибы голоса при пѣніи руками и пальцами извѣстенъ и Индійцамъ. См. Christ et Paranikas „Anthol. Graeca“. Proleg p. CXIV.

чальникъ оркестра или хора, который, по своему положенію на возвышенномъ мѣстѣ среди исполнителей музыки, назывался *μεσούχορος*, *χορυφέος*, по свойству же подаваемыхъ имъ знаковъ — *manuductor*, *πεδοχτόνος*, *ποδόςφορος*, *pedagius*. Чтобы сильнѣе выбивать тактъ, онъ имѣлъ желѣзныя подошвы <sup>1)</sup>. Въ силу древности и общности обычая нѣкоторые наиболѣе скромные и приличные изъ знаковъ эллинской *хирономіи*, именно знаки *перстосложенія* при пѣннѣ, усвоены затѣмъ и хорами пѣвцовъ церковныхъ. Они, по словамъ Мануила Хризафи, введены въ церковно-пѣвческую практику вмѣстѣ съ нотными знаками Іоанномъ Златоустомъ, Іоанномъ Дамаскинымъ и Космою Маюмскимъ <sup>2)</sup>. Начальникъ церковнаго хора при пѣннѣ давалъ знаки пѣвцамъ обѣими руками; напримѣръ, пригнувъ два средніе перста правой руки и соединивъ ихъ концы съ концомъ пальца онъ символически изображалъ тѣмъ нотный знакъ *оксію* (двойную), а пригнувъ плотно къ ладони всѣ персты лѣвой руки, указывалъ на способъ сопровожденія пѣнія *исономъ* (равнымъ или монотоннымъ пѣніемъ). Точно также и пѣвцы, при обученіи ихъ пѣнію, должны были слагать такъ или иначе персты своей руки, смотря по знакамъ, которые они выпѣвають <sup>3)</sup>. Посему-то и въ толкованіяхъ греческихъ пѣвческихъ знаменій встрѣчаются при нѣкоторыхъ знакахъ наставленія о сложеніи перстовъ въ родѣ слѣдующихъ: „*исомъ* поется съ поджатыми перстами; *оксія* знаменуетъ острия копья, или какъ бы острымъ гвоздямъ подражаетъ; *дипли* поется съ тремя поднятыми перстами“ и проч. Знаки христіанской пѣвческой хирономіи, по толкованію М. Влеммиды, соединены съ воспоминаніемъ событій изъ священной исторіи Новаго Завета. Такъ, при пѣннѣ знака *куфисма* перстами пѣвца означаются: Христосъ, Моисей и Ілія во время Преображенія Господня и проч. <sup>4)</sup>. Прочіе знаки, свойственные пѣнію театральному и еретическому, отвергнуты предстоятелями православной церкви. Самъ Іоаннъ Златоустъ строго порицалъ пѣвцовъ вводящихъ въ клиросную практику „обычай плясуновъ, машущихъ руками, топающихъ ногою,двигающихся всѣмъ тѣломъ“ <sup>5)</sup>. Противъ театральныхъ обычаевъ въ пѣннѣ возста-

<sup>1)</sup> Тамъ же, стр. 204 прим. 93.

<sup>2)</sup> См. ниже въ главѣ III „Третій періодъ греческаго церковнаго пѣнія“.

<sup>3)</sup> Архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“. Ч. II, отд. 1, стр. 24 (миньятюра) и „Приложенія“ къ этой части, стр. 71 и 92.

<sup>4)</sup> См. ниже въ главѣ III о греческихъ пѣвческихъ знаменахъ.

<sup>5)</sup> *Hom in osiam* T. b. p. 37 и въ друг. сочиненіяхъ.



вали также Памво, авва горы Нитрійской, Исидоръ Пелусіотъ, блаж. Іеронимъ и другіе. Но не всѣ церковныя пѣвцы были одинаково внимательны къ порицаніямъ и запрещеніямъ неприличнаго въ церкви, а потому пѣкоторые слѣды мірскихъ пріемовъ пѣнія, наприм. киваніе головою и топанье ногою, встрѣчаются и въ позднѣйшемъ клиросномъ пѣніи, хотя и не имѣютъ уже театральнаго характера <sup>1)</sup>).

По уставу монастырей Аѳонскихъ (наприм. скита св. Димитрія п. 18) *установщикъ* клиросаго пѣнія „долженъ весьма разсудительно ставить поющихъ на клиросахъ, а также и тѣхъ, которые способны читать, обращаясь съ ними тихо, и вообще бодренно исполнять священное дѣло свое, дабы въ часы богослуженія не происходили безпорядки. Въ случаѣ недоумѣнія, какъ что учредить, пусть спрашиваетъ тѣхъ, которые старше его и болѣе свѣдущи. Что касается до насъ (т. е. прочихъ старцевъ), то въ случаѣ погрѣшности уставщика въ чемъ либо, мы не должны говорить ему объ этомъ въ самомъ храмѣ, въ избѣжаніе смущенія, какъ будто распоряженія его хороши; а внѣ храма въ собраніи онъ выслушаетъ замѣчаніе отцовъ. Также и повременины чтецы да исполняютъ обязанности свои“ <sup>2)</sup>).

## 2. Общія требованія и пріемы греческаго церковнаго пѣнія.

*Къ общимъ пріемамъ* церковнаго пѣнія въ храмѣ относятся: разумность его исполненія, бодрость духа, строгій порядокъ, благоговѣніе и согласіе, требуемые отъ цѣвцовъ. По изреченію блаженной Теодоры Египетской (IV вѣка), „пѣть монахъ долженъ *съ толкомъ*, молиться съ трезвеніемъ, просить Бога со страхомъ <sup>3)</sup>. Бывшій російскій митрополитъ Григорій Цамблакъ, болгаринъ († 1420 г.), въ шестомъ своемъ словѣ такъ описываетъ древнее иноческое церковное пѣніе: На звукъ церковнаго била „есть видѣти отъсюду стекающихся и инъ инаго тщащихся предварити. Молитвы же начало благословившу священнику, встаютъ, поюще съ колицѣмъ желаніемъ, съ коликою любовію, съ колицѣмъ умиленіемъ, съ колицѣмъ соглашеніемъ, съ колицѣмъ благочиніемъ

<sup>1)</sup> Такъ, по свидѣтельству архим. Порфирія, въ Аѳоно-Иверскомъ монастырѣ на литургіи во время перенесенія св. даровъ Дохіарскій пѣвецъ пѣлъ *терентисму те-ри-ремъ*. „Качая головою и притопывая ногою“. „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“. Ч. 1. отд. 1, стр. 72.

<sup>2)</sup> Его же „Первое путеш. по св. горѣ Аѳонской въ годы 1858, 1859 и 1861“. Москва. 1880 г., стр. 419.

<sup>3)</sup> *Митерикъ* монаха Исаіи, X вѣка; въ исторіи Аѳона, архим. Порфирія Успенскаго. Ч. 3, отд. 1, стр. 140. Кіевъ. 1877 г.

стоянія. Не бо есть тамъ единъ на другаго зрѣти или бесѣдовати, или вскланятися, или прозіаватися (зѣвать), или чесатися и прегибатися, или часто исходити изъ церкви и входить, но стоятъ якоже изваяни пѣціи, или на стѣнѣ написани, а не человѣческаго мнѣнія естества, предъ собою зряще, рудѣ къ персемъ имуще, тогда и токмо ихъ (руки) отъ мантии внѣ являюще, егда креста сладкое знаменіе творити ихъ призоветъ пѣснь: *Приидите поклонимся и припадемъ самому Христу Царю и Богу нашему*. И есть видѣти и благочинія стояніе, и соглашеніе воспѣванія ангельское. Не бо единъ другаго гласомъ превосходитъ, или предваряетъ въ пѣсенныхъ рѣчахъ, но равно вси, яко мнѣти единъ гласъ всѣхъ и едины уста всѣхъ. Тако благосложно и благоизносно, яко же бы реклъ лебединаго гласа подобіе, егда на чреды собравшися высоко воздухъ прелетаютъ, тихому вѣтру своя крила ослабивше, или якоже роя пчельнаго въ толицѣ множествѣ единогласіе“<sup>1)</sup>.

*Предметомъ* церковнаго пѣнія въ храмѣ служили всѣ пѣснопѣнія, положенныя церковнымъ *уставомъ* для пѣнія при богослуженіи. Особенно строго это соблюдалось въ монастыряхъ аеонскихъ, уставами которыхъ требуется, чтобы *все*, положенное при богослуженіи исполнялось *съ точностію* „безъ малѣйшаго прибавленія и изыятія“<sup>2)</sup>. На всенощномъ бдѣніи самыя обширныя отдѣлы пѣснопѣній съ многочисленными потными положеніями составляютъ: а) *стихиры* и б) *ирмосы*. Первыя изъ этихъ пѣснопѣній заключаются въ особыхъ потныхъ книгахъ, — именуемыхъ *стихирарями*, а вторыя — въ потныхъ *ирмологияхъ* — этихъ, наиболѣе распространенныхъ повсюду на христіанскомъ востокѣ пѣвчихъ книгахъ. Важнѣйшимъ храмовымъ богослуженіемъ дня была литургія, а важнѣйшими въ ней пѣснопѣніями: пѣснь *херувимская*: „Иже херувимы тайно образующе“, — имѣющая многочисленныя и весьма разнообразныя потныя положенія, а также пѣснь *серафимская*: „Святъ, святъ, святъ Господь Саваоѣ, исполнь небо и земля славы Твоея“... Во время этой послѣдней пѣсни, по житію св. Панкратія, епископа Тавроменійскаго, мѣсто служенія не разъ освѣщала молнія, блескомъ и громомъ устрашавшая присутствующихъ и означавшая *присъщеніе Госпо-*

<sup>1)</sup> Архим. Порфирія „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты. Ч. 1, отд. 2, стр. 43—51. Кіевъ 1877 г. Облагочинія пѣвцовъ въ церкви см. Туниконъ in fol. М. 1877 г., гл. 28.

<sup>2)</sup> Архим. Порфирія „Второе путеш. по св. горѣ Аѳонской“, стр. 405. Уставъ скита св. Димитрія, п. 8.

да <sup>1)</sup>. На темени Синая в святой *купины*, въ храмѣ св. Екатерины, при стражѣ св. вершины Елиссеѣ Армянинѣ, въ праздникъ Пятидесятницы духовные старцы слышали страшный гулъ окрестныхъ горъ, который вторилъ пѣнію той же—*серафимской* пѣсни <sup>2)</sup>. Изъ прочихъ пѣснопѣній чаще другихъ встрѣчаются въ нотномъ положеніи: *акаѳистъ* Богоматери—покровительницы пѣвцовъ, а впоследствии еще *причастные стихи* (χοῦνικοί).

*Продолжительность церковнаго боослуженія* въ восточныхъ церквахъ, смотря по времени и мѣсту его совершенія, не однообразна. По вознесеніи Спасителя апостолы, прежде своего разсѣянія по землѣ для проповѣди Евангелія, въ общихъ собраніяхъ по цѣлымъ днямъ проводили въ молитвѣ. Временемъ молитвы и псалмопѣнія для первенствующихъ христіанъ вѣчности были дневные часы: третій, шестой и девятый (Дѣян. 3, 1; 10, 9). Особенно же они находили утѣшеніе „въ таинственномъ священнодѣйствіи тѣла Господня... и пѣли литургію весьма пространную“ (св. ап. Іакова) „съ продолжительными молитвами и священнодѣйствіями“ <sup>3)</sup>. Но на псалмопѣніе они собирались и ночью, на что указываетъ полунощное моленіе съ пѣніемъ апп. Павла и Силы въ темницѣ, какъ дѣйствіе обычное (Дѣян. 16, 25). Погребеніе умершихъ происходило также съ гимнами, пѣснями и молитвами <sup>4)</sup>. О ночныхъ моленіяхъ упоминаютъ также въ своихъ книгахъ Оригенъ и Кипріанъ. Ночныя молитвенныя бдѣнія сначала были предметомъ частнаго благочестиваго упражненія и мѣстнаго обычая, а затѣмъ получили характеръ и общественнаго богослужебнаго учрежденія. Строгіе пустынники Антиохійскіе, по отзыву четыре года жившаго среди нихъ св. Іоанна Златоустаго (около 376 г.), съ первымъ пѣніемъ пѣтуховъ вставали на молитву, пѣли священныя пѣсни, читали писаніе. Впоследствии этотъ святитель къ совершенію ночныхъ бдѣній увѣ-

<sup>1)</sup> Его же „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты“. Ч. II, отд. 1, стр. 42 и 47.

<sup>2)</sup> Его же „Первое путеш. въ Синайскій монастырь въ 1845 г.“. Спб. 1856 г., стр. 105—106. Поэтому не лишены смысла: и русскій народный обычай при блескѣ молніи и ударахъ грома повторять начальныя слова означенной *серафимской* пѣсни, и обычай нѣкоторыхъ нашихъ церковныхъ композиторовъ сопровождать эту пѣснь громоподражательными разныхъ оттѣнковъ и силы звуками.

<sup>3)</sup> Св. Прокла († 447 г.) извѣстіе о литургіи.

<sup>4)</sup> Арингій о погребеніи Стефана. Roma Subterranea. С. 19. р. 61; Постановленія апост. Л. 6. с. 30; Lib. 8. с. 41.

щавалъ и свою паству <sup>1)</sup>. Къ ночнымъ моленіямъ христіане прибѣгали особенно во время общественныхъ бѣдствій, наприм., бездождія <sup>2)</sup>. Наконецъ благочестивый обычай всенощныхъ бдѣній упорядоченъ и упроченъ іерусалимскимъ уставомъ св. Саввы († 532 г.), который установилъ, чтобы въ богозданной пещерной церкви и въ церкви Богоматери „во всякій воскресный и Господскій праздникъ было непрерывное бдѣніе съ вечера до утра“ <sup>3)</sup>.

Однако, по св. Проклу, „народъ, охладѣвъ въ ревности къ вѣрѣ, занятый заботами вѣка сего, сталъ скучать длинными молитвами древней литургіи“, а потому сперва Василиій Великій, а потомъ Іоаннъ Златоустъ сократили *литурию* св. апостола Іакова <sup>4)</sup>. Литургія І. Златоустаго въ его время продолжалась *полтора часа*, а съ проповѣдью около *двухъ часовъ* и оканчивалась *къ полудню* <sup>5)</sup>. Подобнымъ сему образомъ и продолжительныя *всенощныя бдѣнія*, съ пространными священнодѣйствіями, многочисленными чтеніями и протяженнымъ пѣніемъ, хотя существуютъ и понынѣ въ Восточной церкви, но не составляютъ въ ней повсемѣстнаго обычая и время отъ времени, по обстоятельствамъ и за немощію молящихся, сокращаются <sup>6)</sup>. Ибо и помимо внѣшнихъ препятствій, самый трудъ ночнаго бдѣнія, особенно при утомленіи дневными занятіями, отягчаетъ тѣло дремотою <sup>7)</sup>, а по ученію отцовъ церкви, во время молитвы и

<sup>1)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго, стр. 105—133.

<sup>2)</sup> Газскіе христіане въ 396 г. при еп. Порфиріи.

<sup>3)</sup> Жизнь св. Саввы, состав. Кирилломъ Скиѳопольскимъ. „Христ. Чт.“ 1823 г. Ч. 2.

<sup>4)</sup> Tractatus de tradit liturgiae. Bibl. M. T, 6. p. 617; см. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета, стр. 9, 77 и 140.

<sup>5)</sup> Тамъ же, стр. 125.

<sup>6)</sup> См. наприм. о тѣсныхъ обстоятельствахъ Греческой церкви „Отвѣтъ патр. Константинопольскаго Геннадія на вопросы Синайскихъ монаховъ“ въ „Лѣтописи церковныхъ событій“. Спб. 1869 г. вып. 2-й, лѣто 1454. Срв. Барскаго (575—602) о сокращеніи чтенія и пѣнія на Аѳонѣ по малочисленности братіи. Срв. А. Дмитревскаго „изъ поѣздки на о. Патмосъ“, Тр. К. Д. Ак. 1892 г. ноябрь, стр. 384.

<sup>7)</sup> О дремотѣ во время ночного богослуженія, иногда соединенной съ видѣніями, см. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 230; архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“. Ч. 1, отд. 1, стр. 218; ч. 2, отд. 1, стр. 6. Въ предупрежденіе дремоты во время богослуженія въ монастыряхъ учреждена особая должность *будильники*. Түпиконъ in fol. л. 28.

пѣнія нужно заботиться не „о собираніи многихъ словъ и псалмовъ, а о трезвеніи помысловъ“ <sup>1)</sup>.

Вообще бо́льшая или меньшая торжественность и продолжительность богослуженія въ Греко-Восточной церкви соотвѣтствуетъ разряду церковнаго праздника, въ который совершается оное <sup>2)</sup>, а количество и составъ тѣхъ или другихъ пѣснопѣній въ частности—священнодѣйствіямъ, которыя ими сопровождаются. Сему же правилу подчиняется въ своемъ пѣсенномъ и мелодическомъ содержаніи и церковное пѣніе. На Аѳонѣ „церковныя службы, вмѣстѣ взятыя, занимаютъ 12, 15, иногда 20 часовъ въ сутки. Праздники отличаются только тѣмъ, что службы бываютъ торжественнѣе и продолжительнѣе“ <sup>3)</sup>. Всенощныя бдѣнія, по уставу, чину и обычаю Аѳонскихъ монастырей, подь большіе праздники продолжаются въ теченіе всей ночи, съ шести или семи часовъ вечера до разсвѣта (до 5-ти или 6-ти часовъ утра), т. е. около 10—12 часовъ кряду. Богослуженіе сопровождается полнымъ уставнымъ чтеніемъ псалмовъ, паремій, стиховъ и сверхъ того чтеніемъ житій святыхъ и поученій. Праздничное пѣніе на Аѳонѣ, какъ греческихъ, такъ и болгарскихъ пѣвцовъ, весьма протяжно и даже утомительно. Особенною протяжностію отличаются пѣснопѣнія, поемые во время продолжительныхъ священнодѣйствій: кажденій, великаго и малаго входа и проч. Таковы въ Аѳонскомъ пѣніи: предначинательный псаломъ на всенощномъ бдѣніи ( Ἀνοίγματα—отверзшу Тебѣ руку), *слава* на *митіи* въ честь праздника или святого, херувимская пѣснь и др. <sup>4)</sup>. Такое продолжительное богослуженіе

<sup>1)</sup> Стефанъ чудотворецъ. См. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго, стр. 230.

<sup>2)</sup> Церковные праздники различаются: *великіе, средніе* и *малые*, а сообразно съ симъ и чинъ богослуженія, церковнаго цѣнія и даже братской трапезы. См. Типиконъ in fol. 1877 г. глава 8, л. 12, особенно же гл. 47, л. 37 обор.

<sup>3)</sup> Г. Н. Страхова „изъ воспоминаній о поѣздкѣ на Аѳонъ“. Въ журн. „Русскій Вѣстникъ“, октябрь, 1889 г.

<sup>4)</sup> Архим. Порфирія „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты“. Ч. 1, отд. 1, стр. 90; ч. 2, отд. 1, стр. 6. Нѣкоторые образцы протяжнаго аѳонскаго пѣнія см. у него же въ „Приложеніяхъ“ ко 2 ч.; 2 отд., того же сочиненія, стр. 93—112 и въ нашемъ потномъ приложеніи. О *косномъ* пѣніи см. соч. „О церковномъ пѣніи прав. Греко-Россійской церкви...“. Кіевъ 1887 г. § 1, стр. 19.—То же вполне подтверждаютъ и современные намъ путешественники по Востоку. См., наприм., изъ поѣздки на о. Патмосъ въ 1891 г. проф. А. А. Дмитревскаго въ Труд. К. Д. Ак. 1892 года, ноябрь, и его же „Современное богослуженіе на правосл. Востокѣ“. Кіевъ. 1891 г. вып. 1, стр. 99—141.

нѣкогда въ восточныхъ православныхъ церквахъ, какъ выше сказано, составляло общій обычай, но впослѣдствіи, съ ослабленіемъ религіознаго энтузіазма, сдѣлалось лишь мѣстнымъ и повременнымъ обычаемъ, такъ какъ не только мірянамъ, но и монашествующимъ не возможно было слѣдовать сему обычаю безъ полнаго пренебреженія къ своимъ дѣламъ и обязанностямъ. „Человѣкъ—не ангелъ“, говоритъ архим. Порфирій, не неоднократно присутствовавшій при совершеніи всеобщихъ бдѣній на Аѳонѣ, „не въ мочь ему славословить Бога долго и неустанно“. Подобную же мысль выражаетъ и архидіаконъ Павелъ Алеппскій, прибывшій въ Москву съ отцомъ своимъ Антіохійскимъ патріархомъ Макаріемъ въ 1655 г., по поводу продолжительнаго служенія Московскаго патріарха Никона; причемъ свидѣтельствуетъ, что *въ ихъ странахъ* хрістіане не имѣютъ такого *терпѣнія и крѣпости* <sup>1)</sup>. Да и у самихъ Аѳонцевъ, по свидѣтельству того же архимандрита Порфирія, „всеобщія въ полномъ смыслѣ сего слова *бдѣнія* бывають рѣдко, лишь подъ большіе праздники“ <sup>2)</sup>. При томъ Аѳонскіе монахи предъ таковыми бдѣніями запасаются сномъ въ своихъ кельяхъ и послѣ нихъ спятъ, уклоняясь отъ всякаго рода занятій. „А намъ, не спящимъ и работающимъ весь день, заключаетъ онъ, не по силамъ такіа бдѣнія“ <sup>3)</sup>. Въ обыкновенные дни недѣли вечерня на Аѳонѣ начинается въ 8

<sup>1)</sup> По его свидѣтельству, въ 1655 г. все богослуженіе въ недѣлю мясопустную, съ обрядомъ воспоминанія страшнаго суда, совершенное патр. Никономъ въ сослуженіи патр. Антіохійскаго Макарія и Сербскаго Гавріила, продолжалось съ трехъ часовъ утра до сумерекъ, а литургія въ недѣлю православія, съ обрядомъ православія, продолжалась семь часовъ кряду. „Души наши изнемогли, говоритъ онъ, отъ этой продолжительности, спаси и сохрани насъ, Господи“. Въ недѣлю православія „патр. Никонъ не удовольствовался еще только службою и прочтеніемъ длиннаго синаксаря, но присоединилъ и длинное поученіе. Боже, даруй ему умѣренность. Какъ сердце его не чувствовало состраданія ни къ царю, ни къ малымъ дѣтямъ? Что сказали бы мы, если бы въ нашихъ странахъ (т. е. въ Антіохіи) было это? О если бы Господу было угодно послать намъ такое терпѣніе и крѣпость!“ Павла Алеппскаго „Путешествіе патр. Макарія Антіохійскаго“, кн. X, отд. 7; въ „Исторіи Рус. церкви“, митр. Макарія, Т. XII, стр. 284—285.

<sup>2)</sup> По свидѣтельству Барскаго, Аѳонскіе Серобы въ особенные дни недѣли употребляютъ свои напѣвы—краткіе „по недѣлямъ же и праздникамъ... на гласы греческіе поютъ зѣло лѣпо и медленно“ (стр. 651). О болгарскомъ пѣніи см. стр. 663 и 664.

<sup>3)</sup> Архим. Порфирія Успенскаго, „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты“. Ч. 1, отд. 1, стр. 6; отд. 2, стр. 153. О томъ же свидѣтельствуетъ и проф. А. А. Дмитревскій въ описаніи своей поѣздки на о. Патмосъ, см. Труды Кіев. Д. Ак. 1892 г., ноябрь, стр. 38.

часовъ вечера и продолжается два часа невступно, а потомъ, послѣ ужина, слѣдуетъ повечеріе. Простая утренняя продолжается съ заупокойной литіей два часа, а полвелейная три. Спусти затѣмъ часъ слѣдуетъ ранняя обѣдня, продолжающаяся съ проскомидіей часа два <sup>1)</sup>. Службы эти очевидно поются болѣе краткими напѣвами, чѣмъ службы праздничныя. Пѣніе нѣкоторыхъ пѣснопѣній во дни непраздничныя и церковнымъ *уставомъ* иногда полагается *поскору*. Такъ по уставу, имѣющемуся въ Ирмологѣ, во св. Четырдесятницу „пѣсни стихословятся на гласъ канона Миней дне святаго, и глаголются стихи пѣсней *скоро*“. По Түпикону, въ четвертокъ 5-й недѣли Великаго поста великій канонъ св. Андрея Критскаго долженъ быть пѣтъ „косо и съ сокрушеннымъ сердцемъ и гласомъ“; о литургіи же замѣчено: „всю службу поемъ *поскоро*“, труда ради бдѣннаго; „Богородице Дѣво“ и др. стихи то *поются со сладкопѣніемъ*, то *поскору глаголются* <sup>2)</sup>.

### 3. Способы хорового исполненія церковныхъ пѣснопѣній.

Въ настоящее время мы такъ привыкли къ европейской гармоніи, состоящей въ сопровожденіи основного голоса нѣсколькими второстепенными, аккомпанирующими голосами, что и не подозрѣваемъ существованія другихъ способовъ полифоническаго пѣнія, или по крайней мѣрѣ, считая ихъ недостаточными и несовершенными, не признаемъ ихъ эстетическихъ достоинствъ, а потому и права на причисленіе ихъ къ художественнымъ способамъ исполненія. Между тѣмъ какъ они практикуются, имѣютъ свои системы и художественныя стороны, а вмѣстѣ съ тѣмъ и своихъ многочисленныхъ почитателей.

Въ греко-восточныхъ церквахъ, кромѣ пѣнія единоличнаго (*solo*), примѣняемаго или къ полнымъ пѣснопѣніямъ отъ ихъ начала до конца, или же чаще всего только къ ихъ началу, практикуются слѣдующіе хоровые способы исполненія церковныхъ пѣснопѣній:

1. Пѣніе *унисонное*, когда всѣ поющіе исполняютъ данную мелодію въ одинъ голосъ и допускаютъ въ ней лишь *подголоски*, т. е. незначительныя отступленія, отъ точнаго послѣдованія мелодическому напѣву, когда тотъ или другой голосъ поющей группы по мѣстамъ инстинктивно является спутникомъ, сопровожда-

<sup>1)</sup> Его же „Второе путеш. по св. горѣ Аѳонской“, стр. 461—464.

<sup>2)</sup> Түпиконъ in fol. 1877 г., лл. 311, 317 и друг.

ющимъ мелодію въ томъ же самомъ *ладѣ*, или же искусственно замѣняетъ основные звуки мотива малыми украшительными оборотами. Этотъ первобытный и наиболѣе другихъ естественный способъ исполненія пѣснопѣній свойственъ былъ еще древней еврейской храмовой музыкѣ, которая была рассчитана не на разнообразіе и сложность звуковъ, а на ихъ силу и имѣла (по выраженію г. Олесницкаго) характеръ громащій и пронзающій. Въ кн. Паралипоменонъ (2 Парал. 5, 13) говорится о богослуженіи при перенесеніи ковчега завѣта въ храмъ Соломоновъ: „И были какъ одинъ трубящіе на трубахъ и поющіе, издавая одинъ голосъ въ восхваленіе“. По Талмуду „когда играли въ храмѣ іерусалимскомъ, было слышно до Самаріи“ <sup>1)</sup>. Этотъ же способъ многоголоснаго пѣнія усвоенъ и христіанскою церковію и сохраняется въ ней донныѣ. Это пѣніе народное. Оно отличается величественною простотою и умиленностію, силою и вмѣстѣ гармоническою полнотою звуковъ, производимыхъ голосами разнообразнаго объема, силы и выразительности, вмѣстѣ же съ тѣмъ свободою и задумчивостію чувства, не стѣсняемаго точными указаніями нотаціи или необходимостію выпѣвать непосильныя слишкомъ высокія или слишкомъ низкія ноты. А между тѣмъ пѣніе это чуждо книжно-музыкальной искусственности и излишней вычурности, музыкальных претензій исполнителей, а равно и оттѣнковъ личнаго вкуса, личныхъ привычекъ и недостатковъ. Поэтому оно имѣетъ не мало и практическихъ удобствъ, особенно для употребленія простыхъ клиросныхъ пѣвцовъ и народа <sup>2)</sup>. Этотъ способъ исполненія церковныхъ пѣснопѣній издавна извѣстенъ и у насъ въ Россіи и донныѣ практикуется въ нашемъ *соборномъ* пѣніи священнослужителей, а также въ пѣніи старообрядческомъ и въ массовомъ пѣніи народномъ.

2. Но въ греко-восточныхъ церквахъ существуютъ и нѣкоторые искусственныя способы полифоническаго исполненія церковныхъ пѣснопѣній. Въ полифоническомъ пѣніи греки различаютъ *симфонію* и *гармонію*, каковымъ понятіямъ придаютъ своеобразныя оттѣнки. По ученію греческихъ музыкантовъ, подтверждаемому и европейскими изслѣдователями греческаго церков-

<sup>1)</sup> „Древне-евр. музыка и пѣніе“. Олесницкій. Труды Кіев. Дух. Ак. 1871 г. Т. IV, стр. 376.

<sup>2)</sup> Сужденіе объ *унисонномъ* пѣніи съ подголосками см. въ соч. прот. Д. В. Разумовскаго „Теорія и практика церк. пѣнія“, стр. 21—22; а также въ моемъ соч. „О церков. пѣніи...“, стр. 17—18 и у Бурго-Дюкудрэ, стр. 8.



наго пѣнія <sup>1)</sup>, всякое согласное едиповременное произношеніе лишь двухъ только различныхъ по высотѣ звуковъ (συυδύσις—сдвоеніе) образуетъ *симфонию*. Они признають четыре вида такого сдвоенія звуковъ, изъ коихъ только два образуютъ гармонию, именно: *омофонию* (τὸ ὁμόφωνον) или *унисонъ*; *симфонию* (τὸ σύμφωνον) или сочетаніе двухъ звуковъ на разстояніи октавы, а также кварты или квинты въ отношеніи къ тоникѣ или октавѣ; *диафонию* (τὸ διάφωνον—разногласіе) или *диссонансъ*, образуемый секундою и проч., и *парафонию* (τὸ παράφωνον) т. е. призывчiе или *несовершенное* созвучіе, образуемое тоникою и терціею. *Унисонъ* и *диссонансъ*, очевидно, не образуютъ симфоніи въ европейскомъ смыслѣ этого слова. Отъ *симфоніи* греки отличаютъ *гармоническій* родъ музыки (ἡναρμόνιος γένος), „когда извѣстный музыкальный отрывокъ поють многіе различными несходными по высотѣ звуками одного извѣстнаго звукоряда“. Подъ словомъ *гармонія* они разумѣютъ рядъ вышеозначенныхъ *симфоній* разныхъ системъ (наприм. тетрахорда и пентахорда), въ порядкѣ и осмысленно согласованныхъ. Въ гармоніи греки различаютъ три элемента: *низкое*, *среднее* и *высокое* (сравн. въ нашемъ древнемъ троестроичномъ пѣніи: *низъ*, *путь*, *верхъ*), когда нѣсколько пѣвцовъ едиповременно поють, наприм., тоникѣ, квинтѣ и октаву, или же: тоникѣ, терцію, октаву или дециму. Впрочемъ, по замѣчанію А. Фокаевса, къ такому роду музыки, какъ сложному, съ трудомъ привыкаетъ слухъ <sup>2)</sup>.

Понятія грековъ о *симфоніи* и *гармоніи* обнаруживаются въ практикѣ двумя способами исполненія пѣснопѣній: а) пѣніемъ съ *исономъ* и б) пѣніемъ *восточно-гармоническимъ*.

а) Въ греко-восточныхъ церквахъ издавна существуетъ искусственный, но неизвѣстный у насъ способъ исполненія церковныхъ напѣвовъ, представляющій собою, такъ сказать, первоначальную форму симфоническаго многоголоснаго пѣнія <sup>3)</sup>. Это мелодическое пѣніе, обозначаемое у грековъ словомъ *оксія* (ὀξεία), въ со-

<sup>1)</sup> См. греческихъ авторовъ: А. Фокаевса и Хрис. Мадита; срав. европейскихъ изслѣдователей: Bouvrgault-Ducoudray и De-Castro.

<sup>2)</sup> Μουσικόν ἐγχόλιον А. Θ. Фокаевса. Θεσσαλονικι. 1879 г. Ч. 1, глава VI. „О симфоніи“.

<sup>3)</sup> Симфоническій составъ греческаго церковнаго пѣнія замѣченъ и старыми русскими изслѣдователями нашего столпового пѣнія. „Во всѣхъ греческихъ странахъ, и въ Палестинѣ и во всѣхъ великихъ обителяхъ, замѣчаютъ они, пѣніе отлично отъ нашего пѣнія, *подобно мусикійскому*, еже мы грѣшнии у многихъ спрашиваѣмъ, и слышали, какъ они поють“. „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Д. В. Разумовскаго, стр. 155.

провожденіи голоса, именуемаго *исонъ* (ἴσον). *Оксіа* (отъ ὀξύς — острый, быстрый, высокій), какъ древній пѣвческій знакъ, по толкованію Мпх. Влеммида (XIII в.), „запамятуетъ острия копья, или какъ бы острымъ гвоздемъ подражаетъ“<sup>1)</sup>. Въ совокупномъ пѣніи *оксіа* означаетъ верхній, высокій или подвижной голосъ, который, повышаясь и понижаясь, исполняетъ гласовую мелодію напѣва съ ея разнообразными фигурами. Но голосъ этотъ, безъ поддержки въ другомъ голосѣ, можетъ сбѣться съ господствующаго *лада* или *гласа*, особенно когда пѣвецъ (ψάλλτης), по древнему греческому обычаю, ведетъ мелодію *свободно*, т. е. не ограничивается потнымъ положеніемъ, находящимся предъ его глазами въ пѣвческой книгѣ, а отступаетъ отъ него, являясь не только исполнителемъ, но отчасти и творцомъ выпѣваемой имъ мелодіи. Вотъ этою-то поддержкою и служитъ для него *исонъ*, къ которому онъ примѣняется и на который опирается. *Исонъ* (отъ ἴσος — равный, неподвижный), какъ пѣвческій знакъ, по толкованію того же М. Влеммида, „запамятуетъ Святую Троицу...“; поется ровно, безъ повышения и понижения голоса съ поджатыми перстами“<sup>2)</sup>. Въ хоровомъ исполненіи пѣснопѣній *исонъ* — это основной звукъ *лада* или *гармоническая основа гласа*, въ которомъ происходитъ мелодія. Онъ выдерживается продолжительно на одной и той же нотѣ въ продолженіи всего напѣва, давая тѣмъ возможность пѣвцамъ, ведущимъ мелодію, свободно дѣлать *подголоски* выше и ниже этого основного звука и однакоже не сбиваться въ голосоведеніи съ поемаго гласа<sup>3)</sup>. Съ музыкально-технической стороны *исонъ* (по De-Castro) есть нота, которая „не образуетъ интервала секунды (а слѣдов. и диссонанса), но интерваллы кварты, квинты, совершенной октавы (или терціи), съ тѣми нотами, изъ которыхъ состоитъ основной голосъ, или на которыя онъ дѣлаетъ свои окончанія и заключенія. Такъ, когда пѣснопѣнія часто будутъ дѣлать свои среднія оконча-

<sup>1)</sup> См. ниже въ главѣ „Греч. пѣвческія знамена“.

<sup>2)</sup> Тамъ-же.

<sup>3)</sup> Въ этомъ именпо значеніи описываютъ греческій *исонъ* всѣ путешественники по Востоку, наприм., Виллоти въ „Description de l'Egypte, tom. XIV, p. 367—369. Paris, 1826 ann.; Бурго-Дюкудрэ въ вышеупомянутомъ сочиненіи, Paris, 1887 ann.; арх. Порфирій въ своихъ „Путеш. въ Афон. монаш. и скиты“; князь М. Волконскій въ своей статьѣ (см. ниже примѣчаніе), I. De Castro и др. Въ нашемъ древнемъ *столповомъ* пѣніи греческому *исону* соответствовала *строка*, выше или ниже которой пѣли пѣвцы, а въ гармоническомъ пѣніи ему соответствуетъ *доминанта*. См. у С. В. Смоленскаго „Азбука А. Мезенца“, Казань, 1888 г., стр. 74.

нія на нотахъ *mi* и *re* (что, наприм., бываетъ въ славянскихъ стихирарныхъ и тропарныхъ пѣснопѣніяхъ перваго гласа), то *исономъ* должна быть нота *la*, а не *re* и не *fa* и не *mi*, потому что она одна не производитъ съ ними сказаннаго интервалла или диссонанса. Въ другихъ же пѣснопѣніяхъ (наприм., въ степеннахъ и ирмосахъ того же гласа), которыя часто дѣлають свои заключенія на нотахъ *do*, *re*, *mi*, *sol*, *исономъ* по выше-сказанной причинѣ должна быть нота *sol*.

Но такъ какъ греческія гласовыя мелодіи по мѣстамъ дѣлають отступленія отъ господствующаго лада (*модулированіе* мелодіи), переходя изъ одного гласа въ другой, то вслѣдъ за ними долженъ мѣняться и *исонъ*, служащій имъ *основнымъ* тономъ, что, при неожиданности перехода въ иной гласъ, представляетъ не мало неудобствъ и затрудненій для голосовъ не вполнѣ опытныхъ въ пѣніи *исона*. Особенно странное впечатлѣніе производитъ *исонъ* при ускоренномъ, речитативномъ пѣніи. Тогда онъ, по замѣчанію Б. Дюкюдрэ (стр. 10), напоминаетъ собою лошадинъ бѣгъ мелкой рысью, называемый *иноходью*.

Самое примѣненіе *исона* въ церковномъ пѣніи у грековъ происходитъ не однообразно. На Аѳонѣ первый пѣвецъ, — те-поръ или альтъ, — поетъ на клиросѣ протяженную и связную мелодію, старцы же, находящіеся въ *стасидіяхъ* (стоялищахъ) клиросныхъ полукружій <sup>1)</sup>, „всѣ въ одинъ голосъ подпѣвають ему *унисономъ*, не произнося словъ, а только издавая одинъ звукъ, одинъ гулъ, соотвѣтственный ключевой нотѣ пѣснопѣнія“ (т. е. *мартіри* — указателю лада) <sup>2)</sup>. Но *исонъ* на Аѳонѣ исполняется массою пѣвцовъ лишь потому, что уставами Аѳонскихъ монастырей, какъ и монастыря Синайскаго, запрещается держать тамъ дѣтей и безбородыхъ юношей, обыкновенно же онъ исполняется однимъ изъ дѣтскихъ голосовъ, именно звучнымъ альтомъ, между тѣмъ какъ прочіе пѣвцы ведутъ мелодію напѣва съ ея подголосками. По свидѣтельству архим. Порфирія, основанному на его собственномъ опытѣ, не легко пѣть *исонъ* и возрастнымъ, потому что при издаваніи одного протяженнаго звука „прерывается дыханіе“. Но еще труднѣе поддерживать его одинокому мальчику, который при этомъ напрягаетъ всѣ свои силы звуч-

<sup>1)</sup> *Стасидіи* или *формы* на Аѳонѣ суть особыя для каждаго монаха мѣста у стѣнъ храма съ ручками для опоры рукъ и откидными скамейцами.

<sup>2)</sup> Архим. Порфирія „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты“. Ч. 1, отд. 1, стр. 68. О *мартіри* см. ниже въ статьѣ о греческ. пѣвческихъ знаменахъ.

но и продолжительно выдерживая одну и ту же ноту <sup>1)</sup>).

*Исонъ* и *оксія*, по свидѣтельству Виллото, поются по одной и той же книгѣ.

Древность этого способа пѣнія не подлежитъ сомнѣнію. На него намекаетъ св. Климентъ Александрійскій, сопоставляя характеръ еврейской музыки съ церковною музыкою грековъ <sup>2)</sup>. По свидѣтельству св. Іоанна Дамаскина „древнѣйшіе писали *исонъ*, а вверху его *оксію* <sup>3)</sup>. Сообразно съ практикой церковнаго пѣнія въ греческихъ церквахъ встрѣчаются и древнія изображенія пѣвцовъ съ различеніемъ въ ихъ пѣніи *оксіи* и *исона* <sup>4)</sup>.

б) Когда голоса какого либо хора достаточны своею численностію, тогда допускается гревнами пѣніе *восточно-гармоническое*, которое, по описанію Іоанна Де-Кастро, происходитъ слѣдующимъ образомъ:

„Одинъ лучшій, искуснѣйшій и сообразнѣйшій съ характеромъ мелодіи или пѣнія, голосъ поетъ основную мелодію, а прочіе голоса дѣтей и возрастныхъ, или тѣхъ и другихъ вмѣстѣ, сопровождаютъ ее пріятно гармоническимъ согласіемъ, на разстояніи одинъ отъ другого на интерваллъ совершенной или *чистой кварты*

<sup>1)</sup> Въ статьѣ кн. М. Волконскаго, помѣщенной въ „Дом. Бес.“ 1862 г., вып. 10, стр. 229, мы читаемъ слѣдующее любопытное описаніе греческаго *исона* въ его исполненіи при богослуженіи: „При пѣніи херувимской и задостойниковъ хоромъ, причемъ бываетъ замѣтенъ нѣкоторый родъ аккордовъ, у пѣвцовъ находится въ хорѣ мальчикъ, который тянетъ одну и ту же ноту, и при томъ такъ долго и съ такимъ напряженіемъ, что у него глаза наливаются кровью и жилы на шеѣ падуваются толще пальца. Выбившись изъ силъ онъ на минуту переводитъ духъ, набираетъ въ легкія воздуху, и опять тянетъ свою безконечную ноту. Меня увѣряли, что эти мальчики поддерживаютъ основной тонъ пѣсы, который не позволяетъ пѣвцамъ сбиться при переходахъ, и что мальчиками съ такими необыкновенно сильными легкими весьма дорожатъ“. По другимъ извѣстіямъ мальчиковъ, держащихъ *исонъ*, бываетъ нѣсколько (4—5), которые и называются *ισοκρατοῦντες*.

<sup>2)</sup> Strom L. V.

<sup>3)</sup> Архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты“. Приложенія ко II ч. 2-го отдѣленія, стр. 90.

<sup>4)</sup> Въ тѣхъ же „Приложеніяхъ“ на стр. 71 и 92 представлено изображеніе знаменитыхъ греческихъ мелодическихъ творцевъ XIV вѣка І. Кукузеля и К. Корони—съ ихъ учителемъ Іоанномъ Гликисомъ во главѣ, снятое съ нотнаго *Анѳологіона* XIV вѣка, принадлежащаго Аѳоно-Кутлумушскому монастырю. Здѣсь Іоаннъ магистръ Кукузель поетъ *оксію*, а протопсалтъ Ксепосъ Корони—*исонъ*; между тѣмъ какъ ихъ учитель, держа на своихъ колѣнахъ клюку, обѣими руками дѣлаетъ имъ кадансъ. Перстосложеніе рукъ у всѣхъ трехъ лицъ различное, сообразное выпѣваемымъ ими нотнымъ знакамъ.

совершенной *квинты* и *октавы* <sup>1)</sup>, и поддерживаютъ мелодію, (тогда какъ основной голосъ исполняетъ ее), перемѣняя строй или симфонію, когда того требуетъ тональный характеръ фразъ основного голоса, что обыкновенно случается въ началѣ или концѣ *окончаній* (каденцъ), или въ мѣстахъ, гдѣ основной голосъ успокоивается или останавливается, что бываетъ по большей части на долгой нотѣ. Когда въ этомъ родѣ гармоническаго пѣнія, происходящаго по способности слуха, при руководствѣ модуляціи основного голоса, присоединяются голоса дѣтей и взрослого, поющіе тѣже самыя ноты, то это производитъ пріятнѣйшее согласіе октавъ, ундецимъ, дуодецимъ, квинтдецимъ и другихъ совершенныхъ созвучій, потому что голоса дѣтей, какъ и голоса женщинъ, естественно поютъ восьмью тонами или октавою выше, чѣмъ голоса мужчинъ“ <sup>2)</sup>.

Пѣснопѣнія болѣе легкія и обыкновенныя поются безъ всякой гармоніи (въ унисонѣ), пѣснопѣнія на гласы (стихирарныя, тропарныя, прологійныя) съ *исономъ*, а наиболѣе торжественныя пѣснопѣнія (херувимскія, причастныя стихи) гармоническимъ способомъ.

У грековъ общимъ правиломъ для пѣнія *симфоническаго* и *гармоническаго* служитъ правило—не закрывать гармонією мелодію. Поэтому въ ихъ гармоніи не допускается излишней сложности, сопровождающіе же мелодію голоса поютъ тихо, не произнося даже словъ текста. Тотъ же Де-Кастро говоритъ объ этомъ слѣдующее: „Что касается голосовъ, которые сопровождаютъ основную мелодію пѣнія, то они могутъ быть всѣхъ разрядовъ, т. е. свѣтлые (женскіе и дѣтскіе) и мужскіе, и расположены способомъ соответственнымъ тональному и мелодическому характеру пѣнія, такъ чтобы могли дѣлать его рельефно выдающимся; ибо и въ благородныхъ или свободныхъ искусствахъ существуетъ эстетическое правило, чтобы основной объектъ (главный предметъ) какого бы то ни было произведенія выдавался или блеснулъ на первомъ мѣстѣ между другими, которые его сопровождаютъ и служатъ ему въ смыслѣ украшенія. Послѣдніе никогда не должны затмѣвать или скрывать основной объектъ, но должны присоединяться къ нему такъ, чтобы опъ

<sup>1)</sup> Совершенная *кварта* состоитъ изъ двухъ тоновъ и одного полутона, совершенная *квинта*—изъ трехъ тоновъ и одного полутона, совершенная *октава*—изъ пяти тоновъ и двухъ полутоновъ т. е. изъ соединенія кварты и квинты.

<sup>2)</sup> De-Castro: *Methodus cantus ecclesiastici Graeco-Slavici*. Romae, 1881 г., стр. 59. Образцы пѣнія съ *исономъ* и пѣнія *восточно-гармоническаго* можно видѣть тамъ же, въ таблицахъ I, II и IV.

между ними блестяль на первомъ мѣстѣ; и это служитъ къ его возвышенію. Почему, когда поютъ съ гармоническимъ сопровожденіемъ голосовъ (каковой родъ гармоническаго сопровожденія не позволяетъ пѣвцамъ гармонистамъ произносить слова текста; это дѣло пѣвца основной мелодіи), тогда голоса, исполняющіе гармонию, должны пѣть пріятно и безъ шума, чтобы не закрывать и не заглушать голоса, который поетъ мелодію или основной мотивъ, каковой голосъ, составляющій основной объектъ, долженъ выдѣляться изъ другихъ. Они могутъ еще выдаваться сами по себѣ, выпѣвая согласные звуки (аккорды) съ пріятностію, разнообразя окраску своей гармоніи, усиливая, уменьшая или обостря болѣе или менѣе удареніемъ силу звуковъ сравнительно съ ихъ сосѣдними; особенно при перемѣнѣ гармоническаго строя. Когда же и какимъ образомъ выполнить это правило, это можетъ опредѣлить хорошій вкусъ учителя или пѣвца, руководимый характеромъ общей мелодіи, или фразами мелодіи, или смысломъ словъ“<sup>1)</sup>.

3. Наконецъ въ пѣкоторыхъ греко-восточныхъ церквахъ, а также на западѣ Европы, въ послѣднее время къ греческому пѣнію примѣняется и европейская гармонизація. Такъ по свѣдѣніямъ, собраннымъ прот. Д. В. Разумовскимъ „въ Лоппахъ, Триэстѣ, Одессѣ греческіе пѣвцы составляютъ цѣлыя пѣвческіе хоры и исполняютъ церковную мелодію въ гармоническомъ видѣ по партіямъ, заранее написаннымъ для каждаго голоса“<sup>2)</sup>. Но европейская гармонизація пѣвцовъ въ греческихъ церквахъ есть явленіе новое, такъ сказать исключительное, и далеко не всѣми одобряемое какъ въ теоріи, такъ и въ практикѣ. По отзыву І. Де-Кастро „музыканты, употребляющіе при гармонизаціи восточныхъ пѣвцовъ новоевропейскій *контрапунктъ*, впадаютъ въ пелѣность; ибо этотъ способъ композиціи, изобрѣтенный для пьесъ и музыки совсѣмъ иного рода, производитъ то, что пѣвцы утрачиваютъ свойственный имъ основной характеръ или стиль и измѣняютъ свой видъ“<sup>3)</sup>. Архимандритъ (епископъ) Порфирій Успенскій весьма неодобрительно отзывается о хорошемъ греческомъ пѣніи въ Одессѣ, Таганрогѣ, Венеціи, Царьградѣ и въ другихъ мѣстахъ, гдѣ оно, въ ущербъ своимъ восточно-мелодическимъ свойствамъ и красотамъ, приняло эле-

<sup>1)</sup> Тамъ же, р. 56 и 57.

<sup>2)</sup> „Теорія и практика церк. пѣнія“. М. 1886 г., стр. 23 и примѣч. Срв. Christ et Paraniakas „Anthol. Gr.“ proleg. р. CXIV.

<sup>3)</sup> Де-Кастро въ вышеупомянутомъ сочиненіи, стр. 60, примѣчаніе.

менты западно-европейской музыки <sup>1)</sup>, а проф. Бурго-Дюкүдрэ опасается, чтобы постепенное проникновение нынѣ въ греческіе города и области свѣтской европейской музыки, въ видѣ маршевъ и романсовъ, не послужило къ уменьшенію или даже и къ окончательному паденію мелодическихъ богатствъ столь оригинальной греко-восточной музыки <sup>2)</sup>.

Что касается опытовъ переложенія греческаго пѣнія европейскими музыкантами на европейскіе потные знаки съ присоединеніемъ европейской гармонизаціи, то доселѣ они не были удачны, потому что европейскіе музыканты, ради гармоническаго толкованія, не соблюдали строго ни *ладовъ*, ни *родовъ*, ни мелодическихъ красотъ греческаго пѣнія. Болѣе видное мѣсто въ ряду этихъ переложеній занимаютъ, какъ по своей обширности, такъ и по своимъ особенностямъ, переложенія г. Рандхартингера, въ Вѣнѣ. Правда, въ нихъ восточная мелодія утрачиваетъ часть своихъ оригинальныхъ свойствъ, напримѣръ энгармонизмъ, большія мелодическія украшенія (кратиматы, террисмы и проч.) и оттѣнки восточно-мелодическаго выраженія, но удерживаетъ тотъ же общій мелодическій характеръ; гармонія же, при европейски музыкальной правильности, получаетъ нѣкоторыя особыя свойства, напоминающія перечисленные нами выше способы греческаго симфоническаго и гармоническаго исполненія. Здѣсь, напримѣръ, во многихъ мѣстахъ мы видимъ оригинальное и привлекательное чередованіе массоваго пѣнія въ унисонъ съ полнотою европейской полифоніи, мелодически-динамическаго элемента музыки востока съ прелестію звуковыхъ комбинацій и оттѣнковъ выраженія, выработанныхъ музыкальною наукою запада, чисто діатоническихъ аккордовъ и голосовыхъ ходовъ съ хроматическими. — Считаемъ не лишнимъ здѣсь упомянуть и о новомъ проэктѣ г. Бурго-Дюкүдрэ для гармонизаціи восточныхъ мелодій, предполагающемъ ввести въ греческую церковную музыку особаго вида полифонію съ точнымъ удержаніемъ греческаго традиціонно-національнаго гласоваго движенія мелодіи. „Задача здѣсь, говоритъ авторъ проекта, состоитъ не въ томъ, чтобы снова повторять то, что уже было тщетно испытано нѣкоторыми европейскими музыкантами. Приложивъ къ греческимъ мелодіямъ гармонизацію, которая подходитъ только къ *ладамъ* мажорному и минорному, они убили въ нихъ свойственный имъ выразительный характеръ, присущій ихъ гласовымъ

<sup>1)</sup> „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты“, ч. 1, отд. 1, со стр. 68; второе путеш. въ Синайскій монастырь 1850 г. Спб. 1856 г., стр. 99.

<sup>2)</sup> Etudes sur la Music. Eccles. Graecque, стр. 65—69.

особенностямъ, которыя рѣшительно ничѣмъ незамѣнимы въ новой музыкѣ. Теперь успѣхи полифоніи позволяютъ примѣнить ко всѣмъ античнымъ гаммамъ гармонію, которая усиливаетъ въ нихъ выразительность, не искажая ее. Для этого достаточно, чтобы *аккомпанирующіе голоса были размѣщены въ той же самой гаммѣ, въ какой и основная мелодія.*—Это положеніе можно уяснить слѣдующимъ примѣромъ: Въ *новомъ минорѣ* интерваллъ, который отдѣляетъ тоніку отъ предыдущей ноты есть *полу-тонъ*; въ *античномъ минорѣ* (*ладъ гиподорійскій*) этотъ интерваллъ есть *цѣлый тонъ*. Предположимъ, что хотятъ гармонизировать мелодію *гиподорійскую*. Если введутъ въ аккомпанирующіе голоса примѣтную ноту, которая не существуетъ въ основной мелодіи, то характеръ этой мелодіи будетъ испорченъ и дѣйствиіе впечатлѣнія свойственное гиподорійскому ладу будетъ нарушено. Если напротивъ въ аккомпанирующихъ мелодіяхъ сохранять строй лада основной мелодіи (а этотъ строй зависитъ отъ мѣста, занимаемаго полутонами въ октавѣ), соединяя вмѣстѣ 3 или 4 мелодіи (партіи) того же самаго звукоряда, то утроятъ, учетверятъ силу гласового впечатлѣнія, которое основная мелодія могла бы производить отдѣльно сама по себѣ“<sup>1)</sup>.

#### 4. Объ инструментальномъ сопровожденіи церковнаго пѣнія.

Игра на музыкальныхъ инструментахъ, изобрѣтенная по сказанію книги Бытія (гл. 4, 21) Іуваломъ, всегда составляла принадлежность мірскихъ народныхъ празднествъ и развлеченій и у древнихъ народовъ (какъ не рѣдко и нынѣ) обыкновенно сопровождалась пляскою. Инструментальное сопровожденіе религіознаго пѣнія допускалось въ широкомъ смыслѣ собственно языческими народами, не знавшими строгаго разграниченія между духовною и чувственною стороною ни въ своихъ религіозныхъ доктринахъ, ни въ богослужебныхъ обрядахъ. „Лиры и органы, говоритъ блаж. Августинъ, употребляютъ язычники для роскоши и похоти въ театрахъ, собраніяхъ и жертвоприношеніяхъ“<sup>2)</sup>. У древнихъ грековъ и римлянъ музыкою сопровождались всѣ поэтическія произведенія какъ эпическія, такъ лирическія и драматическія.

Употребленіе музыкальныхъ инструментовъ на ряду и совместно съ пѣніемъ допущено было и въ еврейскомъ храмовомъ богослуженіи, сначала при скинии Моисеевой, а потомъ и въ храмѣ Соломоновомъ, и было развито особенно во времена ве-

<sup>1)</sup> Тамъ же, стр. 66 и 67.

<sup>2)</sup> In Psal. 82.



ликаго музыканта—царя и пророка Давида и мудраго сына его Соломона. Но и здѣсь музыка не была въ употребленіи безъ пѣнія, не имѣла предъ этимъ послѣднимъ преимущественнаго значенія и была явленіемъ временнымъ. По замѣчанію Талмуда „прославленіе Бога во храмѣ должно выражаться главнымъ образомъ громкимъ голосомъ; а музыка была допущена только по необходимости“ <sup>1)</sup>. По св. Іоанну Златоусту, Исидору Пелусіоту и Θεодориту <sup>2)</sup>, употребленіе органовъ при богослуженіи дозволено было Богомъ іудеямъ „по грубости ихъ чувства и немощи для отклоненія ихъ отъ идоловъ и шумныхъ языческихъ празднествъ“, а также „изъ нѣкоторой экономіи (κατ' οἰκονομίαν) т. е. для облегченія голосовъ и пѣнія левитовъ“ <sup>3)</sup>. По блаж. Θεодориту Іегова какъ бы такъ говоритъ Израилю: „Перестань пѣть и играть на инструментахъ; ими Я не веселюсь, хотя въ началѣ и позволилъ ихъ, чтобы отъ вещей пріятныхъ и языческихъ возводить тебя къ важнымъ“ <sup>4)</sup>.

При еврейскомъ богослуженіи одни изъ псалмовъ пѣлись только голосами безъ музыки и имѣли надписаніе *schiri* שְׁחִירִי, *пѣснь*, другіе съ сопровожденіемъ инструментовъ и надписывались *mitzohg*, *мѣлос*, *φάλμος*, *псаломъ*. Такъ различаютъ ветхозавѣтныя пѣснопѣнія: Іоаннъ Златоустъ, Иларій, Евѣмій, Кассіодоръ и другіе. Слѣды такого различенія псалмовъ мы видимъ и у ап. Павла (Колос. 3, 16), который упоминаетъ о *псалмахъ* и *пѣсняхъ* духовныхъ. Способы сочетанія при богослуженіи инструментальной и вокальной музыки были различны. Ихъ насчитываютъ до десяти. Въ 150 псалмѣ перечислены почти всѣ инструменты священной еврейской музыки <sup>5)</sup>.

Но и у евреевъ инструментальная музыка употреблялась при богослуженіи только до плѣна Вавилонскаго. По разрушеніи Іерусалима евреи, въ вѣчное воспоминаніе своего униженія, оставили всѣ прежніе инструменты, кромѣ *kerēn* или грубаго и простого бараньяго рога <sup>6)</sup>. Священныя же пѣснопѣнія исполнялись у нихъ хорами пѣвцовъ и массою народа, которымъ

<sup>1)</sup> Литтлф. *Minist. templi*. гл. *De musica templi*. Цитатъ у г. Олесницкаго „Древне-еврейская музыка и пѣніе“, стр. 124.

<sup>2)</sup> Златоустъ: *Hom. in psalm. 144. 149*; *Hom. 4. Ad pop. Antioch*; Θεодоритъ: *In psal. 49*.

<sup>3)</sup> Θεодоритъ. Толков. на пс. 50.

<sup>4)</sup> Опъ же, на Осію 5, 23.

<sup>5)</sup> Подробности о еврейской музыкѣ и муз. инструментахъ см. у г. Олесницкаго: „Древне-еврейская музыка и пѣніе“. Труд. Кіев. Д. Ак. 1871 г. т. IV.

<sup>6)</sup> *Bartolucci, Biblioth. rabbinica* у *Ugolin. Col. 440*. См. Олесницкаго. Тамъ же, стр. 151.

руководили въ храмъ священники и левиты, а въ синагогахъ раввины.

Въ христіанской церкви, въ первое ея время, по мнѣнію нѣкоторыхъ изслѣдователей, употреблялись еще на вечерахъ любви нѣкоторые способы еврейскаго псалмопѣнія, а вмѣстѣ съ тѣмъ и инструментальное ихъ сопровожденіе. Такъ въ Апокалипсисѣ (гл. 5, 6—9) упоминается о *гусляхъ*, которые держали въ своихъ рукахъ 24 старца, окружающіе агнца на престолѣ. Въ Александрійской церкви употреблялась флейта или свирѣль, игра на которой и у евреевъ соединяла въ себѣ мысль о торжествѣ и спасеніи; только Климентъ Александрійскій замѣнилъ этотъ инструментъ арфою <sup>1)</sup>. Но мнѣніе это не имѣетъ для себя достаточно твердыхъ доказательствъ. Напротивъ мы имѣемъ прямое и положительное свидѣтельство мученика Іустина († 166), что въ христіанскихъ церквахъ „пѣть Богу на бездушныхъ инструментахъ и кротахъ *не допущено*, какъ все свойственное дѣтямъ или несовершеннымъ въ разумѣ“ <sup>2)</sup>. Поэтому въ восточныхъ православныхъ церквахъ во все послѣдующее время музыкальные инструменты никогда не употреблялись при богослуженіи, и только нѣкоторые еретическія общества составляютъ въ этомъ отношеніи исключеніе <sup>3)</sup>. До VIII вѣка христіанской эры инструменты не употреблялись и въ Западной церкви.

Современные намъ писатели, разсуждая о томъ, почему инструментальная музыка не допускается въ церквахъ восточнаго православія, развиваютъ мысли св. мученика Іустина <sup>4)</sup>. Именно: инструментальная музыка несовмѣстима съ разумнымъ служеніемъ Богу. Она, при всей своей художественности, даетъ человѣку возможность выражать только свои чувства, а не мысль и всѣ стороны души; не можетъ передать истинъ домостроительства нашего спасенія; не можетъ выразить безъ словъ существенныхъ элементовъ нашей молитвы—славословія, благодаренія, прошенія, а равно и всѣхъ частныхъ понятій и чувствъ, заключающихся въ словахъ богослужебныхъ пѣснопѣній. Затѣмъ и на слушателей она производитъ смутныя, неопредѣленныя впечатлѣнія. „Психологическими опытами доказано (говоритъ г. Ольховскій), что музыка инструментальная не настраиваетъ души

<sup>1)</sup> Олеспницкій въ томъ же сочиненіи, стр. 374.

<sup>2)</sup> Quaest. 107.

<sup>3)</sup> См. ниже главу III, періодъ 2-й греч. церк. пѣнія настоящаго сочиненія.

<sup>4)</sup> Имѣемъ въ виду особенно статьи въ „Руков. для сельск. пастырей“, 1861 г. № 36 и 1890 г. № 27 (г. Ольховскаго).

съ такою опредѣленностью, какъ вокальная; она приводитъ въ движеніе, волнуеъ большею частію только поверхность души и весьма рѣдко касается глубины ея"; присоединяемая же къ пѣнію она способна затеменить ясность произношенія словъ, а потому можетъ лишь препятствовать внятности и вразумительности поемыхъ текстовъ <sup>1)</sup>. Затѣмъ инструментальная музыка для простаго, не посвященнаго въ таинства музыкальнаго искусства слушателя, непонятна и съ художественной стороны, но увлекая его пріятностію и стройностію звуковъ, является лишь средствомъ, забавляющимъ его слухъ и затрогивающимъ одну чувственную сторону. Наконецъ вокальная музыка или пѣніе, осмысливая нашу молитву словами, опредѣленно и полно выражая съ одной стороны истину вѣры, а съ другой самыя глубокія чувства и желанія челоука, имѣетъ преимущество предъ музыкаю инструментальною и въ практическомъ примѣненіи. „Пѣніе естъ естественный даръ природы, находящійся всегда у челоука подъ руками“, а потому возможно для всякаго челоука, всегда и вездѣ, не требуя ни особыхъ аппаратовъ, ни особаго художественнаго таланта или образованія исполнителей и слушателей.

Употребленіе инструментальной музыки при богослуженіи допускаетъ Западная церковь. Но и тамъ обычай этотъ не весьма древній; и тамъ музыка имѣетъ значеніе лишь акомпанемента къ пѣнію; и тамъ она имѣетъ свои ограниченія и встрѣчаетъ неодобрительные отзывы благомыслящихъ.—Органъ изобрѣтенъ на востокѣ и Константиномъ Копронимомъ около 757 г. <sup>2)</sup> присланъ въ подарокъ Пипину королю французскому, но не для употребленія при богослуженіи. Карлъ Великій (768—814) ввелъ органъ въ церквахъ Франціи и Германіи для легчайшаго обученія грубаго народа общему пѣнію въ храмахъ <sup>3)</sup>, но на югѣ Европы не малое время довольствовались однимъ пѣніемъ, пока употребленіе этого инструмента при богослуженіи не сдѣлалось почти общимъ обычаемъ средней Европы. А Ліонская церковь, со времени первыхъ ея епископовъ Поэина и Иринея и донынѣ, не допускала въ своихъ храмахъ инструментальной музыки. Извѣстно также, что въ самомъ Римѣ

<sup>1)</sup> О туманности и неопредѣленности идей въ музыкѣ не соединенной съ словами см. Plat. Legg. II, p. 669.

<sup>2)</sup> Godard. Ioh. Hânser и др. Цитатъ см. въ „Руков. для сельск. пастырей“, 1890 № 27. См. „Историч. обзоръ пѣсполѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго, 1864 г., стр. 264.

<sup>3)</sup> Подробнѣе см. Christ et Paranicas „Anthologia Graeca...“ Proleg. p. CXIII и слѣд.

при папскомъ богослуженіи музыкальные инструменты также донныѣ не употребительны; не употребляются они и во всей римской патріархіи во время поста <sup>1)</sup>. Но и тамъ, гдѣ допущена при богослуженіи инструментальная музыка, всегда отдавалось преимущество голосовому богослужебному пѣнію. Это видно изъ служебнаго значенія этой музыки, изъ отзывовъ о ней латинскихъ писателей разныхъ вѣковъ и наконецъ изъ тѣхъ ограниченій, которыя для нея узаконялись соборами и церковною практикою. Инструментальная музыка въ Западной церкви не признается необходимымъ элементомъ богослуженія и не имѣетъ самостоятельнаго значенія. Она употребляется не отдѣльно отъ пѣнія, а только въ качествѣ акомпанемента къ нему и развѣ только еще слышится въ минуты отдыха поющихъ голосовъ, наполняя промежутки въ пѣніи въ видѣ прелюдій, интермедій и финаловъ къ нему. Изъ латинскихъ писателей, отдававшихъ преимущество голосовому исполненію богослужебныхъ пѣснопѣній предъ пѣніемъ въ сопровожденіи органа, укажемъ на Амалярія (IX в.) <sup>2)</sup>, Айрледа и Тому Аквината (XII в.) и др. „Откуда теперь, пишетъ аббатъ Айрледъ ученикъ Бернарда, когда сѣнь и преобразованія прошли, откуда столько органовъ и цимбаловъ, къ чему, спрашивается, это странное дыханіе мѣховъ, выражающее болѣе гулъ грома, нежели пріятность голоса“! Тома Аквинатъ, повторяя слова блаж. Августина, I. Златоуста. Исидора Пелусіота и Θεодорита о еврейской музыкѣ, говоритъ: „лиры и органы должны быть отвергаемы церковію“ <sup>3)</sup>. Сверхъ того въ Западной церкви существуютъ ограниченія и относительно самыхъ инструментовъ, допускаемыхъ при храмовомъ богослуженіи. „Соборъ Тридентскій (1543—1563) пишетъ г. Ольховскій <sup>4)</sup>, постановилъ, что въ церкви не должны быть терпимы никакіе инструменты кромѣ органовъ. Соборъ Миланскій (1575) также исключилъ изъ употребленія при богослуженіи всѣ инструменты кромѣ органовъ. И только папа Бенедиктъ XIV буллою отъ 19 февраля 1749 г.

<sup>1)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 202, примѣч. 87; „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Д. В. Разумовскаго, стр. 25—28 и др. Разновременностію введенія органа въ церквахъ объясняется и то, что писатели относятъ начало его употребленія на западѣ то къ VII вѣку (прот. Серединскій: „О богослуженіи Запад. церкви“, стр. 58), то къ XI (Германъ: „Минуты пастыр. досуга“, стр. 615—616).

<sup>2)</sup> Lib. III. De offic. eccles.

<sup>3)</sup> „Руков. для сельск. пастырей“, 1861 г. № 36, стр. 42, 43, 47.

<sup>4)</sup> На основаніи изслѣдованій прот. Д. В. Разумовскаго, прот. Серединскаго, еп. Гермогена и др. См. „Руков. для сельск. пастырей“, 1890 г. № 27, стр. 249.

дозволилъ употребленіе при богослуженіи инструментальной музыки изъ духовыхъ и струнныхъ инструментовъ, а относительно пѣнія сдѣлалъ замѣчаніе, чтобы избѣгать въ немъ театральности, частыхъ повтореній и поглощеній словъ, а заботиться о томъ, чтобы всѣ слова были понимаемы. Но не смотря на это, въ 1842 году употребленіе инструментальной музыки при богослуженіи снова было ограничено особымъ каждый разъ разрѣшеніемъ духовнаго начальства, которое только въ крайнихъ случаяхъ дозволяло употребленіе нѣсколькихъ инструментовъ и то лишь въ акомпанементъ пѣнію. Изъ вышеприведенныхъ постановленій Западной церкви, заключаетъ г. Ольховскій, можно видѣть, что инструментальная музыка и въ ней никогда не считалась церковною властію обязательною принадлежностью богослуженія. Она получила только разрѣшеніе на свое существованіе при богослуженіи“ <sup>1)</sup>.

Тотъ же г. Ольховскій, разсуждая о томъ „что заставило Западную церковь ввести въ богослуженіе инструментальную музыку“ справедливо указываетъ на развившуюся на западѣ Европы фигуральность церковнаго пѣнія, потребовавшую пособія инструментовъ, на непониманіе молящимися богослужебнаго латинскаго текста и на желаніе представителей церкви занять ихъ чѣмъ нибудь во время богослуженія, за отсутствіемъ живого слова, наконецъ на соотвѣтствіе музыки пышности и блеску католическаго богослуженія, разсчитаннымъ на привлеченіе членовъ церкви чувственными средствами.

Не безъ значенія и то обстоятельство, что изъ музыкальныхъ инструментовъ Западною церковію избранъ для употребленія при богослуженіи не другой какой либо инструментъ, а органъ <sup>2)</sup>. Будучи проще по конструкціи и дешевле оркестра этотъ инструментъ, при своей полнотѣ звуковъ и устойчивости гармоніи, не требуетъ отъ играющаго на немъ ни особаго ухода, ни спеціально музыкальной эрудиціи и, такимъ образомъ, удобенъ въ практическомъ отношеніи. Но къ употребленію его въ церкви есть и болѣе важныя причины. Это пригодность его именно для акомпанемента голосамъ, а не для самостоятельной отъ пѣнія музыкальной игры, это ровность и важность производимыхъ имъ звуковъ, это неспособность его къ излишнему игровому или страстному выраженію.

<sup>1)</sup> Тамъ же стр. 250.

<sup>2)</sup> Исторію и употребленіе органа и другихъ инструментовъ подробнѣе см. въ „Исторіи музыки“, Доммера, переводъ Желябужской, Москва, 1864, со стр. 233.

## 5. О домашнем пѣніи священныхъ пѣснопѣній.

Кромѣ церковнаго храмоваго пѣнія у древнихъ евреевъ, а затѣмъ и христіанъ было въ большомъ употребленіи церковное же внѣ-храмовое или домашнее пѣніе, имѣвшее мѣсто при разныхъ торжественныхъ случаяхъ, а также въ школахъ и въ домашнемъ быту. Здѣсь оно, сообразно своему употребленію, имѣло и свои особенности; именно, не будучи богослуженіемъ въ собственномъ смыслѣ слова, а лишь благочестивымъ занятіемъ людей во славу Божию, оно происходило внѣ предписаній церковнаго устава, не сопровождалось священнодѣйствіями и какъ относительно состава поющихъ лицъ, выбора предмета и порядка исполненія, такъ относительно мѣста и времени, а равно напѣвовъ и способовъ исполненія было *свободнѣе* уставнаго храмоваго пѣнія и предоставлялось народнымъ обычаямъ, благочестивому расположенію и усмотрѣнію участвующихъ въ немъ лицъ. У евреевъ такого рода пѣніе было при царскомъ дворѣ (Давида и Соломона), въ школахъ пророческихъ и раввинскихъ, при общественныхъ торжествахъ, брачныхъ пиршествахъ, при домашнихъ молитвахъ, при собираніи плодовъ, при оплакиваніи умершихъ, даже во время судопроизводства и путешествій <sup>1)</sup>. Свобода внѣхрамоваго пѣнія у евреевъ выражалась сопровожденіемъ его не только особыми музыкальными инструментами, не имѣвшими мѣста въ храмѣ (паприм. тимпанами), но въ извѣстныхъ случаяхъ и внѣшними движеніями—хороводами и пляскою, то важнаго, то веселаго характера. Къ извѣстнѣйшимъ историческимъ фактамъ, характеризующимъ этого рода пѣніе, можно отнести: хороводъ женщинъ по переходѣ израильтянъ чрезъ Чермное море подъ предводительствомъ Маріамы (Исх. 15, 20); встрѣчу Сауломъ учениковъ пророческихъ на горѣ (1 Цар. 10, 5); игривое скаканіе царя Давида при перенесеніи ковчега завѣта изъ дома Аведдара (2 Цар. 6, 14—16); ежегодное торжествованіе евреями праздника Кущей (Иос. Флав. Древн. 1. VIII, 2); обычные народные хороводы предъ воротами городовъ (Плачъ 5, 14. 15; Псал. 148, 3 и 150, 4) и др.

Въ христіанскомъ богослуженіи какъ общественномъ, такъ и частномъ, музыка и религіозные танцы отмѣнены. Они изъяты изъ употребленія и при домашнихъ благочестивыхъ занятіяхъ христіанъ. Все, что не сообразно съ величіемъ и святостію Бога и небожителей, что не возбуждаетъ благоговѣйныхъ чувствъ и не питаетъ благочестія, отсюда удалено и отвергнуто, какъ

<sup>1)</sup> Подробности см. у проф. Олесницкаго „Древнееврейская музыка и пѣніе“; Тр. Кіев. Д. Ак. 1871 г., т. IV.

не соответствующее началам вѣры и жизни христіанъ, которые суть также храмы Божіи и жилища Святого Духа (1 Кор. 3, 16; 6, 19). Поэтому, призывая христіанъ къ пѣнію духовному, апостолы указываютъ на связь его съ *благодушіемъ, сердечностію, взаимною назидательностію* <sup>1)</sup>, но умалчиваютъ о музыкѣ и хороводахъ, какъ занятіяхъ мірскихъ, чуждыхъ назидательности и благочестія; святые же отцы и прямо обличаютъ обычаи театральныхъ пѣвцовъ и плясуновъ, вносимые пѣкоторыми въ церковь <sup>2)</sup>.

Затѣмъ свв. апостолы, отцы и учителя церкви, приглашая христіанъ къ духовному пѣнію внѣ храмовъ Божіихъ, указываютъ и случаи его примѣненія въ домашнемъ быту. Таковые случаи суть: а) домашняя молитва; б) обѣтъ иноческаго безмолвія; в) *благодушіе*, подъ которымъ должно разумѣть случаи домашняго благополучія и свободное отъ трудовъ время; г) по возможности самый трудъ дневной, наприм., полевая работа и руководѣлье. — „Если нельзя быть собранію (церковному), говоритъ св. Ипполитъ († около 250 г.), ни въ домѣ какомъ либо, ни въ церкви, пусть каждый у себя поетъ, читаетъ, молится“ <sup>3)</sup>. Св. Іоаннъ Златоустъ, отдавая преимущество общественному богослуженію въ единеніи любви съ ближними, совѣтуетъ христіанамъ, за невозможностію быть на ономъ, „молиться и на торгу, и въ притворѣ судилища“ <sup>4)</sup>. Охота къ келейному чтенію и псалмопѣнію у египетскихъ иноковъ считалась однимъ изъ признаковъ *спасительнаго безмолвія* <sup>5)</sup>. По общему правилу отшельниковъ монашествующіе на востокѣ (наприм. въ монастыряхъ: св. Саввы, Синайскомъ и другихъ) собираются на общественное богослуженіе лишь въ воскресные и праздничные дни, въ обыкновенные же дни недѣли, назначаемые для руководѣлья, совершаютъ келейное *правило*, состоящее въ чтеніи и псалмопѣніи <sup>6)</sup>. Также понималось *безмолвіе* и на Аѳонѣ. Отъ монаха, отрекшагося мірской суеты, требовалось, между прочимъ, „непрестанное псалмо-

<sup>1)</sup> Іаѳ. 5, 13; Колос. 3, 16; Ефес. 5, 19.

<sup>2)</sup> І. Златоустъ. *Hom. in Osiam. t. 6, p. 37.*

<sup>3)</sup> *Постановл. апостольскія, кн. VIII. § 12.*

<sup>4)</sup> *Бесѣд. на псал. 41.*

<sup>5)</sup> Изреченія блаж. Θεодоры (IV в.). Въ „Исторіи Аѳона“ архим. Порфирія. Ч. III. отд. 1, стр. 140.

<sup>6)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго, стр. 161. Сн. архим. Порфирія „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, стр. 290, 339 и дал. А также „Руководство для сельск. пастырей“, 1889 г. № 31, „Препод. Савва освященный и его духовное завѣщаніе“

пѣніе и долгое (келейное) бдѣніе“ <sup>1)</sup> Но апостолы, свв. отцы и пастыри церкви своими увѣщаніями располагали и всѣхъ христіанъ всякаго званія и состоянія пѣть въ ихъ домахъ не мірскія пѣсни, а священныя пѣснопѣнія, притомъ не на молитвѣ только, а и во всякое другое время. *Благодушествоуетъ ли кто*, говоритъ ап. Іаковъ, *да поетъ* (Іак. 5, 13); пѣть же ап. Павелъ приглашаетъ именно Богу, наставляя вмѣстѣ, что пѣніе это должно быть *духовное, разумное, назидательное, сердечное и благодатное* <sup>2)</sup>. Св. Іоаннъ Златоустъ не рѣдко предлагаетъ своей паствѣ и совѣтъ и увѣщаніе пѣть въ домахъ священныя пѣснопѣнія вмѣсто подлыхъ (низкихъ) мірскихъ пѣсень, чуждыхъ христіанскаго цѣломудрія: „поющіи бо (священныя пѣсни), говоритъ онъ, Духа Святаго исполняются, якоже мірскія пѣсни наводятъ духа сатанинскаго“ <sup>3)</sup> Преподобный Авксентій (V в.) не только увѣщавалъ христіанъ не входить въ языческіе театры, а заниматься пѣніемъ и пѣснями духовными, но и самъ обучалъ народъ пѣнію, для чего самъ составлялъ краткіе тропари <sup>4)</sup>. Вразумленія пастырей церкви не были безплодны. Пѣніе духовныхъ пѣсней, особенно же пѣніе Псалтири, въ древней христіанской церкви было любимымъ домашнимъ занятіемъ христіанъ „Земледѣлецъ, говоритъ блаж. Іеронимъ, держа соху, поетъ *аллилуіа*: жнецъ, покрытый пѣтомъ, утѣшается псалмами и виноградарь съ ножомъ своимъ поетъ что нибудь Давидово“ <sup>5)</sup>. Тоже подтверждаетъ и св. Аѳанасій Великій <sup>6)</sup>. При ежедневномъ повтореніи псалмовъ самыя простыя міряне затверживали текстъ ихъ на память.

Со временъ Константина Великаго распространенію и упроченію обычая домашняго пѣнія священныхъ пѣснопѣній между христіанами содѣйствовали какъ домашнее воспитаніе дѣтей, такъ и школьное. „Семейная жизнь древнихъ христіанъ, по изображенію одного изъ нашихъ современниковъ <sup>7)</sup>, устроилась на подобіе храма Божія. Общее духовное пѣніе и общее чтеніе свящ. писанія ежедневно совершались въ каждой христіанской семьѣ“. Въ домашнемъ быту подъ надзоромъ матери, какъ книгу священныхъ пѣсней, Псалтирь читали на роспѣвъ. Честь ма-

<sup>1)</sup> „Исторія Аѳона“, архим. Порфирія, ч. III, отд. 1, стр. 208, „Посланіе совѣтное *проту* св. Горы“, патр. Николая (1084—1110 г.).

<sup>2)</sup> Ефес. 5, 19; Колосс. 3, 16 и др.

<sup>3)</sup> „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Д. Разумовскаго, стр. 180.

<sup>4)</sup> Подробнѣе см. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго, стр. 149 и 150.

<sup>5)</sup> Епист. in psal. 83.

<sup>6)</sup> Письма къ Маркеллину.

<sup>7)</sup> Архим. Сергія „Греческія школы“... Въ „Христіанск. чтеніи“. Май—іюнь, 1888 г.



тери требовала, чтобъ дочь ея по вечерамъ, зажегши свѣчу и взявши Псалтирь, распѣвала псалмы, а раннимъ утромъ отправлялась въ церковь и, ставши на хоры, пѣла вмѣстѣ съ другими“. Изученіе церковнаго пѣнія происходило какъ практически въ семьѣ и церкви, такъ и въ школахъ, которыя съ IV вѣка учреждались не только при патріархіи, но и при всѣхъ важнѣйшихъ монастыряхъ. По паденіи уже Византійской имперіи, по свидѣтельству А. Гелладія, первоначальное воспитаніе дѣтей имѣло характеръ церковный. „Школы были въ церкви на хорахъ (женскихъ катихуменіяхъ), учителями—священники и монахи. Дѣти съ ранняго возраста въ теченіе пяти или болѣе лѣтъ изучали тамъ между прочимъ Октоихъ Дамаскина; Псалтирь Давида, книги свящ. писанія и богослужебныя... Уроки начинались вскорѣ послѣ восхода солнца; дѣти тутъ же и обѣдали, а затѣмъ днемъ спали“<sup>1)</sup>. Примѣромъ высокопоставленныхъ въ государствѣ лицъ, усердно упражнявшихся въ церковно-домашнемъ пѣніи, могутъ служить: императоръ Θεодосій Младшій (V в.) со своими сестрами, мать царя Алексѣя Комнина Анна, проводившая большую часть ночи въ молитвѣ съ церковнымъ пѣніемъ. Исторія церковнаго пѣнія упоминаетъ также объ Иринѣ, дочери сановника Θεодора Агіопетрита, какъ переписчицѣ потныхъ церковныхъ книгъ, о христіанкахъ Псирицѣ и Пацадѣ, какъ сочинительницахъ церковныхъ мелодій<sup>2)</sup>. Благочестивая же и благородная инокиня Кассія, бывшая нѣкогда невѣстою царя, написала много прекрасныхъ каноновъ, стихиръ и другихъ пѣснопѣній<sup>3)</sup>. Были въ Греціи и понынѣ существуютъ также особые стихи духовнаго содержанія,—это духовные *канти* странствующихъ рапсодовъ и домашнія *псалмы*, хотя мы и не имѣемъ о нихъ подробныхъ историческихъ извѣстій<sup>4)</sup>. Стихи эти, по свидѣтельству путешественниковъ, и понынѣ можно слышать на улицахъ Константинополя предъ окнами домовъ наканунѣ праздниковъ Рождества Христова и Новаго Года<sup>5)</sup>. О силѣ обычая домашняго пѣнія священныхъ пѣснопѣній у грековъ свидѣтельствуетъ съ одной стороны то обстоятельство, что у нихъ и мірская пѣсня, въ ея музыкальныхъ основаніяхъ и напѣвахъ,

<sup>1)</sup> Тамъ же.

<sup>2)</sup> См. архим. Порфирія „Приложенія“ ко 2-й части 2 отд. перваго путешествія въ Аѳон. монастыри, стр. 72 и 82.

<sup>3)</sup> Подробнѣе см. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 250.

<sup>4)</sup> Нѣкоторые свѣдѣнія о нихъ имѣются у Крумбахера: „Geschichte der Byzantinischer Literatur...“ München. 1891 г.

<sup>5)</sup> Архим. Порфирій объ аполонійскихъ пѣвцахъ изъ фамиліи Юракидовъ. „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, Ч. 2, отд. 1, стр. 415.

обыкновенно подчинялась церковному гласу <sup>1)</sup>, а съ другой стороны тотъ весьма распространенный обычай церковно-домашняго пѣнія, который вмѣстѣ съ вѣрою и богослужебными обрядами утвердился у новопросвѣщенныхъ греками придунайскихъ славянъ и русскихъ, памятникомъ котораго служатъ такъ называемое *демественное* пѣніе, дошедшее въ рукописяхъ и до нашего времени <sup>2)</sup>.

## II.

### Мелодическое содержаніе, устройство и характеръ греческаго церковнаго пѣнія

Музыка, по ученію греческихъ теорій <sup>3)</sup>, неразлучна съ мелодіею. Она есть расчлененная пѣснь (μελος) т. е. цѣпь звуковъ несходныхъ взаимно по высотѣ и тяжести и преемственному ихъ послѣдованію. Въ область понятія о музыкѣ входятъ: *роды* пѣнія, *тоны*, *гласы*, *системы*, *звуковыя отношенія*, *время* (темпъ), *ритмы*, *аналогіи* и *симфоніи* и проч.

Музыкальный звукъ есть понятіе относительное, предполагающее извѣстное его пріятное дѣйствіе на слухъ и опредѣленную ступень въ звуковомъ составѣ пѣсни. Безъ отношеній къ слуху и составу мелодіи нѣтъ ни звука, ни пѣсни.

Ученіе о музыкѣ у грековъ различается теоретическое и практическое. Теорія подраздѣляется на *гармонику* (собственно *мелодику*), или ученіе о согласованіи звуковъ и измѣреніи ихъ интервалловъ, и *ритмику*, или ученіе о размѣреніи времени звуковъ. Практика въ свою очередь подраздѣляется на *мелодію*, или мелодическое творчество и *ритмопѣю*, содержащую правила объ употребленіи размѣровъ и временъ.

Совершенная пѣснь состоитъ изъ *мелодіи*, *ритма* и *текста*. Пѣснь безъ *ритма*, или вообще безъ соблюденія правилъ музыки и природы и свойства *гласовъ* (ладовъ), хотя бы отчасти производила и пріятное впечатлѣніе на слухъ, называется *несовершенною* и не можетъ возбуждать душевныхъ чувствъ слушателей

<sup>1)</sup> Бурго-Дюкюдрэ: Etudes sur la musique eccles. Grecque pag. 63.

<sup>2)</sup> О домашнемъ пѣніи у придунайскихъ славянъ-болгаръ и сербовъ и въ древней Россіи см. „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Д. В. Разумовскаго, стр. 180—186.

<sup>3)</sup> См. наприм. А. Θ. Фокаевса „Μουσικὸν ἐγχειρίδιον“. Θεσσαλονίκι. 1879 г., глава 1.

по желанію пѣвца къ сѣтованію и печали, къ радости и негодованію и проч. <sup>1)</sup>).

Въ мелодическомъ содержаніи и устройствѣ греческаго церковнаго пѣнія обращаютъ на себя вниманіе: а) его основныя начала и законы; б) въ частности законъ церковнаго осмогласія; в) метръ пѣснопѣній и ритмъ мелодій; г) свойства мелодическаго движенія въ напѣвахъ. д) мелодическія и ритмическія отступленія отъ обычныхъ правилъ, или способы художественной выразительности и украшенія мелодій, служащіе основаніемъ ихъ классификаціи. Если присовокупимъ къ сему нѣкоторыя замѣчанія объ изученіи и исполненіи пѣснопѣній, объ отличительныхъ чертахъ характера церковно-византійскихъ мелодій сравнительно съ западными, наконецъ о томъ значеніи, какое приписывается греками музыкѣ и пѣнію въ жизни людей, то будемъ имѣть достаточное понятіе о церковно-музыкальномъ искусствѣ грековъ.

## 1. Основные начала и законы греческаго церковнаго пѣнія.

### Роды пѣнія и тональности.

Основаніемъ церковнаго пѣнія Греко-Восточной церкви послужили частію храмовое пѣніе еврейское, частію древне-еллинское языческое, частію пѣніе разныхъ симитическихъ племенъ Малой Азіи. По Клименту Александрійскому († 210 г.), глубокая древность, естественность и величественная простота пѣнія іудейскаго побудили христіанъ усвоить это пѣніе... подходившее къ *дорическому* напѣву грековъ, который отличался отъ прочихъ родовъ ихъ музыки особенною простотою, важностію и величіемъ" <sup>2)</sup>. Но „Богъ для спасенія заблуждающихъ, говоритъ св. Іоаннъ Златоустъ, благоволилъ допустить въ (христіанскомъ) богослуженіи нѣчто занятое и изъ богослуженія языческаго, немного *измѣнивъ* это нѣчто" <sup>3)</sup>. Что еврейское псалмопѣніе оставило въ христіанствѣ глубокіе слѣды своего вліянія, это можно заключить изъ широкаго употребленія псалмовъ въ древней церкви, изъ утвердившихся въ ней и сохранившихся донынѣ пѣнъ, изъ которыхъ общіе приемы пѣнія, неизвѣстныхъ античной древности, каковы: пѣніе речитативное съ раздѣленіемъ на колѣна, пѣніе *антифонное*, *отвѣщательное* и *припѣвное* съ участіемъ въ немъ всего народа, обширныя отступленія отъ обычнаго теченія ме-

<sup>1)</sup> Тамъ же.

<sup>2)</sup> Stromata.

<sup>3)</sup> Архим. Порфирія Успенскаго „Первое путешествіе въ Аѳонскіе монастыри и скиты“. Ч. 1, отд. 1, стр. 313.

лодіи ритма, наконецъ изъ живыхъ образцовъ древняго псалмопѣнія, сохранившихся въ нѣкоторыхъ христіанскихъ обществахъ на востокѣ (наприм. у коптовъ) даже до сего дня <sup>1)</sup>. Слѣды вліянія на византійское церковное пѣніе античной эллинской древности усматривается во взаимномъ сходствѣ *родовъ* пѣнія, *тональностей*, *ладовъ* и *гаммъ*. „Но такъ какъ, говоритъ Кристь, напѣвы греческихъ кантиленъ почти всѣ утрачены, отъ искусства же іудеевъ сохранились скорѣе загадки, чѣмъ памятники, то весьма трудно сказать, заимствованіемъ чего христіанское искусство одолжено грекамъ и чего евреямъ, такъ что въ этомъ мракѣ ничего нельзя ясно усмотрѣть, кромѣ развѣ нѣкоторыхъ красивыхъ знаковъ“ <sup>2)</sup>. По этой причинѣ самому сходству церковно-византійскаго пѣнія съ еврейскимъ, или античнымъ, нельзя придавать широкаго значенія. Но оно еще болѣе ослабляется нѣкоторыми поразительно несходными чертами этихъ родовъ пѣнія. Такъ, іудеи употребляли девять или десять видовъ напѣвовъ, византійцы же восемь гласовъ; причемъ о взаимномъ сходствѣ тѣхъ и другихъ не сохранилось никакихъ памятниковъ и преданій. Много существуетъ твердыхъ основаній къ тому, чтобы въ византійскомъ пѣніи признать продолженіе древняго искусства грековъ, и между прочимъ свидѣтельство аввы Памво о пристрастіи христіанъ его времени къ *тропамъ* и словеснымъ формамъ эллинскимъ <sup>3)</sup> и сходство наименованій византійскихъ напѣвовъ съ древними гармоніями относительно ихъ *родовъ* и *ладовъ*. Но и здѣсь между тѣми и другими нѣтъ точнаго совпаденія.

Относительно *родовъ* пѣнія должно замѣтить слѣдующее. Въ христіанскихъ обществахъ первыхъ вѣковъ церкви поощрялось и процвѣтало искусство *палинодіи* (отъ *πάλιν ᾄδω*), т. е. искусство разнообразія въ пѣсносложеніи и напѣвахъ. Александрійскіе христіане въ это время употребляли всѣ извѣстные древнимъ эллинамъ *роды* пѣнія: *диатоническій*—благочестивый и важный, *хроматическій*—пріятный и трогательный, а иногда и *энгармоническій*—нѣжный и страстный <sup>4)</sup>. Тоже конечно было и

<sup>1)</sup> Архим. Порфирій Успенскій: „Путешествіе по Египту“, стр. 151—152 и др. Проф. Олесницкаго „Древнееврейская музыка и пѣніе“, стр. 377.

<sup>2)</sup> Anthologia Graeca. Proleg. p. CXI.

<sup>3)</sup> Εἰς τρόπους καὶ εἰς τοὺς λόγους τῶν Ἑλλήνων. Тамъ же, р. XXIХ.

<sup>4)</sup> Тамъ же. Ч. 2, отд. 1, стр. 369. Такъ характеризуетъ роды пѣнія Аристидъ. De musica, Р. 3. с. 11.

въ другихъ, населенныхъ греками, областяхъ Европы и Азіи. Но въ послѣдствіи, съ упадкомъ античной цивилизаціи и съ развитіемъ собственно христіанскаго пѣнія, между языческимъ искусствомъ *эллинскимъ* и христіанскимъ византійскимъ произошли нѣкоторыя разности, объясняющіяся постепеннымъ измѣненіемъ вкуса, примѣненіемъ напѣвовъ къ христіанскимъ началамъ вѣры и жизни и наконецъ послѣдовательнымъ вторженіемъ въ античное искусство чуждыхъ ему элементовъ. „*Энгармоническій* родъ пѣнія уже къ концу IV вѣка до Р. Хр. вышелъ изъ общаго употребленія и совершенно исчезъ изъ области практической музыки у римлянъ. *Хроматическій* родъ жилъ нѣсколько долѣе. Перенесенный въ Римъ, онъ продолжалъ существовать тамъ до конца имперіи. Но мы не находимъ на западѣ никакого слѣда этого рода, какъ и *энгармоническаго* въ тѣхъ рѣдкихъ образцахъ античной музыки, которые дошли до насъ. Мелодіи грегорианскія, въ которыхъ должно видѣть обломки древняго греческаго искусства, имѣютъ характеръ чисто *діатоническій*“ <sup>1)</sup>. Въ Греко-Восточной же церкви вмѣстѣ съ *діатоническимъ* родомъ были въ употребленіи роды *хроматическій* и даже *энгармоническій*. Но и здѣсь отцы и учителя церкви съ первыхъ же вѣковъ христіанства заботились объ ограниченіи этихъ родовъ пѣнія. Климентъ Александрійскій пишетъ: „надобно употреблять гармоніи (напѣвы) скромныя и цѣломудренныя, а нѣжныхъ гармоній, кои страстными переживаниями голоса располагаютъ къ нѣгѣ, надобно, сколько можно, избѣгать. Посему хроматическія гармоніи (а слѣд. тѣмъ болѣе *энгармоническія*) должны быть предоставлены музыкѣ нецѣломудренной“ <sup>2)</sup>. Св. Іоаннъ Дамаскинъ (VIII в.) эти два рода пѣнія исключилъ изъ своей системы церковнаго *осмогласія* и оставилъ въ ней только *діатоническій* родъ.

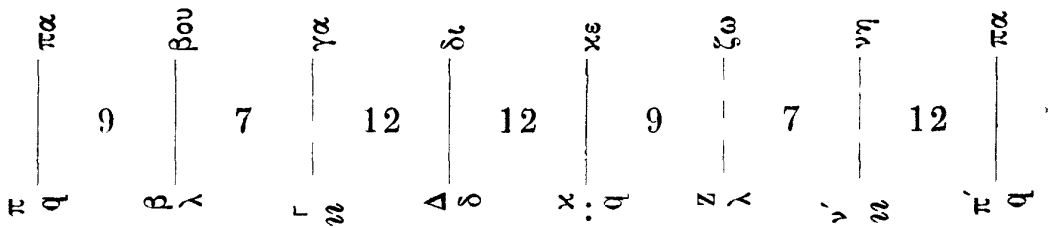
Однакоже въ пѣніи Греко-Восточной церкви греческіе писатели и учителя донынѣ различаютъ три рода музыки: *діатоническій*, *хроматическій*, *энгармоническій*, изъ коихъ каждый имѣетъ свою звуковую лѣствицу. Въ чемъ же состоятъ и какія особенности имѣютъ эти нынѣшніе греческіе *роды* пѣнія, сравнительно съ древними античными <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Бурго-Дюкюдрэ „Etudes musique Eccl. Grecque“ р. 2.

<sup>2)</sup> Stromata.

<sup>3)</sup> Ученіе о *родахъ* музыки, здѣсь изложенное, заимствовано изъ книги Фокаевса „Μουσικὸν ἐγχόλιον“, гл. XIII, съ примѣчаніями изъ книги: Christ et Paranikas „Anthologia Graeca“. Proleg. р. CXVI и далѣе, и частію изъ книги Б.-Дюкюдрэ: „Etudes musique eccl. Grecque“.

*Діатоническій родъ*, по системѣ греческихъ музыкологовъ XIX вѣка, имѣетъ слѣдующую звуковую лѣствицу:



Лѣствица эта объемлетъ средніе звуки человѣческаго голоса или ге—ге европейскаго звукорядка и обозначается первыми семью буквами греческаго алфавита такъ, что къ каждой гласной его буквѣ прибавляется въ началѣ согласная, а къ согласной гласная слѣдующимъ образомъ:

πα,      Βου,      Γα,      Δι,      хЕ,      Ζω,      υη.

Послѣдній звукъ πα (ге) есть повтореніе начального звука и завершаетъ собою октаву или діапазонъ (διὰ πασῶν) лѣствицы; цифры между вертикальными линіями скалы означаютъ количество долей, какое имѣетъ каждый интерваллъ діатонической лѣствицы. Такихъ долей въ октавѣ считается всего 68. Система эта очевидно отлична отъ научной системы Мануила Вріенція (XIV в.), который въ своемъ сочиненіи „*Ἀρμονικὰ*“ слѣдовалъ 15-ти звуковой системѣ Птолемея, съ употребленіемъ и древнихъ терминовъ <sup>1)</sup>.

Внизу лѣствицы обозначены *мартиріи* (μαρτυρίαι) <sup>2)</sup> или ключевые показатели высоты голоса при пѣніи; такъ какъ невматическіе знаки грековъ сами по себѣ указываютъ лишь взаимныя интервальные отношенія между звуками, а не абсолютную ихъ высоту. Каждая *мартирія* состоитъ изъ двухъ частей: верхней, которая буквами показываетъ названіе и высоту звука, съ котораго должна начаться мелодія (βάσις) и нижней части, которая знаками древняго письма обозначаетъ природу интервалловъ, изъ коихъ состоитъ та или другая мелодическая лѣствица. Тѣ же самые знаки, написанные въ обратномъ порядкѣ, или же съ добавкою остраго ударенія, употребляются для обозначенія и двуктавной лѣствицы (δις διὰ πασῶν).

<sup>1)</sup> Систему эту можно видѣть въ кн. Ю. К. Арнольда „Гармонизація древне-русскаго церковнаго пѣнія“, М. 1886 г. и въ моемъ сочиненіи „О церковномъ пѣніи, большой и малый знаменный роспѣвъ“, вып. 1, Рига, 1890 г. изд. 2-е.

<sup>2)</sup> О мартиріяхъ Фокаевъ „*Μουσικόν ἐγχόλπιον*“, гл. XXIII.

Система эта по распредѣленію интервалловъ весьма оригинальна. И прежде всего въ ней на основаніи математически расчисленныхъ звуковыхъ колебаній различаются не два рода интервалловъ, каковы наши *тоны* и *полутоны*, основанные на ощущеніи слухового аппарата, но три—именно: интерваллы *большаго* тона (τόνου μέζονος) въ 12 долей, *меньшаго* (ἐλάσσονος) въ 9 долей и *наименьшаго* (ἐλαχίστου) въ 7 долей. Однако и здѣсь византійцы учатъ не вполне согласно съ Эратосѣеномъ и Птолемеемъ. Именно въ ихъ тетрахордахъ установлена иная послѣдовательность интервалловъ, чѣмъ въ ученіи древнихъ <sup>1)</sup>. Затѣмъ, согласно ученію Птолемея и математиковъ, они назначаютъ *наименьшему* тону нѣсколько болѣе половины цѣлаго тона (именно 7 долей, а не 6), но за то *меньшій* тонъ (въ 9 долей) они, не согласно ни съ ученіемъ Птолемея, ни съ дѣйствительнымъ положеніемъ дѣла, приближаютъ къ *наименьшему* (въ 7 долей), а не къ *большому* (въ 12 долей) тону, отъ котораго онъ не отличается ощутительно слухомъ. Такое ученіе объ интервалахъ въ 7, 9, 12 долей не было извѣстно и въ вѣкъ Мануила Вріеннія; оно, очевидно, не достаточно искусно выдуманно какимъ-то позднѣйшимъ учителемъ. У европейцевъ *наименьшій* тонъ византійцевъ принимается за *полутонъ*; меньшій же тонъ (въ 9 долей), за незначительнымъ его различіемъ отъ цѣлаго тона, принимается за *цѣлый тонъ*. Но знатокъ древней музыки Шафгэутль (Schafhäutl) такъ искусно настраиваетъ струны своей лиры (гитары), что онѣ воспроизводятъ интерваллы лѣствицы и нашей европейской, и средневѣковой византійской, и древне-эллинской <sup>2)</sup>.

*Діатоническая* лѣствица свойственна гласамъ: первому и первому плагальному, четвертому и многимъ мелодіямъ четвертаго плагальнаго гласа.

Отъ діатонической лѣствицы не многимъ отличается *энгармоническая*, составляющая особенность стихирарныхъ напѣвовъ *третьяго* гласа и частію гласа *тяжкаго*; она содержитъ и *четвертую* долю большаго тона (т. е. въ 3 доли). Лѣствица *третьяго* гласа начинается отъ звука γα (fa), и такъ какъ сама по себѣ недостаточно мелодична, ибо между звуками κε-ζω (la-si) и πα-βου (ge-mi) заключаетъ по 9 долей, то измѣняется по подобію нашей гаммы f-dur, для чего къ знакамъ ζω и βου придается знакъ *гфе́за* <sup>0</sup> т. е. одинъ изъ видовъ *бемоля*, уменьшающій интервальное разстояніе на *два четверти* тона. Сверхъ того къ осо-

<sup>1)</sup> У Птолемея: 12, 9, 7; у новыхъ грековъ: 7, 12, 9. См. Westphal, Metrik. 1, 423.

<sup>2)</sup> Christ et Paranikas „Anthol.“ Gr. Proleg. p. CXVIII.

бенностямъ мелодій третьяго гласа принадлежитъ то, что звуки  $\kappa\epsilon$  (la) и  $\pi\alpha$  (re) должны быть пѣты самымъ слабымъ голосомъ ( $\acute{\alpha}\delta\upsilon\nu\acute{\alpha}\tau\omicron\upsilon$  φωνῇ). А такъ какъ многіе думаютъ, что это происходитъ отъ уменьшеннаго интервала, то и учатъ, что энгармоническая лѣствица третьяго гласа есть слѣдующая:

γα		δι		κε		ζω		νη		πα		βου		γα
	12		12		3		13		12		3		13	
fa		sol		la		si <sup>bb</sup>		do		re		mi <sup>bb</sup>		fa <sup>1)</sup>

Особое мѣсто занимаетъ лѣствица *хроматическая* ( $\chi\rho\omicron\mu\alpha\tau\iota\kappa\eta$   $\chi\lambda\iota\mu\alpha\varsigma$ ) византійцевъ, свойственная гласамъ: *второму* и *второму плагальному*. Она такъ оригинальна и такъ несогласно опредѣляется греческими писателями, что мелодіи этихъ гласовъ нашими европейскими нотами не могутъ быть выражены точно. Особенность ея состоитъ въ томъ, что каждый изъ двухъ ея рядомъ стоящихъ интервалловъ есть *полутонный*:

	7		12 14		7		12 14		7	
--	---	--	----------	--	---	--	----------	--	---	--

Что касается большаго тона этой лѣствицы, то одни опредѣляютъ его въ 12 долей, другіе, именно на второмъ и шестомъ мѣстѣ, число 12 замѣняютъ числомъ 14. Лѣствица эта, какъ и діатоническая, можетъ начинаться съ какого угодно звука, но въ этихъ случаяхъ еще болѣе затруднительна для выраженія ея европейскими нотными знаками.

Б. Дюкүдрэ въ греческихъ церковныхъ напѣвахъ не находитъ античнаго *энгармонизма* въ подлинномъ его видѣ, а находитъ только *діатоническіе* античные лады, изъ которыхъ нѣкоторые лишь видоизмѣнены присутствіемъ нотъ, повышенныхъ или пониженныхъ на  $\frac{1}{4}$  тона. Притомъ въ дѣйствительности это не *четверти* тона въ собственномъ смыслѣ, но интерваллы въ  $\frac{3}{4}$  или въ  $\frac{5}{4}$  тона. Въ доказательство же этого онъ между прочимъ сопоставляетъ для сравненія византійскую гамму *второго гласа*: *ми фа соль ля<sup>b</sup> си* съ интервалами:  $\frac{1}{2}$  1  $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  и гамму *нѣжнодиатоническаго* рода Аристоксена: *ми фа соль<sup>b</sup> ля си* съ интервалами:  $\frac{1}{2}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  1.

<sup>1)</sup> Употребляемъ знаки пониженія звуковъ:  $\flat$  уменьшающій интервалъ на  $\frac{1}{2}$  тона,  $\flat\flat$  на  $\frac{3}{4}$  тона и  $\flat$  на  $\frac{1}{4}$  тона; а сообразно съ симъ и знаки повышенія звуковъ:  $\sharp$  полудіезъ, возвышающій звукъ на  $\frac{1}{4}$  тона, 1 діезъ на  $\frac{1}{2}$  тона и 2 діеза на  $\frac{3}{4}$  тона.



Византійскій *энгармоническій* родъ, говоритъ онъ, не отличается отъ европейскаго *мажора*, въ сущности діатоническаго. За то съ другой стороны несомнѣнно, что въ византійской музыкѣ паходятся видоизмѣненія *родовъ*, означаемыя у древнихъ именемъ  $\chi\rho\alpha\iota$  или хроматическихъ, испещренныхъ малыми интерваллами. Но на употребленіе въ церковной византійской музыкѣ интервалловъ кромѣ тоновъ и полутоновъ, можно допустить нѣкоторую долю и Азіатскаго вліянія. Вообще же въ номенклатурѣ греческаго церковнаго пѣнія замѣтно смѣшеніе *родовъ* и *гласовъ*, такъ что *діатоническое* называется *энгармоническимъ* и *энгармоническое діатоническимъ* <sup>1)</sup>.

Кромѣ родовъ пѣнія византійцы несогласны съ древними системами и во многомъ другомъ. Такъ древніе греки употребляли *семь гармоній* или *ладовъ* ( $\tau\rho\acute{\iota}\kappa\omicron\upsilon\varsigma$  или  $\epsilon\iota\delta\eta$ ), средне-вѣковые византійцы *восемь*, а новыя греки *девять гласовъ*. Причемъ самое названіе *ладовъ гласами* ( $\gamma\acute{\iota}\lambda\omicron\varsigma$ ) есть новое, древнимъ греческимъ писателямъ не извѣстное. Византійцы отмѣнили даже пѣвческіе знаки древнихъ грековъ и замѣнили ихъ знаками восточнаго происхожденія. Къ особенностямъ византійскаго церковнаго пѣнія сравнительно съ античнымъ должно также отнести нотированіе въ византійскомъ пѣніи гаммы снизу вверхъ, а не сверху внизъ, употребленіе для изложенія мелодій только двухъ тональных гаммъ: *мидійской*, начинающейся съ *ге*, и *иполидійск. й* — съ *ла*, употребленіе названій звуковъ *образцовой лѣствицы*: *просла-ваномена*, *ипата*, *парипата*, *миханосъ*, и т. д. для обозначенія каждаго звукоряда, съ какого бы звука онъ ни начинался, различеніе *ладовъ* или *гласовъ* по интервальной послѣдовательности не четырехъ только, но *пяти* первыхъ ступеней снизу гласового *октахорда*, получившихъ названіе *пентахорда*, хотя бы общая сумма его интервалловъ и не составляла  $3\frac{1}{2}$  тона, разумѣвшихся въ древнемъ названіи  $\delta\iota\alpha\ \pi\acute{\epsilon}\nu\tau\epsilon$ . Такъ произошелъ новый *пентахордъ миксолидійскій*, объемлющій пятиструнную группу лишь въ *три тона* ( $\dot{c}$ , *do*, *ge*, *mi*, *fa*:  $\frac{1}{2}$  1 1  $\frac{1}{2}$  = 3).

Кромѣ *родовъ* пѣнія и *тональностей* греческіе пѣвцы различаютъ также *системы* ( $\sigma\acute{\upsilon}\sigma\tau\eta\mu\alpha$ ) или группы интервалловъ, изъ повторенія которыхъ образуются ихъ гласовыя лѣствицы. Таковыхъ системъ четыре: *октахордъ* или *діапазонъ* ( $\delta\iota\alpha\ \pi\alpha\sigma\acute{\alpha}\nu$ ), состоящій изъ семи интервалловъ, ограничиваемыхъ восьмью звуками, изъ которыхъ первый созвученъ съ восьмымъ ( $\pi\alpha$ - $\pi\alpha$ ) <sup>2)</sup>; *пентахордъ* или *трохъ* ( $\tau\rho\omicron\chi\acute{o}\varsigma$ ), заключающій въ себѣ четыре интер-

<sup>1)</sup> Бурго-Дюкудрэ въ вышеназванномъ сочиненіи р. 3—6.

<sup>2)</sup> Примѣръ *октахорда* см. выше.

валла, ограничиваемые пятью звуками, изъ коихъ первый созвученъ съ пятымъ; *тетрахордъ* или *трифонія* (τρίφωνα), состоящій изъ трехъ интервалловъ, ограничиваемыхъ четырьмя звуками, изъ коихъ первый созвученъ съ четвертымъ; *трихордъ* или *дифонія* (διφωνα), содержащій въ себѣ два интервала, ограничиваемые тремя звуками, изъ коихъ первый созвученъ съ третьимъ. Примѣръ звукоряда по *трифоніи*:

У грековъ:	νη,	πα,	βου,	νη,	πα,	βου,	νη.
У насъ:	утъ,	ре,	ми,	утъ,	ре,	ми,	утъ (фа).

## 2 Церковное осмогласіе.

Если корни византійскаго церковно-музыкальнаго искусства и связь его съ искусствомъ дохристіанскимъ не ясны, то ясно его продолженіе въ средніе и новыя вѣка. Греко-Восточная церковь хранитъ это искусство твердо и безъ существенныхъ перемѣнъ отъ первыхъ вѣковъ христіанства донынѣ, Западная церковь много содѣйствовала и содѣйствуетъ его теоретической разработкѣ, наконецъ церковь Русская своими напѣвами и способами пѣнія служить его оттѣненіемъ и истолкованіемъ.

Главнѣйшій законъ греко-восточнаго церковнаго пѣнія есть законъ *осмогласія* — *Гласъ* (ᾠή), по ученію греческихъ музыкантовъ и писателей <sup>1)</sup>, „есть опредѣленный древними образъ (τρόπος) преемства согласныхъ (ἐμμελῶν) звуковъ, на основаніи котораго составляются и выпѣваются мелодіи, или есть звуковая лѣствица извѣстной системы, по которой музыканты, располагая опредѣленнымъ количествомъ звуковъ соблюдая опредѣленные интерваллы и оканчивая опредѣленными звуками производятъ извѣстнаго вида мелодію“. Въ христіанской церкви первыхъ ея вѣковъ, какъ видно изъ надписаній церковныхъ пѣснопѣній Восточной церкви и изъ системы св. Амвросія Медиоланскаго, были въ употребленіи только четыре гласа, которые и признаны *автентическими*, *главными* (κύριοι) или *прямыми* (ῥητοί) гласами. Впослѣдствіи къ нимъ присоединены еще четыре отъ нихъ производныхъ, иначе *косвенныхъ* или *плагальныхъ* (отъ πλαγίος). Система *осмогласія* введена въ Западной церкви въ VI вѣкѣ св. Григоріемъ Двоесловомъ, а въ Восточной церкви въ VIII вѣкѣ св. Іоанномъ Дамаскинымъ <sup>2)</sup>. Въ средніе вѣка основаніемъ для различенія гласовъ автентическихъ и пла-

<sup>1)</sup> См. наприм. А. Θ. Фокаевса. „Μουσικὸν ἐγχόλπιον“, глава 13.

<sup>2)</sup> Подробнѣе объ этомъ см. „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Д. В. Разумовскаго, а также мое сочиненіе: „О церков. пѣніи, знамен. распѣвѣ“, § 2, 3.

гальныхъ служили финальные звуки мелодій. По свидѣтельству Гукбальда и Оддона автентическіе гласы могли восходить отъ своего финала до девятого звука вверхъ и нисходить не ниже терціи, плагальные же могли подниматься выше финала до квинты и нисходить на кварту внизъ. Отсюда понятно и названіе автентическихъ гласовъ вообще *высокими* (ὀξεῖς), а плагальныхъ *тяжкими* или *низкими* (βαρεῖς) <sup>1)</sup>. Впослѣдствіи правила эти, какъ стѣснительныя для пѣвческой практики, были нарушены.

Тѣ, которые поставляютъ церковное *осмогласіе* въ связь съ древнимъ эллинскимъ искусствомъ (наприм Мануиль Вріенній и др.), придаютъ каждому гласу и древнія народныя названія по системѣ Птолемея. Къ автентическимъ гласамъ они относятъ гласы, основанные на ладахъ: *дорійскомъ*, *іонійскомъ* (или *миксолидійскомъ*), *лидійскомъ* и *фригійскомъ*, къ плагальнымъ же на ладахъ, производныхъ отъ нихъ: *иподорійскомъ*, *ипомиксолидійскомъ*, *иполидійскомъ*, *ипофригійскомъ*. Происхожденіе церковнаго осмогласія въ связи съ означенными древними ладами греческое преданіе, записанное у Іоанна Глики, приписываетъ четверемъ мастерамъ металлическихъ дѣлъ, изъ коихъ одинъ былъ дорянинъ, другой лидянинъ, третій фригіецъ и четвертый миксолидянинъ (іонянинъ). Эти разноплеменные мастера, построивъ каждый по двѣ изъ разныхъ матеріаловъ трубочки (σωλήνες) и соединивъ ихъ, выставили противъ вѣтра. Изъ каждой трубочки тогда получились особые по высотѣ и строю звуки, которые и послужили основаніемъ византійскому *осмогласію*. Дорянину принадлежали трубочки золотая и обожженная глиняная, фригійцу — серебряная и деревянная, лидійцу — мѣдная и свинцовая, миксолидійцу — оловянная и желѣзная <sup>2)</sup>. Но это, очевидно, басня, которая развѣ указываетъ только на соединеніе въ церковномъ осмогласіи напѣвовъ разноплеменныхъ народовъ Европы и Азіи, образовавшихъ Восточную христіанскую церковь, и, можетъ быть, аллегорически еще на достоинство и характеръ народно-церковныхъ напѣвовъ съ точки зрѣнія греческой націи. Дѣйствительно, если греческое племя, вслѣдствіе постоянныхъ сношеній и борьбы съ симитическими племенами Азіи, уже въ цвѣтущее время эллинской цивилизаціи заимствовало нѣкоторые лады изъ *Лидіи* и *Фригіи*, то византійцы въ періодъ упадка греческой образованности, а особенно въ періодъ возникновенія объединяющаго всѣ народности христіанства, не имѣли ни нравственной силы, ни

<sup>1)</sup> См. Gerberti: „Scriptores eccles. de musica“, p. 116 et. 258 sq.

<sup>2)</sup> Арх. Порфірія Успенскаго „Первое путеш. въ Афон. монастыри“, приложенія ко 2 отд. 2 ч., стр. 90.

побужденій отвергать искусство вошедшихъ въ церковь восточныхъ народовъ, особенно въ тѣхъ его видахъ, которые болѣе соотвѣтствовали простотѣ и благочестію древняго христіанскаго богослуженія, чѣмъ образцы древнихъ эллиновъ. Такимъ образомъ пѣніе восточной христіанской церкви дѣйствительно могло составиться изъ народныхъ мелодій различныхъ странъ и преимущественно изъ мелодій народовъ Малой Азіи. Въ числѣ христіанскихъ напѣвовъ напѣвы *дорійскіе*, или сходные съ ними по характеру, какъ наиболѣе приличные христіанскому богослуженію, дѣйствительно были звуками упоминаемой въ баснѣ *золотой* трубочки, *фригійскіе* (или троянскіе) — звуками *серебряной*, *лидійскіе* — *мѣдной*. Напѣвы же *миксолидійскіе* (или *іонійскіе*), по ихъ несамобытному смѣшанному характеру, представляли собою наиболѣе дешевый, такъ сказать, пѣвческій матеріалъ, аллегорически обозначенный въ баснѣ звуками трубочекъ оловянной и желѣзной <sup>1)</sup>. Преобразователь пѣнія восточной церкви VIII вѣка св. Іоаннъ Дамаскинъ, приближенный къ двору калифовъ Сиріи, а послѣ подвижникъ обители св. Саввы (близъ Мертваго моря), уже вслѣдствіе среды, въ которой жилъ, не могъ освободить греческую церковную музыку отъ малоазійскихъ элементовъ. Они остались въ ней элементами преобладающими.

Что же касается того, какому гласу въ частности и какое принадлежитъ древнее народное названіе, то этого нельзя опредѣлить съ точностію. Причинами того служатъ: разногласіе объ этомъ писателей и отсутствіе точнаго сходства между древними *ладами* и византійскими гласовыми лѣствицами. Такъ Гукбальдъ и Вріенній, примѣняя къ каждому изъ восьми гласовъ древнія народныя названія, согласны лишь въ названіи *третьяго* гласа *лидійскимъ*, въ названіяхъ же прочихъ гласовъ разногласятъ; новѣйшіе греческіе писатели даютъ гласамъ названія согласно съ Гукбальдомъ, но при этомъ названія *фригійскій* и *лидійскій* и производныя отъ нихъ перемѣщаютъ одно на мѣсто другого <sup>2)</sup>. Сверхъ того вообще означенные писатели неправильно примѣняютъ древнія названія къ церковнымъ гласамъ потому, что упо-

<sup>1)</sup> Срв. мифическія сказанія грековъ о плѣнительномъ пѣніи еракійскихъ музъ и пѣвцовъ Орфлея и Музея, о Троянцѣ Парисѣ и Аполлопѣ кнѣаредѣ, чтимомъ во Фригіи, о неудачномъ состязаніи Марсіаса въ игрѣ на азіатской флейтѣ съ Аполлономъ, объ Олимпѣ, фригійскомъ же музыкантѣ. Reallexicon Lübkers. См. слово Василія Великаго къ юношамъ, глава 5.

<sup>2)</sup> См. сравнит. таблицу этихъ названій въ кн. Christ et Parani-kas. Anthol. Gr. Proleg. p. CXX.

требляютъ *пятнадцатихордъ*, имѣющій иное расположеніе струнъ, чѣмъ древній звукорядъ того же названія <sup>1)</sup>).

Полную и вмѣстѣ самую строгую систему гласовъ мы видимъ въ *грегоріанскомъ* пѣніи. Главные гласы въ ней, согласно Гукбальду, перечисляются въ порядкѣ ихъ церковно-музыкальной важности такъ: 1-й гласъ *дорійскій*, 2-й *фригійскій*, 3-й *лидійскій*, 4-й *миксолидійскій*, каковыя гласы излагаются затѣмъ въ связи съ ихъ производными или косвенными гласами по-парно. Взаимныя тональныя отношенія между главными гласами выражаются такъ: октахордъ перваго гласа—*дорійскаго* начинается и оканчивается звукомъ *ge*, второго или фригійскаго—звукомъ *mi*, третьяго или лидійскаго—звукомъ *fa* и четвертаго или миксолидійскаго—звукомъ *sol*. Такимъ образомъ, начальные звуки октахордовъ главныхъ гласовъ составляютъ тетрахордъ *ge-mi-fa-sol*, взятый изъ высшей по строю тональности *ge*, самыя же *октахорды*, каждый, послѣдовательно возвышаются одинъ надъ другимъ на одинъ звукъ (тонъ или полутонъ). Начальные снизу звуки октахордовъ служатъ *тониками* и вмѣстѣ *финальными* звуками мелодій этихъ гласовъ. *Господствующимъ* звукомъ cadaго гласа служитъ *квинта* отъ *тоники* (*доминанта*), кромѣ *фригійскаго* (2-го) гласа, имѣющаго господствующимъ звукомъ *do* вмѣсто избѣгаемаго въ грегорианскомъ пѣніи *si*. *Производные* гласы имѣютъ октахорды, отстоящіе отъ октахордовъ главныхъ гласовъ на кварту ниже, т. е. заимствованы изъ тональности гиполидійской *la*, и строятся на *доминантѣ* гласовъ главныхъ; финальные же звуки имѣютъ съ ними одни и тѣже. Гаммы производныхъ гласовъ спускаются ниже своего финала до кварты; господствующіе же звуки отстоятъ отъ господствующихъ звуковъ главныхъ гласовъ на терцію внизъ, а въ гласѣ гипомиксолидійскомъ вмѣсто *si* господствующимъ звукомъ служитъ *do* <sup>2)</sup>).

Системы церковнаго осмогласія св. Іоанна Дамаскина мы не знаемъ въ точности. У Мануила Вріеннія (XIV в.) первый гласъ называется *гпермиксолидійскимъ*, второй—*миксолидійскимъ*, третій—*лидійскимъ*, четвертый—*фригійскимъ*, пятый—*дорійскимъ*, шестой—*гполидійскимъ*, седьмой—*гпофригійскимъ*, восьмой—*гпдорійскимъ*. Въ пѣвческихъ же греческихъ сборникахъ на Аѳонѣ и въ другихъ мѣстахъ Востока архим. Порфирій (Успенскій) видѣлъ толкованіе гласовъ подобное грегорианскому, но съ измѣненіемъ численнаго порядка гласовъ, а частію и ихъ народныхъ

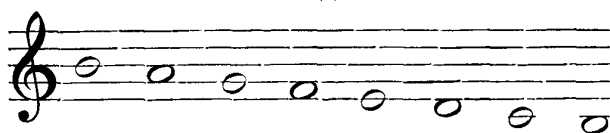
<sup>1)</sup> См. Вестфаль 1, 219.

<sup>2)</sup> Таблицу *грегоріанскаго* пѣнія съ примѣчаніями см. въ кн. прот. Д. В. Разумовскаго: „Церк. пѣніе въ Россіи“, стр. 17.

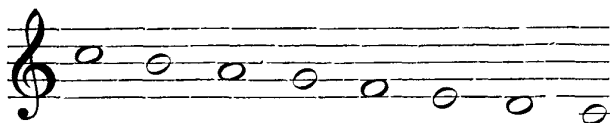
## ГРЕЧЕСКІЕ ЛАДЫ.

### Античныя въ октавахъ.

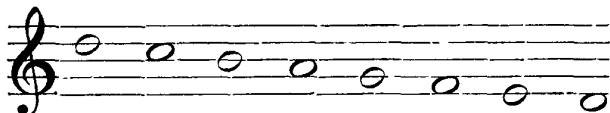
Миксолидійскій.



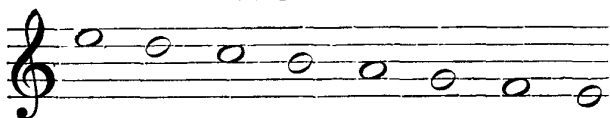
Лидійскій.



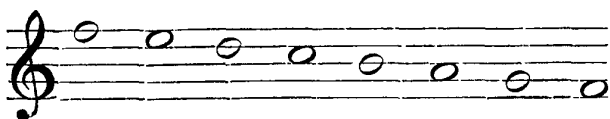
Фригійскій.



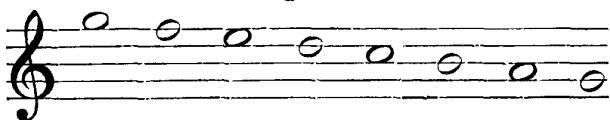
Дорійскій.



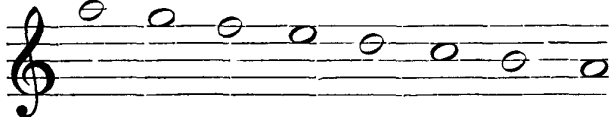
Гиполидійскій.



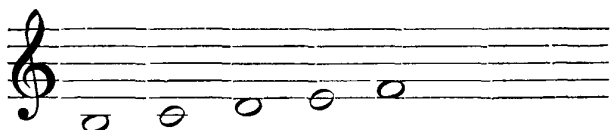
Гипофригійскій.



Гиподорійскій.

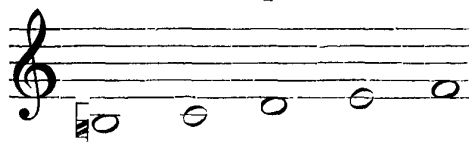


Гипомиксолидійскій.

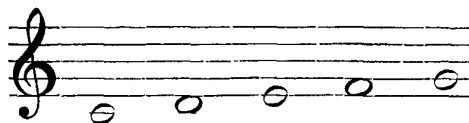


### Византійскіе въ пентахордахъ.

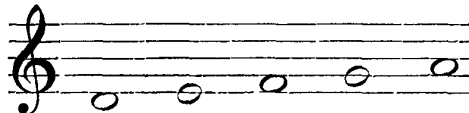
Гласъ третій.



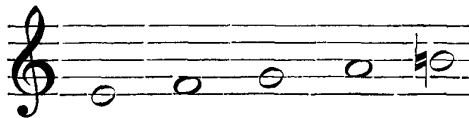
Гласъ второй.



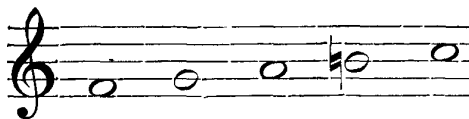
Гласъ первый.



Гласъ четвертый.



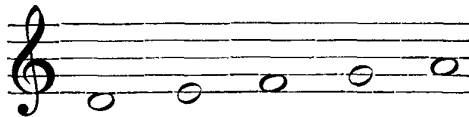
Гласъ шестой.



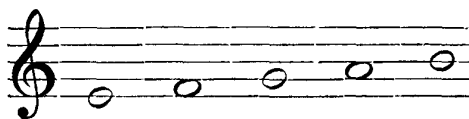
Гласъ пятый.



Гласъ восьмой.



Гласъ седьмой (тяжкій).



названій. По этимъ сборникамъ, говоритъ онъ, „гласъ первый—*дорійскій* ниже цѣлымъ тономъ второго гласа—*іонійскаго* (*миксолидійскаго*), гласъ третій—*фриійскій* выше втораго цѣлымъ тономъ, а гласъ четвертый—*лидійскій* еще тономъ выше“. Численный порядокъ и взаимныя отношенія гласовъ косвенныхъ зависятъ отъ гласовъ главныхъ <sup>1)</sup>. У новѣйшихъ греческихъ писателей первый гласъ называется *дорійскимъ*, второй—*лидійскимъ*, третій—*фриійскимъ*, четвертый—*миксолидійскимъ*; плагальныя гласы идутъ въ томъ же порядкѣ, причемъ гласъ седьмой, смотря по мелодіямъ, получаетъ названіе то *плагальнаго третьяго* гласа, то гласа *тяжкаго* или *низкаго* <sup>2)</sup>. По теоретическая сторона церковнаго пѣнія въ греческихъ его теоріяхъ неясна и запутана. Она систематичнѣе и согласнѣе съ дѣйствительностью излагается европейскими музыкантами, съ знаніемъ дѣла и тщательно занявшимися въ послѣднее время изслѣдованіемъ греко-восточной музыки.

По ихъ изслѣдованіямъ оказывается, что у древнихъ эллиновъ было три основныхъ *гармоній*: *лидійская*, *фриійская* и *дорійская*. Каждая изъ нихъ заключала въ себѣ по два *лада* или октавныхъ на опредѣленной высотѣ звукоряда, изъ коихъ одинъ основывался на *доминантѣ* и носилъ одно изъ упомянутыхъ здѣсь народныхъ названій (*лидійскій* и проч.), а другой—на *тоникѣ*, и носилъ то же названіе, но съ присоединеніемъ предлога *ὑπό*. Такъ произошли гаммы: *лидійская* и *гиполидійская*, *фриійская* и *гипофриійская*, *дорійская* и *гиподорійская*. Сверхъ того между гармоніями *фриійскими*, изъ коихъ одна заканчивалась звукомъ *ре*, а другая звукомъ *соль*, существовала низкая звуками гармонія, заканчивающаяся звукомъ *си*, составляющимъ верхнюю терцію основного ихъ тона *соль*, которая и послужила основаніемъ гаммамъ *миксолидійской* и *гпомиксолидійской*. Прилагаемъ сравнительную таблицу греческихъ *диатоническихъ ладовъ* въ ихъ *античномъ* и *византійскомъ* изложеніи по изслѣдованіямъ Ю. К. Арнольда и Л. А. Бурго-Дюкудрэ <sup>3)</sup>.

Изложеніе гаммъ сверху внизъ, или снизу вверхъ, безразлично для гласовыхъ мелодій и составляетъ лишь предметъ того или другого пріема нотной письменности; изложеніе же гласовыхъ гаммъ въ *пентахордахъ* есть только сокращеніе полныхъ

<sup>1)</sup> „Приложенія“ ко 2 ч. 2 огд. перваго путешествія въ Аѳон монастыри, архим. Порфирія, стр. 90—91

<sup>2)</sup> См. А. Θ. Фокаевса „Μουσικὸν ἐγὼλόπιον“, главы XIV—XXI.

<sup>3)</sup> Арнольдъ: „Гармонизація древне-русскаго церк. пѣнія“, Москва, 1886 г.; L. A. Bourgault-Ducoudray, „Etudes sur la musique ecclésiastique Grecque“. Paris, 1877 г.

*октавных* звукорядовъ, совмѣщающее въ себѣ въ болѣе тѣсныхъ предѣлахъ существенно необходимые звуки того или другого лада, соотвѣтственно объему большинства церковныхъ мелодій, но не ограничивающее ихъ только этими узкими предѣлами. Мелодіи, не покидая своего лада, могутъ расширяться въ своихъ звуковыхъ предѣлахъ не только до объема октавы, но даже съ добавленіемъ къ ней квинты.—Затѣмъ лады въ античномъ и въ ви антискомъ ихъ изложеніи тождественны, исключая лады *иподорійскій* и *ипомиксолидійскій*, изъ которыхъ первый (какъ значится въ таблицѣ) у византійцевъ транспонированъ на квинту внизъ, а второй—на кварту вверхъ. Въ практикѣ церковнаго пѣнія подобнаго рода транспозиціи встрѣчаются весьма часто и въ другихъ ладахъ, притомъ иногда даже съ измѣненіемъ интервалльных отношеній.

Сверхъ означенныхъ въ таблицѣ восьми ладовъ у древнихъ упоминаются еще лады: *іонійскій* т. е. миксолидійскій, *локрійскій* подобный гуподорійской гаммѣ, но съ инымъ дѣленіемъ октавы, *миксофригійскій*. Ладъ *ипомиксолидійскій*—позднѣйшаго происхожденія.

Но какъ у византійцевъ, такъ и у латинянъ болѣе было употребительно названіе гласовъ по численному ихъ порядку: *первый, второй, третій, четвертый, плагальный 1-го, плагальный 2-го, плагальный 4-го*; седьмой же гласъ у византійцевъ назывался не плагальнымъ 3-го, а *тяжкимъ* или *низкимъ* (βαρύς), что зависитъ отъ положенія его гаммы въ отношеніи къ гаммамъ прочихъ гласовъ (см. ладъ гупомиксолидійскій). Этотъ порядковый перечень гласовъ не есть новый, ибо встрѣчается уже у писателей послѣднихъ вѣковъ Римской имперіи <sup>1)</sup>. Такой именно, а не иной, счетъ гласовъ показывается издавна и во всѣхъ богослужебныхъ простыхъ и нотныхъ греческихъ книгахъ донынѣ. Нынѣ же, за утратою, или видоизмѣненіемъ древнихъ образцовъ церковнаго пѣнія, и соединеніемъ въ немъ самыхъ разнообразныхъ напѣвовъ, такой счетъ гласовъ представляется наилучшимъ и какъ бы единственнымъ. Нынѣшнее пѣніе грековъ, по отзыву его изслѣдователей <sup>2)</sup>, представляетъ собою смѣсь древнихъ мелодій съ позднѣйшими произведеніями, гласовъ античныхъ съ посторонними заимствованіями, ладовъ *диатоническихъ* съ иными родами пѣнія. Вслѣдствіе же размноженія и разнообразія напѣвовъ для новыхъ грековъ оказались тѣсными не только прежде припатыя гласовыя области звуковъ и примѣты, но и самое коли-

<sup>1)</sup> Срв. Westphal, Metrik, 85 et 318.

<sup>2)</sup> Наприм. Б.-Дюкудрэ, Ю. Арнольда и др.



чество гласовъ, опредѣленное числомъ „восемь“. У нихъ считается нынѣ уже не восемь, а *девять* или *десять* гласовъ и сверхъ того не мало гласовъ производныхъ, *хроматическихъ* и *энгармоническихъ*; существуютъ подраздѣленія гласовъ на *средніе*, *возмѣсредніе*, *плагальные* и *возмѣплагальные*, *трифоны*, *тетрафоны*, *пентафоны* и *гектафоны* <sup>1)</sup>.

Однако и въ повогреческомъ пѣніи можно находить болѣе или менѣе ясныя слѣды древнихъ греческихъ *диатоническихъ* ладовъ въ собственномъ смыслѣ этого слова. Важную особенность нынѣшняго византійскаго церковнаго пѣнія составляетъ присутствіе въ немъ интервалловъ въ  $\frac{3}{4}$  и въ  $\frac{5}{4}$  тона. Но эти элементы, какъ украсительныя добавленія, или же какъ остатки рода извѣстнаго древнимъ подъ именемъ *χροαί*, не вытѣсняются и не заглушаются въ греческомъ пѣніи элементъ *диатоническій*. Ибо означенные элементы присущи далеко не всѣмъ византійскимъ гласовымъ напѣвамъ, а въ тѣхъ, въ которыхъ они находятся, легко и безъ вреда для нихъ могутъ быть устранены, какъ они и на самомъ дѣлѣ часто устраняются въ клирной практикѣ греческаго церковнаго пѣнія, и какъ устранены въ нашемъ русскомъ переводѣ византійскаго *осмогласія*, извѣстномъ подъ именемъ *греческаго распѣва* или *Мелетіеа перевода*. Въ частности:

Въ *третьемъ плагальномъ* гласѣ нынѣшняго византійскаго пѣнія, имѣющемъ основою *си*, видѣнъ древній *миксолдійскій* ладъ <sup>2)</sup>.

*Четвертый плагальный* гласъ, по строенію своихъ интервалловъ (за изъятіемъ интервала въ  $\frac{5}{4}$  тона), сходенъ съ древнимъ *лудійскимъ* ладомъ и отличается отъ него развѣ съ точки зрѣнія дѣленія октавы.

Гамму *фриійскую* мы находимъ въ вариантѣ *четвертаго* гласа, оканчивающемся на *ре*, и въ нѣкоторыхъ мелодіяхъ *перваго плагальнаго* гласа. Но мелодіи этого послѣдняго гласа по большей части транспонированы. Въ *фриійскимъ* его мелодіямъ, транспонированнымъ на нижнюю квинту или верхнюю кварту, должно отнести мелодіи, имѣющія гармоническою основою *утъ* и финаломъ *солъ* (доминанту) съ тою *си*<sup>В</sup>. Напѣвъ 'Ησαία χέρουε

<sup>1)</sup> См. А. Θ. Фокаевса „Μουσικόν ἐγχόλπιον“. глава 13; срв. Christ et Paranikas „Anthol. Gr.“ Proleg. p. CXXI; девятымъ гласомъ считается λέγετος и мелодіи 4-го гласа съ финаломъ βου (mi), а десятымъ βεγαυω и часть напѣвовъ плаг. 2-го гласа

<sup>2)</sup> Болѣе подробное сопоставленіе нынѣшнихъ греческихъ гласовъ съ древними ладами см. въ вѣдномъ приложеніи къ этой статьѣ, табл. I—X.

транспонированъ на кварту внизъ и потому имѣть въ своей гаммѣ не *си<sup>б</sup>*, но *фа* діэзъ.

Ладъ *дорійскій* имѣетъ близкое сходство съ варіантомъ *четвертаго* гласа, именуемымъ *λέγεται*, оканчивающимся на *ми*. Нота *фа полудіэзъ* здѣсь встрѣчается только по аттракціи.

Ладъ *иполидійскій* фигурируетъ во всѣхъ мелодіяхъ гласовъ *третьяго* и *третьяго плагальнаго*, имѣющихъ *фа* въ основаніи, съ тѣмъ лишь различіемъ, что въ античной гаммѣ этого лада *си* натуральное, а въ византійской, какъ и въ грегорианскомъ пѣніи, *си<sup>б</sup>*. Звукорядъ *фа* здѣсь транспонированъ въ звукорядъ *до* (утъ), подобный октавѣ *лидійской*, изъ котораго произошолъ нашъ новый мажоръ (*іоникъ* Глоріана), мало-по-малу вытѣснившій древнюю *иполидійскую* гамму.

Ладъ *ипофрикійскій* встрѣчается въ *четвертомъ* гласѣ, именно въ варіантѣ, именуемомъ *ᾠα*, который заканчивается звукомъ *солъ*.

Наконецъ октава *иподорійская* встрѣчается въ *первомъ* гласѣ и въ мелодіяхъ *перваго плагальнаго* гласа, имѣющихъ тоною *ре* и доминантою *ля*, съ нотою *си<sup>б</sup>*, а также въ нѣкоторыхъ мелодіяхъ *четвертаго* гласа, оканчивающихся на *ре*. Эти мелодіи, кромѣ мелодій гласа *четвертаго*, вообще транспонированы на нижнюю квинту.

*Второй гласъ* церковно-византійской музыки имѣетъ оригинальное только ему свойственное устройство, и непохожъ ни на одинъ изъ діатоническихъ ладовъ.

Что касается *отвораго плагальнаго* гласа, то сильное господство его гаммы въ турецкихъ мелодіяхъ придаетъ ему значеніе *привознаго азіатскаго товара*, хотя пельзя отрицать, что существенные элементы этой гаммы имѣются и въ античномъ *хроматическомъ* родѣ пѣнія.

Доселѣ мы говорили о послѣдовательности интервалловъ въ византійскихъ церковныхъ гласахъ и о сопоставленіи ихъ съ древними античными ладами. Но *ладъ* служитъ лишь основаніемъ, на которомъ зиждутся гласовыя лѣствицы извѣстной *системы* и извѣстнаго *рода*. Кромѣ же гласовыхъ лѣствицъ существуютъ и другія гласовыя *примѣты*, или (по Фокаевсу) составныя части гласовъ. Это: *ἀπὴχημα*, иначе *προήχημα* или *προετομασία* гласа т. е. отзвукъ, предоглашеніе, предуготовленіе гласа; затѣмъ *ἴσος* или *βάσις* т. е. основной звукъ мелодіи, выдерживаемый при пѣніи дѣтьми; далѣе—*καταλήξεις*, или финальные звуки мелодіи и ея частей, и наконецъ *τένοι δεσπόζοντες* т. е. господствующие звуки въ мелодіи.

*Каталексисы* или фанальные звуки мелодій издавна служили важными показателями гласовъ, такъ какъ опредѣляли не только окончаніе мелодіи, но и основной звукъ ея лѣствицы, а также и ея звуковые предѣлы вверхъ и внизъ, а слѣдовательно и главные черты ея характера. По свидѣтельству латинскихъ писателей, гласъ 1-й и плагальный 1-го оканчивались на звукахъ  $\pi\alpha$  (ge), гласъ 2-й и плагальный 2-го на  $\beta\omicron\upsilon$  (mi), гласъ 3-й и гласъ *тяжкій* на  $\gamma\alpha$  (fa), гласъ 4-й и плагальный 4-го на  $\delta\iota$  (sol) <sup>1)</sup>. Такимъ образомъ группа мелодій, будучи ограничена извѣстнымъ объемомъ звуковъ извѣстнаго лада и оканчиваясь въ цѣломъ и въ главныхъ своихъ частяхъ на извѣстный звукъ, ясно представляла собою тупъ того или другого гласа. Но такъ какъ греческіе мелодисты, говоритъ Гристъ, не довольствовались скромнымъ содержаніемъ древнихъ напѣвовъ и старались о большемъ разнообразіи модуляцій, то вскорѣ произошло, что приведенныя въ безпорядокъ разностию финальных звуковъ многія мелодіи гласа 1-го стали оканчиваться на  $\kappa\epsilon$  (la), гласа 4-го на  $\beta\omicron\upsilon$  (mi), гласа *тяжкого* на  $\zeta\omega$  (si). Къ этому присоединилось еще то обстоятельство, что они (мелодисты), дабы чрезмѣрнымъ однообразіемъ напѣвовъ не навлечь скуки на людей, не всѣ періоды одного и того же гласа оканчивали однимъ и тѣмъ же финальнымъ звукомъ; почему и установили три рода каталексисовъ: *заключительныхъ* ( $\tau\epsilon\lambda\iota\kappa\acute{\omega}\nu$ ) въ концѣ пѣснопѣній, *совершенныхъ* ( $\acute{\epsilon}\nu\tau\epsilon\lambda\acute{\omega}\nu$ ) въ концѣ періодовъ въ срединѣ пѣснопѣній и наконецъ *несовершенныхъ* ( $\acute{\alpha}\tau\epsilon\lambda\acute{\omega}\nu$ ) въ концѣ колѣнъ и частей періода, гдѣ мелодіи скорѣе остаются въ зависимости, чѣмъ заключаются. Въ этомъ послѣднемъ случаѣ они допускали особенно большія вольности <sup>2)</sup>. Поэтому уже Вріенній въ XIV вѣкѣ различалъ восемь гласовъ между прочимъ двоякаго рода финальными звуками. Наконецъ нынѣ вѣрнѣйшими показателями финальных звуковъ служатъ *мартірии*, поставляемыя въ началѣ каждой мелодіи и въ началѣ и концѣ ея отдѣловъ. Изъ нихъ ясно, какъ широко размножились виды каталексисовъ и насколько поэтому они сами по себѣ, безъ другихъ гласовыхъ примѣтъ, стали слабыми показателями гласовъ. Въ каждомъ почти гласѣ пѣніе *стихиарное* имѣетъ одно окончаніе, пѣніе *ирмологійское* — другое, а пѣніе  $\pi\alpha\pi\alpha\delta\iota\kappa\acute{\omicron}\nu$  и еще иное; *несовершенные* каталексисы обыкновенно падаютъ на одинъ звукъ, *совершенные* на другой, а *заключительные* оканчиваются иногда особымъ звукомъ, иногда же звукомъ *совершеннаго ката-*

<sup>1)</sup> Christ et Paranikas „Antholog. Gr.“ Proleg. p. CXX. Срв. систему гласовъ свв. Аѳросія и Григорія Двоеслова.

<sup>2)</sup> Тамъ же.

лексиса. Сверхъ того въ разныхъ мелодіяхъ и періодахъ одного и того же гласа каталексисы одного и того же вида иногда оканчиваются разными звуками <sup>1)</sup>).

Говорятъ, что вѣрнѣйшею изъ гласовыхъ примѣтъ служить ἀπὴχημα каждого гласа. *Апихима*, по Фокаевсу, „есть подготовленіе гласа имѣющей пѣться мелодіи“. Древніе обозначали ее въ разныхъ гласахъ при помощи многосложныхъ реченій, наприм. αἰαίεε, ιαία, ᾠα и проч., каковыя реченія буквами древняго письма обозначали извѣстные характеристическіе интерваллы гласа, а иногда и способъ произведенія звуковъ. Такъ *апихима* восьмого гласа Ηεάηε выражается діатоническими интервалами: νη, πα, βου, νη (do-re-mi-do) и „требуетъ произношенія величественнаго и властнаго“ <sup>2)</sup>. Въ новыхъ руководствахъ по пѣнію реченія эти сокращены, упрощены и почти всѣ приведены къ формулѣ *Ие*. *Апихимы* описаны въ *Compendium* музыкальной науки, которое издано Гербертомъ въ сочиненіи: „De cantu et musica sacra“, tom. II, tab. VIII; въ греческихъ же теоріяхъ (напр. у Фокаевса) ученіе о нихъ излагается не ясно.

*Исонъ* или *васисъ* (βάσις), какъ основной звукъ, явственно проходящій чрезъ всю мелодію, естественно долженъ служить также одною изъ вѣрныхъ и притомъ весьма оцутительною при самомъ исполненіи пѣснопѣній примѣтою гласа. Онъ показывается верхнею частью *мартирій*, поставляемыхъ въ началѣ и въ продолженіи каждой мелодіи.

Наконецъ, къ гласовымъ же примѣтамъ относятся, *испод-ствующіе звуки* мелодіи. Это, по Фокаевсу, „такіе звуки, коихъ качество постоянно дѣйствуетъ въ гласѣ, т. е. звуки наичаще слышимые, на каковыхъ гласѣ любитъ вращаться преимущественно“. Когда въ мелодіи ихъ бываетъ нѣсколько, то одни изъ нихъ считаются главными, а другіе второстепенными. Имъ противоплагаются „звуки *переходные* (ὑπερβάσις), коихъ качество совершенно бездѣйственно въ гласѣ, поелику производитъ непріятное впечатлѣніе на слухъ“ <sup>3)</sup>.

Для легчайшаго усвоенія гласовъ памятью пѣвцовъ существовали въ Греціи краткіе запѣвы, неупотребительные при бого-

<sup>1)</sup> См. А. Θ. Фокаевса „Μουσικόν ἐγχόλιον“, главы XIV—XXI; срв. таблицу каталексисовъ въ кн. „Christ et Paranikas „Anth. Gr.“. Proleg. p. CXXI.

<sup>2)</sup> Тамъ же, глава XIII и далѣе.

<sup>3)</sup> Фокаевсъ, глава XIII.

служеніи. Это родъ устныхъ *антими* для пѣвцовъ, не знающихъ нотописи, и для мелодій, не изложенныхъ нотно <sup>1)</sup>.

Но въ греческомъ церковномъ пѣніи существуетъ не мало и отступленій отъ гласовыхъ формулъ и установленныхъ нормою примѣтъ. Сюда особенно относятся: варианты гласовъ и ноты звукоряда, не имѣющія точнаго опредѣленія, затѣмъ *модуляція* или переносъ мелодіи изъ одного гласа въ другой, и наконецъ совмѣщеніе въ пѣснопѣніи разныхъ гласовъ.

Каждый изъ восьми гласовъ имѣетъ свой особый звукорядъ или лѣствицу звуковъ съ усвоеннымъ ей послѣдованіемъ интервалловъ. Но нѣкоторые изъ гласовъ имѣютъ по нѣсколько различныхъ звуковыхъ лѣствицъ, а потому и по нѣсколько образцовъ для пѣнія, иногда въ общемъ сходныхъ, иногда же различныхъ по мелодіи. Виды пѣнія *παπαδικόν*, *στιχηρακόν* и *είρμολογικόν* обыкновенно и въ одномъ и томъ же гласѣ различаются между собою и звуковыми лѣстницами и гласовыми примѣтами. Обиліемъ вариантовъ особенно отличается гласъ *четвертый*. Иногда же встрѣчаются смѣшанныя звуковыя лѣствицы, наприм., *диатоническо-энгармоническая* и проч. Сверхъ того въ большей части гласовыхъ гаммъ есть ноты вточности *неопредѣленныя*, которыя возвышаются или опускаются при помощи переменныхъ знаковъ, слѣдуя закону *притяженія* (*аттракціи*), неизвѣстному въ европейскихъ музыкальныхъ теоріяхъ. Такъ въ греческихъ мелодіяхъ перваго гласа, имѣющаго областію звуки *до-ре-ми-фа-солъ* съ господствующими звуками *фа* и *солъ* и финаломъ *ре*, нота *ми* при восходящемъ движеніи мелодіи остается неизмѣнною, при нисходящемъ же движеніи къ звуку *ре* понижается на  $\frac{1}{4}$  тона, образуя так. обр. между *ми* и *фа* и между *ми* и *ре* два интервала, каждый по *три четверти* цѣлаго тона.

Гласовыя области звуковъ строятся по большей части по

---

<sup>1)</sup> Таковъ *Μεθόδος ἀγιορικῆ, ὁκτάηχος*, помѣщенный въ Хиландарскомъ стихирарѣ XVIII в. Приводимъ текстъ его въ русскомъ переводѣ:

Гласъ 1. Встрѣтилъ авва авву.

„ 2. И такъ его привѣтствовалъ:

„ 3. Откуда ты, авва, идешь?

„ 4. Изъ Адрианополя.

„ 5. Не знаешь ли чего о моихъ родителяхъ?

„ 6. Умерла мать твоя;

„ 7. Тяжко умеръ и господинъ твой;

„ 8. И Богъ упокоилъ ихъ.

Подобнаго рода запѣвы были и у русскихъ пѣвцовъ прежняго времени. См. г. Ст. Вас. Смоленскаго „Азбука А. Мезенца“. Казань, 1888 г., стр. 51—52.

системѣ *тетрахорда* или *пентахорда*. Однако рѣдко бываетъ, чтобы мелодія какого либо пѣснопѣнія во всемъ своемъ продолженіи сохраняла характеръ одного и того же гласа. Существенно необходимая для каждаго гласа и характеристическая группа звуковъ или гласовая область не выходитъ за предѣлы квинты. Какъ скоро эта граница переступается, мелодія переходитъ въ другой гласъ. Этотъ переходъ мелодіи или *переносъ* въ иные гласы, называемый у грековъ μεταβολή, т. е. переменною лада или *модуляціею* (отъ слова *modus* ладъ, гласъ) въ греческомъ пѣніи представляетъ собою не мало затрудненій для яснаго разумѣнія и отчетливаго исполненія гласовой мелодіи, особенно при употребленіи *исона*. Но *модуляція* происходитъ въ мелодіи того или другого пѣснопѣнія не часто (одинъ или два раза) и обыкновенно къ концу его, когда пѣвецъ и слушатели уже утвердятся въ данномъ гласѣ, и когда многократное повтореніе его мотивовъ можетъ произвести впечатлѣніе утомительнаго однообразія <sup>1)</sup>. Переходъ мелодіи изъ одного гласа въ другой совершается посредствомъ употребленія тоновъ и полутоновъ и обозначается въ греческихъ нотныхъ книгахъ или особыми надписаніями, наприм., *нана* или чаще знаками *фѳораъ*. Слово *нана*, у персовъ *азізіи* означаетъ переходъ (συνπλοκή) отъ третьяго гласа въ пятый; *фѳора* (φθορά) есть знакъ внезапнаго *нарушенія* мелодіи поемаго гласа и перехода отъ него въ другой какой либо гласъ <sup>2)</sup>.

Кромѣ *переноса* мелодій изъ одного гласа въ другой въ нѣкоторыхъ греческихъ пѣснопѣніяхъ встрѣчается, какъ и въ нашемъ столповомъ пѣніи, сочетаніе мелодій нѣсколькихъ разныхъ гласовъ <sup>3)</sup>. Такъ съ XIV вѣка особенно извѣстны *четверогласники*, а впослѣдствіи и *осмогласники*, т. е. пѣснопѣнія, совмѣщающія въ себѣ по четыре и по восьми гласовъ, что отмѣчалось какъ въ нотныхъ, такъ иногда и въ четныхъ греческихъ книгахъ, назначенныхъ для клироснаго употребленія. Въ этихъ пѣснопѣніяхъ переходы изъ гласа въ гласъ происходили или въ численномъ порядкѣ гласовъ, или же въ сродно-музыкальномъ, (наприм., изъ 1-го гласа въ 1-й плагальный) и носили названіе *колесованія* мелодіи.

<sup>1)</sup> Срв. Фокаевса „Μουσικόν ἐγκύλιον“, глав. XXII.

<sup>2)</sup> Ученіе о фѳорахъ излагается въ каждомъ руководствѣ по греческому церковному пѣнію. О надписаніяхъ *нана* и *азізіи*. см. архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты“. „Приложенія“ ко 2 отд. II ч. М. 1881 г., стр. 90.

<sup>3)</sup> Въ нашемъ *столповомъ* пѣніи не малое число *многогласниковъ* указано г. С. В. Смоленскимъ въ его изслѣдованіи „Азбука знамен. пѣнія А. Мезенца“. Казань. 1888 г., стр. 51 и примѣч. 1.

*Пѣніе неосмогласное.* Кромѣ уставнаго осмогласнаго пѣнія въ Греко-Восточной церкви допускались и *неосмогласные* напѣвы, а также напѣвы *мѣстныя*, не только греческіе, но и иноземные. Тѣ и другіе конечно составлены также на основаніи общезвѣстныхъ въ древности восьми *ладовъ*, но отступаютъ отъ установленныхъ византійскою теоріею гласовыхъ формулъ и въ мелодическомъ движеніи самобытны отъ извѣстныхъ образцовъ греческаго осмогласнаго пѣнія. Такъ въ VII вѣкѣ пѣснотворцы анатолійскіе (малоазійскіе) Георгій Писидійскій и Θεодоръ Сикеотъ составленнымъ имъ пѣснотвореніямъ дали тотъ самый напѣвъ, который былъ общеупотребителенъ и любимъ въ Анатолиі, отъ чего и самыя эти пѣснопѣнія названы *анатомійскими* или *восточными*. У христіанъ сирійскихъ, въ время преп. Ефрема, число гласовъ восходило до 257, и только во время св. Іоанна Дамаскина сирскія пѣснопѣнія расположены на восемь гласовъ <sup>1)</sup>. Хотя такое громадное количество гласовъ представляется невѣроятнымъ и предполагаетъ понятіе о *гласѣ* какъ о напѣвѣ, но при употребленіи разныхъ *родовъ* пѣнія, разныхъ звуковыхъ *областей* и *примѣтъ*, и дѣйствительныхъ гласовыхъ видовъ могло быть не мало.—Затѣмъ, по свидѣтельству архим. Порфирія Успенскаго <sup>2)</sup>, въ многочисленныхъ крюковыхъ греческихъ книгахъ Синайскаго монастыря, изъ коихъ древнѣйшія писаны въ 999, 1177, 1236, 1321, 1332, 1365, 1437 годахъ, содержатся, кромѣ теоріи церковнаго пѣнія, музыкальныя сочиненія разныхъ творцовъ и церковныя роспѣвы разныхъ народовъ, какъ-то: *персидскій, франкскій, болгарскій, родосскій, солунскій*. Въ нихъ есть священныя пѣснопѣнія по подражанію соловью, стуку колеса, катящагося по мостовой, и звукамъ высушеннаго дерева. „Видно, говоритъ этотъ ученый путешественникъ, что греки при византійскихъ царяхъ умѣли разнообразнымъ пѣніемъ своимъ выражать всѣ чувствованія и восторги христіанскіе. Видно, что христіане въ Персіи, Франкіи, Болгаріи и въ другихъ странахъ пѣли въ церквахъ по своему. Видно, что въ св. Софіи Константинопольской, куда стекались вѣрующіе со всѣхъ концовъ греческаго царства, патріархи благословляли употреблять напѣвы разныхъ народовъ, и тѣмъ выражали каѳоличество церкви православной“. Такъ какъ напѣвы эти составлены внѣ системы византійскаго осмогласія, то, хотя бы по составу текста пѣснопѣній и имѣли

<sup>1)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго, стр. 72 и 210, примѣч.

<sup>2)</sup> „Первое путеш. въ Синайскій монастырь въ 1845 г.“, стр. 210—211.

надписанія гласовъ, по мелодіи должны быть причислены къ напѣвамъ *неосмогласнымъ*.

Къ *неосмогласнымъ* пѣснопѣніямъ относятся также и древніе *асматики*, т. е. цѣлыя пѣсенныя послѣдованія службъ. Пѣніе сіе, по Сумеону Солунскому, „отъ отцевъ издревле дадеся и каѳолическія же церкви вся по вселеннѣй отъ начала тое совершаху сладкопѣсенно, ничто же глаголюще безъ пѣнія, токмо іерейскія самыя молитвы и діаконовъ прошенія“ <sup>1)</sup>. Пѣніе это особенно содержалось церквами: Константинопольскою, Антиохійскою и Θεσσαλονицкою (Солунскою). Примѣры этого пѣнія и нынѣ можно слышать на Солунскомъ Аѳонѣ, который, по свидѣтельству ученыхъ изслѣдователей, „есть дѣйствительно живой остатокъ глубокой старины“ <sup>2)</sup>.

### 3. Метръ и ритмъ церковныхъ пѣснопѣній.

Богослужебныя пѣснопѣнія Греко-Восточной церкви принадлежатъ къ разряду поэтическихъ, именно *лирическихъ* произведеній; поэтому въ своемъ составѣ имѣютъ тотъ или иной *метръ*, а въ напѣвахъ *ритмъ*. Не вдаваясь въ подробности изложенія этой обширной, разнообразной по предмету и сложной по развитію, но еще не достаточно разработанной области церковной поэзіи, ограничимся здѣсь лишь указаніемъ нѣкоторыхъ *общихъ положеній* и *выдающихся сторонъ и видовъ* симметрическаго состава греческихъ богослужебныхъ текстовъ и напѣвовъ.

Къ *общимъ положеніямъ* о метрѣ и ритмѣ церковныхъ пѣснопѣній должно отнести слѣдующія:

1) *Метръ* (μέτρον — мѣра, размѣръ) и *ритмъ* (ῥυθμός — счетъ, расчетъ), по своему словопроизводству, а иногда и по словоупотребленію, одинаково означаютъ закономѣрную послѣдовательность и взаимное соотвѣтствіе частей произведенія, но современными намъ писателями слово *метръ* относится къ словесному,

<sup>1)</sup> Сумеонъ Солунскій подробно излагаетъ и уставъ этого пѣнія на вечерни, утрени и часахъ. См. главы 345—352. Сп. собраніе сочиненій архим. Павла, изд. 1879 г. ч. I, стр. 321—337 и „Выписки изъ старописьменныхъ, старопечатныхъ и другихъ книгъ“, Озерскаго, изд. 3-е. Москва, 1883 г. ч. II, стр. 443—450. Въ нашемъ церковно-пютномъ Обиходѣ сѹнод. изданія къ *асматикамъ* должно отнести предначинательный псаломъ на всенощномъ бдѣніи: „Благослови душе моя Господа“, имѣющій надписаніе: *Кіевскаго роспѣва*; л. 3 обор.

<sup>2)</sup> „Изъ воспоминаній о поѣздѣ на Аѳонъ“, г. Н. Страхова; въ журн. „Русскій Вѣстникъ“, октябрь, 1889 г. Въ послѣднее время открытъ цѣлый кодексъ (уставъ) асматиковъ Константинопольской церкви. См. „Богословскій Вѣстникъ“, январь, 1893 года.



именно стихотворному составу пѣснопѣній и усваивается преимущественно количественному стихосложенію, основанному на долготѣ гласныхъ буквъ, а слово *ритмъ* — къ способамъ симметрическаго расположенія частей ихъ напѣвовъ и къ стихосложенію, основанному на удареніяхъ словъ.

2) Древніе священные пѣснопѣвцы были вмѣстѣ и творцами мелодій для составленныхъ ими пѣснопѣній, а потому въ ихъ произведеніяхъ какъ текстъ, такъ и относящійся къ нему напѣвъ имѣли весьма тѣсную взаимную связь. Они были лишь двумя родственными способами для совокупнаго художественнаго выраженія одного и того же объекта, т. е. религіозной мысли и чувства, а потому имѣли одинъ и тотъ же характеръ и располагались по однимъ и тѣмъ же формамъ. Впослѣдствіи древніе церковные напѣвы, подѣ влияніемъ вѣковъ, мѣстъ и вкусовъ, подверглись многоразличнымъ измѣненіямъ въ своемъ стилѣ, формахъ, звуковыхъ комбинаціяхъ и даже въ строѣ самой гаммы; вслѣдствіе чего во многихъ случаяхъ ритмическая ткань, получивъ нѣкоторую самостоятельность отъ текста, перестала совпадать въ своихъ основаніяхъ и формахъ съ метрическою тканью текста.

3) Главнымъ и древнѣйшимъ основаніемъ *метра*, а съ нимъ и *ритма* церковныхъ пѣснопѣній служитъ ихъ художественно-логическое дѣленіе на *полустихія* (колѣна), *стихи* (періоды) и *строфы* (куплеты), каковыя части должны имѣть или точную или только приблизительную взаимную соразмѣрность и нѣкоторую законченность мысли и рѣчи. Въ древней священной поэзіи восточныхъ народовъ, а затѣмъ и въ христіанско-византійской каждый *стихъ* (въ напѣвѣ — *періодъ*) обыкновенно заключаетъ въ себѣ законченное предложеніе, полное ли то или сокращенное, входящія же въ составъ его *полустихія* (въ напѣвѣ — *колѣна*) суть члены этого предложенія, изъ коихъ каждый представляетъ собою отдѣльное логическое понятіе. Каждые два стиха въ своей совокупности обыкновенно составляютъ *дистихъ* (δυστίχος), который и служитъ основаніемъ и простѣйшею формою *строфы*. Но строфы часто содержатъ въ себѣ и болѣе, чѣмъ по два стиха, иногда же состоятъ изъ нѣсколькихъ дистиховъ, между которыми встрѣчаются и одинокіе стихи или періоды. Каждая строфа обыкновенно заключаетъ въ себѣ развитую, округленную, вполне законченную мысль, такъ что стихъ или полустихіе, или даже одно слово, будучи отдѣлены отъ одной строфы и перенесены въ другую, очевидно нарушаютъ не только порядокъ частей произведенія, но и самый смыслъ текста и напѣва. — Такое дѣленіе на члены, составляющее такъ сказать остовъ всякой версификаціи и музыкальной композиціи, обще донинѣ всѣмъ церковнымъ пѣсно-

пѣніямъ, не смотря на разнообразіе видовъ и формъ ихъ сложенія; притомъ не только подлиннымъ греческимъ пѣснопѣніямъ и напѣвамъ, но и переводнымъ ихъ текстамъ, и напѣвамъ производнымъ.

4) Затѣмъ болѣе тщательная и дробная внѣшняя отдѣлка церковныхъ пѣснопѣній выразилась въ нѣкоторыхъ изъ нихъ: въ стихосложеніи—закономѣрнымъ послѣдованіемъ *стопъ*, а въ напѣвахъ—такимъ же послѣдованіемъ временъ или *такта*. Но строгое чередованіе стопъ не составляетъ необходимой принадлежности стиха, равно какъ и однообразное послѣдованіе тактовъ—необходимой принадлежности напѣва, и потому большая часть церковныхъ пѣснопѣній ихъ не имѣетъ. Да и вообще христіанское пѣснопѣніе, какъ со стороны логическихъ дѣленій текста, такъ особенно со стороны подробностей внѣшней звуковой отдѣлки, носитъ въ своемъ стилѣ печать христіанской *свободы*, которая обнаруживается всюду преобладаніемъ религіозной мысли и чувства надъ благозвучіемъ, надъ тщательною чистотою и точностію отдѣлки внѣшнихъ формъ, столь свойственной греко-римскимъ античнымъ произведеніямъ поэзіи. Основаніемъ такой свободы въ церковныхъ пѣснопѣніяхъ служатъ: точность догматическихъ опредѣленій, частое употребленіе словъ и выраженій Священнаго Писанія, высота отрѣшенныхъ отъ земли мыслей и чувствъ и наконецъ общепонятность изложенія,—свойства, отличающія церковную поэзію отъ мірской.

5) Богослуженіе православной церкви, по мѣткому выраженію одного современнаго намъ писателя, есть „величественное стройное цѣлое, къ художественному созданію котораго привлечены церковію всѣ лучшія средства искусства“, частію заимствованныя ею извнѣ, частію же разившіяся въ ней самой<sup>1)</sup>. Вступленіе въ христіанство всѣхъ народностей и ихъ равноправность отразились на его словесномъ и музыкальномъ искусствѣ допущеніемъ въ церковное употребленіе самыхъ разнообразныхъ *метровъ* и *ритмовъ* съ преобладаніемъ видовъ, выработанныхъ наиболѣе культурными народами Европы и Азіи (евреевъ, сирійцевъ, грековъ и римлянъ), а въ послѣдствіи почти съ исключительнымъ господствомъ народно-византійскаго христіанскаго стиля. Творчество это так. обр. отличается обиліемъ матеріала, разнообразіемъ формъ, сложностію процесса своего развитія и потому не можетъ не затруднять изслѣдователей; но, къ счастью, оно не

<sup>1)</sup> Г-на А. Снегирева: „О богослужебной поэзіи древней Греческой церкви до конца IV вѣка“; въ журн. „Вѣра и Разумъ“, 1891 г. №№ 3 и 6, стр. 185.

разсѣяно по различнымъ странамъ греко-восточнаго христіанства, а сосредоточивается въ полнотѣ своихъ формъ и особенностей въ церкви Греческой, именно въ византійскій періодъ ея существованія, почему и даетъ возможность по крайней мѣрѣ общаго обозрѣнія главныхъ формъ церковной греческой поэзіи и музыки. Пользуемся тѣмъ, что извѣстно нынѣ въ этомъ отношеніи въ Европѣ съ присовокупленіемъ и нѣкоторыхъ своихъ наблюденій <sup>1)</sup>).

#### А. О метръ пѣснопѣный.

Со времени изданія греческой гимнологіи Питрою <sup>2)</sup> пѣснопѣнія Греческой церкви перестали считаться прозою. Исслѣдователи находятъ въ нихъ собраніе поэтическихъ формъ, достойныхъ христіанскаго богослуженія и вмѣстѣ простыхъ и общедоступныхъ, съ метрами, заимствованными частію изъ античной древности, частію отъ семитовъ. Для классификаціи метра различаютъ стихъ *метрический* или *соразмѣрный*, основанный на закономѣрномъ количественномъ, силлабическомъ, или тоническомъ стопосложеніи, и стихъ *ритмическій* или *свободный*, называемый иначе *мѣрною прозою*, который, не имѣя строгаго и однообразнаго послѣдованія стопъ, а также и равночисленности слоговъ въ стихахъ, стоитъ въ тѣсной связи съ напѣвомъ и удерживаетъ только нѣкоторыя общія свойства стихотворнаго метра. Но есть еще болѣе древняя форма стиха, это—библейскій *параллелизмъ*. Начнемъ съ послѣдняго.

Въ богослужебной практикѣ христіанской церкви издревле весьма важное мѣсто занимаетъ чтеніе и пѣніе ветхозавѣтныхъ *псалмовъ*, безъ котораго не обходится ни одно общественное богослуженіе. Поэтому первою формою метра церковныхъ пѣснопѣній является особый складъ древнееврейскаго стиха. Онъ состоитъ въ библейскомъ *параллелизмѣ* членовъ текста, основанномъ съ внутренней стороны на подборѣ параллельныхъ оборотовъ мысли и рѣчи. Это метръ *свободный*, безъ однородности стопъ, безъ равночисленности слоговъ, даже безъ однообразно-правильнаго распредѣленія удареній. При этомъ съ внѣшней стороны текстъ сообразно съ мыслью дѣлится на приблизительно соразмѣрныя *полустигіи*, *стихи* (или періоды) и *строфы*, каковыя части, какъ въ письмѣ, такъ и въ возгласномъ произношеніи, у евреевъ

<sup>1)</sup> Настоящая глава о метрѣ церковныхъ пѣснопѣній составлена глав. обр. на основаніи сочиненія: Dr. Karl Krumbacher „Geschichte der byzantinischen Litteratur“, Munchen. 1891 г. и W. Christ et M. Parinikas „Anthologia Graeca carminum christianorum“, Lipsiae, 1871 г.

<sup>2)</sup> Pitra: Hymnographie, de l'église grecque. Rome, 1867.

обозначались разнаго рода большими и малыми остановками и сопровождались систематически выработанными акцентами. „Музыкальный элементъ еврейской грамматики, по выраженію Делича, есть *акценти-логическій*... Каждый стихъ ветхозавѣтнаго текста образуетъ одинъ, упорядоченный нотнымъ знакомъ, музыкальный періодъ, состоящій изъ предыдущаго и послѣдующаго съ нихъ каденцами“<sup>1)</sup>.

Библейскій параллелизмъ различается: 1) *синонимическій*, когда оба члена стиха (полустипіи) выражаютъ одну и ту же мысль, но иными словами; 2) *антитетическій*, когда мысль выраженная въ первомъ членѣ стиха, во второмъ его членѣ разъясняется отъ противоположнаго; 3) *синтетическій*, когда во второмъ членѣ стиха та же мысль раскрывается болѣе частнымъ образомъ; 4) иногда въ томъ и другомъ членѣ стиха встрѣчаются разныя понятія и предложенія

Еврейскій стихъ чаще всего слагается изъ двухъ членовъ или полустипій (повышенія и пониженія); но встрѣчаются стихи изъ трехъ, четырехъ членовъ, и весьма рѣдко изъ одного члена, какъ бы добавсчнаго къ другимъ въ началѣ и концѣ рѣчи. Стихи же изъ пяти и болѣе членовъ являются *несовершенными* стихами и по своему складу составляютъ переходъ къ прозаическому составу рѣчи. Полустипіи не равныя по количеству слоговъ и многосложныя изъ нихъ подраздѣляются еще на двѣ части цезурою. Отношенія между членами у европейскихъ ученыхъ обозначаются буквенными формулами, напр. ab, abc, abcd и проч.<sup>2)</sup>.

Часто нѣсколько стиховъ логически и грамматически связуются въ одну группу, именуемую *строфою*. Такъ псаломъ 61 состоитъ изъ трехъ строфъ, по четыре стиха въ каждой (ст. 2—5; 6—9; 10—13). Предѣлы строфъ въ еврейской поэзіи съ внутренней стороны обозначаются единствомъ мысли, а съ внѣшней стороны—частію алфавитомъ буквъ, которыми начинаются стихи

<sup>1)</sup> Delitz zur Geschichte der jüdischen poësie S. 23 und 48. Срв. Исторію музыки Fétis, 1, 440. О свободѣ еврейскаго стиха см. выше-названную статью г. Снегирева, стр. 109.

<sup>2)</sup> Достаточное объясненіе еврейскаго стихосложенія находится въ „Еврейской Грамматикѣ“, Гезеніуса § 2, 5 и въ „Еврейской Христоматіи“, К. Коссовича, а также въ вышеупомянутой статьѣ г. А. Снегирева. Подробныя свѣдѣнія о еврейскомъ ритмѣ см. въ сочиненіяхъ: проф. Олестюкаго „Ритмъ и метръ ветхозавѣтной поэзіи“; см. Труды Кіев. дух. академіи за 1872 г. т. 3; Lowth: „Praellect. de sacra poësi Hebraeorum“ XIX, p. 365 и дал., изд. Михаэлиса, и p. 205, изд. Розенмюллера; De Wette: „Commentar über die Psalmen, ed. 5, p. 42 и дал.; Ewald: „Die Dichter des Alten Bundes“, 1, p. 91 и дал.; Saalschütz: „Von der form der hebräischen Poësie“.

(наприм. въ пс. 9 каждые два стиха начинаются одною и тою же буквою; псаломъ 3 даетъ группы изъ трехъ стиховъ; псал. 19 группы изъ восьми стиховъ), частію повтореніемъ нѣкоторыхъ основныхъ стиховъ или припѣвовъ (см. псал. 42 и 43, слова: „Что унываешь, душа моя...“), частію особымъ музыкальнымъ терминомъ, который у евреевъ называется *села* (selah), а у LXX *diapсалма* (διάψαλμα), т. е. *отпѣвъ* или *раздѣлъ* псалма и встрѣчается въ Библии 72 раза <sup>1)</sup>.—Къ особенностямъ библейскаго стихотворенія также относятся: припѣвъ, иногда алфавитный акростихъ, повторенія словъ и звуковыя комбинаціи: аллитерація, рима, игра словъ и др. <sup>2)</sup>.

Таковъ метръ еврейскаго стихотворенія вмѣстѣ съ псалмами и гимнами усвоенный и христіанскимъ псалмопѣніемъ. Въ христіанскомъ богослуженіи одни изъ еврейскихъ псалмовъ читаются и поются въ цѣломъ ихъ составѣ, безъ всякихъ измѣненій и пропусковъ (наприм. на литургіи: псалмы изобразительны), другіе въ видѣ группъ избранныхъ стиховъ (наприм. на всенощномъ бдѣніи: предначинательный псаломъ и псаломъ „Блаженъ мужъ“), иные въ нѣсколько измѣненномъ видѣ (наприм. „Господи, воззвахъ къ тебѣ, услыши мя“); изъ нѣкоторыхъ же псалмовъ заимствуются лишь отрывки въ видѣ отдѣльныхъ стиховъ, или же двустишіи. Таковы: запѣвы къ стихирамъ, антифоны на литургіи, прокимны, стихиры по прочтеніи апостола, причастіе, непорочныя и др. Примѣръ строфнаго двустишія, составленнаго изъ разныхъ стиховъ псалма (пс. 117, ст. 25—26).

Θεὸς Κύριος | καὶ ἐπέφανεν ἡμῖν,  
Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος | ἐν ὄνοματι Κυρίου.

Ветхозавѣтные *гимны* принадлежатъ къ отдѣлу ирмосовъ и въ древней христіанской церкви имѣли обширное употребленіе <sup>3)</sup>.

Во всѣхъ этихъ псалмахъ, гимнахъ и стихахъ изъ нихъ, и въ греческомъ и въ русскомъ переводѣ, удерживаются основныя свойства древней еврейской поэзіи, т. е. библейскій параллелизмъ членовъ, равно какъ и дѣленіе на строфы, стихи и полустихія. Въ переводныхъ текстахъ утрачиваются лишь второстепенныя свойства еврейскаго стиха, основанныя на звуковомъ составѣ еврейскихъ реченій, каковы: акцентуація, аллитерація, ассонансъ, игра словъ и др.

Собственныя христіанскія пѣснопѣнія первыхъ вѣковъ, по тѣсной связи новозавѣтной церкви съ ветхозавѣтною, находились

<sup>1)</sup> Подробности см. у проф. Олесницкаго „Ритмъ и метръ ветхозав. поэзіи“, стр. 582—587 и дал.

<sup>2)</sup> Тамъ же, стр. 403 и дал.

<sup>3)</sup> Переводъ ихъ на русскій языкъ и подробности см. архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Афон. монастыри“, ч. II, отд. 1, стр. 420—440.

также подъ очевиднымъ вліяніемъ священнаго еврейскаго стиха и особенно псалмовъ и гимновъ. Къ такого рода произведеніямъ относятся многія *лирическія* мѣста въ книгахъ Новаго Завѣта, своимъ составомъ живо напоминающія пѣсни Ветхаго Завѣта, какъ-то: пѣснь Богородицы, пророческія слова Захаріи, гимнъ старца Симеона, а также мѣста, имѣющія характеръ богослужебныхъ пѣснопѣній Ветхаго Завѣта, каковы, наприм., 1 Тимоѳ. 3, 16 (Велія есть благочестія тайна); 2 Тимоѳ. 2, 11, 12, 13 (Аще съ нимъ умрохомъ); Апок. гл. 15 (Пѣснь Агнцу); Дѣян. 4, 24—30 (Гимнъ апп. Петра и Іакова) и др. Примѣръ: Ефес. 5, 19 по формулѣ abc:

Востани спяй  
И воскресни отъ мертвыхъ:  
И освѣтитъ тя Христосъ <sup>1)</sup>.

Ту же непосредственную связь съ ветхозавѣтнымъ псалмопѣніемъ мы видимъ и въ послѣдующихъ произведеніяхъ первыхъ временъ христіанства, каковы: утренній гимнъ: „Слава въ вышнихъ Богу“, вечерній гимнъ „Свѣте тихій“, гимнъ при возженіи свѣтильниковъ (ἐπιλύχνος) и молитва при обѣдѣ, а также пѣснь, помѣщенная въ Постановленіяхъ Апостольскихъ: „Хвалите отроцы Господа...“ <sup>2)</sup>.

Въ вечернемъ гимнѣ: „Свѣте тихій“ мы находимъ *свободное* ритмическое построеніе, свойственное псалмамъ, съ слабымъ лишь оттѣнкомъ параллелизма, которое похоже на величавую *прозу* и однакоже легко дѣлится на приблизительно соразмѣрные стихи и строфы: <sup>3)</sup>.

Свѣте тихій святія славы,  
Безсмертнаго Отца, небеснаго,  
Святаго, блаженнаго,  
Исусе Христе!

\* \*  
\*

Пришедше на западъ солнца,  
Видѣвши свѣтъ вечерній,  
Поемъ Отца. Сына,  
И Святаго Духа, Бога.

\* \*  
\*

<sup>1)</sup> Тамъ же, стр. 419 и дал.

<sup>2)</sup> Разборъ стихотворнаго состава нѣкоторыхъ изъ этихъ гимновъ см. въ статьѣ г. А. Спегирева „О богослужебной поэзіи древне-греческой церкви“, журн. „Вѣра и разумъ“, 1891 г. № 6.

<sup>3)</sup> Греческій текстъ см. Πανθέκτη ἐκτὰ ἐκκλησιαστικῇ, изд. Каріофилла. Аѳины. 1860 г. т. 1. стр. 12.

Достойнъ еси во вся времена  
 Пѣтъ быти гласы преподобными,  
 Сыне Божій, животъ дай.  
 Тѣмъ же міръ тя славятъ <sup>1)</sup>).

Но и въ нѣкоторыхъ молитвахъ священника и въ большей части возглашеній, ектеній и пѣспопѣній въ древнихъ литургіяхъ мы находимъ тотъ же или почти тотъ же приблизительно размѣрный составъ. Причиною того служитъ съ одной стороны присутствіе въ нихъ *мирическаго* элемента, а съ другой близкое знакомство авторовъ съ ветхозавѣтною священною поэзіею и перенесеніе ея формъ на свои первоначально импровизированныя произведенія. Здѣсь мы очень часто встрѣчаемъ тотъ же библейскій параллелизмъ членовъ и во всякомъ случаѣ подобное библейскому дѣленіе текста на приблизительно равныя полустішія, стихи и строфы, безъ равночисленности слоговъ въ стихахъ, безъ однообразнаго послѣдованія стопъ и удареній. Параллелизмъ здѣсь чаще всего принимаетъ форму греческаго *дистиха* (двустішія), но въ текстѣ есть также періоды въ три и въ два колѣна; дистихъ иногда удваивается; встрѣчаются иногда короткіе, но сильные содержаніемъ стихи, наприм. обращеніе въ началѣ строфы, заключеніе въ концѣ ея. Примѣры:

*Молитва перваго антифона:*

Господи Боже нашъ,  
 Его же держава несказанна, | и слава непостижима,  
 Его же милость безмѣрна, | и чловѣколюбіе неизреченно:

\* \*

Самъ Владыко, | по благоутробію Твоему,  
 Призри на ны, | и на святыи храмъ сей,

\* \*

И сотвори съ нами, | и молящимися съ нами,  
 Богатыи милости Твоя | и щедроты Твоя <sup>2)</sup>).

*Возглашеніе діакона:*

Станемъ добръ, | станемъ со страхомъ,  
 Возвемъ святое возношеніе ! въ мирѣ принести.

<sup>1)</sup> Пѣспопѣніе это заключаетъ въ себѣ три строфы по 4 стиха и (въ греческомъ подлинникѣ) по 35 слоговъ въ каждой, за исключеніемъ первой строфы, въ которой при словахъ „Исусе Христе“ не достаеъ еще пяти слоговъ. Самые же стихи неравны количествомъ слоговъ и не имѣютъ закономѣрнаго послѣдованія стопъ и удареній.

<sup>2)</sup> Служебникъ, Сѣпод. изд. Москва, 1890 г. л. 40.

*Возгласъ:*

Благодать Господа нашего Иисуса Христа, | и любви Бога и  
Отца,  
И причастіе Святаго Духа, | буди со всѣми вами.

Подобное сему расположеніе стиховъ находится и въ нѣкоторыхъ ектеніяхъ (сугубой, просительной). Періоды въ три колѣна мы видимъ, напримѣръ, въ возгласахъ: „Побѣдную пѣснь“, „Твоя отъ Твоихъ“; сочетаніе же двухъ дистиховъ — въ возгласахъ: „Слава Святѣй“ и „Яко Твоя держава“ <sup>1)</sup>.

Къ особенностямъ пѣснопѣній первыхъ вѣковъ церкви также относится обиліе оборотовъ рѣчи и образовъ, заимствованныхъ изъ ветхозавѣтныхъ священныхъ книгъ и особенно изъ Псалтири.

*Метрическое стихосложеніе.* Вторую форму церковнаго стихосложенія представляютъ собою пѣснопѣнія, написанныя метромъ *количественнымъ*, основаннымъ на долготѣ и краткости слоговъ, съ опредѣленнымъ числомъ стопъ и цезурою, дѣлящею стихъ на два полустіхія. Греко-римскій *количественный* метръ имѣлъ девять разныхъ видовъ <sup>2)</sup> и отличался сложностію, строгою тщательностію выполненія, изысканностію внѣшней отдѣлки вообще и важною формальностію при недостаткѣ силы чувства. Въ слѣдъ за свѣтской византійской поэзіей простѣйшіе изъ этихъ размѣровъ и наиболѣе важные по характеру примѣнены и къ священнымъ пѣснопѣніямъ христіанской церкви, а особенно къ произведеніямъ, не назначаемымъ ихъ авторами для богослужебнаго употребленія. „Мы пользуемся, пишетъ патр. Фотій, сочиненіями языческихъ авторовъ, въ которыхъ все баснословное и вымышленное отвергаемъ, но охотно принимаемъ форму и искусство выраженія для развитія и расположенія нашихъ мыслей“ <sup>3)</sup>. Въ христіанскихъ пѣснопѣніяхъ встрѣчаются преимущественно размѣры: *ямбическій триметръ*, *рѣдко дактилическій гекзаметръ*, *анакреонтическій диметръ* и *триметръ* и нѣкоторые другіе. Византійскій *лирическій триметръ* имѣетъ свои особенности: онъ состоитъ обыкновенно изъ 12-ти слоговъ, изъ которыхъ предпоследній (11-й), а иногда третій отъ конца (10-й) имѣютъ удареніе. Удареніе на последнемъ слогѣ избѣгается. Просодическою

<sup>1)</sup> Тамъ же. Интонація церковно-распѣвнаго чтенія изложена подробно въ книжкѣ: „Пособіе къ церковному чтенію“, псал. Е. Богданова и свящ. И. Лебедева. Москва. 1891 г. Книжка эта значительно была бы полезнѣе, если бы въ ней было указано ясное дѣленіе читаемыхъ распѣвно текстовъ на члены.

<sup>2)</sup> Срв. Крumbaхера „Geschichte der Byzant. Litteratur“ § 148 и 158.

<sup>3)</sup> Ad Amphilochium quaestio 149. Migne t. 101. S. 12 col.



особенностью византийских стиховъ должно признать постоянно возрастающую *свободу* употребленія короткихъ, долгихъ и общихъ слоговъ, равно какъ и цезуры, и переходъ къ стихосложенію ритмическому, основанному на удареніи.

Къ первымъ, еще не рѣшительнымъ опытамъ пересадки античнаго метра на христіанскую почву относятся: гимнъ „Христу Спасителю“ въ книгѣ „Педагогъ“, св. Климента Александрійскаго (+211—218), написанный анапестическими *монометрами* и *диметрами*, и „Пиръ десяти дѣвъ“, св. Меѳодія Патарскаго или Тирскаго (+321) <sup>1)</sup>. Въ первомъ изъ нихъ мы находимъ смѣсь *анапестовъ* (— — —), иногда *дактилей* (— — —), со *спондеями* (— — —). Стопы эти чередуются не вполне закономерно, проходятъ не по всему гимну, образуя промежутки въ стихахъ, въ которыхъ обычный ихъ порядокъ нарушается; стихи не равномѣрны по числу слоговъ <sup>2)</sup>. Поэтому гимнъ св. Климента, хотя написанъ и количественными метрами, не есть точное подражаніе античнымъ образцамъ. „Пиръ дѣвъ“ св. Меѳодія есть родъ діалога десяти дѣвъ о высокомъ достоинствѣ дѣвства, который изобилуетъ всѣми красотами греческой словесности. За прозаическимъ текстомъ слѣдуетъ пѣснь дѣвъ. Она состоитъ изъ расположенныхъ по акростиху греческаго алфавита 24 строфы (φάλμος), поемыхъ одною изъ дѣвъ, съ двустрочнымъ припѣвомъ послѣ каждой строфы (ὑπακοή) для прочихъ дѣвъ. Каждая строфа состоитъ изъ четырехъ *ямбическихъ* стиховъ, не равныхъ по числу стопъ (по большей части семистопныхъ съ цезурою и четырехстопныхъ) и не вездѣ метрически правильныхъ. Каждая строфа, какъ и припѣвъ, оканчивается краткимъ стихомъ или полустіхіемъ.

Во второй половинѣ IV вѣка *количественное* стихосложеніе получаетъ, такъ сказать, право гражданства во всѣхъ главныхъ пунктахъ христіанской церкви, именно, въ церкви Сирійской, Константинопольской, Римской. Пѣснопѣнія св. Ефрема, діакона эдесскаго, писанныя на сирскомъ языкѣ, представляютъ собою своего рода подражаніе греческому стихосложенію, не задолго до него внесенному въ сирскую метрику гностиками, особенно Армоніемъ, сыномъ Вардесана <sup>3)</sup>. Они идутъ правильными строфами

<sup>1)</sup> Полный текстъ гимновъ см. въ кн. „Anthologia Graeca“, Christ et Paraniakas; „Пиръ десяти дѣвъ“; изданъ также проф. Е. Ловягинимъ въ кн. „Избранныя мѣста изъ греч. писаній свв. оо. церкви до IX в.“, ч. 1, стр. 115.

<sup>2)</sup> Болѣе подробный разборъ этихъ гимновъ см. въ статьѣ А. Снегирева „О богослужебной поэзіи древней греч. церкви“, въ ж. „Вѣра и Разумъ“, 1891 г., № 6.

<sup>3)</sup> Тамъ же, стр. 375.

въ 4 или въ 5 краткихъ стиховъ, которые полны поэтическаго дара, глубокихъ мыслей и живыхъ религіозныхъ чувствъ <sup>1)</sup>).

Въ Греко-Восточной церкви наиболѣе плодовитымъ и вѣрнымъ древнимъ школьнымъ традиціямъ античнаго количественнаго метра былъ св. Григорій Богословъ, по происхожденію Назіанзенъ, еп. Константинопольскій (род. 329, + 390 г.), получившій образованіе въ разныхъ греческихъ школахъ. Въ своихъ многочисленныхъ большихъ и малыхъ стихотвореніяхъ (до 507), весьма важныхъ по содержанію и художественныхъ по формѣ, онъ употреблялъ почти только древніе размѣры стихосложенія, какъ-то: *гекзаметръ*, *троханический септенаръ*, *ямбическіе метры* и т. д., которые и выдерживалъ съ научною строгостію. Такъ его „гимнъ во Христу“ написанъ трехстопнымъ *анapesto-ямбомъ*, „гимнъ ко Христу послѣ молчанія въ Пасху“ — *гекзаметромъ* и *пентаметромъ*, „О душе“ и „Благодареніе“ — *іонійскимъ діалектомъ* и *гомерическимъ гекзаметромъ*, „О человѣческой природѣ“ — *эллиническими* двустопными изъ гекзаметровъ и пентаметровъ, „О жизни человѣческой“ и „Похвалы“ — *шестистопнымъ ямбомъ* или *ямбическимъ триметромъ*. Стихотвореніе „Къ своей душѣ“ имѣетъ метръ *анакреонтический* перваго вида, состоящій въ трехстопномъ ямбѣ съ добавкою одного слога на концѣ (— | — | — | —), а стихотвореніе „О дѣвствѣ“ написано *анакреонтическимъ* же стихомъ втораго вида, съ добавкою къ той схемѣ анакрузы въ началѣ <sup>2)</sup>). Вотъ начальныя стихи нѣкоторыхъ его произведеній съ ихъ метрическими схемами:

*О человѣческой природѣ:*

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — *гекзаметръ.*  
— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — *пентаметръ.*

Χθιζὸς ἐμοῖς ἀχέεσσι || τετραμένος, οἷος ἀπ' ἄλλων  
"Нмην ἐν σхиερῶ || ἄλσει, θυμὸν ἔδων

*О жизни человѣческой.*

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — —  
Ὅχοῦς, ὁ πηλὸς, ἡ παλίστροφος κόνις...

<sup>1)</sup> О твореніяхъ св. Ефрема см. „Историч. обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго, Спб. 1860 г., стр. 68 и дал. Русскій переводъ нѣкоторыхъ его пѣснопѣний и другихъ пѣснопѣсцевъ Сирской церкви см. у архим. Порфирія Успенскаго: „Приложенія“ ко 2 отд. II части перваго путеш. въ Афонскіе монастыри. Москва, 1881 г. стр. 45—48.

<sup>2)</sup> Полный текстъ нѣкоторыхъ стихотвореній св. Григорія можно видѣть въ изданіи проф. Е. Ловягина „Избранныя мѣста изъ греч. писаній свв. оо. церкви до IX вѣка“. Ч. II. Спб., стр. 66—81.

## О дѣйстви.

— — — | — — — | — — — | —

Ἀρετὴ πᾶσα δικαίους  
ἕνα βαρύνον προβιβάζει.

Такъ какъ стихотворенія св. Григорія Богослова, при ихъ художественной формѣ, одушевлены теплымъ религіознымъ чувствомъ, то и заслужили достойное удивленіе позднѣйшихъ писателей и даже были снабжены въ IX вѣкѣ Косьмою Іерулимскимъ и Никитою Давидомъ учеными комментаріями <sup>1)</sup>.

Въ Западной церкви въ IV же вѣкѣ народъ увлекался гимнами св. Амвросія Медиоланскаго (+397), совмѣщавшими въ себѣ внѣшнія стороны и формы, свойственныя частію Св. Писанію, частію античному словесному искусству. Гимны эти имѣютъ построеніе античное *метрическое*, по чужды разнообразія и сложности языческаго стихосложенія и ограничиваются употребительнымъ въ христіанской церкви *ямбическимъ диметромъ*, который выдерживается со строгостію, свойственною древнимъ классикамъ (наприм. Горацію). У Амвросія каждый гимнъ дѣлится на восемь строфъ, по 4 стиха въ каждой, и такимъ образомъ содержитъ всегда по 32 стиха. Далѣе въ его гимнахъ мы видимъ уже намѣренное употребленіе *риемъ*, которыя составляютъ переходъ къ новой европейской версификаціи, хотя и не имѣютъ еще надлежащей полноты и регулярности. Подражатели Амвросія уже не выдерживаютъ ни лиризма, ни законовъ количественнаго метра, ни вообще свойствъ гимновъ Амвросія <sup>2)</sup>.

О послѣдующемъ затѣмъ состояніи и упадкѣ церковнаго метрическаго стихосложенія мы имѣемъ слѣдующія извѣстія:

Современникъ св. Григорія *Апполлинарій младшій*, сынъ свѣтскаго поэта Апполлинарія старшаго, въ своихъ переложеніяхъ псалмовъ въ героическій гекзаметръ обнаружилъ еще болѣе строго научную выдержку въ древнихъ классическихъ формахъ, почему и нашелъ подражателя въ Ноннѣ Панопольскомъ. Но псалмы при этомъ утрачивали свойственную имъ выразительность и возвышенную простоту, и потому переложенія Апполлинарія скоро забыты. Также учены и непопулярны и знаменитыя стихотворенія *Синезія* (370—413), обнаруживающія въ авторѣ скорѣе философа, чѣмъ поэта. Наконецъ самъ *Ноннъ* (въ началѣ V в.), свѣтскимъ произведеніямъ котораго подражали Трифіодоръ, Каллупъ и Музей, не имѣлъ успѣха съ своимъ

<sup>1)</sup> См. Krumbacher: „Geschichte der Byzant. Litteratur“, § 168.

<sup>2)</sup> Подробности см. П. Цвѣткова: „Гимны св. Амвросія Медиоланскаго“, въ ж. „Твор. свв. оо.“ въ русскомъ перев., изд. при Моск. д. акад., 1891 г., кн. IV.

метрическимъ переложеніемъ въ гекзаметръ Евангелія отъ Іоанна, сдѣланнымъ имъ въ старости. Переложеніе это читается и понынѣ на вечернѣ перваго дня Пасхи въ Святогробскомъ храмѣ, въ Іерусалимѣ <sup>1)</sup>, но въ прочихъ церквахъ не извѣстно. Въ видахъ характеристики этого направленія приводимъ начало Ноннова переложенія въ славяно-рускомъ переводѣ:

„Безлѣтно и непостижимо | въ безвѣстномъ началѣ бѣ Слово,—  
Родителю равносущественъ, | совѣчный безматерній Сынь.  
И свѣтъ самосуцаго Бога | есть Слово; отъ свѣта есть свѣтъ,—  
Отца Своего нераздѣльный, | на вѣчномъ съ Нимъ тронѣ сѣдящій.“

Послѣ Нонна обычай ученаго подражанія античной метрикѣ постепенно ослабѣлъ, но не прекратился даже при образованіи уже *ритмическаго* стихосложенія и появленіи *гражданскаго* тоническаго стиха. Это доказываютъ: *анакреонтическія* оды св. Софронія, съ 629 г. патріарха Іерусалимскаго, три *ямбическіе* канона св. Іоанна Дамаскина и бесчисленныя стихотворенія духовнаго содержанія, написанныя анакреонтическими и другими размѣрами, Елія, Игнатія, Льва мудраго, Продрома, Мапула, Фила и другихъ. Наиболѣе достойными богослужебнаго употребленія признаны церковію стихотворные каноны св. Іоанна Дамаскина на праздники: Рождества Христова, Богоявленія и Пятидесятницы <sup>2)</sup>. Всѣ эти каноны отъ начала до конца написаны *ямбическимъ триметромъ*. Каждый ихъ ирмосъ и тропарь представляетъ собою особую строфу той или другой пѣсни канона и имѣетъ по пяти двѣнадцатисложныхъ стиховъ, или, что тоже, по шести ямбическихъ стопъ, съ цезурою послѣ каждаго изъ первыхъ пяти слоговъ, которая дѣлитъ стихъ на два полустішія. Сверхъ того стихи въ канонахъ построены съ такою свойственною Іоанну роскошью труда въ расположеніи слоговъ и удареній, что и новая ритмически-тоническая техника признаетъ ихъ правильность, такъ какъ въ нихъ ударяемые слоги повторяются правильно на опредѣленныхъ мѣстахъ стиха. Самыя же тоническія схемы въ разныхъ пѣсняхъ канона различны. Въ образецъ этого рода стихосложенія приводимъ по одному первому стиху изъ ирмоса и перваго тропаря первой пѣсни канона на Рождество Христово:

*Схема*  
*количественная:* — — | — — | — — | — — | — — | — —

<sup>1)</sup> Архим. Порфирія Успенскаго: „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты“, ч. I, отд. 2, стр. 277 и дал.

<sup>2)</sup> Греческій текстъ этихъ каноновъ съ предварительными къ нимъ примѣчаніями можно видѣть въ изданіи проф. Е. И. Ловягина „Богослужебные каноны на греч., славян. и русскомъ языкахъ“.

## Схема

*ритмическая:*    —   —   —   —   —   |   —   —   —   —   —   —   —  
 Ирмосъ: "Ε σω σε λα ον | θαυ μα του γων Δεσ πό της...  
 Тропарь: "Η νεγ κε γα στήρ | ή γι ασ μέ νη λό γον...

Въ богослужебномъ употребленіи Греческой церкви есть еще *ямбическій* канонъ 1-го гласа Богородицѣ, твореніе *Іоанна Дамаскина* на Рождество Христово <sup>1)</sup>, а также канонъ *Меводія* изъ Сиракузъ <sup>2)</sup> и первый кондакъ акаѳиста Божіей Матери, твореніе блаж. *Георгія Писиды* (по инымъ—патр. *Сергія*).

Затѣмъ количественная античная поэзія уже болѣе не находила себѣ подражателей среди христіанскихъ гимнографовъ. Вымершія въ живомъ языкѣ греческаго народа формы *количественности* препятствовали развитію теплоты чувства и его выраженію въ произведеніяхъ, вмѣстѣ же съ тѣмъ стали непонятны народу и перестали производить на него надлежащее впечатлѣніе. Сверхъ того, при строгой выдержкѣ стиха, по выраженію проф. Е. Ловягина, „нельзя соблюсти столь свободнаго и естественнаго теченія и сочетанія словъ, какое прилично прозѣ,“ особенно же, прибавимъ, тексту священныхъ пѣснопѣній, что можно видѣть отчасти и въ стихотворныхъ канонахъ св. *Іоанна Дамаскина* <sup>3)</sup>. А потому эти формы стихосложенія, съ выцвѣтшими отъ времени красотами, легко уступили свое мѣсто другимъ болѣе сроднымъ живому языку народа элементамъ стихосложенія и красотамъ рѣчи, которые развились собственно на почвѣ христіанско-византійской поэзіи. Элементы эти въ изобиліи и въ достаточно-художественной обработкѣ представляетъ *византійско-ритмическое* стихосложеніе.

*Ритмическое стихосложеніе.* За утратою въ живой греческой рѣчи долготы и краткости слоговъ, этихъ основаній античнаго *количественнаго* стихосложенія, христіанской лирикѣ оставалось изобрѣсти новыя формы стихосложенія и для этого воспользоваться элементами еще присущими живой прозаической рѣчи, т. е. привести въ соотвѣтствующія эстетическимъ требованіямъ сочетанія ея реченія, слоги, ударенія. Подъ вліяніемъ напѣвнаго ритма, а можетъ быть и общихъ свойствъ сирійско-еврейскаго стиха, скоро появилась *ритмическая проза*, которая чрезъ утонченность ассонансовъ и чрезъ повтореніе одинаковыхъ комбинацій возвысилась до *ритмической поэзіи* <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> См. Θεοτοκίον изд. Музея. Константинополь, 1849 г., стр. 196.

<sup>2)</sup> Krumbacher: Geschichte der byzant. Litteratur. p. 322.

<sup>3)</sup> „Богослужебные каноны“, проф. Е. Ловягина, стр. 71.

<sup>4)</sup> Подробности о происхожденіи *ритмической поэзіи* см. въ вышеупомянутомъ сочиненіи Крумбаха § 182.

Въ основаніе *ритмическаго* стихосложенія прежде всего полагается: 1) логически-эстетическое расположеніе его частей—строфъ, стиховъ и полустихій; 2) затѣмъ число слоговъ въ стихахъ; 3) мѣста удареній надъ слогами; 4) словесная форма произведенія (стихира, канонъ, кондакъ, тропарь), иногда—припѣвъ, акростихъ, риѣма; 5) наконецъ риторическая или фонетическая искусственность выраженій.

По изслѣдованію ученыхъ, <sup>1)</sup> важную особенность фонетики и акцентуаціи этого стихосложенія, равно какъ построенія и послѣдованія стопъ, стиховъ и строфъ, составляетъ, до извѣстныхъ предѣловъ, *свобода Словъ* считаются просто, безъ принятія во вниманіе ихъ долготы и краткости; гіатусъ (зіяніе) допускается смѣло, элизія (выпускъ гласной) почти совершенно въ пренебреженіи. Разность между острымъ и обложеннымъ *удареніемъ*, исчезнувшая уже въ живой рѣчи, постепенно всюду оставлена безъ вниманія. Однообразіе ударенія строго соблюдается только на концѣ стиховъ. *Стопы* строятся и слѣдуютъ своеобразно, а не по точному подражанію античнымъ стихамъ—ямбамъ, трохеемъ и проч. Въ ритмическомъ стихосложеніи никакія опредѣленныя стопы не выдерживаются и не слѣдуютъ однообразно отъ начала до конца стихотворенія. *Строки* не имѣютъ равномерности и не равносложны; какъ ритмическія ихъ схемы, такъ и число слоговъ въ нихъ по большей части различны. Не только въ разныхъ стихахъ одной и той же строфы, но и въ разныхъ полустихіяхъ одного и того же стиха стопосложеніе бываетъ различно и рѣдко повторяется въ слѣдующихъ стихахъ. Стихи представляютъ собою смѣсь разныхъ размѣровъ: ямбовъ, трохеевъ, дактилей, анапестовъ и проч. *Строфы* то движутся равно и мѣрно впередъ, то получаютъ стремительность отъ прилива небольшихъ членовъ стиха. Простыя, краткія строфы встрѣчаются рѣдко, чаще же обширныя, которыя достигаютъ до 20 и болѣе короткихъ строкъ, изъ которыхъ опять каждая можетъ имѣть свою послѣдовательность удареній. Творецъ пѣсни не хотѣлъ повторять опредѣленныя стопы и схемы строкъ, но слѣдовалъ свободно музыкальному чувству; оно одно опредѣляло и послѣдовательность удареній, и длину короткихъ строкъ (колѣнъ) и группировку краткихъ строкъ въ длинныя строки (стихи, періоды) и вообще строеніе (*οἶκος*) строфы.

На первый взглядъ новому метру не достаетъ ни плавности, ни разнообразія, ни исправности стопосложенія. Но при внима-

<sup>1)</sup> Крумбахеръ въ выше упомянутомъ сочиненіи § 174.

тельномъ разсмотрѣніи этого стихосложенія мы видимъ въ немъ свои законы и даже великое искусство построенія. Наблюденія показываютъ, что это стихосложеніе состоитъ главнымъ образомъ въ *периодическомъ* строеніи рѣчи (πολὴρα κατὰ περίοδον), что оно имѣетъ большое сходство съ конструкціею еврейскаго стиха и частію греческаго стиха древнихъ лирическихъ поэтовъ и преимущественно основывается на напѣвномъ ритмѣ пѣснопѣній.

Большая часть церковныхъ пѣснопѣній, не подходя подъ правила законѣрнаго стихосложенія, обнаруживаютъ въ себѣ соразмѣрность своихъ членовъ. Именно, стихи ихъ идутъ связными и притомъ приблизительно соразмѣрными группами. Въ основаніи такого расположенія членовъ лежитъ библейскій параллелизмъ текста, не извѣстный античной книжной поэзіи. Параллелизмъ этотъ впрочемъ является здѣсь по большей части во внѣшней оболочкѣ греческаго *дистиха*, состоящаго въ сочетаніи стиховъ въ парныя группы. Каждый стихъ обыкновенно дѣлится цезурою на *колѣна* (полустішія), изъ которыхъ наиболѣе пространныя по тексту подраздѣляются еще на болѣе дробные члены. Примѣръ изъ богород. догм. гл. 6:

Кто Тебѣ не ублажить, | Пресвятая Дѣво;

Кто ли не воспоетъ | Твоего пречистаго рождества?

Группа такихъ дистиховъ, съ присовокупленіемъ иногда отдѣльных стиховъ вступительныхъ въ началѣ, заключительныхъ въ концѣ и (рѣдко) соединительныхъ въ срединѣ, образуетъ строфу, которая въ греческихъ богослужебныхъ книгахъ, смотря по виду гимновъ и по мѣсту въ нихъ и богослуженіи, носитъ различное названіе, какъ-то: стихира, богородиченъ, кондакъ, икосъ, ирмосъ, тропарь и проч. Въ пѣснопѣніяхъ не рѣдко встрѣчаются пары стиховъ взаимноравныхъ и по числу слоговъ и по ритмическому размѣру. Такія двустішія особенно извѣстны изъ икосовъ акаѣиста Божіей Матери, твореніе блаж. Георгія Псиды.

Такая группировка членовъ является на первомъ планѣ у церковныхъ пѣснописцевъ и господствуетъ надъ закономѣрнымъ послѣдованіемъ стопъ, стѣсняющихъ свободное теченіе рѣчи и выразительность мысли и чувства. Самое дѣленіе текста на стихи и колѣна не есть дѣленіе произвольное. Стихотворцы съ каждымъ стихомъ умѣли прекрасно соединять небольшую остановку смысла и рѣчи. Каждый стихъ заключаетъ въ себѣ обыкновенно цѣлое синтаксическое, полное или сокращенное, предложеніе и каждое колѣно отдѣльный его логическій членъ. Притомъ въ каждомъ колѣнѣ по большей части находятся два слова или два грамматическія понятія. Колѣно въ три слова, или въ одно слово, тре-

буетъ соотвѣтственнаго себѣ колѣна въ томъ же, или чаще въ слѣдующемъ стихѣ, также въ три или въ одно слово.

Относительно послѣдованія удареній въ стихахъ одни изъ пѣснопѣній имѣютъ нѣкоторое сходство съ древнимъ античнымъ, другіе съ позднѣйшимъ тоническимъ стопосложеніемъ, большая же ихъ часть обнаруживаетъ въ себѣ *напѣвный ритмъ*, состоящій въ присутствіи въ каждомъ колѣнѣ стиха *сильныхъ* удареній или напѣвныхъ *иктовъ*, которые, группируя слоги въ большія стопы, уравниваютъ мѣру колѣнъ и стиховъ и содѣйствуютъ выразительности при ихъ возгласномъ произношеніи. Отъ того-то этого рода стихосложеніе и называется *ритмическимъ*, а у иныхъ писателей—*мѣрною прозою*, приспособленною къ пѣнію на гласы. Такой взглядъ на просодическое строеніе церковныхъ стиховъ оправдывается какъ историческими извѣстіями о томъ, что составители ихъ вмѣстѣ были и творцами ихъ мелодій, такъ и сопоставленіемъ ихъ тоническихъ схемъ съ извѣстными нынѣ ихъ древними напѣвами. Примѣръ:

Ἦ παρθένος σήμερον | τὸν ὑπερούσιον τίκτει  
 Καὶ ἡ γῆ τὸ σπῆλαιον | τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει  
 Ἀγγελοὶ μετὰ ποιμένων | δόξολογοῦσιν  
 Μάγοι δὲ μετὰ ἀστέρος | ὁδοιποροῦσιν  
 Αἰ' ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη | παιδίον νέον | ὁ πρὸ αἰώνων Θεός <sup>1)</sup>.

— — — / — — — / — — — . | . . — — — / — — — / — — —  
 — — — / — — — / — — — . | . . — — — / — — — / — — —  
 / — — . . . — — — / — — — | . . — — — / — — —  
 / — — . . . — — — / — — — | . . — — — / — — —  
 — — — / — — — / — — — | — — — / — — — / — — — / — — —

Таково въ общемъ строеніе ритмическихъ церковныхъ пѣснопѣній византійскаго періода.

Въ частности для уясненія строенія *коленъ* или членовъ греческаго церковнаго стиха Крись <sup>2)</sup> обращается къ сопоставленію *подобныхъ* (πρόμοιον) съ ихъ *самогласными* (αὐτόμελον) и *тропарей* съ *ирмосами* и указываетъ въ нихъ слѣдующіе четыре закона:

1. Пѣснопѣнія одного и того же напѣвнаго вида должны состоять изъ *одинаковаго числа коленъ* или членовъ, такъ что если

<sup>1)</sup> Въ этомъ кондакѣ св. Романа на Рожд. Хр. содержатся два *дистиха*, папоминающіе библейскій параллелизмъ, и одинъ распространенный заключительный стихъ. Оба стиха перваго дистиха одинаковы по количеству слоговъ (15) и по тоническимъ схемамъ. Тоже и оба стиха втораго дистиха (13). Заключительный стихъ стоитъ отдѣльно (13+7). Первые два стиха имѣютъ цезуру послѣ семи первыхъ слоговъ, остальные послѣ восьми. Каждое колѣно до цезуры и послѣ цезуры имѣетъ свой тоническій размѣръ и поется особымъ колѣномъ мелодическимъ.

<sup>2)</sup> Antholog. Graeca, Proleg, p. LXXV и далѣе.



самогласный образец (*стихира, ирмосъ, кондакъ*) заключаетъ въ себѣ десять колѣнъ, то столько же колѣнъ должно заключать въ себѣ и каждое составленное по его подобію пѣснопѣніе (*подобенъ, тропарь, икосъ*). Раздѣленіе же пѣснопѣній на колѣна достаточно ясно изъ самыхъ кодексовъ. Въ нихъ каждое колѣно строфы отдѣлялось точкою или звѣздочкою, которая впослѣдствіи замѣнена запятою. Встрѣчающіяся въ дѣленіи колѣнъ разности объясняются ошибками переписчиковъ, а также двусмысленностію знаковъ, употребляемыхъ одинаково для обозначенія колѣнъ и вмѣстѣ членовъ рѣчи, хотя эти дѣленія не всегда совпадаютъ одно съ другимъ. Эти ошибки въ большинствѣ случаевъ исправимы чрезъ сопоставленіе многихъ того же вида пѣснопѣній.

2. Взаимно соотвѣтственные колѣна тропарей (т. е. пѣснопѣній) состоятъ изъ *одинаковаго числа слоговъ*. Причиною того силлабическій стиль напѣвовъ, въ которомъ каждому звуку напѣва долженъ соотвѣтствовать одинъ слогъ текста. Законъ этотъ соблюдался и у древнихъ лирическихъ поэтовъ, — сирійскихъ, греческихъ, латинскихъ, именно въ стихахъ, подчиненныхъ природѣ напѣвовъ.

3. Взаимно соотвѣтственные тропари согласуются на определенныхъ мѣстахъ *въ удареніяхъ слоговъ*. И это основной законъ стихотворнаго искусства византійскихъ и христіанскихъ поэтовъ. Впрочемъ здѣсь разумѣется не каждое удареніе, встрѣчающееся въ стихѣ, такъ какъ многія изъ удареній не постоянны, а только наиболѣе *сильно* выдающіяся или *икты*, соединяющія нѣсколько слоговъ въ одну большую стопу. Эти ударенія остаются неизмѣнными во всѣхъ соотвѣтственныхъ стихахъ тропарей и обыкновенно сопровождаются какъ въ чтеніи, такъ равно и въ пѣніи, высотой, напряженіемъ и вмѣстѣ протяженіемъ звуковъ. Такихъ *иктовъ* въ стихѣ бываетъ одинъ, два или три, не смотря на видъ стопосложенія. Въ церковныхъ книгахъ вѣрнѣйшими знаками этихъ иктовъ служитъ нотное обозначеніе напѣвовъ пѣснопѣній, въ которомъ знаки сильнаго ударенія ( $\psi\eta\sigma\tau\acute{o}\nu$ , иногда  $\beta\alpha\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha$ ,  $\pi\epsilon\tau\alpha\sigma\tau\acute{\eta}$  съ знакомъ  $\chi\lambda\acute{\alpha}\sigma\mu\alpha$ . а прежде еще  $\delta\acute{\xi}\epsilon\acute{\iota}\alpha$ ) согласны съ сильными же удареніями церковнаго стихосложенія, сохраняемыми твердо отъ древности. Поэтому понятно намъ наставленіе нѣкоего грамматика (Θεодосія или же Θεодора Александрійскаго) о сочиненіи каноновъ: „Если кто хочетъ составить канонъ, то онъ долженъ сначала воспѣть ирмосъ. потомъ присоединить къ нему тропари такъ, чтобы они равны были съ ирмосомъ въ числѣ слоговъ, въ удареніяхъ, а вмѣстѣ чтобы сохраняли и его размеръ“. Но то же правило приложимо и къ *подобнымъ* и къ нѣкоторымъ другимъ церковнымъ пѣснопѣніямъ.

4. Наконецъ четвертый законъ тотъ, что каждое колѣно свободнаго ли то или законоуѣрнаго стопосложенія по крайней мѣрѣ въ одномъ опредѣленномъ мѣстѣ имѣетъ слогъ съ сильнымъ удареніемъ; прочіе слоги могутъ колебаться. Этотъ слогъ обыкновенно полагается въ концѣ колѣна; отъ того заключеніе колѣнъ, особенно же находящихся въ концѣ стиха, какъ въ стихосложеніи, такъ и въ его напѣвѣ, замедляется. Тоже было и у древнихъ поэтовъ. Примѣръ соотвѣтственныхъ колѣнъ съ сильнымъ удареніемъ на второмъ слогѣ отъ конца, Θοτή:

Ἀπὸ χειλέων ὕμνον.

Σοὶ δόξαν ἀναπέμψω.

Βάθος σου τῆς σοφίας. и др.

Имѣютъ ли византійскія церковныя стихотворенія и ихъ напѣвы правильную законоуѣрность удареній? Византійскіе пѣснописцы и пѣснопѣвцы. а равно и дидакалы не употребляютъ никакихъ знаковъ для обозначенія ритма и размѣровъ и не уясняютъ этого. Ихъ *иктъ*, обозначаемаый чрезъ выбиваніе ногою тезиса и арсиса, дѣлается часто, почти на каждомъ слогѣ. и потому весьма отличенъ какъ отъ древнихъ стопъ и размѣровъ, такъ и отъ новыхъ тактовъ. Тщательное же сопоставленіе колѣнъ показываетъ, что въ нихъ одни изъ слоговъ имѣютъ постоянно удареніе и представляютъ собою *полное согласіе* акцентовъ, другіе только иногда ударяются и представляютъ собою *несовершенное согласіе*, иные же совсѣмъ не имѣютъ ударенія. Такое различеніе слоговъ въ стихахъ совершенно согласно и съ нѣмымъ обозначеніемъ ихъ напѣвовъ. Сравнивъ шестыя по счету колѣна *подобныхъ* въ Великій Пятокъ и первыя колѣна *подобныхъ* же на память св. Георгія <sup>1)</sup> и обозначивъ *полное согласіе* ихъ акцентовъ тремя, а неполное двумя точками, мы получимъ слѣдующую схему : . . : . . : . . т. е. два постоянно ударяемыхъ слога и одинъ колеблющійся. А въ такомъ случаѣ многія церковно-византійскія колѣна имѣютъ явное сходство съ метрическими колѣнами античныхъ поэтовъ, каковы особенно колѣна *анapestическія* ( — — — — — — — — — — ), *дактилическія* ( — — — — — — — — — — ), *иликонейскія* ( . . — — — — — — — — — — ) и *фереократейскія* ( — — — — — — — — — — ), въ простомъ ихъ видѣ, или же въ соединеніи съ *логаздическими* ( — — — — — — — — — — ) Если же принять во вниманіе и слоги фиктивно ударяемые. какъ они принимаются въ нынѣшнемъ европейскомъ стихосложеніи, то въ церковныхъ пѣснопѣвіяхъ много

<sup>1)</sup> См. Christ et Paranikas „Anthol. Gr.“ proleg. p. LXXXII: Καὶ τὰ πόδια ἡπεύχεται.  
ἄς γενναῖον ἐν μάρτυσιν. и т. д.

найдется колѣнъ *ямбическихъ* и *трохейскихъ* отдѣльно и въ соединеніи между собою <sup>1)</sup>).

*Ямбъ.*

Ὁὐκ ἔστιν ἄγιος ὡς σύ.

Θεὸν σταυρούμενον σαρχί.

*Хорей (трохей).*

Ἀκατάληπτόν ἐστιν.

Ὁ πρεσβύτερος Συμεών.

Другіе размѣры стопъ рѣдки. Вообще же византійскіе стихотворцы и музыканты, за отсутствіемъ у нихъ полүфоніи и сопровождающихъ декламацию и пѣніе мѣрныхъ тѣлодвиженій, обнаруживаютъ пренебреженіе къ равночисленности слоговъ въ колѣнахъ и къ однообразно правильному послѣдованію стопъ и тактовъ.

*О стихахъ и періодахъ.* Изъ полустихій или колѣнъ состояются *стихи* или *періоды*. Христіанскія пѣснопѣнія весьма рѣдко состоятъ изъ одинокихъ колѣнъ или членовъ, по большей же части изъ двухчленныхъ и трехчленныхъ стиховъ или періодовъ <sup>2)</sup>. Такое дѣленіе стиховъ на члены было свойственно особенно еврейскимъ псалмамъ; но оно не чуждо и стихотвореніямъ античныхъ особенно лирическихъ поэтовъ, каковы стихотворенія: дактилическій гекзаметръ, ямбическій триметръ, анапестическій тетраметръ, галліямбъ и пріанейскій стихъ <sup>3)</sup>. Стихи эти состояли обыкновенно изъ двухъ членовъ, но иногда увеличивались до трехъ членовъ, и тогда назывались *періодами*.

Какіе же способы существуютъ для опредѣленія мѣста окончанія стиха и для правильнаго его раздѣленія на члены или колѣна? Византійскіе греки, вслѣдъ за александрійскими грамматиками, обозначая колѣна вышеупомянутыми знаками, не знали способовъ точнаго и яснаго дѣленія пѣснопѣній на *стихи*, которое, предполагалось, было ясно само собою безъ знаковъ. Для насъ же дѣленіе на стихи ясно лишь въ немногихъ стихотвореніяхъ, каковы: ямбическіе каноны св. Іоанна Дамаскина, стихи съ алфавитнымъ акростихомъ канона Теофапа и нѣкоторые другіе. Однако и нынѣ можно указать нѣкоторые положительные способы для раздѣленія стиховъ, именно:

1. У древнихъ греческихъ поэтовъ каждый стихъ оканчивается цѣлымъ словомъ, и нѣтъ случая, чтобы начало слова принадлежало предыдущему, а конецъ его послѣдующему стиху; колѣна же стиха могли соприкасаться въ одномъ безраздѣльномъ словѣ. Затѣмъ въ концѣ стиха или періода не встрѣчается ни обоюднаго слога, ни гіатуса; въ другихъ же мѣстахъ они допускаются. Христіанскіе пѣснописцы, хотя вообще пренебрегали рав-

<sup>1)</sup> Многочисленные примѣры разныхъ метровъ церковныхъ пѣснопѣній можно видѣть въ кн. Anthologia Gr. Криста. Proleg. LXXXIII — LXXXVIII.

<sup>2)</sup> См. выше пѣснопѣніе: Ἦ παρθεὺς σήμερον.

<sup>3)</sup> О дѣленіи гексаметра на 6 *моноподій*, или на три *диподіи*, или на два *кольна* говоритъ Аристоксенъ, у Марія Викторина 11, 2.

носложностію колѣнъ и стиховъ и свободно допускали *іатусъ*, но также весьма рѣдко разсѣкали реченіе на два колѣна, на два же стиха никогда. Въ пѣніи же они никогда не разсѣкаютъ слово и на два колѣна, но переставляютъ цезуру то вправо, то влѣво отъ него, сообразно грамматическому и логическому составу рѣчи, какъ въ слѣдующихъ стихахъ Іоанна Дамаскина изъ пасхальнаго канона:

Ἐν ᾗ εὐλογοῦμεν | Χριστὸν εἰς τοὺς αἰῶνας.

Ὑμνοῦντες αὐτὸν | ὡς Θεὸν εἰς τοὺς αἰῶνας <sup>1)</sup>.

2. Но болѣе нагляднымъ, хотя и довольно шаткимъ средствомъ для раздѣленія стиховъ и колѣнъ, служатъ ихъ мелодіи, раздѣляющіяся также, сообразно съ текстомъ, на большія и меньшія отдѣленія. Мелодіи эти въ древности составлялись самими пѣснописцами и потому вполнѣ должны соответствовать словесному составу ихъ твореній, а между тѣмъ въ теченіе времени весьма мало подвергались произвольному варіированію. Мелодическія дѣленія сверхъ того пріобрѣтаютъ особенную важность потому, что не противорѣчатъ словесному и логическому составу греческаго текста, а съ другой стороны ясно указываются въ греческихъ нотныхъ книгахъ *мартиріями*, т. е. знаками высоты голоса, полагаемыми между періодами напѣва.

3. Далѣе дѣленію на стихи способствуютъ: иногда повтореніе словъ въ началѣ соответственныхъ стиховъ, иногда рѣзма въ ихъ концахъ; затѣмъ ритмическое строеніе стиховъ, наконецъ самыя метрическія вольности, употребляемыя въ концѣ стиха, наприм., смѣна *критской* стопы :.. *хоріямбической* :..., или *спондейской* :. *критскою* :..., именно: концы колѣнъ допускаютъ лишь краткія заключенія, въ концахъ же стиховъ, согласно съ пространными въ нихъ извитіями голоса, ничто не препятствовало употреблять три слога вмѣсто двухъ и четыре вмѣсто трехъ.

4. Особенно же важное значеніе для дѣленія текста на стихи и колѣна имѣетъ уясненіе его грамматическаго и логическаго состава, потому что, какъ выше сказано, каждый стихъ соответствуетъ обыкновенно большему, а каждое колѣно меньшему отдѣленію рѣчи.

Совокупность этихъ примѣтъ достаточна для того, чтобы правильно отдѣлять стихъ отъ стиха и ясно различать ихъ члены не только въ соответственныхъ стихахъ *подобновъ*, *кондаковъ* съ ихъ *икосами* и *каноновъ*, но и въ отдѣльно стоящихъ *самогласныхъ* пѣснопѣніяхъ. Если же въ разныхъ кодексахъ, а также

<sup>1)</sup> Примѣры разсѣченія реченій на два колѣна указаны Крестомъ, р. ХСIII его Анеологіи.

въ пѣвческихъ книгахъ сравнительно съ книгами четвыми иногда дѣленіе текста на части бываетъ различно, то это значить, что оно или дѣйствительно обоудно, или находится въ связи съ напѣвами, такъ какъ въ пространнхъ напѣвахъ стихъ дѣлится на большее число колѣнъ, въ краткихъ же на меньшее ихъ число, или же и вовсе не дѣлится на колѣна, выпѣваясь сподрядъ.

Итакъ вотъ законы *о числѣ слоговъ, о согласіи акцентовъ, о постановкѣ цезуры, уясненіе которыхъ полезно и для распредѣленія стиховъ и колѣнъ и для установленія текста словъ и для расчлененія мелодіи при пѣніи.* Но отъ этихъ законовъ существуетъ не мало и отступленій, которыя также нужно имѣть въ виду во избѣжаніе могущихъ встрѣтиться недоразумѣній. Къ нимъ относятся:

а) Измѣненіе количества или ударенія слоговъ *въ началѣ* колѣнъ, именно взаимная перестановка *икта* двухъ первыхъ слоговъ въ колѣнѣ. Такъ въ гликопейскомъ стихѣ Пиндара форма — — — — — употребляется въ началѣ строфъ, форма же — — — — — въ среднихъ и послѣднихъ періодахъ. Тоже самое бываетъ и въ *подобнахъ*. Такъ колѣну Ὀλην ἀποδέμενοι соотвѣтствуетъ колѣно ὁ πλάστης μου Κύριος.

б) Разность въ числѣ слоговъ, особенно въ заключеніяхъ стиховъ. Такъ стопа *критская* въ концѣ одного стиха: ταῖς ὀρδαῖαι замѣняется хоріамбическою въ другомъ: πρὶν δουλωθῆναι ἡμᾶς, гдѣ придается на концѣ одинъ добавочный ударяемый слогъ. Въ другихъ случаяхъ заключеній вмѣсто стопы — — — — — встрѣчается распространенная добавочнымъ неударяемымъ слогомъ стопа — — — — — и вмѣсто — — — — — стопа — — — — — Такъ заключительному въ стихѣ колѣну Θεοτόχε соотвѣтствуетъ колѣно φρίξαι καὶ δοῦαι. При замѣнѣ *спондейской* стопы *критскою* на концѣ оказывается излишній неударяемый слогъ, на примѣръ слову Θεοτόχε соотвѣтствуетъ слово συστῆσάμενον. Неравночисленность слоговъ въ соотвѣствующихъ стихахъ производитъ то, что въ ихъ напѣвѣ иногда одинъ слогъ произносится двойною флексіею голоса (двумя краткими потоми), иногда же оба эти звука распредѣляются на два слога.

в) Стихи не рѣдко удлиняются чрезъ присоединеніе въ ихъ началѣ *анакрузы*, т. е. начинаются то ямбическою, то анапестическою стопою (— — или — — —), вслѣдствіе чего одинъ изъ соотвѣствующихъ стиховъ имѣетъ большее число слоговъ, чѣмъ другой (наприм. 11 вмѣсто 10).

г) Наконецъ даже и средняя часть стиха не совершенно чужда этой вольности, такъ что иногда и здѣсь анапестъ засту-

паеть мѣсто ямба (— — — вѣсто — —) и дактиль мѣсто трохея (— — — вѣсто — —). Такъ словамъ  $\sigma\acute{o}\sigma\omicron\nu \eta\mu\acute{\alpha}\varsigma$  соотвѣтствуютъ слова  $\acute{\upsilon}\mu\upsilon\omicron\mu\epsilon\nu \pi\iota\sigma\tau\acute{\omega}\varsigma$  съ избыточнымъ слогомъ  $\upsilon\mu$ ; въ первой же пѣсни канона кресту св. Косьмы встрѣчается цѣлая излишняя стопа, именно словамъ ирмоса  $\chi\rho\tau\eta\varsigma\alpha\varsigma \eta\gamma\omega\sigma\epsilon\nu$  въ послѣднемъ тропарѣ этой пѣсни соотвѣтствуютъ слова:  $\acute{\alpha}\pi\acute{\alpha}\tau\eta (\alpha\nu\epsilon)=\tau\rho\acute{\alpha}\pi\eta \delta\acute{\epsilon}$ .

Всѣ упомянутыя уклоненія отъ законмѣрности стихосложенія не имѣютъ никакого особаго музыкальнаго значенія, но суть стихотворныя вольности, свойственныя и латинскимъ *последованиямъ* <sup>1)</sup>.

О *построеніи строфъ*. Изъ соединенія нѣсколькихъ стиховъ и ихъ группъ образуются *строфы*, называемыя у византійцевъ *тропарями*. Взаимно соотвѣтственные тропари имѣютъ определенное число стиховъ и колѣнъ. Предѣлы строфъ въ кодексахъ ясно обозначаются тѣмъ, что каждый тропарь начинается съ новой строки и притомъ съ большой (иногда ѳиноварной) буквы и заключается особымъ знакомъ (:—), означающимъ у древнихъ грамматиковъ смѣну двухъ хоровъ. Число колѣнъ въ тропаряхъ весьма различно (отъ 4-хъ до 20-ти и даже болѣе); заключеніями же своими, которыя очень часто представляютъ видъ стиховъ добавочныхъ, то сокращенныхъ, то распространенныхъ, тропари подобны строфамъ древнихъ лирическихъ и сценическихъ поэтовъ.

Въ эпическихъ поэмахъ древнихъ грековъ строфы обыкновенно состояли изъ равныхъ стиховъ, въ *лирическихъ* же стихотвореніяхъ—изъ неравныхъ. Изъ христіанскихъ пѣснописцевъ сирійскіе и латинскіе слагали строфы изъ равныхъ, греческіе же изъ неравныхъ колѣнъ и стиховъ. Въ ряду византійскихъ церковныхъ пѣснопѣній ямбическіе 12-сложные каноны І. Дамаскина и тонически мѣрные 14-сложные припѣвы на 9-й пѣсни каноновъ въ праздникъ Срѣтенія и Пасхи, суть почти единственные примѣры, коихъ каждый стихъ состоитъ изъ равнаго числа слоговъ. Къ этого рода пѣснопѣніямъ можно развѣ еще отнести кондакъ на акаѳистѣ Божіей Матери: „Взбранной воеводѣ“, состоящій въ греческомъ подлинникѣ изъ шести ямбическихъ стиховъ, по 13 и по 14 слоговъ въ каждомъ, и эксапостиляріи Константина Порфиророднаго <sup>2)</sup>, состоящіе изъ семи стиховъ, изъ коихъ пять (1, 2, 3, 4 и 7) имѣютъ размѣръ трохаическаго каталектическаго тетраметра и состоятъ изъ 15-ти слоговъ, остальные же два (5-й и 6-й) лишь въ своей совокупности имѣютъ столько же

<sup>1)</sup> Bartschius. I, I.

<sup>2)</sup> Christ et Paranikas: Anthol. Gr. p. 110 и дал.

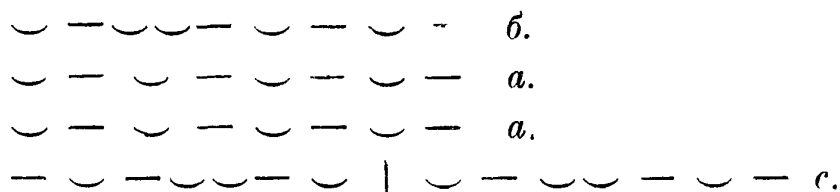
словъ. Стихи же прочихъ всѣхъ тропарей не только числомъ стопъ и ритмическими схемами, но и числомъ слоговъ не равны; и развѣ только нѣкоторые изъ нихъ обнаруживаютъ близкое сходство въ своихъ частяхъ, а не въ цѣломъ составѣ.

Въ стихахъ нѣкоторыхъ тропарей иногда замѣтно *преобладаніе одного ритма* съ незначительною примѣсью другихъ размѣровъ, особенно въ концахъ строфъ. Такъ въ пѣснопѣніи Анастасія: Ἰδοὺ νῦν, ἀδελφοὶ ἡσυχάσατε первые четыре и два послѣдніе стиха имѣютъ *анapestические* размѣры стопъ, тогда какъ три промежуточные между ними стиха составлены другими размѣрами. Дактилическіе стихи первой пѣсни канона Богородицѣ, Іоанна Дамаскина: Ἀνοίξω τὸ στόμα μου, иногда увеличенные обычно анакрузею въ ихъ началѣ, въ третьемъ стихѣ той же пѣсни смѣняются трохеемъ. *Подобны*: Λυθέντες τῶν δεσμῶν представляютъ собою не во всѣхъ стихахъ равносложныя ямбическія строфы. Въ пѣснопѣніяхъ Θεодора: Τὴν μνήμην ἐκτελοῦντες и проч. ямбическія строфы заключаются трохайческими стихами, въ ἐγκωμίοις же Великой Субботы: Δεῦρο πᾶσα κτῆσις и проч., наоборотъ трохайческія строфы заключаются ямбическими стихами. Иногда же ямбическіе и трохайческіе стихи заключаются стихомъ *логаэдическимъ* (— — — — —), какъ въ *отпустительнѣ*: Ὁ εὐσχήμων Ἰωσήφ и въ тропарѣ Пасхи. Въ икосахъ акаѳиста Пресвятой Богородицѣ, Георгія Писиды, и въ немногихъ другихъ пѣснопѣніяхъ стихи идутъ равносложными двустипіями.

„По большей же чатти, говоритъ Крись, и эта равномерность стопъ не соблюдается, но какъ въ стихахъ ямбическія стопы вообще сочетаются съ анапестическими, трохайческія съ дактилическими, такъ и большая часть строфъ состоитъ изъ колѣнъ и стиховъ различнаго ритма, расположенныхъ смѣшанно. Итакъ въ византійскихъ тропаряхъ существуетъ то же разнообразіе размѣровъ стопъ, какое было и въ строфахъ древнихъ лирическихъ и сценическихъ поэтовъ <sup>1)</sup>. Причемъ даже произведенія первостепенныхъ церковныхъ пѣснописцевъ, наприм. Іоанна Дамаскина и Космы Маюмскаго, составлены такъ, что отклоняютъ всякую попытку подвести ихъ подъ какой либо законъ равномерности. Одни только древнѣйшія стихотворенія несутъ на себѣ печать нѣкоторой очевидной симметріи. Таковъ, наприм., *экспостиларій* на св. Пасху: „Плотію уснувъ яко мертвъ“, который въ греческомъ подлинникѣ имѣетъ слѣдующую ритмическую схему:

— — — — — а.  
— — — — — а.

<sup>1)</sup> Гиль в. Ρροβλ. р. LXXXII и др.



Позднѣйшія же равносложныя и равномерныя церковныя стихотворенія (припѣвы на Срѣтеніе и Пасху) имѣють стиль латинскаго, а не греческаго стихосложенія.

*Важнѣйшія фѳоническія и риторическія особенности церковныхъ пѣснопѣній.* Къ свойствамъ греческаго церковнаго стихосложенія принадлежатъ: *припѣвъ, акростихъ, рима* и нѣкоторыя другія особенности церковно-поэтической рѣчи.

*Припѣвъ*—это краткій стихъ однообразно повторяемый народомъ на концѣ строфъ <sup>1)</sup>. Иногда онъ расширяется до объема двустипхія, какъ въ пѣніи дѣвъ св. Меѳодія, иногда сокращается до одного слова, наприм. „аллилуіа“. Припѣвъ, соотвѣтственно своему употребленію и значенію въ строфѣ, носилъ названія: ἐφύμνιον, ἀκροτελεύτιον, а также ὑπακοή, т. е. отвѣтъ народа, а у Свиды—ἀνακλώμενον, т. е. пѣніе преломляемое или отражаемое. Въ технику распѣвнаго чтенія и пѣнія онъ составлялъ заключительное разрѣшеніе мотива, обнаруживающееся постепеннымъ пониженіемъ и ослабленіемъ голоса, а также замедленіемъ темпа. Хотя припѣвы на концахъ строфъ не чужды и классической эллинской древности <sup>2)</sup>, гдѣ они носили названія: ἐφύμνιον, ἐπιμελώδημα, ἐπιφώνημα или προσφώνημα, но христіанскіе припѣвы, и по своему характеру и очень часто по тексту, примыкаютъ непосредственно къ ветхозавѣтнымъ псалмамъ и гимнамъ, имѣвшимъ подобнаго же рода припѣвы. Припѣвы первоначально образовались изъ восклицаній народа, (наприм. *аминь*; *осанна*; *Адонаи*; *аллилуіа* и др.) и свойственны особенно древнимъ христіанскимъ гимнамъ. Затѣмъ они очень часто встрѣчаются въ канонахъ, составленныхъ на основаніи ветхозавѣтныхъ гимновъ; въ стихирахъ же и общихъ тропаряхъ мы ихъ не видимъ. Такъ въ первой пѣсни канона на Рождество Христово, Косьмы Маюмскаго, ирмосъ и каждый тропарь оканчиваются словами: „яко прославися“; въ третьей пѣсни—слогами: „Святъ еси, Господи“; въ четвертой „Слава силѣ Твоей, Господи“; въ седьмой: „Отцевъ Боже, благословенъ еси“, въ восьмой: „Да благословитъ тварь

<sup>1)</sup> Филопъ о оерапевтахъ: *De vita contemplativa*. t. II p. 484; Срв. Евсевія *Histor. eccl.* L. II c. 17.

<sup>2)</sup> Срв выраженія въ „Евменидахъ“, Эсхила, ст. 1036 и 1040: εὐφραμείτε δὲ πανδαμὶ, или въ ст. 1044 и 1048: ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς.



вся Господа и превозноситъ во вся вѣки“. Въ прочихъ же пѣсняхъ этого канона однообразныхъ припѣвовъ не имѣется.

*Акростихъ.* „Важную особенность церковной поэзіи, говоритъ Крумбахеръ, составляетъ *акростихъ*, т. е. такое построение пѣснопѣній, по которому начальныя буквы строфъ или вмѣстѣ и стиховъ связываются опредѣленною мыслью. Связующимъ узломъ служить иногда алфавитъ (А—Ω или наоборотъ Ω—А), иногда указаніе на автора, или на содержаніе стихотворенія, иногда же въ значеніи акростиха употребляются и особо составленные для того стихи“ <sup>1)</sup>. Алфавитный акростихъ былъ издавна извѣстенъ какъ у древнихъ восточныхъ народовъ, такъ и у греко-римлянъ. Объ этомъ свидѣлствуютъ алфавитныя еврейскіе псалмы и гимны (пс. 25, 34, 119, 145; первыя четыре книги Плачъ и Пр. 31, 10—31) <sup>2)</sup>, а равно и алфавитныя изреченія Сивиллинныхъ книгъ. Акростихъ съ именемъ автора мы видимъ въ одномъ ямбическомъ стихотвореніи Діонисія Каллифонта, въ гекзаметрѣ Діонисія Фаросскаго, въ стихахъ римскихъ писателей—Эннія и Аврелія Опилія и особенно въ эпиграммахъ и проч. У христіанскихъ писателей сначала является алфавитный акростихъ. Такъ онъ встрѣчается въ „Пѣсни дѣвъ“ Св. Меѳодія (отъ А—Ω), въ одномъ ямбическомъ стихотвореніи Григорія Богослова, въ аканѣистѣ Пресв. Богородицѣ, Георгія Писиды, въ гимнахъ патр. Софронія, Іліи Синкелла, царя Льва и другихъ. Въ стихотвореніи Синкелла каждая буква повторяется въ четырехъ ряду стихахъ. Алфавитнымъ акростихомъ опредѣлялось число строфъ въ гимнахъ вообще въ 24. Но акростихъ этотъ употребляется вообще свободно, именно, иногда въ прямомъ, иногда въ обратномъ порядкѣ, иногда повторяется въ полномъ своемъ составѣ, или только частями, соединяется съ другими видами акростиховъ и проч. Другой видъ акростиха есть *именной*, т. е. указывающій на имя автора. Онъ также былъ свойственъ особенно гимнамъ и отчасти канонамъ. Таковы, наприм., акростихи: Τοῦ ταπεινοῦ Ρωμανοῦ; Τοῦ Γαβριὴλ и проч. Иногда акростихъ указывалъ на содержаніе многострофнаго стихотворенія. Въ канонахъ, напримѣръ, акростихъ часто состоитъ изъ одного или изъ нѣсколькихъ особо составленныхъ для того стиховъ, содержащихъ или а) главную мысль всего канона, или б) обращеніе къ воспѣваемому лицу о помощи, или в) приглашеніе вѣрныхъ къ торжеству, или г) церковное употребленіе пѣснопѣній. Искусство

<sup>1)</sup> Anthologia Graeca. § 178.

<sup>2)</sup> Проф. Олесницкій „Ритмъ и метръ в.-завѣтной поэзіи“, стр. 431—433. Въ ж. Тр. К. Д. Акад. 1872 г. т. 3.

акростиха достигаетъ своей вершины въ канонахъ Косьмы Маюмскаго и особенно Іоанна Дамаскина, которые часто связываютъ строфы и даже стихи метрическими разныхъ размѣровъ, преимущественно же ямбическими акростихами. Примѣръ акростиха въ канонѣ на Рожд. Хр., Косьмы Маюмскаго, написанный шестистопнымъ ямбомъ:

Χριστὸς βροτογενὲς, ἣν ὅπερ Θεὸς, μένει

„Христосъ вочеловѣчившися пребываетъ, какъ и былъ, Богомъ“.

Значеніе акростиха въ церковныхъ пѣснопѣніяхъ есть преимущественно *практическое*. Онъ служитъ вспомогательнымъ средствомъ для правльнаго раздѣленія пѣснопѣній на строфы и стихи, особенно же предохранительнымъ средствомъ противъ незамѣтнаго выпаденія изъ гимновъ строфъ или стиховъ, равно какъ показателемъ того, въ цѣлости или не въ цѣлости дошло до насъ извѣстное стихотворное произведеніе. Именныя же акростихи, сверхъ того, имѣютъ большую важность и для исторіи церковнаго пѣснопѣнія. По Крumbaхеру (§ 178): „изъ 300 пѣснописцевъ около третьей части извѣстны только изъ начальныхъ буквъ строфъ“.

*Повтореніе и сопоставленіе словъ, ассонансы, рима.* Несомнѣнно, что всѣ эти виды украшеній поэтической рѣчи употребляются авторами церковныхъ пѣснопѣній преднамѣренно, а не случайно, какъ бы въ восполненіе недостатка равномерности слоговъ и стопъ въ стихахъ. Какъ и въ еврейскомъ стихосложеніи <sup>1)</sup>, они имѣютъ различные виды и степени группировки и оцѣтительности для слуха, начиная отъ слабыхъ едва замѣтныхъ проявленій и разсѣянныхъ случаевъ до полныхъ и рельефныхъ, густыхъ и даже сплошныхъ сопоставленій. При томъ они не связаны опредѣленнымъ мѣстомъ въ стихахъ и употребляются *свободно*, но не безпорядочно.

*Повтореніе и сопоставленіе словъ* имѣетъ здѣсь значеніе средства для благозвучія рѣчи, а не для усиленія мысли, и бываетъ различныхъ видовъ, каковы:

а) *Тождесловіе*, состоящее въ повтореніи одного и того же слова обыкновенно *въ началѣ* двухъ, а иногда и нѣсколькихъ стиховъ кряду. При чемъ оно иногда простирается на нѣсколько словъ кряду и обыкновенно послѣдуется въ продолженіе стиха созвучными себѣ словами, или же созвучіями другихъ видовъ. Такъ у Синезія (V, 58—64) въ началѣ семи стиховъ кряду

<sup>1)</sup> См. проф. Олесницкаго: „Римъ и метръ ветхозавѣтной поэзіи“. Труды Кіев. Д. Акад. 1872 г. т. 3.

повторяется слово χαίροις (радуйся) съ послѣдующимъ за нимъ словомъ ὁ παῖδός, которое черезъ стихъ замѣняется словомъ ὁ πατήρ; у Григорія Богослова (гимнъ ко Христу, 3—10) въ началѣ пяти стиховъ кряду повторяется слово δι' οὗ; въ стихотвореніи Синкелла κατανυκτικὸν (ст. 65—68)—въ четырехъ стихахъ слово ρύσαι; въ припѣвахъ на 9-й пѣсни каноновъ—слова: μεγάλυνον ψυχὴ μου или слово σύμερον; словомъ χαῖρε начинаются всѣ стихи въ икосахъ акаѣиста Богородицѣ, Георгія Писиды, сопровождаясь въ парныхъ стихахъ другими созвучіями, наприм. χαῖρε σοφίας—χαῖρε προνοίας (прѣма), χαῖρε τὸ ἄνθος—χαῖρε τὸ στέφος (синонимы). Тождесловіе въ срединѣ и въ концѣ стиховъ встрѣчается весьма рѣдко и притомъ только у древнѣйшихъ авторовъ, не имѣвшихъ еще замѣтной склонности къ другому рода созвучіямъ. Но фигура тождесловія не чужда и прозаической рѣчи <sup>1)</sup>).

б) Сопоставленіе словъ одинаковыхъ по корню, но различныхъ по флексіи или слово—образованію, и наоборотъ словъ одинаковыхъ по грамматическимъ формамъ, но различныхъ по корню мы встрѣчаемъ

У Синезія: IV, 60—69:

Въ акаѣистѣ, Георгія:

Μονᾶς ὃ μονάδων

Γεοργόν γεοργοῦσα.

πάτερ ὃ πατέρων

Φυτργόν φυοῦσα.

ἀρχῶν ἀρχά

Ἐξίστατο καὶ ἴστατο.

παγῶν παγὰ и т. д.

Νύμφη ἀνύμφευτε и проч.

Случаи сопоставленія словъ сходныхъ по флексіи, но различныхъ по корню и даже не имѣющихъ созвучія, представляются всюду, особенно на концахъ стиховъ, наприм. ἀγαγοῦσα и ζευγῶσα, αὐλὰς и κοιλποὺς и проч. Сопоставленіе одинаковыхъ глагольных формъ кряду образуетъ иногда обороты рѣчи, напоминающіе собою сжатый и сильный лаконическій слогъ; наприм. въ икосѣ 12-мъ акаѣиста, Георгія: ἡγίασεν, ἐδόξασεν, ἐδίδαξε (Срв. донесеніе Ю. Цезаря сенату: veni, vidi, vici).

в) Весьма обильны также сопоставленія словъ *синонимическихъ*, или же вообще выражающихъ *соприкосновенныя* понятія, наприм., въ акаѣистѣ, Георгія: δένδρον и ξύλον, πῶρ и φλόξ, κλίμαξ и γέφυρα, γυνῶσις и φρῆν и т. под.; и наоборотъ—словъ, выражающихъ понятія взаимно *противоположныя*. Такъ противопоставляются: небесное—земному, высота—дѣлу, возстановленіе—ниспаденію, необъятность и невмѣстимость—ограниченности и тѣснымъ предѣламъ, свѣтъ—тьмѣ, владыка—рабу, духи—людямъ, старецъ—младенцу, отецъ—сыну, душа—тѣлу, вѣрные—всѣмъ людямъ или язычникамъ и проч. Соприкосновенность понятій выражается

<sup>2)</sup> См. наприм. слово Іоанна Златоустаго на Пасху, бесѣды Софронія и др.

также смѣлыми сравненіями и подобіями. Такъ въ томъ же акаѳистѣ вѣтїи многовѣщанные уподобляются рыбамъ безгласнымъ и проч.

Такія повторенія и сопоставленія словъ могутъ быть съ достаточною точностію выдерживаемы и въ переводахъ церковныхъ пѣснопѣній съ греческаго языка на иные языки. Но затѣмъ въ греческомъ текстѣ слѣдуютъ созвучія буквъ, слоговъ и словъ, которыя не могутъ быть выдержаны въ текстахъ переводныхъ. Это—*аллитерація* и *риѳма*.

а) *Аллитерація* (отъ *литера*—буква) есть повтореніе нѣсколькихъ, преимущественно согласныхъ буквъ, въ нѣсколькихъ близко стоящихъ слогахъ одного и того же стиха, или же стиха ему соотвѣтствующаго. Она бываетъ *сильная* и *слабая*. Примѣры: ταύτης и τὰ θαύματα (буквы τ и α), παστὰς и πιστοὺς (буквы π, σ, τ), σωθῆναι и πλωτήρων (ωτη), ἐκ παντοίων με κινδύνων (ντοι—ων), παράβασις и παράδεισος (παρά и буква σ) и проч. Сюда же должно отнести *игру словъ*, т. е. сопоставленіе словъ одинаковыхъ или же близко сходныхъ по звукамъ, но различныхъ по значенію и, так. обр., какъ бы намѣренно обманивающихъ слухъ, наприм ἄγαθων—ἀγαθὸν, ἄστρον—ἄστρον, τοὺς συληφθέντας—τοὺς συληθέντας, ἐμωράνθησαν—ἐμαράνθησαν, λειμῶνα λιμένα и проч. Но *аллитерація* еще не есть *риѳма*, и тотъ ошибся бы, если бы кто сталъ требовать отъ нея полного риѳмическаго созвучія, или опредѣленнаго мѣста въ словѣ или стихѣ. Она, по выраженію проф. Олесницкаго, „не сковываетъ себя правильнымъ повтореніемъ однихъ и тѣхъ же звуковъ, не приурочиваетъ ихъ въ одному мѣсту, но ловитъ ихъ вездѣ, гдѣ бы они ни явились, по ходу предложенія“<sup>1)</sup>.

б) *Риѳма*. Къ *аллитераціи* близко примыкаетъ по своимъ свойствамъ *риѳма*, состоящая въ болѣе или менѣе полномъ созвучіи окончаній нѣсколькихъ словъ въ двухъ или болѣе взаимно соотвѣтственныхъ стихахъ. Въ церковныхъ пѣснопѣніяхъ она имѣетъ различныя степени звучности и полноты и слѣдуетъ не на концахъ только стиховъ, но и на концахъ ихъ полустихій (колѣпъ) и даже въ срединѣ стиха. По количеству словъ, на которые простирается риѳма, она бываетъ: *простая* или *однословная* и *двойная*.

Простая риѳма встрѣчается:

а) *Въ послѣднихъ словахъ* двухъ или нѣсколькихъ соотвѣтственныхъ стиховъ, которые и называются поѣтому ὁμοιοτέλευτοι. Такъ сопоставляются слова,—въ гимнахъ *Синезія*: αἰοῖδ' ἀν—μολπὰν—φδὰν, κατὰσυρομέναις—προκυλινδομέναις и проч.; у *Григорія Богослова*: μι-

<sup>1)</sup> „Риѳмъ и метръ ветхозав. поэзіи“, стр. 429.

κρόν—λαμπρόν, δεῖναι—συστραφῆναι; у Климента Александрийскаго: ἄδα-  
ων—ἀπλαῶν—βασιλικῶν, λογικῆς—ἀτρεκῆς; въ акаѳистѣ Георгія Писиды:  
νικητήρια—εὐ/αριστήρια, ἀστήρ—γαστήρ, ὑιὸν—δυνατὸν, αἰγὴ—κραυγὴ и  
множество другихъ вообще полнозвучныхъ словъ.—Замѣчательно,  
что разъ употребленный ассонансъ, въ другой разъ уже не по-  
вторяется у того же автора.

б) Въ среднихъ словахъ соотвѣстныхъ стиховъ, особенно  
же въ концѣ перваго полустихія, а иногда и въ началѣ второ-  
го. Здѣсь рима не требуетъ непременно послѣ себя паузы. Такъ  
въ акаѳистѣ Георгія:

Χαῖρε, ἀκτίς | νοητοῦ Ἡλίου.

Χαῖρε, βολίς | τοῦ ἀδύτου φέγγους.

в) Въ началѣ второго полустихія съ концомъ четвертаго.  
Такъ у Сипезія:

Εὐφαιεῖτο | αἰῶνι καὶ γὰ.

Στάτω πόντος | στάτω δ' ἄρ' и проч.

Но такое употребленіе римы, весьма близкое къ римѣ  
еврейскаго стиха, у другихъ христіанскихъ поэтовъ не встрѣ-  
чается.

Двойная рима простирается на два слова въ стихѣ и  
образуется:

а) Окончаніями двухъ словъ кряду на концахъ двухъ со-  
отвѣстныхъ стиховъ. Наприм. въ икосѣ 12 акаѳиста Георгія  
Писиды:

Χαῖρε, τίμιον διάδημα | βασιλέων εὐσεβῶν.

Χαῖρε, κούχημα σεβάσμιον | ἱερέων εὐλαβῶν.

б) Окончаніями словъ, находящихся на концахъ обоихъ по-  
лустихій стиха съ такими же словами соотвѣстственнаго стиха.  
Здѣсь обыкновенно два римованные слова стиха раздѣляются  
третьимъ не римованнымъ. Напримѣръ въ томъ же акаѳистѣ,  
икосъ 5:

Χαῖρε, πιστῶν | ὁδηγὲ σωφροσύνης.

Χαῖρε, πασῶν | γενεῶν εὐφροσύνης.

в) Последнимъ словомъ перваго полустихія и первымъ сло-  
вомъ второго полустихія съ соотвѣстственными словами слѣдую-  
щаго стиха. Въ этихъ случаяхъ стихи на своихъ концахъ уже  
не имѣютъ римы. Примѣръ изъ 10 икоса того же акаѳиста:

Χαῖρε, ἀρχηγέ | νοητῆς ἀναπλάσεως.

Χαῖρε, χορηγέ | δεῖκῆς ἀγαθότητος.

Наконецъ въ нѣкоторыхъ соотвѣтственныхъ стихахъ гимновъ встрѣчается густая группировка всѣхъ видовъ вышеозначенныхъ украшеній рѣчи, т. е. повторенія словъ, аллитераціи, синонимъ, противоположеній, игры словъ и особенно рифмы. Такія мѣста встрѣчаются, наприм., у Спнезія (гимнъ IV, 266—274), у Романа Сладкопѣвца и у другихъ, а также во многихъ позднѣйшихъ по происхожденію гимнахъ. Замѣчательно въ этомъ отношеніи мѣсто въ гимнѣ εἰς Θεόν св Григорія Богослова (ст. 2—12), начинающееся стихами:

Πῶς λόγος ὑμνήσει σε; | σὺ γὰρ λόγῳ οὐδενὶ ῥητός

Πῶς νόος ἀἰρήσει σε; | σὺ γὰρ νόῳ οὐδενὶ λεπτός и т. д.

Но обиліемъ означенныхъ красотъ рѣчи и преимущественно рифмы особенно отличаются псалмы въ акаѳистѣ Божіей Матери, Георгія Писиды (см. наприм. псал. 1, 11 и 12; 3, 1 и 2 11 и 12; 4, 7 и 8; 7, 1 и 2. 5 и 6; 8, 5 и 6; 9, 1 и 2. 5 и 6; 10, 1—8; 12, 7 и 8. 11 и 12).

Изъ свойствъ и употребленія рифмы въ церковныхъ псалмахъ видно: 1) что она значительно отличается отъ повѣйшей рифмы европейскихъ равнострочныхъ стиховъ и весьма близко подходитъ къ консонансамъ священной библейской поэзіи; 2) что она очевидно есть только риторическое средство искусства, почему, вѣроятно, и отсутствуетъ въ равнострочныхъ стихахъ греческаго тоническаго стихосложенія; 3) что она имѣетъ двойное значеніе, именно—какъ фигура, сообщающая въ связи съ другими фигурами благозвучіе и блескъ выдающимся мѣстамъ или строфамъ церковной рѣчи, и вмѣстѣ какъ средство къ тому, чтобы въ неравнострочныхъ стихахъ слѣлать расчлененіе стихотворенія болѣе замѣтнымъ для чувства слушателя <sup>1)</sup>.

„Первообразъ этой риторической рифмы, говоритъ Крумбахеръ, нужно искать въ древнегреческой поэзіи и прозѣ, такъ какъ уже у Гомера и у трагиковъ, у Платона, Исократа и другихъ имѣются несомнѣнные примѣры намѣренныхъ ассопапсовъ“ <sup>2)</sup>. Но мы имѣемъ указать болѣе близкій для христіанскихъ писателей источникъ какъ многихъ другихъ риторическихъ фигуръ, такъ въ частности и разныхъ видовъ ассопапса. Это священная библейская поэзія, съ духомъ и формами которой и по принципу и на практикѣ были хорошо знакомы всѣ христіанскіе поэты. На этотъ именно источникъ указываютъ и свойства и употребленіе риторическихъ христіанскихъ фигуръ. Онѣ носятъ на себѣ явный отпечатокъ именно библейскихъ свойствъ

<sup>1)</sup> Срв. W. Meyer. а. а. О. р. 385.

<sup>2)</sup> Крумбахеръ § 179.

поэзии и употребляются съ такою же свободою и почти въ томъ же, какъ и тѣ, смыслѣ <sup>1)</sup>).

Замѣтимъ наконѣцъ, что вышеозначенныя фигуры встрѣчаются не во всѣхъ церковныхъ стихотвореніяхъ, а, глав. обр., въ гимнахъ, канонахъ и акаѳистахъ; напротивъ того онѣ не чужды и нѣкоторыхъ мѣстъ прозаическихъ христіанскихъ произведеній, какъ не чужды были и прозаическихъ книгъ Ветхаго Завета <sup>2)</sup>. Такъ онѣ встрѣчаются: въ епиграфѣ письма къ Діогнету, въ бесѣдахъ (софронія, особенно же у Евлонія <sup>3)</sup>). Но эти украшенія, главнымъ образомъ, свойственны поэтической рѣчи, а многія изъ нихъ въ ней только получаютъ и свою ясность при извѣстномъ метрическомъ ихъ расположеніи въ стихахъ; внѣ же этого расположенія теряютъ иногда всякое значеніе. Такъ церковная поэзія пользуется фонетическими, риторическими и логическими средствами для возвышенія и украшенія церковныхъ стихотворныхъ произведеній.

#### Б. О ритмѣ церковныхъ пѣснопѣній.

*Ритъ* (ῥυθμός — число, мѣра) въ тѣсномъ смыслѣ слова состоитъ въ размѣренности протяженій звуковъ или въ различеніи тактовъ и нѣхъ членовъ — *тезиса* и *арсиса*. Въ обширномъ же смыслѣ слова художественно-музыкальный ритмъ (по Вестфалю) отличается большимъ числомъ и разнообразіемъ составныхъ частей, каковы, кромѣ тактовъ, колѣна, періоды, строфы. Во всякомъ случаѣ въ основѣ ритма лежитъ мѣра, пропорціональность отношеній, составляющая первое и главное требованіе всякаго эстетическаго произведенія <sup>4)</sup>. Безъ соразмѣрности частей, хотя бы только приблизительной, не бываетъ ни стиха, ни мелодіи.

Теорія европейской музыки выпѣ различаетъ ритмъ *музыкальный* или *симметричный* и ритмъ *свободный* или *несимметричный* <sup>5)</sup>. Извѣстнѣйшій европейскій музыкально *симметричный* квад-

<sup>1)</sup> О свойствахъ еврейской поэзіи см. у проф. Олеспницкаго „Риомъ и метръ ветхоз. поэзіи“, со стр. 403.

<sup>2)</sup> См. у проф. Олеспницкаго „Риомъ и метръ в.-зав. поэзіи, именно трактатъ о библейскомъ параллелизмѣ.

<sup>3)</sup> Крумбахеръ, § 179.

<sup>4)</sup> С. И. Миропольскій „О музык. образованіи народа въ Россіи и въ Западной Европѣ“ изд. 2. Спб. 1882 г.

<sup>5)</sup> Краткое, но отчетливое объясненіе *симметрическаго* и *несимметрическаго* ритма съ примѣрами можно видѣть въ книгѣ С. В. Смоленскаго „Курсъ хорового пѣнія“, Казань, 1887 г., стр. 12—15. См. также соч. А. О. Львова „О свободномъ несимметричномъ ритмѣ“, Спб. 1858 г.

*ратный* ритмъ, имѣющій свои основанія и формы, не зависима отъ текста, и сопровождаемый однообразно размѣреннымъ тактомъ, не былъ извѣстенъ въ древности. Древній греко-восточный ритмъ, какъ въ своихъ дѣленіяхъ на члены, такъ и въ размѣрахъ звуковъ, имѣлъ тѣсную связь съ выпѣваемымъ текстомъ, а потому и одинаковую съ нимъ полную или неполную симметрію частей, почему и носитъ еще болѣе точное названіе ритма *словеснаго* или *свободнаго*. Поэтому въ понятіе о *словесномъ* ритмѣ входитъ не только ученіе о размѣрахъ времени при пѣніи и о симметріи частей мелодіи сообразно съ текстомъ, но и о способахъ выраженія мысли и чувства, заключающихся въ текстѣ и объ эстетическихъ требованіяхъ звуковой выразительности вмѣстѣ съ словами текста.

Однако же византійскіе мелодисты ни слова не говорятъ ни о взаимныхъ отношеніяхъ текста и напѣвовъ, ни о дѣленіи мелодіи на члены; они не употребляютъ даже никакихъ особыхъ знаковъ для обозначенія ритма въ смыслѣ симметріи большихъ ли то или малыхъ частей мелодіи. Точно также и дидакалы ихъ не излагаютъ эсно этого предмета, ограничивая понятіе о ритмѣ, какъ объ измѣреніи только отдѣльныхъ звуковъ, или же объ ускореніи или замедленіи движенія голоса ( $\acute{\alpha}\gamma\omega\gamma\eta$ —темъ) <sup>1)</sup>. Мы не находимъ достаточныхъ разъясненій греко-византійскаго ритма также и у еврейскихъ ученыхъ. Поэтому, при изложеніи ученія о напѣвномъ ритмѣ греческихъ церковныхъ пѣснопѣній, приходится ограничиться лишь немногими о немъ замѣчаніями, которыя мимоходомъ дѣлаютъ изслѣдователи греко-византійскаго церковнаго метра, а главное—собственными наблюденіями надъ немногочисленными извѣстными Западной Европѣ отрывками греческихъ церковныхъ мелодій и частію надъ стоящими съ ними въ связи напѣвами Русской церкви.

По Филону (у Евсевія) первенствующіе христіане восточной церкви „составляли пѣсни и гимны въ славу Божию въ *разныхъ размѣрахъ и напѣвахъ*, приспособляя къ тому приличный *ритмъ*“ <sup>2)</sup>. Въ частности ихъ напѣвы, а съ ними и ритмъ, имѣли двойное происхожденіе, именно—древне-еврейское и антично-эллинское, а потому и два главныхъ стиля: восточный и еврейско-греческій, которые и совмѣщены въ византійскомъ церковномъ осмогласіи VI—VIII вѣка; въ вѣка же XI—XIV въ Греческой церкви обра-

<sup>1)</sup> Christ et paranikas „Anthologia Graeca“. Proleg. p. LXXXI на основаніи Филоксена. Срв. А. Θ. Фокаевса „Μουσικὸν ἐγχόλπιον, глава IX и XXIV.

<sup>2)</sup> Церк. исторія Евсевія, lib. II, с. 17.



зовался и получилъ преобладаніе еще особый ново-византійскій стиль пѣвцовъ, искусственно украшенныхъ.

*Псалмодическое еврейское* пѣніе въ христіанской церкви представляется первымъ и распространенѣйшимъ способомъ пѣнія. Этотъ, конечно, способъ пѣнія и былъ въ употребленіи Іисуса Христа, апостоловъ и первенствующихъ христіанъ, а затѣмъ и прочихъ вѣрующихъ разныхъ мѣстностей и временъ, особенно при пѣніи псалмовъ. Пѣніе это, предполагаютъ, имѣло характеръ *речитативный*, но было *ритмическое* съ расчлененіями мелодіи и текста, паузами и акцентуаціей, свойственными древнему еврейскому стиху. „Господь, говоритъ св. Леонасій Александрійскій, желая, чтобы мелодія была символомъ духовной гармоніи души, назначилъ пѣть *псалмы тихо* и читать ихъ нараспѣвъ“ . . . <sup>1)</sup> Св. Іоаннъ Златоустъ весьма одобрительно отзывался о пѣніи египетскихъ монашествующихъ его времени, говоря: „ровное пѣніе псалма и похвальная пѣснь Господу, произносимая *ритмически*, возбуждаетъ и окрыляетъ душу, и, отрѣшая ее отъ узъ земныхъ, располагаетъ къ любомудрію“ <sup>2)</sup>. Съ этимъ совершенно согласны: историческое извѣстіе о томъ, что св. Леонасій научилъ Александрійскаго пѣвца пѣть такъ, что скорѣе слышалось чтеніе, чѣмъ пѣніе <sup>3)</sup>, а также и сообщенія путешественниковъ о пѣніи коптовъ, которое издревле и донынѣ сохраняетъ характеръ речитативный <sup>4)</sup>. Однако же, зная общій характеръ древняго еврейскаго псалмопѣнія, мы не знаемъ его ритмическихъ подробностей, а потому не знаемъ и законовъ христіанскаго пѣнія, заимствованнаго изъ Ветхаго Завета, кромѣ развѣ самыхъ общихъ изъ нихъ, каковы, напримѣръ: ограниченная область звуковъ, монотонность мелодіи, ускоренный темпъ, остановки согласно мысли и знакамъ препинанія, пародные припѣвы пѣвцу и т. под.

На употребленіе въ древней восточной церкви античнаго эллинскаго пѣнія и свойственнаго ему ритма мы имѣемъ не малое количество прямыхъ и косвенныхъ указаній. Сюда относятся: допущеніе въ церковное употребленіе античныхъ метровъ стихосложенія, употребленіе въ ней буквенной эллипской нотописи, которая предшествовала нотописи крюковой, поощреніе *палинодіи*, т. е. искусства свободно разнообразить пѣвцы и ритмъ, сохра-

<sup>1)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, Сиб. 1860 г., стр. 59.

<sup>2)</sup> Бес. на пс. 41.

<sup>3)</sup> Блаж. Августинъ: Confess X, 33.

<sup>4)</sup> Архим. Порфирій „Путеш. по Египту“, стр. 151—152 и 184 и др. Срв. Олесницкаго „Древне-еврейск. муз. и пѣніе“. Тр. К. Д. Ак. 1871 г. т. IV, стр. 377. Срв. „Разказы Абиссинца“ въ „Труд. Кіев. Д. Ак.“ 1893 г. Январь, стр. 115—118.

неніе въ учебной пѣвческой практикѣ слѣдовъ древнееллинской терминологіи, присутствіе въ церковныхъ пѣнѣхъ гаммъ энгармонической и хроматической и проч. Но въ этомъ отношеніи всего яснѣе свидѣтельство аввы Памво (+390 г.), который своему ученику, увлекшемуся пѣніемъ Александрійской церкви, предупредительно указывалъ на присутствіе въ этомъ пѣніи эллипсическихъ элементовъ. „Горе намъ, чадо, говорилъ онъ; вотъ наступятъ дни, когда монахи оставятъ твердую пищу Духа Святаго и будутъ изыскивать *гласы* и *пѣніе*. Монахи не для того вышли въ пустыню, чтобы пѣть мелодическія пѣсни, измѣрять голосъ по такту, потрясать руками и топать ногами“. Онъ предсказываетъ далѣе, что явятся люди, „которые будутъ растлѣвать книги святыхъ евангелій, пиша тропари и эллинскія сочиненія (τροπάρια καὶ ἐλληνικοὺς λόγους) и будетъ разливаться умъ по *тронамъ* и по сочиненіямъ эллинскимъ“<sup>1)</sup>. Пѣніе западной церкви сначала было также ритмическое. Древнее амвросіанское пѣніе, при всей его простотѣ, имѣло размѣръ и хроматическія ударенія, унаслѣдованные имъ отъ первенствующей восточной церкви. Гимнъ св. Амвросія „Te Deum laudamus“, весьма сходный по мыслямъ и выраженіямъ съ гимномъ св. Григорія Богослова (Σὲ τὸν ἄφθιτον μολύρῃ), не имѣетъ стопъ, но въ пѣніи принимаетъ видъ стихотворенія, именно онъ распределенъ на взаимно соотвѣтственные періоды и котѣна, въ которыхъ самое послѣдованіе *сильныхъ* и *слабыхъ* временъ усматривается правильное на подобіе нашего такта въ  $\frac{3}{4}$  или, при ускоренномъ темпѣ, въ  $\frac{3}{8}$ .

Съ XI вѣка, подъ вліяніемъ свѣжихъ теченій съ Востока и изъ Калабрій, встрѣтившихся въ Константинополѣ, допущены въ церковномъ пѣніи отступленія отъ окончательно установленной въ VIII вѣкѣ системы церковнаго пѣнія и способовъ его исполненія, выразившіяся особенно въ избыткѣ и кустевенныхъ украшеній пѣнія, въ его витіеватости, сложности и растянутости. Направленіе это достигло высшей точки своего развитія и стало господствующимъ особенно въ XIII и XIV вѣкахъ.

Сообразно съ вышеуказанными тремя главными источниками церковнаго пѣнія и мелодическое движеніе въ немъ и ритмъ дѣлятся имѣютъ характеръ троякаго вида, именно: 1) речитатива. 2) пѣнія мелодическаго и 3) пѣнія украшеннаго.

*Речитативъ* есть пѣніе древнѣйшаго происхожденія, но недостаточествующее мелодическимъ движеніемъ и близкое къ чтенію. Въ немъ большая часть слоговъ произносится унисонно,

<sup>1)</sup> Сп. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго, стр. 203—204.

скороговоркою, безъ опредѣленной мѣры, и только заключенія періодовъ окрашиваются мелодическимъ оборотомъ, иногда имѣющимъ опредѣленный размѣръ. Колѣна и періоды въ этомъ пѣніи заключаютъ въ себѣ весьма большое количество словъ и не имѣютъ равномѣрнаго дѣленія; первыя могутъ состоять изъ 2 — 3 слоговъ до 20 и болѣе. При этомъ въ продолженіе пѣнія только нѣкоторыя ударенія словъ текста отмѣчаются незначительнымъ повышеніемъ или протяженіемъ звука. Вообще здѣсь преобладаетъ текстъ надъ мелодіею, которая происходитъ въ ритмахъ *свободныхъ* отъ всякой музыкальной закономерности. Этотъ стиль пѣнія соотвѣтствуетъ древнѣйшему стихосложенію восточныхъ народовъ, въ которомъ опредѣленная мѣра являлась только въ заключительныхъ слогахъ стиховъ <sup>1)</sup>. Этотъ видъ пѣнія употребляется въ будніе и постные дни, а также для пѣснопѣній, не имѣющихъ торжественнаго характера при богослуженіи, особенно же для псалмовъ и стиховъ изъ нихъ.

Пѣніе *укрѣпленное*, иначе *красногласное* или *доброгласное* (*χαλοφωνικόν*) есть пѣніе позднѣйшее по происхожденію и представляетъ собою типъ пѣнія торжественнаго, медленнаго, расцвѣченнаго, допускающаго многія уклоненія отъ правилъ обычнаго церковнаго *осмогласнаго* пѣнія и вольности. Въ немъ надъ каждымъ слогомъ текста имѣется болѣе чѣмъ по одной недѣлимой мѣрѣ времени, слоги же ударяемые, а также концы строкъ и выдающіяся своимъ значеніемъ слова среди мелодіи сопровождаются весьма пространными мелодическими оборотами и украшеніями, подавляющими собою текстъ пѣснопѣній. Здѣсь полное господство звуковъ надъ словами, которыя при своей растянѣтости, повтореніяхъ слоговъ, при вставкахъ слоговъ не относящихся къ тексту, при неотчетливости произношенія пѣвцами, очень часто становятся совершенно не вразумительны. Пѣніе это употребляется въ великіе праздники и притомъ въ наиболѣе торжественныхъ пѣснопѣніяхъ богослуженія.

Оба эти вида пѣнія по своему исключительному характеру и особому назначенію, очевидно, не могутъ быть приняты за общую норму церковно-византійскаго пѣнія, а потому не могутъ служить и важнымъ пособіемъ для уясненія его ритмическихъ законовъ. Такою нормою можетъ быть признакъ только видъ пѣнія *мелодическаго* или *средняго* по своей протяженности. Этотъ видъ пѣнія употребителенъ въ большей части церковныхъ пѣсно-

<sup>1)</sup> R. Westphal: „Metrik der Griechen“ ч. II (Geschichte metrik), 1878; см. выдержки у г. Шафранова „О складѣ пародно-русской пѣсенной рѣчи“. Ж. Мин. Нар. Просв. 1878 г. Ноябрь, ст. II.

пѣній и по своему устройству и характеру весьма близко подходит къ строенію и характеру ритмическаго ихъ текста; а потому долженъ быть признанъ *основнымъ* видомъ греческаго церковнаго пѣнія, который во многихъ мелодіяхъ, безъ сомнѣнія, принадлежитъ самымъ составителямъ текста церковныхъ пѣснопѣній. Итакъ рассмотримъ этотъ видъ пѣнія для уясненія главныхъ законовъ ритмики греческихъ церковныхъ мелодій.

Въ *мелодическомъ* видѣ пѣнія мелодія и текстъ суть два союзныя симметрически соединенныя средства для выраженія объекта, т. е. мысли и чувства поэта-пѣвца. Симметрия *словеснаго* или *свободнаго* ритма съ текстомъ пѣснопѣній выражается въ слѣдующемъ:

1. Прежде всего напѣвъ соотвѣтствуетъ логически-эстетическимъ дѣленіямъ текста, именно сообразно съ нимъ раздѣляется также на *строфы*, *періоды* и *колына*. Пѣснь, по гречески *μελὸς*, по самому своему названію есть *сочлененіе* въ разпообразныя группы мелодическихъ и ритмическихъ предложений. Въ ней каждому колыну или полустипхию текста должно соотвѣтствовать музыкальное предложепіе (строка, колыно), каждому стиху—музыкальный періодъ. Періоды соединяются въ группы (простыя или малыя строфы), соотвѣтствующія группамъ стиховъ пѣснопѣнія (наприм. *дистихамъ*), а совокупность этихъ группъ образуетъ мелодію или *напѣвъ* пѣснопѣнія, который можно также назвать *сложною строфою*.

Музыкальное предложепіе или колыно (*κῶλον*, *versiculum*) состоитъ изъ одного или нѣсколькихъ малыхъ мелодическихъ оборотовъ, а въ мѣрныхъ мелодіяхъ изъ двухъ или нѣсколькихъ тактовъ, съ соотвѣтствующимъ количествомъ *иктосъ*. Оно соотвѣтствуетъ такимъ образомъ сложной греческой стопѣ (*ποὺς σύνδετος*). Музыкальныя колына представляютъ собою главные звѣнья мелодіи, но каждое изъ нихъ отдѣльно не имѣетъ музыкальнаго значенія. Для образованія связной мелодіи они должны сочетаваться по извѣстнымъ требованіямъ музыкальнаго смысла. При возгласномъ чтеніи и пѣніи члены періода или колына различаются повышеніемъ или пониженіемъ голоса и совпадающими съ ихъ концами различнаго рода большими или малыми паузами. Конецъ каждаго колына, находящагося въ повышеніи, носитъ названіе *несовершеннаго*, а конецъ періода -- *совершеннаго средняго окончанія*.

Первою и простѣйшею мелодическою формою служитъ сочетаніе *двухъ колынь* въ одинъ музыкальный періодъ. Изъ нихъ первое или *лѣвое* колыно обыкновенно оканчивается на ноту высшую, чѣмъ второе или *правое* и ожидаетъ своего разрѣшенія

именно въ этомъ второмъ колѣпѣ, оканчивающемся низшею нотою. Потому первое колѣно называется *повышеніемъ*, а второе *пониженіемъ*. Оба колѣна періода должны быть приблизительно равны по своей величинѣ, какъ и колѣна текста, надъ которыми они потированы. Иногда вся мелодія пѣснопѣнія состоитъ только изъ неоднократнаго повторенія такихъ двуколѣнныхъ періодовъ по формулѣ:

а) Повышеніе.      б) Пониженіе.

Такъ напримѣръ распѣты: древнѣйшее пѣснопѣніе Φωσ λαρονъ воглась 2-й, а также блаженна Δὲ ξύλου ὁ Αδὰμ, 4-го гласа <sup>1)</sup>. Но двуколѣнные періоды встрѣчаются весьма часто и въ другихъ пѣснопѣніяхъ между періодами изъ разнаго числа колѣпъ. Повышеніе и пониженіе иногда оканчиваются однимъ и тѣмъ же звукомъ, но во всякомъ случаѣ удоборазличимы какъ по порядку ихъ слѣдованія, такъ и по особенностямъ ихъ мелодическаго движенія.

Иногда одно изъ колѣпъ оказывается значительно длиннѣе другого, что особенно часто бываетъ въ заключительныхъ періодахъ, тогда оно раздѣляется, какъ и колѣно текста, цезурою еще на двѣ части, и такимъ образомъ образуются трехколѣнные періоды съ двумя повышеніями и однимъ пониженіемъ по

формулѣ      а.      б. <sup>2</sup>      б.      Такие же



періоды образуются и тогда, когда самый стихъ текста заключаетъ въ себѣ не два, а три члена, наприм. заключительный стихъ кондака на Рождество Христово: „Насъ бо ради родися | Отроча младо | превѣчный Богъ“. Примѣры сочетанія *трехчленныхъ* періодовъ съ однимъ заключительнымъ двучленнымъ представляютъ собою греческіе кекрагаріи („воззвахъ“) всѣхъ восьми гласовъ, а также пѣснопѣніе „съ нами Богъ“ (гласъ 2-й плагальный). Трехстрочными же періодами распѣты: „аллилуіа“ и величаніе „Роди вси“ (гласъ 3-й) <sup>2)</sup>.

При краткости текста, наоборотъ, и *повышеніе* и *пониженіе* періода сливаются въ одинъ мелодическій оборотъ, безъ паузы въ срединѣ, и образуютъ одну слитную строку:

а.      б.



<sup>1)</sup> См. эти пѣснопѣнія въ нотномъ приложеніи.

<sup>2)</sup> Тамъ же.

Примѣры такихъ строкъ особенно часто встрѣчаются въ переложеніяхъ греческихъ мелодій примѣнительно къ русскому тексту пѣснопѣній <sup>1)</sup>.

Но чаще всего музыкальные періоды сочетаются въ парныя группы, или малыя строфы, соотвѣтствующія двустипіямъ текста, съ такимъ расположеніемъ членовъ:

а. Слабое повышение.	б. Слабое пониженіе.
а <sup>2</sup> . Сильное повышение.	б <sup>2</sup> . Сильное пониженіе.

Однако въ такихъ сложныхъ періодахъ или малыхъ строфахъ весьма часто вмѣсто слабого *пониженія* употребляется также *повышеніе*, иногда даже повторяется первое колѣно, и тогда образуется строфа, состоящая изъ трехъ повышеній и одного пониженія по формулѣ: а а—а<sup>2</sup> б или: а а<sup>2</sup>а б и проч. Кромѣ того колѣна одной и той же группы или строфы очень часто связываются между собою *соединительными* или *переходными* нотами, которыя не слѣдуетъ смѣшивать съ окончаніями колѣнъ. Прилагаемъ два примѣра такихъ строфъ <sup>2)</sup>

Изъ сочетанія такихъ четныхъ и нечетныхъ группъ колѣнъ и строфъ, съ добавкою иногда между ними колѣнъ и періодовъ вводныхъ, а часто и особаго колѣна или періода заключительнаго, образуется сложная строфа или напѣвъ пѣснопѣнія, который въ приложеніи къ текстамъ другихъ пѣснопѣній можетъ также видоизмѣняться примѣнительно къ составу ихъ рѣчи.

Такимъ образомъ къ древнѣйшимъ и лучшимъ образцамъ греческаго церковнаго пѣнія весьма приложимо замѣчаніе, сдѣланное г. Безсоновымъ о народномъ стихѣ: „стихъ былъ неразрывенъ съ содержаніемъ и словомъ, со стихомъ размѣръ и складъ, со всѣмъ этимъ распѣвъ и напѣвъ“ <sup>3)</sup>. Но съ теченіемъ времени вокальное искусство стало пріобрѣтать нѣкоторую самостоятельность отъ текста; въ иныхъ же произведеніяхъ и значительно уклонилось отъ него. Отсюда произошло то, что и въ дѣленіяхъ на члены ритмическая или напѣвная ткань не вездѣ

<sup>1)</sup> См. „Греческій распѣвъ въ Россіи“.

<sup>2)</sup> Первый изъ этихъ примѣровъ заимствованъ изъ книги Бурго-Дюкурэ, второй у Мейбомія изъ книги: „Antiquae musicae auctores septem. Amstelodami, 1652 г.“ Другіе примѣры четырехколѣпныхъ строфъ можно видѣть въ нотномъ приложеніи къ настоящему сочиненію, табл. I—X.

<sup>3)</sup> „Знаменат. года въ исторіи церковно-русскаго пѣснопѣнія“; Правосл. Обзор. 1872 г. кн. 1 стр. 291 и дал.

# МЕЛОДИЧЕСКІЯ СТРОФЫ.

## 1. По формулѣ $aa+a^2b$ съ заключеніемъ в.

*a.* *a.*

Ἀ-γά-στα ὁ Θε-ὸς χρί-νων τὴν γῆν. Ὁ -

*a*<sup>2</sup>. *b.*

τι συ χα - τα-κλῆ - ρο - νο-μή - σεις ἐν πᾶ -

*в. заключ.*

σι τοῖς ἔ - - θνε - σι ἐν πᾶ - σι

τοῖς ἔ - - θνε - - σι.

## 2. По формулѣ $ab+a^2b$ .

*a.* *b.*

Te De - um lau - da - - mus. Te Do - mi-num

*a*<sup>2</sup>.

con - fi - te - mur. Te ae - ter-num pat -

*b.*

rem om - nis ter - ra ve - ne - ra - tur.

стала совпадать съ метрическою или стихотворною. Къ наиболѣе часто встрѣчающимся ихъ разностямъ принадлежитъ *растяженіе* напѣва, потребовавшее болѣе дробныхъ дѣленій текста въ пѣнія, а иногда и повтореній слоговъ и словъ текста. При растяженіи напѣва каждый стихъ пѣснопѣнія распѣвается, уже не однимъ мелодическимъ періодомъ, а цѣлою музыкальною строфою въ четыре колѣна, или, что тоже, каждое полустипіе цѣлымъ періодомъ, состоящимъ изъ *повышенія* и *пониженія*. Такимъ образомъ изъ одного дистиха текста являются въ мелодіи двѣ строфы, которыя, при нормальномъ расположеніи членовъ, должны бы соотвѣтствовать двумъ дистихамъ. Но при этомъ иногда для напѣвной строфы не хватаетъ словъ текста. Тогда или самая строфа эта бываетъ не полная, наприм., въ три колѣна вмѣсто четырехъ, или же и полная, но съ повтореніемъ словъ и слоговъ текста. Подобное сему растяженіе напѣва бываетъ и тогда, когда пѣснотворецъ нѣкоторымъ словамъ текста желаетъ придать особенно выдающееся значеніе и отмѣчаетъ ихъ особыми мелодическими оборотами и паузами. Таково, наприм., слово *Κόρη* въ кекрагаріяхъ почти всѣхъ восьми гласовъ.—Наконецъ иногда творецъ мелодіи, слѣдуя извѣстнымъ ему музыкальнымъ требованіямъ, прибавляетъ въ началѣ пѣснопѣнія особое вступленіе (*προοίμιον*, *πρόλογος*), а въ концѣ пѣснопѣнія особое заключеніе (*ἐπίλογος*, *τέλος*), которыхъ собственно текстъ не имѣетъ. А чрезъ это нарушается нормальное расчлененіе не только начала или конца пѣснопѣнія, но и близъ лежащихъ къ нимъ частей.

Указавъ главный законъ и наиболѣе часто встрѣчающіяся формы сообразности напѣвовъ съ текстомъ пѣснопѣній въ ихъ дѣленіяхъ на члены, мы однакоже, за малоизвѣстностію у насъ подлинныхъ греческихъ мелодій, не можемъ подробно разсмотрѣть этотъ предметъ, а равно и указать всѣхъ встрѣчающихся отступленій отъ нормы въ этомъ отношеніи; замѣтимъ только, что чѣмъ ближе напѣвъ по своему происхожденію ко времени составленія поемыхъ текстовъ, тѣмъ менѣе музыкальная искусственность разъединяетъ его съ текстомъ и тѣмъ онъ проще, естественнѣе и выразительнѣе.

2. Мелодія въ числѣ своихъ звуковъ обыкновенно имѣетъ соразмѣрность съ числомъ слоговъ текста, такъ что въ ней для cadaго слова назначается по одной опредѣленной, *первичной* или *основной*, мѣрѣ времени (*ἐν ἑκαστῷ χρόνῳ* или *χρόνος πρῶτος*) <sup>1)</sup>. Причемъ концы періодовъ, а также и колѣнъ и обыкновенно

<sup>1)</sup> Въ краткихъ напѣвахъ она равна *черной нотѣ*, а въ среднихъ *бѣлой*, въ протяженныхъ же даже *цѣлой*.



звуки сильных ударений въ текстѣ получаютъ растяженіе. Это напѣвы *силлабическаго* стиля. А такъ какъ въ свободномъ ритмическомъ стихосложеніи колѣна не имѣютъ равночисленности слоговъ и равномѣрности стопъ, то и мелодія, при сохраненіи симметріи съ слогами текста, не можетъ быть дѣлима на равные такты и удерживаетъ видъ мелодіи разнотактной съ ритмомъ словеснымъ. Таково строеніе большинства греческихъ церковныхъ мелодій. Разночисленность мѣръ въ членахъ мелодіи могла бы быть восстановлена: при избыткѣ слоговъ чрезъ разложеніе соотвѣствующихъ имъ звуковъ на болѣе дробныя части, а при недостаткѣ слоговъ чрезъ слитіе звуковъ въ протяженныя потныя фигуры или въ группы, помѣщаемыя надъ однимъ какимъ либо слогомъ, а также чрезъ повтореніе слоговъ и словъ текста. Но въ большинства греческихъ пѣснопѣній все эти приемы искусственной соразмѣрности избѣгаются, и мелодія вполне подчиняется силлабическому складу текста. Это ведетъ къ распространенію или же къ сокращенію мелодическихъ строкъ сообразно съ текстомъ, такъ что и здѣсь мы опять видимъ случай, доказывающій тѣсную связь и симметрію мелодіи съ текстомъ пѣснопѣній.

3 Мелодія согласуется съ текстомъ въ распредѣленіи и выраженіи *слабыхъ* и *сильныхъ* ударений. Въ церковныхъ напѣвахъ высота и протяженіе отдѣльных нотъ и ихъ группъ сравнительно съ сосѣдними происходятъ не случайно, не по музыкальнымъ только расчетамъ и даже (въ метрическихъ пѣснопѣніяхъ) вѣ въ зависимости отъ внѣшней стихотворной формы текста, а на основаніи логическихъ законовъ выраженія мысли и чувства въ связи съ просодическими данными текста. Они находятся въ зависимости отъ сильныхъ и слабыхъ ударений вышѣвшаго текста, отъ той важности, которую придаетъ тѣмъ или инымъ словамъ пѣснотворецъ, а также и отъ мѣстъ остановокъ въ мелодіи и текстѣ.

Слоги текста при пѣніи различаются: 1) ударяемые реторически или логически, 2) ударяемые грамматически или просодически и 3) слогі не ударяемые. Первые образуютъ въ мелодіи *сильное* удареніе вторые—*слабое*, третьи остаются безъ ударенія. Подобное сему различеніе ударений существуетъ и въ музыкѣ, отрѣшенной отъ текста, наприм. въ тактѣ въ  $\frac{4}{4}$  первая четверть имѣетъ болѣе сильное удареніе (*иктѣ*), третья менѣе сильное, вторая же и четвертая четверть остаются безъ ударенія. При послѣдованіи же музыкальных фразъ и предложеній мы легко различаемъ въ нѣкоторыхъ изъ нихъ еще особое усиленіе звуковъ и ихъ группъ, которое можно сравнить съ логическимъ или реторическимъ удареніемъ текста.

*Сильное ударение текста и въ мелодіи* отражается выдѣленіемъ находящагося надъ нимъ звука сравнительно съ сосѣдними звуками. Средствами къ такому его выдѣленію въ мелодіи служатъ: 1) его возвышеніе надъ сосѣдними ему звуками (а въ иныхъ случаяхъ даже пониженіе), 2) его растяженіе, 3) его усиленіе вспомогательными звуками или группами звуковъ, 4) усиленіе голоса на слогѣ съ удареніемъ при его исполненіи, 5) перемѣна на ударяемомъ слогѣ тона; въ полуфоническомъ же ритмическомъ пѣніи сверхъ того: 6) поставленіе ударяемаго слога на сильное (первое) время такта и 7) перемѣна аккорда или же только гармоническаго значенія того или другого сопровождающаго мелодію голоса безъ измѣненія самой мелодіи <sup>1)</sup>. — Несовпаденіе риторическихъ удареній съ музыкальной ихъ акцентуаціей, или *безразличіе* удареній, встрѣчаемое иногда въ русскихъ церковныхъ напѣвахъ XVI и XVII вѣковъ, объясняется излишнимъ береженіемъ ноты напѣва и несовершенствомъ мелодическихъ редакцій, въ подлинномъ же греческомъ пѣніи не замѣчается.

4. Между тѣмъ и самое мелодическое движеніе напѣва, въ какомъ бы гласѣ и стилѣ ни происходило, не есть движеніе вполне самостоятельное и независимое отъ текста, но имѣетъ съ нимъ тѣсную связь. Связь эта выражается: а) варіированіемъ мелодическихъ строкъ сообразно выраженіямъ текста и б) особою выразительностью наиболѣе выжныхъ словъ текста, наконецъ в) самое произношеніе звуковъ пѣвцами при исполненіи мелодіи имѣетъ свои оттѣнки, которые должны служить той же цѣли, т. е. наибольшей выразительности мысли и чувства текста. Но объ этомъ будетъ сказано ниже въ главѣ: „Творческая и пѣвческая практика греческаго церковнаго пѣнія“.

*Время и способы его измѣренія и веденія.* Въ мелодіи, однообразно ли правилепъ или неправиленъ тактъ, во всякомъ случаѣ отдѣльныя ноты имѣютъ опредѣленное протяженіе, а потому необходимо ихъ точное измѣреніе и наглядное распредѣленіе. Съ другой стороны самое дѣйствіе этого измѣренія можетъ быть то болѣе скорымъ, то болѣе медленнымъ. Ученіе о способахъ измѣренія времени называется *мензурою*, а опредѣленіе степени скорости его исполненія — *веденіемъ* времени или *темпомъ*.

Музыкальное время (*χρόνος*), по Фокаевсу, есть опредѣленная его мѣра (*χαρὸς, μέτρον*), издерживаемая при произношеніи звуковъ. „Время, по выраженію греческихъ музыкантовъ, есть измѣреніе движенія движимаго, т. е. опредѣленная мѣрка (*μέτρημα*)

<sup>1)</sup> Срв. Ал. С. Фамицына рецензію на соч. г. Шафралева „О складѣ народно-русской пѣсенной рѣчи“. Записки Импер. акад. наукъ т. XXXIX (наприм. стр. 55 и др.) кв. II, 1881 г.

закономѣрнаго движенія извѣстнаго тѣла въ его паденіи и поднятіи<sup>1)</sup>. Время измѣряется мѣрнымъ движеніемъ руки или ноги, а въ позднѣйшей музыкѣ—особымъ инструментомъ, который называется *метрономомъ*. Измѣреніе времени подчиняется извѣстнымъ правиламъ *метрономіи* или же *хирономіи*, излагаемымъ въ *руководствахъ* по музыкѣ и пѣнію.

Греческіе пѣвцы и учителя понынѣ измѣряютъ время однообразно правильнымъ движеніемъ руки вверхъ и внизъ, ударяя ею о колѣно; причемъ различаютъ: *тезисъ* (θέσις), т. е. паденіе или ударъ руки, *арсисъ* (ἄρσις) или ея поднятіе. Часть времени, истрачиваемая на паденіе и совершенное поднятіе руки, до мѣста, гдѣ рука опять начинаетъ клониться книзу, принимается за единицу времени (ἐνὰς χρόνου или πρῶτος χρόνος), которая и служитъ мѣрою протяженности звуковъ. Соотвѣтственно сему и всякій ударъ вокальной или инструментальной музыки служитъ истиннымъ основаніемъ времени. Время предварительнаго приготовленія руки къ первому удару не входитъ въ составъ первой мѣры времени мелодіи. Нѣкоторые музыканты-практики *тезисъ* обозначаютъ ударомъ правой руки о колѣно, *арсисъ* же ударомъ лѣвой руки; причемъ для пріученія къ ритму начинающихъ заставляютъ ихъ въ первомъ случаѣ произносить слогъ *дум*, а во второмъ *тек*. Измѣреніе звуковъ иногда производится также ударомъ ноги. *Арсисъ* и *тезисъ* восточныхъ народовъ соотвѣтствуютъ *сильному* и *слабому* времени такта, различаемому въ музыкѣ европейской.

*Веденіе времени* или ходъ пьесы (ἁγωγή) происходитъ не съ одинаковою скоростью. Греки различаютъ нынѣ четыре темпа: два медленныхъ и два скорыхъ. Каждый ударъ наиболѣе *медленнаго* движенія равняется двумъ секундамъ, *умѣренно медленнаго*—одной секундѣ, или одному удару пульса здороваго челоуѣка, а также удару движенія вѣрнаго хронометра. Каждый ударъ *скараго* движенія равняется половинѣ секунды, а ударъ *быстраго* движенія—одной четверти секунды. Эти виды движенія времени или темпа у грековъ обозначаются и въ нотныхъ книгахъ, въ началѣ пѣснопѣній, особыми знаками<sup>2)</sup>. Въ мірскихъ произведеніяхъ, а часто и въ церковныхъ, говоритъ Фокаевъ, въ дѣйствительности встрѣчаются и болѣе скорые темпы, въ которые ни рука не можетъ успѣвать дѣлать соотвѣтственные звукамъ удары, ни языкъ произносить слоги звуковъ. А потому такіа бы-

<sup>1)</sup> А. О. Фокаевъ „Μουσικὸν ἐγχόλιον“, глава IX.

<sup>2)</sup> Примѣры можно видѣть у Хрис. Мадуга по изложѣнію Б.-Дюкудрэ и у Фокаевса, стр. 36. О разности темпа въ европейской музыкѣ можно видѣть почти въ каждомъ руководствѣ къ инструментальной и вокальной музыкѣ.

стрыя движенія времени въ теоріи церковной музыки не опредѣляются правилами, а предоставляются практикѣ отдѣльных произведеній.

Ритмъ въ отношеніи его рода, говоритъ тотъ же Фокаевсъ (глава XXIV), раздѣляется на *простой* и *двойной*. Простой ритмъ содержитъ въ себѣ одинъ размѣръ времени (темпъ), упорядочивающій мелодію отъ ея начала до конца. Двойной ритмъ есть перемѣннѣе веденія времени среди мелодіи на болѣе медленное или болѣе скорое. Такая перемѣна происходитъ по большей части въ музыкальных отрывкахъ, имѣющихъ *кратичаты* (мелодическія задержки), которыя обыкновенно поются ускореннѣе, чѣмъ самыя мелодіи, среди которыхъ онѣ находятся, и особенно въ прмосахъ *доброгласныхъ*<sup>1)</sup>.

Соединеніе въ звукѣ большаго или меньшаго количества единицъ времени у грековъ выражается или особыми знаками времени (*ἔγχρονα*) или отчасти самымъ различіемъ знаковъ, означающихъ высоту звуковъ. Однако ихъ невматическіе нотные знаки не имѣютъ такого, точнаго и такъ сказать, квадратнаго размѣра времени, какъ ноты европейцевъ. У грековъ нѣтъ и понятія о системѣ дѣленія нотъ на *цѣлыя*, *бѣлыя* или *половинныя*, *четвертныя* и проч., которыя различаются у насъ сообразно ихъ употребленію въ равномѣрныхъ тактахъ, а есть понятіе только о единицѣ времени, которая, служа краткою мѣрою звуковъ, можетъ удвоиться, утроиться и т. д. и такимъ образомъ образовать себою разнообразныя не равныя по продолжительности группы временъ. Содержаніе этихъ группъ и взимныя ихъ отношенія по долготѣ можно было бы выразить слѣдующими названіями: *долгая*, *короткая* (или *средняя*), *скорая*, *быстрая*. На первой изъ нихъ звукъ замедляется дольше, чѣмъ на второй, на второй дольше, чѣмъ на третьей, на этой дольше, чѣмъ на четвертой и т. д.<sup>2)</sup>.

Время звуковъ, по степени медленности или скорости, съ которыми поются ноты, должно бытъ со отвѣтствіемъ съ общимъ веденіемъ времени (темпомъ) музыкальнаго отрывка или его фразъ. А такъ какъ отрывки эти по продолжительности своего темпа, какъ мы видѣли, имѣютъ четыре вида скорости, то и отдѣльныя ноты въ своей длительности должны сообразоваться съ темпомъ тѣхъ отрывковъ, въ которыхъ онѣ находятся.

<sup>1)</sup> Въ свѣтскихъ произведеніяхъ оттомановъ, по Фокаевсу (стр. 114, примѣч.), часто встрѣчается ритмъ смѣшанный изъ краткихъ и долгихъ временъ, имѣющій свыше 28 видовъ, различающихся размѣромъ времени и способами его опредѣленія посредствомъ движенія рукъ и ногъ. Но ритмы эти, кромѣ ритма простаго и двойнаго, въ церковной греческой музыкѣ не употребительны.

<sup>2)</sup> Такъ уясняютъ отношенія нашихъ греко-славянскихъ нотъ, прот. Д. В. Разумовскій, а вслѣдъ за нимъ и Г. Де-Кастро.

Изъ вышеизложеннаго видно, что вообще *ритмъ* греческой церкви восточными музыкантами понимается не въ смыслѣ соразмѣрности частей мелодіи и закономѣрнаго ихъ послѣдованія, а только въ смыслѣ измѣренія отдѣльных звуковъ и въ смыслѣ способа веденія времени, т. е. темпа. Такое именно понятіе соединяетъ съ словомъ *ритмъ* Филоксенъ, когда говоритъ, что ритмъ происходитъ „отъ движенія извѣстнаго тѣла вверхъ и внизъ для показанія удара и спокойствія, арсиса и тезиса, или отъ размѣра краткаго и продолжительнаго времени, каковой видъ у арабовъ называется *оусоол*, а у европейцевъ *тема*“ <sup>1)</sup>. Тоже самое понятіе о ритмѣ выясняется и А. Θ. Фокаевсомъ <sup>2)</sup>. Отъ того-то у грековъ нѣтъ никакихъ знаковъ для обозначенія музыкальнаго ритма и размѣровъ, а равно и стоящихъ въ связи съ ними паузъ. Когда же они излагаютъ свои напѣвы европейскими нотами и примѣнительно къ европейскимъ дѣленіямъ на такты, то при этомъ или сокращаютъ или расширяютъ мѣру времени <sup>3)</sup>. Правда и греческіе пѣвцы дѣлаютъ *икты* при пѣніи, выбивая арсисъ и тезисъ ногою, но не соединяютъ подъ одинъ иктъ, какъ это дѣлаемъ мы, по-нѣсколько слоговъ. У нихъ иктъ ноги дѣлается весьма часто, почти на каждомъ слогѣ, и весьма рѣдко подъ одинъ иктъ соединяются два краткіе звука, а потому ихъ размѣръ весьма различается какъ отъ древнихъ стопъ и размѣровъ, такъ и отъ новыхъ тактовъ.

Вообще въ греческомъ церковномъ пѣніи древнихъ временъ и донинѣ преобладаетъ ритмъ *словесный*, свободный, который, по отзыву знатоковъ дѣла, изящнѣе, пріятнѣе, болѣе эластиченъ и болѣе разнообразенъ, чѣмъ стѣсненный оцѣпенѣлымъ и суженнымъ размѣромъ метръ новоевропейскій. Главною заботою составителей церковныхъ напѣвовъ было поставить наилучшимъ образомъ слова пѣснопѣній и привести слушателей въ полное соприкосновеніе съ мыслью и чувствомъ, выражаемыми выпѣваемымъ текстомъ. Поэтому мелодія имѣетъ разнообразныя дѣленія на строки и періоды, соотвѣтствующіе большимъ и малымъ остановамъ въ самомъ текстѣ пѣснопѣній. Что же касается взаимнаго отношенія звуковъ по ихъ протяженности и послѣдованію *сильныхъ* и *слабыхъ* временъ въ этомъ пѣніи, то оно въ общемъ не можетъ быть названо *мѣрнымъ*. Византійская музыка, по наблюденіямъ

<sup>1)</sup> Philoxenus. Θεωρ. р. 45.

<sup>2)</sup> Μουσικὸν ἐγχόλπιον, главы IX и XXIV.

<sup>3)</sup> Такъ дѣлалъ, напримѣръ, Евстафій Терейанъ, переложившій нѣкоторые греческіе напѣвы на европейскія ноты для Криста. См. Christ et Paranikas „Anthol. Gr.“ proleg. р. LXXXI.

Бурго-Дюкудрэ, за немногими исключеніями, чужда ритмической симметріи, состоящей въ однообразно правильномъ повтореніи мѣраго такта и имѣетъ ритмъ *разнообразный*. Восточные музыканты имѣютъ понятіе о единицѣ времени, которое они выражаютъ двойнымъ дѣйствіемъ—повышеніемъ звука и удареніемъ, но они не располагаютъ этими единицами такъ, чтобы изъ нихъ образовать правильныя мѣры. Всѣ времена въ ихъ музыкѣ имѣютъ одно и то же содержаніе, нѣтъ у нихъ ни временъ *сильныхъ*, ни временъ *слабыхъ* для образованія европейскаго такта. Если въ мелодіи и бываетъ иногда нѣкоторая ритмическая симметрія, то въ исполненіи она сглаживается и становится незамѣтною... Въ нѣкоторыхъ мелодіяхъ пѣнія *ирмологійнаго* встрѣчаются размѣры, хотя не имѣющіе совершенной правильности европейскихъ ритмовъ, но все-таки весьма удобопонятны въ музыкальномъ отношеніи и иногда плѣнительны для слуха. При переложеніи такихъ мелодій на европейскую нотацию въ нѣкоторыхъ случаяхъ можно было бы придать имъ размѣры въ 3, 4, 5 или 6 темповъ, сопровождаемые внезапными рѣшеніями ритма. Такія мѣры совершенно оправдываются движеніемъ чувства и словесною формою пѣснопѣй и свойственны народнымъ пѣснямъ не только Востока, но и всѣхъ странъ Европы, каковыя пѣсни, съ примѣненіемъ къ нимъ мѣръ однообразныхъ и правильныхъ, утратили бы свою точность и большую долю своей выразительности. Мѣры эти, затѣмъ, не чужды и произведеніямъ нѣкоторыхъ европейскихъ музыкантовъ; ихъ мы видимъ, напримѣръ, въ речитативахъ оперъ Рамо и Люли <sup>1)</sup>. Но онѣ могли бы быть полезны и въ другихъ музыкальныхъ произведеніяхъ, особенно какъ вспомогательное средство для правильнаго возстановленія просодіи <sup>2)</sup>. Но встрѣчаются греческіе напѣвы, имѣющіе и правильный *симметричный* ритмъ <sup>3)</sup>. Къ числу ихъ, напримѣръ, относятся: въ *первомъ плазальномъ* гласѣ: Χριστὸς ἀνέστη; во *второмъ*: Φῶς λαρόν; въ *третьемъ*: Ἀι γεναὶ παῖσαι.

Однако, съ развитіемъ искусственности въ греческомъ церковномъ пѣніи, и *словесный* несимметричный ритмъ, имѣющій своимъ предметомъ выразительность молитвенныхъ словъ, утратилъ часть своего значенія и своихъ свойствъ, уступивъ пре-

<sup>1)</sup> Объ этихъ операхъ подробнѣе см. наприм. въ исторіи музыки Доммера переводъ Желябужской. М. 1884 г. стр. 405—415.

<sup>2)</sup> В -Дюкудрэ, „Etudes sur la Musique Eccles. Grecque“ р. 9. О подобномъ сему разнообразіи ритма въ нашемъ *столовомъ* пѣніи см. С. В. Смоленскаго „Азбука знаменнаго пѣнія старца А. Мезенца“. Казань. 1888 г. стр. 29.

<sup>3)</sup> См. потныя приложенія къ настоящему изслѣдованію.

обладание мелодіи и звукамъ. Обиліе звуковыхъ волнъ и разнообразныхъ мелодическихъ оборотовъ, а равно и утонченное разнообразіе музыкальнаго выраженія звуковъ, заглушаютъ и, такъ сказать, затопляютъ <sup>1)</sup> словесное выраженіе пѣснопѣій. Выпѣваемый текстъ оказывается слишкомъ краткимъ для того, чтобы остановить на себѣ вниманіе слушателя, или даже самъ иногда, въ соотвѣтствіе обилію звуковъ, принимаетъ въ ущербъ своей ясности распространенія въ видѣ добавочныхъ слоговъ, въ немъ самомъ не заключающихся. Сверхъ того, есть мелодіи, которыя выпѣваются безъ священнаго текста, существуютъ пріемы хороваго пѣнія, при которыхъ словъ не слышать, или почти не слышать <sup>2)</sup>. Оригинальна также иногда подпись греческаго текста для пѣнія съ повтореніемъ не только словъ, но слоговъ и полусловъ, и со вставкою среднихъ другихъ словъ и слоговъ <sup>3)</sup>, каковыя полуслова и вставки также способны ослаблять ясность и вразумительность поемаго текста.

#### 4. Украшительныя распространенія, видоизмѣняющія движеніе мелодіи и ритма.

Къ утонченности звуковыхъ комбинацій и богатству напѣвовъ Греческой церкви присоединяется роскошь искусственныхъ способовъ художественнаго украшенія мелодій. Къ числу ихъ сверхъ *анаграмматизмъ* и *аллаграммъ*, состоящихъ въ видоизмѣненіи текста и напѣвовъ <sup>4)</sup> и сверхъ *модуляцій*, означающей временное выступленіе мелодіи изъ поемаго гласа въ другой, относятся различнаго рода мелодическія распространенія и вставки, въ видѣ прелюдій, финаловъ, интермедій, трелей и руладъ, видоизмѣняющія или даже нарушающія обычное движеніе мелодіи и ритма.

<sup>1)</sup> Выраженіе Б.-Дювудрэ.

<sup>2)</sup> Арх. Порфирія „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, ч. II, отд. I, стр. 6.

<sup>3)</sup> Такъ, по Б.-Дювудрэ, подъ мелодіей IV гласа текстъ херувимской пѣсни подписанъ слѣдующимъ образомъ: Οἱ τὰ χερου χερουβὶμ μου στίχως εἰχόνιζο εἰχόνιζοντες καὶ τῇ ζω (vo) ποι ζωοποιῶ Τριάδι τὸν τρισά (να)—γίον ὕμνον проса (ѹмνον) просѡдѡντες, пѣσαν την βιωτικὴν и проч. Подобную же сему подпись текста мы видимъ и въ прокимнѣ Великой Четыредесятницы: Μὴ ἀποστρέψῃς τὸ πρόσωπόν σου. См. въ нотныхъ приложеніяхъ гласъ четвертый плагальный.

<sup>4)</sup> Здѣсь мы сообщаемъ только дополнителныя свѣдѣнія къ изложеннымъ въ сочиненіи прот. Д. В. Разумовскаго „Церковное пѣніе въ Россіи“, стр. 105—110, и въ моемъ соч. „О церковномъ пѣніи, знаменный роспѣвъ“, вып. 1, изд. 2, стр. 104—106,

Такого рода распространения и вставки однакоже не составляют исключительной особенности греческаго церковнаго пѣнія, а свойственны версификаціи и напѣвамъ всѣхъ древнихъ восточныхъ народовъ, и потому въ пѣніи грековъ представляются какъ бы внѣшними заимствованіями изъ восточной древности.

Во всѣхъ древнихъ поэзіяхъ и напѣвахъ Востока по мѣстамъ встрѣчается взаимная несоразмѣрность стиховъ между собою и мелодическихъ отдѣловъ. Это объясняютъ стремительностію чувства восточныхъ поэтовъ и музыкантовъ, отрывающагося по временамъ отъ обычныхъ, предписанныхъ ему формъ, въ безпредѣльную область фантазіи. Виллардъ такъ описываетъ поэтическую и музыкальную композицію древнихъ индусовъ: „Природа и духъ индійской поэзіи и музыки не только позволяла, но даже предписывала поэтамъ и музыкантамъ не повторять однообразно одной и той же метрической постановки и напѣва; такимъ образомъ, оставаясь въ основѣ всегда вѣрными извѣстному сложенію стиха и напѣву, пѣвцы обыкновенно прерываютъ мѣру то въ концѣ, то въ началѣ, то въ срединѣ, внося разнаго рода расцѣвленія въ строгій порядокъ метрики, называемыя *alapa*. Мѣста этого рода вставокъ не могутъ быть разсматриваемы какъ существенныя въ мелодіи, тѣмъ не менѣе ихъ можно встрѣчать непрерывно, хотя предѣлы мелодіи указываютъ всегда и основныя не измѣняющіяся ноты“ <sup>1)</sup>. Тоже самое мы видимъ въ древней библейской поэзіи евреевъ и въ практикующихся у нихъ понынѣ способахъ богослужебнаго чтенія и пѣнія. Мазоретскіе акценты при основной своей формѣ построения то распространяются чрезъ принятіе въ себя вставныхъ членовъ, то сокращаются; пѣвцы синагоги имѣютъ обычай свободно расцѣпчивать выпѣваемую ими мелодію разными болѣе или менѣе витѣватыми трелями своего собственнаго творчества и иногда въ увлеченіи чрезмерно растягиваютъ слова. Такъ послѣднія слова молитвы Кріазъ-Имахъ (Левит. 6, 4) они тянутъ почти полчаса <sup>2)</sup>. Подобнаго рода мелодическія растяженія существуютъ и у коптскихъ христіанъ. Они „доселѣ продолжаютъ распѣвать съ тимпанами псалмы Давида особеннымъ древнимъ напѣвомъ, до крайности растянутымъ и монотоннымъ; одно слово „аллилуіа“ пѣвцы коптскіе тянутъ не менѣе 20 минутъ <sup>3)</sup>. Такія же мелодическія отсту-

<sup>1)</sup> Виллардъ. A treat. of the mus of Hind. 35; см. у г. Олесицкаго „Ритмъ и метръ ветхозавѣтной поэзіи“. Труды Кіев. Д. А. 1872 г. т. II, стр. 562.

<sup>2)</sup> Подробности см. у г. Олесицкаго, тамъ же и въ соч. „Древне-еврейская музыка и пѣніе“. Труды К. Д. А. 1871 г. т. IV.

<sup>3)</sup> Тамъ же. стр. 377. См. архим. Порфирія Успенскаго, „Путе .



пленія практикуються понинѣ въ церковномъ пѣніи римскихъ католиковъ <sup>1)</sup>, придунайскихъ славянъ—болгаръ и сербовъ <sup>2)</sup>, а частію, хотя и въ меньшихъ размѣрахъ, и въ нашемъ знаменномъ пѣніи <sup>3)</sup>.

Въ греко-византійской версификаціи, вообще довольно строгой въ своихъ формахъ, и въ частности въ текстѣ церковныхъ пѣснопѣній, не встрѣчается значительныхъ распространеній, но они понинѣ встрѣчаются въ церковныхъ напѣвахъ грековъ и извѣстны ранѣе XI вѣка. Мелодическія распространенія здѣсь имѣютъ значеніе усиленія риторическаго ударенія, усиленной выразительности того или другого слова, интермедій и финаловъ въ пѣснопѣніяхъ, а также значеніе мелодическихъ украшеній напѣва и задержекъ въ пѣніи по надобностямъ богослуженія. Такого рода мелодическія распространенія и вставки у грековъ извѣстны подъ общимъ названіемъ *кратиматъ* (κράτιμα), т. е. *задержекъ* въ пѣніи, которыя, по различію слоговъ въ нихъ употребляемыхъ, носятъ иногда еще частныя названія: *терентисмъ*, *аненаковъ*. Пѣніе ихъ сопровождается вставкою въ выпѣваемый текстъ слоговъ, ели не совершенно чуждыхъ греческому языку, то во всякомъ случаѣ утратившихъ уже нинѣ свое значеніе, каковы особенно слоги: *те-ри-рем* (п), *а-на-не*, *не-не-на*. Такъ въ Аѳопо-Иверскомъ монастырѣ, въ присутствіи архим. Порфирія Успенскаго, дохіарскій пѣвецъ, что есть мочи пѣлъ „Яко да царя всѣхъ подыместъ“, съ означенными припѣвами, качая головою, притопывая ногою и выводя верхнія и нижнія ноты въ родѣ руладъ <sup>4)</sup>. Слоговыя вставки въ текстѣ св. пѣснопѣній *на, на, на...* довольно часто встрѣчаются уже въ памятникахъ IX—X вѣка. Онѣ обыкновенно ставятся въ концѣ стихирь послѣ глаголовъ: ψάλλομεν, βοῶμεν, κράζομεν <sup>5)</sup>. Непонятны слоги *те-ри-рем*-(п). Они выражаютъ лишь *щебетанье*, *чириканье*, и потому,

пестивіе по Египту“, стр. 151 и 184. Срв. „Разказы абиссипца“ въ ж. „Труды Кіев. Д. А.“ 1893 г., январь, стр. 115—118.

<sup>1)</sup> „Церк пѣніе въ Россіи“, прот. Д. В. Разумовскаго. стр. 28, примѣчаніе.

<sup>2)</sup> О болгарскомъ пѣніи на Аѳонѣ см. архим. Порфирія Успенскаго: Первое путеш. на Аѳонъ, ч. 2, отд. 1, стр. 6. Сербское пѣніе можно видѣть въ ихъ печатныхъ нотныхъ книгахъ.

<sup>3)</sup> См. *систематическій оитникъ* въ составленной мною книгѣ: „О церк. пѣніи; большой и малый знаменный распѣвъ“, вып. 2, Рига, 1889 г.

<sup>4)</sup> Архим. Порфирія, Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты въ 1845 г. Ч. 1, отд. 1, стр. 72. Кіевъ. 1877 г. и приложенія, стр. 86. Образецъ этого пѣнія см. ниже въ нашемъ нотномъ приложеніи.

<sup>5)</sup> „Богослуженіе въ Іерусалимѣ по уставу IX—X в.“, А. Дмитревскаго. Прав. Собесѣд. 1892 г. іюнь—іюль, стр. 317.

по объясненію греческихъ пѣвцовъ, означаютъ непостижимость божества и тайны воплощенія Сына Божія. Слоги же *не-нне-на*, относящіеся къ убаюкиванію дѣтей, будто бы значатъ „утѣшеніе мое“ и поются по воспоминанію о Богородицѣ, которая пѣла ихъ у колыбели божественнаго своего младенца. Означенные слогъ, вѣроятно же всего, относятся къ припѣвамъ народнымъ, употребляемымъ иногда и при убаюкиваніи дѣтей <sup>1)</sup> Это ясно и изъ сопоставленія греческихъ словъ: *τέρην* пѣжный, кроткій, *τερέντισσα*—чирканье, прелюдія, *νάυνος*—дитя, крошка, *ἄνηνος*—не-знающій печали, *νέννα*, *νάυνα*, *νάυνη*—тетка, нянька. Такимъ образомъ, вышеупомянутые слогъ въ соединеніи дѣйствительно могутъ считаться убаюкивающимъ припѣваніемъ няни или матери въ родѣ: „*τέρην νάυνος ἄνηνος*—пѣжное безпечальное дитя“, или же звукоподражаніемъ первому лепету дѣтей, и, употребляясь въ священныхъ пѣснопѣніяхъ, могутъ напоминать голосъ нашей матери церкви, приглашающей христіанъ во время богослуженія *отложить всякія житейскія попеченія* и быть подобными кроткимъ дѣтямъ. Но *кратиматы* бываютъ и безъ этихъ слоговъ, и наоборотъ нѣкоторые отдѣльные изъ этихъ слоговъ употребляются иногда среди текста и внѣ *кратиматъ*, именно подъ нѣкоторыми отдѣльными мелодическими оборотами во избѣжаніе не терпимаго греками *зіянія*, т. е. произношенія нѣсколькихъ звуковъ кряду на гласную букву. Вышеупомянутые слогъ однако же произносятся при пѣніи не такъ ясно и отчетливо, какъ слова священнаго текста и видоизмѣняются въ произношеніи различно (то-то-ти-те-ку-ре-ри и проч.), такъ что должны быть относимы не столько къ разряду членораздѣльныхъ звуковъ человеческой, осмысленной рѣчи, сколько къ звуковымъ переливамъ самаго голосоведенія, или къ выраженію тѣхъ или иныхъ отдѣльныхъ звуковъ мелодіи и къ видоизмѣненіямъ голосоваго тѣмбра при пѣніи.

*Кратиматы* въ греческомъ церковномъ пѣніи составляютъ особую весьма развитую систему мелодическихъ украшеній, заключаются не рѣдко въ особыхъ потныхъ сборникахъ и надписываются именами ихъ авторовъ и словами, выражающими ихъ мелодическія свойства. По своему строенію и свойствамъ онѣ весьма разнообразны. Утонченность греческаго музыкальнаго вкуса и искусственность въ пѣніи, пользуясь уменьшенными и увеличенными интервалами и слогами внѣ священнаго текста, изоб-

<sup>1)</sup> Срав. архим. Порфирія первое путеш. въ Аѳоп. мон. ч. 1, отд. 1, стр. 72; нашъ народный припѣвъ: „ай лю-ли“ и слово „люлька“—колыбель, происходящія отъ имени славянскаго языческаго божества *Лель*.

рѣли самыя разнообразныя голосовыя выраженія, почти невозможныя при нашихъ сравнительно скудныхъ способахъ пѣнія. Въ греческомъ пѣніи встрѣчаются, какъ мы видѣли, мотивы „по подражанію соловью, стуку колеса, катящагося по мостовой, скрипу высушеннаго дерева“. Подобно сему у І. Кукузеля, К. Корони и иныхъ творцовъ мелодій встрѣчаются *кратиматы* подъ названіями: *сладкія какъ персики*, *црская* или придворная, *военная*, *сиротская*, *народная* (греческая) съ переходомъ въ напѣвъ *персидскій*, *трудная*, *порывистая*, именуемая *хоръ*, именуемая *скрипка* на гласъ 8-й, *органная* (безъ словъ), рекомая *колесо* съ послѣдовательнымъ переходомъ изъ однихъ гласовъ въ другіе, именуемая *нарушительная* съ внезапнымъ переходомъ въ несредно-музыкальный гласъ (наприм., изъ *перваго* въ *восьмой*), задержка *на звуки желѣзнаго клепала* и проч. *Терентисмы* имѣютъ также различныя названія, наприм., *персидская*, *трудная* и *союзная*, *порывистая*, *идонато* (увеселеніе), *сладкая какъ персики*, *терентисма* рекомая *псалтирь* (безъ словъ), *терептисма* *соловей*, *наисладчайшая*: *то-то то-ре-ре*, *урокъ въ одинъ духъ* съ такими же слогами безъ словъ и проч. Нѣкоторые изъ мелодическихъ оборотовъ и украшеній у грековъ были такъ обычны въ пѣніи, что, какъ и наши столповыя *потѣвки* и *витныя лица*, обозначались въ ихъ потныхъ рукописяхъ однимъ сократительнымъ знакомъ.

Нѣкоторыя изъ вышеупомянутыхъ греческихъ реченій—словъ употребляются иногда въ написаніяхъ надъ самыми потными отрывками для обозначенія способовъ ихъ художественнаго исполненія, именуемыхъ „оттѣнками выраженія“. Таковы группы словъ: *ненано* (νενανω), *ана нэ анес* (ανα να ανες). Первое изъ этихъ словъ означаетъ *услажденіе* (ἡδονή) и соотвѣтствуетъ итальянскому *dolce*; послѣднія три слога надписываются въ началѣ умиленной мелодіи и иносказательно толкуются слѣдующимъ образомъ: ’Ω ἄναξ „О царю неба и земли“; ναὶ ἄνες—„ѣй ослаби и остави прегрѣшенія мои, да по достоянію воспою и прославлю царство твое“<sup>1)</sup>. Но это наивное толкованіе пѣвческихъ надписей не убѣдительно. Предложимъ иное, ближе подходящее къ дѣлу и вѣроятнѣйшее. Греческое слово ἄνα, кромѣ звательнаго падежа отъ ἄναξ—*царь*, есть также сокращенная форма повелителя наклоненія отъ глагола ἀνάστημι, вмѣсто ἀνάστηθι—*возстань, воспряни*, и при пѣніи, безъ сомнѣнія, означаетъ *возстаніе* къ пѣнію, вниманіе и бодрственное напряженіе поющихъ голосовъ; слово

<sup>1)</sup> Архим. Пороирія „Первое путеш. въ Афон. монастыри“ Ч. 2, отд. 2. „Приложенія“, стр. 90.

же *ἄνεκ* (отъ *ἀνίημι*), съ предшествующею ему частицею усиленія *υαί*, напротивъ означаетъ ихъ *ослабленіе* и *пѣжность*, и по славянски можетъ быть дѣйствительно переведено словами: *эй ослаби*, означающими смягченіе голоса и умиленіе при пѣніи.— Подобнаго рода украшенія, исполняемыя „доброгласными пѣвцами“ — знатоками своего дѣла, при соотвѣтственно торжественной обстановкѣ праздничнаго богослуженія, „доставляютъ большое эстетическое наслажденіе молящимся и поддерживаютъ *духъ бодръ въ немощной ихъ плоти*“<sup>1)</sup>.

## 5. Классификація напѣвовъ Греческой церкви.

Напѣвы Греко-Восточной церкви слагались и умножались постепенно въ теченіе многихъ вѣковъ и среди разноплеменныхъ народностей трехъ частей свѣта, и потому не могли быть однородны. Въ самомъ средоточіи византійско-христіанскаго міра — въ Константинополѣ, какъ мы видѣли, встрѣчаются напѣвы разныхъ народовъ: *анатолійскіе* (т. е. малоазійскіе), *персидскій*, *родосскій* и др. Къ разнообразію церковнаго пѣнія ведутъ особенно: разнообразное содержаніе годичнаго круга богослуженія, различіе церковныхъ праздниковъ и паконецъ разновидности пѣснопѣній одного и того же богослуженія. А по всему этому нынѣшнее пѣніе Греко-Восточной церкви, не смотря на объединяющій его законъ церковнаго *осмогласія*, представляетъ собою матеріалъ весьма обильный и разнообразный. На Аѳонѣ поютъ иначе, чѣмъ въ Константинополѣ и въ Іерусалимѣ; въ большіе праздники въ одномъ и томъ же мѣстѣ поютъ иначе, чѣмъ въ малые; стихиры поются иначе, чѣмъ прмосы и т. д. Главнымъ же критеріемъ для различенія церковныхъ напѣвовъ служитъ ихъ мелодическій составъ болѣе или менѣе краткій и простой, или же простран- ный и украшенный.

Въ греческомъ церковномъ пѣніи особенно ясно различаются слѣдующіе три главные вида напѣвовъ: 1) Видъ *распространенный* и украшенный, употребляемый во дни великихъ праздниковъ и преимущественно въ монастыряхъ; 2) *средній* видъ, употребляемый во дни воскресные и въ *средніе* церковные праздники, — видъ употребительный повсюду, и 3) видъ *краткій*, представляющій собою группу малыхъ роспѣвовъ, имѣющихъ назначеніе для вѣкоторыхъ отдѣльных видовъ пѣснопѣній, а также для повседневнаго употребленія и особенно въ церквахъ приходскихъ.

<sup>1)</sup> „Современное богослуженіе на правосл. Востокѣ“, проф. А. А. Дмитревскаго. Кіевъ. 1891 г. Вып. 1, стр. 383.

1. *Пространный* греческій распѣвъ, иначе: *протяжный, меленный* (ἀρῶν), можно слышать въ Аѳонскихъ монастыряхъ, именно въ великіе Господскіе и Богородичные праздники. Общія черты его характера и потные образцы изложены у архим. Порфирія Успенскаго <sup>1)</sup>. Пѣніе это торжественно и иногда роскошно, но утомительно-протяженно, мопотонно, сложно въ своемъ мелодическомъ составѣ и развитіи и изобилуетъ большими мелодическими украшеніями, даже въ ущербъ ясности текста. Оно производитъ впечатлѣніе успокоивающее всѣ душевныя волненія и, такъ сказать, убаюкивающее. Образцы этого пѣнія представляютъ собою, каждый, связную мелодію, состоящую изъ нѣсколькихъ пространныхъ мелодическихъ періодовъ. Каждый періодъ имѣетъ свое *повышеніе* (предыдущій членъ) и *пониженіе* (послѣдующій членъ) повторяется въ мелодіи не однократно, но не регулярно и не однообразно, — то съ буквальною точностію, то въ видѣ варіированномъ. Въ продолженіи пѣснопѣнія одни мелодическіе періоды смѣняются другими періодами, представляющими собою мелодическое развитіе напѣва на разныхъ ступеняхъ музыкальной лѣствицы. Такъ въ напѣвѣ херувимской пѣсни, составленномъ Баласіемъ, мелодія сначала идетъ на низкихъ нотахъ, затѣмъ на среднихъ и на высокихъ. Строки періодовъ (колѣна) весьма протяженны и состоятъ изъ нѣсколькихъ мелодическихъ оборотовъ, иногда повторяющихся кряду. Вообще мелодіи этого вида представляютъ собою искусственное, сложное развитіе напѣвовъ и весьма трудны для повторенія въ другихъ пѣснопѣніяхъ. Съ другой стороны пѣснопѣнія распространеннаго вида не удерживаютъ вѣрности характера движенія и *примѣтъ* тѣхъ гласовъ, надписанія которыхъ посятъ. Образцы Аѳонскаго пѣнія на гласы не только въ своемъ мелодическомъ движеніи, но и въ господствующихъ и фипальныхъ звукахъ, несходны съ общеупотребительными пѣнѣ въ Греческой церкви напѣвами тѣхъ же гласовъ, а равно и съ нашими переводами греческаго пѣнія, и по своей конструкціи скорѣе приближаются къ

---

<sup>1)</sup> Приложение ко II части 2-го отд. къ первому его путешествію въ Аѳон. монастыри, со стр. 93. Къ сожалѣнію въ изложенныхъ у автора потныхъ образцахъ нѣтъ словъ поемаго текста. Это обстоятельство лишаетъ читателя возможности слѣдить за словеснымъ *ритмомъ* пѣснопѣній, составляющимъ ихъ существенный элементъ, а съ другой стороны затрудняетъ и техническій разборъ самыхъ мелодій, такъ какъ онѣ должны имѣть тѣсную связь съ текстомъ. Не смотря на то однако, въ прилагаемыхъ при семъ образцахъ этого пѣнія мы сдѣлали опытъ раздѣленія мелодіи по крайнѣй мѣрѣ на главные ея отдѣлы, руководясь при этомъ единственно сопоставленіемъ мелодическихъ оборотовъ и ихъ мелодическимъ смысломъ.

неосмогласнымъ пѣснопѣніямъ, или же къ древнимъ *асматикамъ*, чѣмъ къ группѣ напѣвовъ Дамаскинскаго церковнаго осмогласія <sup>1)</sup>.

Но протяженные напѣвы составляютъ не исключительную принадлежность богослуженія Аѳонскихъ монастырей, а употребительны вообще въ грековосточныхъ церквахъ. Они составляютъ особую категорію напѣвовъ, извѣстную подъ именемъ *κράτημα-ριον* (отъ слова *κράτημα* — мелодическая задержка), который подраздѣляется на *παπαδικόν* и *χαλοφωνικόν*. *Παπαδικόν* есть пѣніе отцовъ или священнослужащихъ. Оно всегда важно и весьма медленно. Къ этой категоріи должно отнести пѣніе болѣе древнее, извѣстное подъ именемъ *χερουβικόν* (херувимское). Что касается пѣнія *χαλοφωνικόν*, т. е. *доброгласнаго*, то оно имѣетъ такой же характеръ, но изобилуетъ украшеніями и большею искусственностію мелодій, и представляетъ собою видъ пѣнія украшеннаго и распространеннаго. Къ этой послѣдней категоріи относятся напѣвы болѣе новые по происхожденію, рода *χερουβικόν*. *Κράτημα-ριον* есть пѣніе почти безъ словъ. Распространенными напѣвами особенно поются: херувимская пѣснь, причастные стихи, аллилуія и проч. <sup>2)</sup>.

2. Но протяженные и украшенные напѣвы слишкомъ замедляютъ богослуженіе и, сверхъ того, для ихъ исполненія требуютъ хорошихъ голосовыхъ средствъ и хорошо подготовленныхъ пѣвцовъ, а потому далеко не вездѣ и не всегда удобны и возможны <sup>3)</sup>. Поэтому въ греческихъ церквахъ повсюду существуютъ въ постоянномъ употребленіи еще два вида напѣвовъ: *средній* по протяженности и *малый* или краткій. *Средній* видъ напѣвовъ (*ἀρροσύντομον*) употребителенъ въ средніе праздники церковные и въ обычные воскресные дни. Здѣсь не встрѣчается неумѣреннаго развитія мелодіи и обилія украшеній, утомляющихъ чувство и ослабляющихъ выраженіе. Напѣвы эти имѣютъ болѣе твердости и рѣшительности въ своемъ движеніи и представляютъ собою

<sup>1)</sup> Въ той же херувимской Баласія мелодическіе періоды оканчиваются на разные звуки: *ля, до, ре, ми*; мелодическія строки имѣютъ разные господствующіе звуки: *до, ре, ми, фа*. Пѣснопѣніе 1-го гласа „Господи воззвахъ“ имѣетъ финаломъ *ля*, между тѣмъ какъ херувимская того же гласа оканчивается на *ми*, —окончаніе *несовершенное*. Звуковая область того и другого пѣснопѣнія расширена до девяти звуковъ.

<sup>2)</sup> Въ нашемъ потномъ приложеніи къ роду *χερουβικόν* относится, наприм., херувимская пѣснь 4-го гласа, къ медленнымъ напѣвамъ относятся также „аллилуія“ 8-го гласа (безъ словъ) и почти всѣ образцы пѣнія Аѳонскаго

<sup>3)</sup> По словамъ Барскаго (стр. 575—602), на самомъ Аѳонѣ уменьшеніе пѣнъ числа ипоковъ заставляетъ многія обители сокращать чтеніе и пѣніе, совершаемое обыкновенно перемѣняющимися чтецами и пѣвцами.

лучшую часть греческаго богослужебнаго пѣнія. Напѣвы этого вида особенно свойственны стихирамъ и потому называются *стихирарными* (στιχηραρχα). Они имѣютъ характеръ умѣренный, свойственный выраженію молитвы спокойной и вмѣстѣ полной, безъ задержекъ и растянутости. Они также подраздѣляются на болѣе *живые*, куда относятся *подобны* (πρόσόμοια), и болѣе медленныя, къ которымъ принадлежатъ стихирны *самогласны* (ἰδιώμελα); а также на *древніе* и *новые*. Къ этой именно категоріи относится наибольшая часть мелодій греческаго церковнаго осмогласія съ болѣе или менѣе ясными *примѣтами* того или другаго гласа, равно какъ и большая часть приведенныхъ нами ниже образцовъ греческаго пѣнія <sup>1)</sup>.

3. Есть наконецъ въ Греческой церкви и напѣвы *краткіе* или *малые* (σύντομα). Напѣвы эти, въ ихъ большинствѣ, имѣя назначеніе для богослуженія внѣ торжественныхъ случаевъ, обыкновенно не излагаются письменно, а сохраняются устнымъ преданіемъ. Изъ богослужебныхъ праздничныхъ пѣснопѣній они свойственны особенно *ирмосамъ* и потому называются *ирмологійными* (εἰρμολογικά). Это—пѣніе *краткое* съ *силлабическимъ* складомъ и оживленнымъ мелодическимъ движеніемъ. Оно весьма хорошо служитъ для выраженія отдѣльныхъ порывовъ чувства или для восторга энтузіазма. Однако и въ ряду этихъ напѣвовъ есть болѣе *живые* и менѣе *живые*. Первые свойственны рядовымъ *ирмосамъ*, послѣдніе *катавасіамъ* (καταβασία). Нѣкоторые изъ ирмологійныхъ напѣвовъ имѣютъ движеніе веселое и даже, можно сказать, *игривое* и совершенно чужды той величавой важности, которая свойственна вообще христіанскому богослуженію и богослужебному пѣнію. Причинами тому служатъ, конечно, какъ словесное содержаніе этого вида пѣснопѣній, не заключающихъ въ себѣ чувствъ скорбныхъ, такъ а ихъ многочисленность, неудобная для пѣнія протяженнаго, и, наконецъ, отсутствіе во время ихъ пѣнія замедляющихъ богослуженіе священнодѣйствій.

Означенные здѣсь три вида церковнаго пѣнія такъ различны между собою по своему построенію, что иногда, принадлежа къ одному и тому же гласу, имѣютъ разныя звуковыя области и окончанія. Такъ въ четвертомъ гласѣ пѣніе παπαδικὸν образуетъ особый вариантъ, именуемый ᾠγὰς съ финаломъ *солъ* (ладъ *ипофригійскій*); гласовыя *стихирарныя* напѣвы имѣютъ финаломъ *ре* (ладъ *фригійскій*), а напѣвы *ирмологійные* образуютъ третій вариантъ, именуемый λέγετος, съ финаломъ *ми* (ладъ *дорійскій*).

<sup>1)</sup> См. нотныя приложенія.

## 6. Творческая и пѣвческая практика греческаго церковнаго пѣнія: мелопѣя; обученіе пѣнію; правила исполненія основныя и эстетическія.

Въ новѣйшихъ греческихъ руководствахъ по церковному пѣнію различается практика *творческая* или *мелопѣя* (μελοποιία) и *исполнительная* или собственно пѣвческая (ἀπαγγελία) <sup>1)</sup>.

*Мелопѣя*, смотря по мѣсту діапазона (октавы), въ которомъ происходитъ композиція, бываетъ *нижняя* (отъ звука Ια внизъ, по европейской нотациі), *средняя* (отъ Ια вверхъ до звука Γε) и *верхняя* (отъ высокаго Γε вверхъ). Въ мелопѣѣ различаются слѣдующія дѣйствія: *взятіе* (λῆψις), *смѣшеніе* (μίξις), *употребленіе* (χρῆσις). *Взятіе* есть опредѣленіе октавы, въ которой должна происходить мелодія, и звука, съ котораго она должна начинаться. *Смѣшеніе* есть сочетаніе звуковъ между собою для образованія связной мелодіи по извѣстному звукоряду, гласу, мѣстамъ голоса и родамъ. *Употребленіе* есть обработка (ἐπεργασία), производство (μεταχειρίσις) и художественное устройство пѣсни. *Употребленіе* въ свою очередь раздѣляется на четыре вида: а) *веденіе* (ἀγωγή) или движеніе мелодіи, которое различается: *прямое* (ὀρθεῖα), т. е. восходящее движеніе постепенныхъ звуковъ; *возвратное* (ἀνακάμπτουσα) или нисходящее; *вращательное* (περιφερής), въ которомъ употребляются черезступенные звуки, съ пропускомъ одного, двухъ или болѣе звуковъ <sup>2)</sup>; б) *сплетеніе* (πλοκή), т. е. сочетаніе означенныхъ видовъ движенія въ одинъ мелодическій оборотъ; в) *разстановка* (πεττεία) или частое паденіе голоса на одинъ и тотъ же звукъ; г) *протяженіе* (τοναία), или продолжительное замедленіе голоса на одномъ звукѣ; д) наконецъ *молчаніе*, или употребленіе паузъ для пополненія ритма, или по иному какому либо расчету.—Сказанныя три дѣйствія мелопѣи обозначаются: *взятіе*—черезъ мартиріи (показатели) гласовъ, *смѣшеніе*—при помощи фѳеоръ, а *употребленіе*—черезъ *интервальные* знаки, черезъ *ипостазы времени* и *акроны* <sup>3)</sup>.

*Мелопѣя*, по своему дѣйствию на людей, имѣетъ троякій характеръ: *распредѣлительный*, или упорядочивающій (διασταλτικόν), возбуждающій возвышенность чувствъ, мужество и тому подобныя расположенія, и свойственный особенно трагедіямъ; *смирющій*

<sup>1)</sup> Свѣдѣнія объ этомъ излагаемъ по руководству А. Фокаевса: „Μουσικὸν ἐγχόλιον“, глава XXIV и др.

<sup>2)</sup> Тѣ же виды мелодическаго движенія мы находимъ и въ нашемъ знаменномъ распѣвѣ.

<sup>3)</sup> См. о нихъ ниже, главу: „Греческія пѣвческія знамена“.



или угнетающей (συσταλτικόν), производящей смиреніе и кроткое расположеніе души. Онъ свойственъ эротическимъ состояніямъ и печальному настроенію души; *успокоительный* (ἡσυχαστικόν), производящей спокойное и мирное настроеніе души, а также возбуждающей благочестіе и благоговѣніе къ божественному. Въ немъ слагаются гимны и тому подобныя пѣснопѣнія. Посему онъ особенно приличенъ для употребленія церковными пѣвцами въ храмѣ.

Въ связной мелодіи различаются еще слѣдующіе приемы мелопѣи, соотвѣтствующіе реторическимъ фигурамъ въ рѣчи: а) *частичное повтореніе* (καλλιλογία), состоящее въ восхожденіи и нисхожденіи при помощи извѣстнаго оборота (ῥέσις), извѣстной фигуры (σχήμα) или строки (γραμμή); б) *повтореніе отдѣловъ* (ἐπανάληψις) или полныхъ мелодическихъ періодовъ; в) *отвѣщаніе* (ἀπόδοσις), состоящее въ окончаніи періодовъ при помощи одного каталексиса и напоминающее собою риму; г) *подражаніе* (μίμησις). Оно состоитъ въ томъ, чтобы мы при помощи высокихъ тоновъ произносили тѣ реченія, которыя означаютъ высоту, какъ-то: „небо“, „гора“ и тому подобныя, а при помощи низкихъ тоновъ—реченія, означающія низкое положеніе, какъ-то: „земля“, „бездна“, „адъ“ и тому подобныя; и опять при помощи свѣтлаго голоса—реченія, которыми возбуждается радостное чувство, какъ-то: „рай“, „побѣда“; и наоборотъ печальнымъ тономъ слова, означающія печаль, какъ-то: „смерть“, „осужденіе“, „грѣхъ“ и тому подобныя; и чтобы реченія эти выпѣвались то сурово и мрачно, то нѣжно и радостно и проч.—Къ мелодическимъ фигурамъ далѣе относятся: д) *перемѣна* (μεταβολή) или перемѣщеніе чего либо въ несродное ему мѣсто. Перемѣна бываетъ по *роду*, когда мы переходимъ изъ діатоническаго рода въ хроматическій, или энгармоническій и наоборотъ; по *масу*, когда переходимъ (при помощи феоръ) изъ одного гласа въ другой; по *системѣ*, когда переходимъ изъ діапазона (октавной области) въ пентахордную, или тетрахордную, или трихордную систему и наоборотъ; по *мелопѣѣ*, когда переходимъ отъ характера *распределительнаго* къ *смиряющему*, или *успокоительному* и наоборотъ. Наконецъ бываетъ перемѣна по *ритму*, когда среди мелодіи мы измѣняемъ веденіе времени, переходя отъ медленнаго къ скорому и наоборотъ.

Что касается *подготовки* пѣвцовъ, то Фокаевскъ признаетъ для нихъ необходимымъ методическое обученіе пѣнію и при томъ подъ руководствомъ учителя опытнаго въ пѣніи именно Греко-Восточной церкви. Кто поетъ, говоритъ онъ, безъ наблюденія правилъ музыки и природы и свойствъ гласовъ, тотъ, хо-

тя бы произносимые имъ звуки и правились отчасти слушателямъ, поетъ несовершенно, потому что не знаетъ основныхъ опредѣленій, а равно и того, гдѣ вращается. Искусно же и съ знаніемъ дѣла можетъ пѣть тотъ, кто соблюдаетъ правила музыки и свойства гласовъ и произносить гласъ правильно. Онъ только можетъ возбуждать своимъ пѣніемъ душевныя чувства слушателей по своему желанію, т. е. къ сѣтованію и печали, къ радости и негодованію и проч. Въ частности для возбужденія душевныхъ чувствъ слушателей пѣвецъ долженъ обладать слѣдующими пятью свойствами:

1) соблюдать надлежащимъ образомъ согласованіе пѣсни со смысломъ (*μετὰ λόγον*) и теорію и производить пѣснь технически правильно;

2) писать безошибочно и какъ того требуетъ наука;

3) быть въ состояніи пѣть свободно и прямо каждый изъ нотированныхъ отрывковъ, безъ предварительной подготовки;

4) быть готовымъ записывать *по первому слуху* каждую пѣснь, церковную или мірскую, съ голосу другого и пѣть безъ розни и переппачиванія (*ἀπαράλλάκτως*). Впрочемъ записываніе *по первому слуху* здѣсь разумѣется не всей пѣсни. а только краткихъ ея отдѣловъ и притомъ не относительно ихъ строенія, а только относительно изображенія знаками.

5) разбирать по одному слуху встрѣтившуюся пѣснь, надлежаще ли она сложена по всѣмъ правиламъ искусства. — Свѣдущему и совершенному музыканту всѣ эти свойства надлежитъ знать вточности <sup>1)</sup>.

Можетъ ли ученикъ, спрашиваетъ тотъ же авторъ, чрезъ собственное свое упражненіе быть отличнымъ музыкантомъ? И отвѣчаетъ: весьма не надежно; но онъ, когда будетъ заниматься. долженъ быть по временамъ провѣряемъ и упражняемъ учителемъ въ звукахъ. въ интервалахъ, въ постепенности и черезъ ступенности, въ различеніи гласовъ, родовъ, системъ и въ необходимости согласованія знаковъ и мелодіи, — вообще въ разносторонней техникѣ пѣнія <sup>2)</sup>. А такъ какъ греческая церковная музыка съ ея дробными интервалами, для не имѣющихъ съ нею основательнаго знакомства, представляетъ большія затрудненія, то начинающій ученикъ, для основательнаго изученія и выпѣванія греческихъ звукорядовъ, долженъ научиться пѣть ихъ отъ пѣвца опытнаго, съ настроеніемъ восточной церкви, вмѣстѣ же съ тѣмъ обратить вниманіе и на произношеніе звуковъ,

<sup>1)</sup> Фокаевъ, тамъ же, стр. 9, глава I.

<sup>2)</sup> Тамъ же, глава V.

такъ какъ музыкантъ, не имѣющій означенныхъ качествъ, при пѣніи не соблюдаетъ съ точностію интервалловъ такъ, какъ они распределены въ означенныхъ звукорядахъ <sup>1)</sup>).

Самый *методъ* обученія пѣнію у грековъ главнымъ образомъ состоитъ въ изъясненіи значенія и употребленія невматическихъ (крюковыхъ) пѣвческихъ знаковъ, которыми понынѣ пишутся и печатаются всѣ пѣвческія книги въ греко-восточныхъ церквахъ, а затѣмъ въ практическихъ упражненіяхъ въ пѣніи. Обученіе начинается интервальными простыми и сложными знаками звуковъ (количество мелодіи). Затѣмъ слѣдуетъ *параллага* (сольфеджіо). Далѣе сообщаются ученикамъ свѣдѣнія: о *симфоніи* и *гармоніи*, о *качествахъ* мелодіи или оттѣнкахъ выраженія, о *ритмѣ*, о различной *интонаціи* звуковъ, о *діезѣ* и *бемолѣ* (бемолѣ). Затѣмъ излагается изъясненіе церковнаго осмогласія съ его основаніями и разновидностями по звукорядамъ, по родамъ, системамъ, гласовымъ примѣтамъ и проч., съ разсмотрѣніемъ потомъ *каждаго гласа* въ отдѣльности. Послѣ этого слѣдуютъ наиболѣе трудныя для изученія главы: о *фѳорахъ*, т. е. знакахъ разныхъ перемѣнъ въ мелодіи, о *мартиріяхъ* или ключевыхъ знакахъ и о *мелопѣѣ*. Методъ оканчивается распределеніемъ пѣвческихъ уроковъ и указаніемъ цѣлаго ряда послѣдовательныхъ практическихъ упражненій въ пѣніи по разнымъ пѣвческимъ изданіямъ, начиная съ *діатоническихъ* гласовъ и легкихъ отрывковъ, продолжая пѣснями *энгармоническаго* и *хроматическаго* рода и оканчивая изученіемъ напѣвовъ пространныхъ и украшенныхъ и *кратиматъ* разныхъ дидаскаловъ <sup>2)</sup>).

Относительно пѣвческаго *исполненія* и эстетическаго *выраженія* мы не находимъ въ греческихъ руководствахъ по церковному пѣнію особыхъ правилъ, кромѣ развѣ самыхъ элементарныхъ, соединенныхъ съ изъясненіемъ интервальныхъ знаковъ и гипостазовъ <sup>3)</sup>. Правила эти мы находимъ у испанца I. Де-Кастро въ примѣненіи къ пѣнію Греко-Славянской церкви, которое онъ справедливо признаетъ близкою отраслію пѣнія греческаго. Но они приложимы и къ первообразному греческому церковному пѣнію. Излагаемъ ихъ вкратцѣ <sup>4)</sup>.

Къ *основнымъ* правиламъ для надлежащаго исполненія пѣснопѣній относятся:

<sup>1)</sup> Тамъ же, стр. 54.

<sup>2)</sup> А. О. Фокаевъ: „Μουσικὸν ἐγχόλπιον“.

<sup>3)</sup> О знакахъ этихъ см. ниже особую главу.

<sup>4)</sup> См. Ioh. De-Castro: Methodus cantus ecclesiastici Graeco-Slavici. Romae. 1881. cap. V.

1) вѣрное произношеніе звуковъ относительно ихъ интервалловъ;

2) соблюденіе звуковыхъ размѣровъ, сообразно формѣ и значенію самыхъ потъ;

3) соблюденіе просодическихъ удареній въ словахъ, сколько то позволяетъ мелодія, особенно въ напѣвахъ, гдѣ господствуетъ рѣчь, т. е. въ напѣвахъ *силлабическихъ* и *речитативныхъ*;

4) ясное и раздѣльное произношеніе словъ сообразно звуковымъ свойствамъ буквъ, особенно гласныхъ; въ противномъ случаѣ пѣніе обращается въ беспорядочный шумъ;

5) соблюденіе ритмическаго дѣленія мелодіи на части или мелодическихъ остановокъ, особенно въ напѣвахъ торжественныхъ, гдѣ господствуетъ мелодія, и грамматическихъ фразъ въ тѣхъ пѣснопѣніяхъ, въ которыхъ господствуетъ рѣчь; такъ какъ безъ этого не бываетъ ни музыкальнаго, ни риторическаго смысла.

Къ правиламъ *эстетическимъ*, касающимся выраженія или окраски пѣнія, относятся слѣдующія:

Для избѣжанія монотонности, которая есть смерть всякой музыкальной и ораторской рѣчи, пѣніе должно разнообразиться, переходя, наприм., постепенно изъ тихаго въ громкое, когда мелодія движется въ восходящемъ порядкѣ и наоборотъ отъ громкаго къ тихому, когда напѣвъ клонится книзу. Въ европейской музыкѣ постепенное усиленіе звуковъ означаетъ знакомъ  $<$ , а ослабленіе знакомъ  $>$ .

Нужно связывать и пріятно соединять въ пѣніи всѣ звуки одной и той же фразы, которые соотвѣтствуютъ одной и той же гласной буквѣ, хотя бы на взглядъ онѣ казались и отдѣльными между собою. Такая связь звуковъ въ европейской музыкѣ обозначается знакомъ Ligo —.

Нужно различать тѣ или другіе звуки большимъ или меньшимъ акцентомъ (удареніемъ) голоса; придавать тѣмъ или инымъ фразамъ или отдѣламъ большую или меньшую сплу или гибкость, или же не придавать никакой; ускорять или замедлять движеніе или время тѣхъ или иныхъ музыкальных фразъ и періодовъ; замедлять на предпоследней и послѣдней потѣ окончаній (особенно *совершенныхъ*), произнося ту и другую связно. Но это разнообразіе не должно быть непрерывнымъ, а должно быть соединено съ хорошимъ вкусомъ и пріятностію, происходитъ въ благопріятное время и съ умѣренностію, потому что въ противномъ случаѣ оно легко переходитъ въ иную еще худшую крайность, именно въ смѣшное или нелѣпое.

Съ другой стороны напѣвы должны быть исполняемы сообразно съ свойственнымъ имъ спеціальнымъ стилемъ, родомъ

композиціи или характеромъ, съ различеніемъ въ исполненіи наиболѣе торжественныхъ и украшенныхъ напѣвовъ отъ обыкновенныхъ и простыхъ. Первые нужно пѣть съ нѣкоторою разстановкою и медленностію, замедляя на ихъ нотахъ болѣе, чѣмъ на нотахъ другихъ напѣвовъ (но избѣгая излишества), развертывая голосъ болѣе, или придавая ему большую напряженность (но безъ крика) и стараясь сохранять къ нимъ то, что принадлежитъ къ хорошему вкусу или къ вышеупомянутымъ правиламъ, которыя дѣлаютъ ихъ болѣе граціозными, раздѣльными и торжественными.

Напѣвы обыкновенные и простые, особенно тѣ, которые силлабическаго склада, и въ которыхъ поэтому господствуетъ слово, должно пѣть свободно и нѣкоторымъ образомъ ускоренно (но безъ торопливости), замедляя на ихъ нотахъ менѣе, чѣмъ на нотахъ другихъ напѣвовъ или съ меньшею силою и напряженностію голоса, и если рѣчь поется речитативомъ, то съ большею величавостію и гибкостію голоса, каковыя приемы распѣванія похожи болѣе на ораторскую дикцію, чѣмъ на предъидущіе напѣвы. Тѣмъ не менѣе должно стараться о томъ, чтобы большая или меньшая степень этой простоты была въ соотвѣтствіи съ большею или меньшею торжественностію, или простотою этихъ напѣвовъ, какъ требуетъ ихъ музыкальный складъ, или назначеніе, или употребленіе въ богослуженіи.

Движеніе или послѣдованіе времени въ пѣніи, т. е. степень медленности или скорости, съ которою оно происходитъ, есть безъ сомнѣнія важный элементъ выразительности и потому въ приложеніи къ пѣснопѣніямъ также требуетъ опредѣленія правилами. *Медленное* и продолжительное движеніе времени, обозначаемое греками словомъ ἀργῶς (славянски: *косно* протяжно) свойственно наиболѣе торжественнымъ и украшеннымъ пѣснопѣніямъ, каковы пѣснопѣнія, соединенныя съ продолжительными священнодѣйствіями (каковы: херувимская пѣснь, причастные стихи и др.), а также праздничныя пѣснопѣнія и особенно *славники*. *Скорое* движеніе, или краткое и простое, выражаемое греками нарѣчіемъ ὀρεα (славянами *по-скору*), свойственно пѣснопѣніямъ силлабическимъ и речитативнымъ, каковы: тропари, ирмосы и др. Третьяго рода движеніе *среднее* между медленнымъ и скорымъ. называемое греками μετὸν — *смѣшанное* или *умѣренное*, не указывается въ богослужебныхъ книгахъ, но практикуется въ примѣненіи къ прочимъ пѣснопѣніямъ, темпъ которыхъ не обозначенъ. Сообразно съ этими тремя видами движенія временъ должны быть выпѣваемы и отдѣльныя ноты мелодіи, т. е. медленнѣе или ускореннѣе, хотя и не съ математически точнымъ расчетомъ.

Нужно стараться о томъ, чтобы *основная* мелодія каждого пѣснопѣнія пѣлась тѣмъ голосомъ, который своимъ разрядомъ наиболѣе соотвѣтствуетъ характеру ея напѣва, такъ что одно пѣснопѣніе приличнѣе пѣть голосомъ *свѣтлымъ*,—звонкимъ или высокимъ (альтомъ или теноромъ), другое—*густымъ*—мрачнымъ или низкимъ (басомъ). Главный смыслъ этого тотъ, что если мелодіи, свойственныя свѣтлому съ болѣе или менѣе высокими нотами, будутъ пѣты голосомъ густымъ и низкимъ, а мелодіи съ низкими нотами свѣтлымъ голосомъ, то онѣ не будутъ производить надлежащаго дѣйствія такъ какъ въ первомъ случаѣ утрачивается нѣжность мягкость и грація или пріятность, свойственныя свѣтлому голосу, а во второмъ пропадаетъ мужество, важность и величественная торжественность фразъ, свойственныя басовому голосу <sup>1)</sup>. Сообразно съ этимъ и одинокій клиросный пѣвецъ позицію своего голоса долженъ сообразовать, по возможности, съ мелодическимъ характеромъ выпѣваемыхъ имъ пѣснопѣній. Вообще какъ при одиночномъ, такъ и при хоровомъ пѣніи, степень звуковой высоты исполненія должна быть устанавливаема такъ, чтобы голоса или всѣ голоса могли легко и безъ усилія брать крайнія (верхнія или нижнія) ноты мелодіи.—Относительно голосовъ, сопровождающихъ *основную* мелодію, существенное правило состоитъ въ томъ, чтобы не закрывать и не заглушать голоса, ведущаго основную мелодію, о чемъ сказано выше.

Къ вышеизложеннымъ правиламъ нужно присовокупить и еще одно, которое должно быть первымъ и существеннымъ правиломъ всякаго, а тѣмъ болѣе церковнаго пѣнія. Это—пріятность и сладость пѣнія, производящая въ слушателяхъ удовольствіе и наслажденіе. Дорожа пріятностію впечатлѣнія на слушателей, древніе церковные пѣвцы, говоритъ Вен. Беда (писатель VIII в.), даже измѣняли иногда звуковой составъ слоговъ, именно, при непріятномъ стеченіи нѣсколькихъ согласныхъ въ одномъ слогѣ, они вставляли между ними какую либо гласную букву <sup>2)</sup>.

При пѣніи не должно дѣлать жестовъ и изгибаній головою, ртомъ, или глазами, или тѣломъ. Самое благопріятное для пѣнія, достойное и приличное положеніе есть положеніе натуральное и безъ аффектаціи въ пѣніи, въ лицѣ, или въ движеніяхъ. Не должно быть никакой натянутости и усилія, напротивъ есте-

<sup>1)</sup> Отъ того конечно и на Аѳонѣ, въ присутствіи архим. Порфирія Успенскаго, на одномъ клиросѣ велъ основную мелодію басъ, а на другомъ теноръ. См. Первое путеш. въ Аѳон. монастыри въ 1845 г. ч. 1. отд. 1. Кіевъ, 1877 г. стр. 68—69.

<sup>2)</sup> Напрям. вмѣсто *incremento* произносили: *incremento* и проч. См. Yen. Beda, *Lib. de Arismetica, de episynalepha vel dieresi*; срав. старо-русскую *хомонію* въ нашихъ пѣвчихъ книгахъ XVI и XVII вв.

ственность и спокойствіе во всемъ; должно пѣть съ тою же естественностію и простотою, съ которою говоримъ. Требуется: свобода и пріятность въ издаваніи звука, обыкновенность и пріятность произношенія. Пѣніе предпринимается, какъ если бы оно было пріятнымъ отдохновеніемъ, а не тяжелымъ трудомъ, потому что никогда не поется лучше, какъ тогда, *когда меньше кажется, что поютъ*.

Пѣніе должно выражать смыслъ поемаго, сколько это возможно, а не впечатлѣвать въ умъ идеи несогласныя съ этимъ смысломъ, какъ увѣщеваетъ св. Іоаннъ Златоустъ <sup>1)</sup>.

Наконецъ вѣрныя пѣвцы должны, *по возможности*, соблюдать предписанія церковнаго устава и богослужебныхъ книгъ относительно пѣнія одиночнаго и хорового, пѣнія *антифоннаго*, исполняемаго попеременно двумя ликами, и совокупнаго, а также пѣнія посреди храма, въ притворѣ и проч. <sup>2)</sup>.

## 7. Выдающіяся черты греческаго церковнаго пѣнія въ сравненіи съ пѣніемъ западной церкви.

Пѣніе восточной церкви, какъ сказано выше, имѣло непрерывную связь съ еврейскимъ богослужебнымъ пѣніемъ и съ пѣніемъ античнымъ греческимъ и потому уже въ самомъ началѣ своемъ, на ряду съ простыми напѣвами общенароднаго пѣнія, имѣло образцы музыки *обработанной* и *утонченной*. Это доказываютъ упоминанія древнихъ христіанскихъ писателей о различныхъ *родахъ* церковнаго пѣнія и о развитіи *псалмодіи* въ первые вѣка христіанства. Затѣмъ оно развилось на почвѣ византійской и дополнено напѣвами разныхъ восточныхъ народовъ. Пѣніе западной церкви не имѣетъ непосредственной тѣсной связи съ восточною древностію. Первые начатки его, отмѣченныя исторіею, принадлежатъ Миланскому епископу Амвросію, который въ 386 году, во время своего ареста отъ императора Валентина—аріанина, обучалъ преданныхъ ему христіанъ духовнымъ кантамъ. *А потому* западное церковное пѣніе, хотя въ общемъ построилось на однихъ и тѣхъ же основаніяхъ съ пѣніемъ восточной церкви, но въ первоначальномъ своемъ видѣ было проще этого послѣдняго и уже въ музыкальной системѣ св. Амвросія получило пѣнія, которыя оригинальныя отъ греческаго церковнаго пѣнія свойства, а со временемъ, вслѣдствіе различія народностей и вѣронсповѣдныхъ разностей Востока и Запада, и совершенно обособилось отъ

<sup>1)</sup> Homil. 19 in Matth. cap. 6.

<sup>2)</sup> Сокращено изъ вышеупомянутаго сочиненія І. Де-Кастро, глава V, pag. 50—58.

него. Произошли разности въ составѣ церковныхъ папѣвовъ, въ музыкальной системѣ, въ способахъ выраженія и въ музыкальных знакахъ, но, что особенно важно, въ характерѣ и направленіи богослужебнаго пѣнія. Изъ молчанія церковныхъ писателей объ искусственности западнаго богослужебнаго пѣнія въ первые вѣка христіанства и изъ участія въ немъ простого народа, женщинъ и дѣтей, можно заключать, что пѣніе это было преимущественно народнымъ пѣніемъ, чуждымъ тонкостей эллинской музыки. Съ другой стороны, по тѣсной связи этого пѣнія съ богослуженіемъ того времени, какъ выраженіемъ любви и надежды, оно должно быть чуждо и глубоко-печальныхъ мотивовъ, свойственныхъ позднѣйшему западному пѣнію. Мелодическое содержаніе западныхъ церковныхъ папѣвовъ того времени, вѣроятно, было заимствовано изъ *народныхъ арій*, которыя тогдашніе представители западной церкви приспособляли къ богослужебному тексту <sup>1)</sup>. Эти-то папѣвы и привелъ въ порядокъ св. Амвросій, распредѣливъ ихъ на четыре лада или *гласа*. Къ этимъ четыремъ *основнымъ* гласамъ св. Григорій Великій, по примѣру восточной церкви, присоединилъ четыре же *производные* гласа и так. обр. установилъ для западной церкви систему церковнаго *осмогласія*. Богослужебныя гимны Григорія упрочены чрезъ заведенную имъ школу и признаны на соборѣ Турскомъ (566 г.). *Осмогласіе* западнаго пѣнія основано было исключительно на *диатонической* гаммѣ, но въ своемъ началѣ сохраняло еще нѣкоторыя черты греческой музыки. По крайнѣй мѣрѣ пѣніе св. Амвросія имѣло *размѣръ* и *хроматическія ударенія*. Но въ западномъ пѣніи вскорѣ исчезли и эти признаки древняго музыкальнаго искусства. Пѣніе св. Григорія утратило *ритмъ*. Оно представляетъ собою сплошную мелодію, тѣсно связанную съ словами богослужебнаго текста, и не имѣетъ однообразно правильнаго текста. Самая система *ладовъ осмогласія* западной церкви, численный порядокъ гласовъ и гласовыя *примѣты*, въ подробностяхъ также не согласны съ византійскою ихъ теоріею.—Затѣмъ въ западной церкви появились особенности въ способахъ музыкальнаго выраженія и въ нотныхъ знакахъ. На западѣ Европы постепенно развилось пѣніе *полифоническое* въ собственномъ смыслѣ этого слова, а со временъ Карла Великаго въ церквахъ Франціи и Германіи допущено при богослуженіи употребленіе органовъ,

<sup>1)</sup> Излагаемая здѣсь свѣдѣнія о богослужебномъ пѣніи западной церкви заимствованы нами изъ французскаго журнала: Musée des familles. Іюль 1888 г. См. и въ переводѣ на русскій языкъ въ ж. Чтен. любит. дух. просвѣщенія. Январь 1889 г. „Богослужебная музыка западной церкви“. А. С—ва.



тогда какъ восточная церковь донынѣ довольствуется исключительно голосовыми средствами пѣвцовъ и простѣйшимъ древнимъ способомъ гармонизаціи пѣвцовъ съ употребленіемъ *исона* — Въ восточной церкви нотными знаками были сначала буквы греческаго алфавита въ разныхъ ихъ положеніяхъ, а потомъ крюковыя знамена разныхъ системъ съ особыми названіями <sup>1)</sup>. Тѣ же греческія буквы, по свидѣтельству Боэтія, употреблялись и въ нотописи западной церкви во времена св. Амвросія и Августина <sup>2)</sup>, затѣмъ онѣ замѣнены латинскими буквами. Послѣ того, по словамъ Лавуа—сына, въ основаніе западной семіографіи положены знаки читально-пѣвческіе: точка, запятая и два ударенія — острое и обложенное. Звуковое значеніе ихъ узнавалось по ихъ взаимному относительному положенію и по разстоянію, отдѣляющему ихъ отъ текста. Такая нотопись читалась съ трудомъ: „казалось, будто рой мухъ ползаетъ между строками“. Затѣмъ разстоянія между этими знаками и словами наглядно и точно опредѣлены и какъ бы масштабомъ измѣрены четырьмя горизонтальными линіями; а наконецъ, въ XI вѣкѣ самыя ноты, чрезъ монаха Гвидо Аретинскаго, получили особыя названія, заимствованныя имъ отъ перваго слога каждаго стиха гимна св. Іоанну: *ut, re, mi* и т. д. <sup>3)</sup>. Въ 1550 г. парижскій каноникъ Іоаннъ Мурисъ для обозначенія долготы звуковъ ввелъ въ употребленіе квадратную форму нотныхъ знаковъ. Но изъ первыхъ опытовъ священной музыки западной церкви почти ничего не осталось до нашихъ дней. „То же, что уцѣлѣло, было передѣлано и искажено по приказанію ученыхъ и потеряло свою первобытную простоту... Съ XI вѣка музыкальное церковное искусство уста-

<sup>1)</sup> Болѣе подробныя свѣдѣнія о греческихъ нотныхъ знакахъ см. ниже въ главѣ III.

<sup>2)</sup> „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Д. В. Разумовскаго, стр. 22, 23 и примѣч. Сп. „Обзоръ пѣспопѣвцевъ“, преосв. Филарета, стр. 330.

<sup>3)</sup> Латинскій текстъ этого гимна см. тамъ же и въ моемъ сочиненіи „О церковномъ пѣніи прав. Греко-Россійской церкви“. Кіевъ. 1887 г. стр. 23. Архим. Порфирій Успенскій, замѣнивъ этихъ латинскихъ стиховъ, предлагаетъ составленные имъ русскіе съ тѣмъ же акростихомъ (см. „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, ч. II, прилож. 2, стр. 89):

Утѣ.	„Утреннюю къ Тебѣ Боже.
Ре.	Рѣчи пророковъ воспѣваю.
Ми.	Милости твоя умоляю:
Фа.	Фараона злаго отъ меня ты отжени
Сол.	Солнечнымъ свѣтомъ Твоимъ,
Ля.	Лямку его тяжелую спими
Си.	Силою Твоею отнынѣ и
До.	До вѣка, на всѣ вѣки“.

навливается на Западъ прочно и дѣлаетъ громадныя успѣхи. Затѣмъ въ продолженіе XII и XIII в. появляются все лучшія и лучшія произведенія.

По своему характеру пѣніе *Грегорианское* въ общемъ имѣетъ колоритъ пѣнія величественнаго и равнаго. Оно не допускаетъ мелодій съ живымъ характеромъ движенія. Основная на немъ храмовая музыка Запада означенныхъ вѣковъ носитъ характеръ строго церковный, безстрастный, скорбный и даже суровый. „Радость въ ней сурова, гнѣвъ не умолимъ. „*Lauda Sion*“, гимнъ на Рождество Христово, *Victimae paschali*, вмѣсто того, чтобы быть гимнами радости, имѣютъ мрачный, суровый характеръ: ожидаешь, что вслѣдъ за ними раздается *Miserere*, такъ какъ духъ, оживляющій это произведеніе, тождественъ съ духомъ церкви, которая смотритъ на жизнь какъ на приготовленіе къ смерти“. Но характеръ западнаго церковнаго пѣнія того времени всего лучше выясняется изъ знаменитаго гимна „*Dies irae*“, составленнаго въ XIII вѣкѣ. Гимнъ этотъ, изображающій конецъ міра при наступленіи дня послѣдняго суда, производитъ въ слушателяхъ впечатлѣніе ужаса и отчаянія предъ неумолимымъ гнѣвомъ Іеговы, безъ всякой надежды на милосердіе Божіе.— „Пѣніе восточной церкви, по отзыву Бурго-Дюкюдрэ <sup>1)</sup>, имѣетъ въ своемъ движеніи пѣчто менѣе тяжелое и менѣе массивное, чѣмъ пѣніе Грегорианское. Его характеръ болѣе музыкаленъ и болѣе выразителенъ въ человѣчномъ смыслѣ этого слова. Здѣсь менѣе торжественности, чѣмъ въ пѣніи западной церкви, но болѣе мелодическаго движенія, болѣе пѣжнаго положенія, болѣе душевной теплоты и жизненнаго, пѣжнаго чувства. Въ мелодіяхъ, иногда построенныхъ весьма удачно, композиторы особенно старались о выразительности словъ текста и поставленіи слушателей въ полное соприкосновеніе съ религіознымъ чувствомъ, которое они стремились выразить способомъ самымъ понятнымъ и общедоступнымъ. Римское пѣніе заключаетъ въ себѣ болѣе строго-церковнаго, чтобы не сказать, стопческаго элемента и склонно скорѣе къ выраженію мужественныхъ и строгихъ добродѣтелей, чѣмъ къ провозвѣщенію христіанской морали. Въ византійскомъ пѣніи ощущается менѣе могущества Бога, облеченнаго неумолимымъ правосудіемъ, но болѣе душевнаго движенія твари, раскаянія грѣшника. Это пѣніе превосходно выражаетъ чувства кротости, смиренія, мольбы и богобоязненности. Оно, такъ сказать, болѣе пѣжно и женственно, чѣмъ пѣніе Грегорианское, которому исключительное употребленіе *диатоническаго рода* придаетъ всегда му-

<sup>1)</sup> Etudes sur la Musique... стр. 8.

жественный характеръ.—По наблюденіямъ о. архим. Порфирія Успенскаго. слышавшаго хорошее греческое пѣніе на Аѳѳѣ и на Синаѣ, „отличительныя его свойства суть: *мелодія* одного сладко-пѣвца (*solo*), непрерывная *постепенность* перехода тоновъ въ тоны, съ помощію полутоновъ и разливной трели, и роскошная *кудрявость*, состоящая въ томъ, что голосъ извивается около главнаго тона, снизу вверхъ и сверху внизъ, безъ нашихъ скачковъ, на подобіе плюща, вьющагося по стѣнѣ, или около дерева“ <sup>1)</sup>

„Послѣ XIII вѣка, гласитъ исторія западной церковной музыки <sup>2)</sup>, на западѣ Европы начинается паденіе искусства. Священное вдохновеніе ослабѣваетъ. Появляется контрапунктъ. Искусство уступаетъ мѣсто ремеслу. Музыкантамъ, сочиняющимъ обѣдни, часто служатъ тѣмой народныя аріи, слова которыхъ, иной разъ непристойныя, замѣняются священнымъ текстомъ Военныя пѣсни. стихи, всевозможныя припѣвы, приспособляются къ молитвамъ... Не смотря на папскія прещенія необычайная распущенность царитъ въ церквахъ, которыя въ XIV и XV вѣкахъ не папоминаютъ собою болѣе дома Божія“. Народныя же пѣсни, какъ извѣстно, положены затѣмъ въ основаніе и многихъ гимновъ протестантскихъ обществъ. Музыкальный геній Палестрины поддержалъ на время вдохновенное творчество и церковность въ западномъ храмовомъ пѣніи <sup>3)</sup>. Но „въ XVII вѣкѣ богослуженная музыка уже черпаетъ свое вдохновеніе изъ одного источника съ театромъ. Театръ проникаетъ въ церковь; опера водворяется въ алтарѣ и остается тамъ до настоящаго времени“.—Такое состояніе храмоваго искусства пѣнія на западѣ Европы, какъ извѣстно, не осталось безъ вліянія и на русское церковное пѣніе, каковое вліяніе было особенно сильно въ концѣ XVIII и началѣ XIX вѣка. Но ничего подобнаго не произошло въ церковной музыкѣ Греко-Восточной церкви. Въ ея мелодіяхъ не только не встрѣчается слѣдовъ свободнаго творчества и мірскихъ народныхъ мотивовъ, но даже и мірская по своему содержанію народная пѣсня не рѣдко выражается церковно-музыкальнымъ языкомъ. Восточные церковные музыканты никогда не имѣли стремленія къ измѣненію *сущности* унаслѣдованнаго ими отъ предковъ музыкальнаго склада напѣвовъ, опредѣленнаго изстари теоріею

<sup>1)</sup> Второе путеш. въ Синайскій монастырь въ 1850 г. Спб. 1856 года стр. 99.

<sup>2)</sup> Журн. Musée des familles. Статья въ переводѣ А. С—ва.

<sup>3)</sup> Палестрина написалъ три обѣдни. изъ коихъ первыя двѣ представляли собою артистическія произведенія, а третья содержала традиціонно католическую музыку. Эта послѣдняя и признава была для торжественныхъ обѣдней несравненной.

Умножая и частію видозмѣняя напѣвы, они всегда поставляли ихъ въ связь съ древними музыкальными началами. Всякая попытка къ свободному творчеству внѣ этихъ началъ навлекла бы на творцовъ мелодій обвиненіе въ *новизнѣ* и въ искаженіи важности и святости церковной музыки. Напротивъ того во многихъ городахъ греческаго востока, особенно въ Константинополѣ, издано нѣсколько сборниковъ мелодій, романсовъ или пѣсенъ, нотированныхъ по восточному и сочиненныхъ по большей части церковными музыкантами по теоріи гласовъ церковной музыки. Пѣсни эти вовсе не гармонизированы, потому что византійская теорія не признаетъ другой гармонизаціи, кромѣ *исона* <sup>1)</sup>.

## 8. Воспитательное и руководительное значеніе музыки и церковнаго пѣнія у грековъ.

Древніе греки приписывали музыкѣ божественное происхожденіе. По ихъ мнѣнію первый музыкальный инструментъ—лиру изобрѣлъ Гермесъ, первымъ же музыкантомъ, а вмѣстѣ главою и покровителемъ пѣвцовъ и музыкантовъ изъ людей былъ Аполлонъ. Музы и пѣвцы творили и пѣли свои пѣсни по божественному вдохновенію и пользовались особою близостію къ божествамъ, ихъ покровительствомъ и милостями. Сообразно съ этимъ музыка у грековъ была любимымъ, а вмѣстѣ и почетнымъ занятіемъ. Она была для нихъ, безъ различія ихъ состоянія и общественнаго положенія, необходимою принадлежностью религіозныхъ праздниковъ, спутницею ихъ трудовъ и благодушнаго отдыха, усладою пира, средствомъ разгоняющимъ скуку, оживляющимъ ихъ игры, вселяющимъ бодрость духа и мужество въ битвахъ и несчастіяхъ. По Гомеру, юноши, послѣ жертвоприношенія, весь день умилостивляютъ Аполлона пѣснями въ честь его; буйные женихи Пенелопы приглашаютъ на пиръ *божественнаго* пѣвца; Ахиллесъ игрою на лирѣ прогоняетъ тоску бездѣйствія при корабляхъ; нимфа Калипсо и волшебница Цирцея поютъ во время пряденія. Съ музыкой войны вступали въ битву и флоты въ экспедицію. Жнецы, мальчики, пастухи, гребцы, рабы и даже нѣкоторые живописцы имѣли извѣстныя пѣсни, которыми сопровождали свою работу <sup>2)</sup>. Даже въ средніе

<sup>1)</sup> Таковы, напримѣръ, сборники подъ заглавіями: „Евтерпа“, „Пандора“, „Музыкальная Апологія“, Г. Зографа Кейвели, 1872 г. и друг. см. *Etudes Musique Eccles. Greque*. В. Ducoudray. стр. 63 примѣчаніе.

<sup>2)</sup> См. „Значеніе музыки въ древне-греческомъ воспитаніи“, Е. Венекъ. Журн. „Гимназія“, Ревель, августъ—сентябрь 1892 г., стр. 643—652.

вѣка не только государственные мужи, но и греческіе императоры (Неронъ, Θεодосій младшій) не чуждались игры на музыкальныхъ инструментахъ и пѣнія.

Понятію о музыкѣ греки давали широкое значеніе. Въ область его входили: живая рѣчь и декламація, пѣніе и его инструментальное сопровожденіе и наконецъ мѣрные тѣлодвиженія, особенно рукъ и верхней половины туловища, или пляска. Всѣ эти элементы, дѣйствуя въ связи и гармоніи между собою, имѣли великое моральное значеніе какъ въ частной, такъ и въ общественной жизни людей. Могущественное вліяніе музыки на обузданіе грубыхъ природныхъ силъ и смягченіе нравовъ народныхъ весьма ясно обрисовывается въ мнѣніяхъ о древне-эллинскихъ пѣвцахъ. Ороей, по преданію, увлекалъ своимъ пѣніемъ скалы и деревья, останавливалъ рѣки въ ихъ теченіи, укрощалъ дикихъ звѣрей и возбуждалъ состраданіе даже въ суровыхъ vlastителей аида <sup>1)</sup>. Музыка, по Платону, смягчаетъ суровость жизни и нравовъ <sup>2)</sup>. Но она имѣетъ великое вліяніе и на отдѣльныя стороны жизни людей и, такъ сказать, управляетъ ими. Чтеніе стиховъ и пѣніе, а равно и инструментальное ихъ сопровожденіе, возбуждая въ слушателяхъ тѣ или другія чувствованія, сообщали ихъ душевнымъ движеніямъ то или другое направленіе, располагая ихъ то къ веселому, то къ печальному настроенію духа, внушая имъ то религіозныя чувства, то мужество, воспаляя, или укрощая ихъ страсти. „Пѣніе, говоритъ греческій монахъ и философъ Евѣмій Зигабенъ, имѣетъ огромное вліяніе на образованіе характера, на его исправленіе, на его измѣненіе и упорядоченіе. И потому-то еще въ глубокой древности извѣстны были различнаго рода пѣсни; такъ, напримѣръ, были пѣсни самаго невиннаго свойства и наоборотъ были пѣсни съ характеромъ романическимъ; однѣ были, далѣе, такія, которыя возбуждали въ душѣ настроеніе воинственное, другія, напротивъ, дѣйствовали на нее успокоивающимъ образомъ; нѣкоторые раждали въ душѣ скорбь, другіи, наоборотъ,—радость; нѣкоторые дѣйствовали возбуждающимъ, а иные расслабляющимъ образомъ на душу <sup>3)</sup>).

Поэтому-то у грековъ музыка непременно входила въ кругъ наукъ, преподаваемыхъ въ школахъ, и среди ихъ имѣла первое

<sup>1)</sup> Миѣвъ объ Ороеѣ и женѣ его Евридикѣ; срв. миѣвъ: о флейтѣ Аполлона, о лирѣ Амфіона и проч.

<sup>2)</sup> De republ. III, p. 410. D.

<sup>3)</sup> Предисловіе къ „Толковой Псалтири“, гл. IX. Изд. Кіево-печерской лавры. Кіевъ. 1883 г.

мѣсто въ воспитаніи юношества, содѣйствуя его облагороженію, образованію характеровъ, добрыхъ нравовъ и склонностей. Возбуждая жизнерадостное чувство и сообщая всѣмъ силамъ и дѣйствіямъ человѣка красоту и гармонію, она была матерію всѣхъ добродѣтелей, устроительницею въ жизни человѣка всякаго порядка и гармоніи.

Воспитательную силу музыки древніе греки вѣдливо полагали въ слѣдующемъ:

1. „Музыка есть средство настраивать душу на нужный ладъ“ (Cic. de legg II, 15). Поэтому, когда она имѣетъ *серьезный* характеръ, то дѣйствуетъ на душу *облагораживающимъ* образомъ. Она, при частомъ повтореніи, безъ сознанія самого воспитанника, вселяетъ въ него *любовь къ прекрасному и высокому* не только въ самой музыкѣ, но и въ другихъ областяхъ. Она научаетъ воспитанника радоваться хорошему, увлекаться имъ и питать отвращеніе отъ всего гадкаго, противнаго добродѣтели. „Такъ какъ правдивость все падаетъ, говоритъ Платонъ, то боги дали намъ изъ состраданія музыку съ торжественной пляской. Въ соединеніи этихъ искусствъ заключается сила, обучающая прекрасному и приличному“. Подобнымъ образомъ дѣйствовала на человѣка философія; почему Сократъ въ философіи видѣлъ лишь завершеніе музыки (Grasberger. II, 354) и самъ подъ старость занялся этимъ искусствомъ. Поэтому же трактаты о музыкѣ всегда излагались въ системѣ наукъ философскихъ.

2. Музыка есть средство къ *очищенію* (*κάθαρσις*). Она, успокоивая всѣ волненія, нарушающія равномѣрное теченіе жизни, удерживаетъ юношу на истинномъ пути, вселяетъ, укрѣпляетъ и развиваетъ въ немъ гармонію и врачуетъ всѣ болѣзни духа. „Въ школѣ Пифагора были мотивы, оказывавшіе сильное дѣйствіе противъ меланхолии и угрызений совѣсти, противъ гнѣва и озлобленія, противъ страстей и сильныхъ желаній. Наполнена ли душа страхомъ и опасеніемъ, музыка очищаетъ ее; постигла ли человѣка печаль или горе, музыка даетъ возможность забыть ихъ. Вечеромъ, ложась спать, пифагорейцы очищались пѣніемъ отъ всего, что въ теченіе дня нарушило въ нихъ гармонію духа; утромъ они прогоняли пѣніемъ ночныя грезы (Schmidt. I, 193).

3. Таково дѣйствіе внутреннихъ свойствъ музыки. Но музыка состояла изъ пѣнія, аккомпанемента и пляски, соединенныхъ гармонически, а потому дѣйствовала на человѣка и внѣшнимъ образомъ. Необходимость припоравливать голоса къ звукамъ лиры, тѣлодвиженій—къ музыкальному такту, развивала въ юношахъ *самообладаніе*, подчиненность извѣстнымъ правиламъ и

ловкость, и музыка являлась, такимъ образомъ, прекраснымъ дисциплинарнымъ средствомъ для воинов<sup>1)</sup>. Но, по словамъ Платона, воспитательно дѣйствуетъ только музыка, соединенная съ поэзіей, которая *высокія слова* передаетъ въ подобающей формѣ и достойнымъ мыслямъ даетъ крылья, посредствомъ которыхъ онѣ возносятся до высотъ эфирныхъ. Музыка же отдѣльно взятая отъ текста и пѣнія, вслѣдствіе безпредѣльнаго множества идей, которыя она безъ опредѣленнаго образа вводитъ въ душу, вызываетъ меланхолію и, при частомъ употребленіи, ослабляетъ духъ и потому непригодна и вредна для неустойчиваго и не-твердаго самого по себѣ ювоншества<sup>2)</sup>.

Въ рукахъ правителей народныхъ музыка, въ обширномъ смыслѣ слова понимаемая, была вспомогательнымъ средствомъ для достиженія политическихъ и соціальныхъ цѣлей,—къ возбужденію въ народѣ тѣхъ или иныхъ расположеній духа и доблестей. Исторически извѣстно обаятельное дѣйствіе на слушателей ораторской декламации аѳинскихъ ораторовъ (напримѣръ, Демосѳена) и чтенія въ праздникъ Панаѳинеевъ и на олимпійскихъ играхъ исторіи Геродота. Но еще большее впечатлѣніе на народъ производило распѣвное чтеніе стиховъ, наприм., Иліады Гомера, одъ Пиндара и др. При Гиппархѣ поэмы Гомера читались и пѣлись публично въ праздникъ Панаѳинеевъ для возбужденія уснувшаго героизма аѳинянъ. По мнѣнію Периклова наставника Дамона и Платона, музыка и ея характеръ имѣютъ великое вліяніе даже на государственное устройство. Это происходитъ такимъ образомъ: музыка вліяетъ на *ἦθος*—образъ и направленіе мыслей человѣка; образъ мыслей обуславливаетъ дѣла человѣка, его отношенія ко всему окружающему; а это въ свою очередь—государственное устройство и законы. Такимъ образомъ, музыка, воспитывая людей къ добродѣтели, разсудительности и гармоніи, обезпечиваетъ согласіе и гармонію въ государствѣ. Измѣненія въ музыкѣ влекутъ за собой измѣненія во всемъ государственномъ строѣ<sup>3)</sup>.

Древніе не только музыкѣ вообще, но и каждому ея *роду* и *ладу* вѣдѣли, равно какъ тому или другому мелодическому движенію, и даже инструменту, производящему звуки, усвоили

<sup>1)</sup> Е. Веттнекъ, въ вышеназванномъ сочиненіи.

<sup>2)</sup> Plat. Legg. II, p. 669. Тамъ же.

<sup>3)</sup> Plat. de republ. p. 424. Д. Е. Веттнекъ, тамъ же. О вліяніи музыки на развитіе чувства см. еще въ соч. С. И. Миропольскаго: „О музыкальномъ образованіи народа въ Россіи и западной Европѣ“, изд. 2-е, Спб. 1882 г. стр. 95—99.

особое дѣйствіе на слушателя. Съ переменною мелодіи и частностей музыкальнаго выраженія, по ихъ наблюденіямъ, измѣняется и дѣйствіе музыки на слушателей. Разсказываютъ, что Пифагоръ съ переменною флейты перемѣнилъ и свои чувства къ горячо нѣкогда любимому имъ юношѣ. Нѣкто въ пылу гнѣва бросился съ мечемъ на своего противника, но какъ только послышалась не соответствующая этому его чувству музыка, гнѣвный порывъ его тотчасъ же пропалъ. Разъ Тимофеемъ во время пира и среди общаго веселья громко и высокимъ голосомъ заплѣлъ извѣстную пѣсню и тѣмъ возбудилъ въ душѣ Александра Македонскаго такую отвагу, что тотъ немедленно поднялся съ своего мѣста, одѣлся въ воинскіе доспѣхи и быстро устремился впередъ <sup>1)</sup>.—Изъ греческихъ *родовъ* пѣнія одни способны вызывать въ слушателяхъ религіозныя чувства, другіе скорбь и состраданіе, иные же любовь и нѣжность. *Діатоническій родъ* пѣнія Аристидъ называетъ благочестивымъ и важнымъ, *хроматическій*—пріятнымъ и трогательнымъ, *гармоническій*—нѣжнымъ и страстнымъ <sup>2)</sup>. Точно также и каждый изъ древнихъ греческихъ *ладовъ*, имѣя опредѣленное устройство и опредѣленный характеръ, производилъ на слушателей особое только ему свойственное дѣйствіе. *Дорійскій ладъ* былъ признаваемъ эллинами *священнымъ*, потому что располагалъ къ важнымъ мыслямъ и религіознымъ чувствованіямъ, и производилъ успокоивающее настроеніе. Существуетъ сказаніе о Пифагорѣ, что онъ, встрѣтивъ упившихся на пиру, велѣлъ свирѣльщику перемѣнить мотивъ и играть на *дорическій* ладъ. „Отъ этой игры пирующие такъ образумились, что, сбросивъ съ себя вѣнки (знаки веселія), разошлись со стыдомъ“ <sup>3)</sup>. Ладъ *фриійскій* возбуждалъ духъ мужества и употреблялся какъ средство, располагающее гражданъ къ самоотверженію. Употребленіе только этихъ важныхъ по своимъ свойствамъ двухъ ладовъ—*дорійскаго* и *фриійскаго*—Платонъ дозволяетъ для гражданъ своей „республики“ <sup>4)</sup>. Ладъ *лидійскій*—мягкій, изнѣживающій, онъ не одобряется.

Могущественное и притомъ многостороннее и разнообразное дѣйствіе музыки и ритма на людей вполне признавалось и въ христіанской церкви, почему нѣкоторые виды этихъ искусствъ допущены къ употребленію и въ христіанскомъ богослуженіи.

<sup>1)</sup> Евѣимій Зигабенъ, стр. 13. См. еще краткую, но дѣльную статью о вліяніи музыки на людей и животныхъ въ журн. „Нива“ за 1883 г. № 26, стр. 623.

<sup>2)</sup> De musica. р. 3, с. 11. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 201.

<sup>3)</sup> Василий Великій. Твор. св. отецъ, 1846 г., т. 8, стр. 360—361.

<sup>4)</sup> „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Д. В. Разумовскаго, стр. 10.



„Мы по природѣ любимъ пѣніе и стихи, говоритъ св. Іоаннѣ Златоустъ; плачущее дитя успокаивается, слушая ихъ. Дорожные люди, трудясь въ полдень съ рабочими животными, пѣніемъ облегчаютъ скуку пути и для себя и для нихъ. Тоже дѣлаютъ земледѣльцы, виноградари. Когда слушаютъ пѣніе и пѣсни, сноснѣе становится трудъ и работа“ <sup>1)</sup>. „Пѣсня, пишетъ Евв. Зигабенъ, свое дѣйствіе производитъ обыкновенно на женщину скорѣе, чѣмъ на мужчину, на несовершеннолѣтняго не меньше дѣйствуетъ, какъ и на совершеннолѣтняго, на дикаря не меньше, какъ и на человѣка образованнаго, на невѣжду не меньше ученаго“ <sup>2)</sup>. Упомянувъ затѣмъ о дѣйствіи музыки на животныхъ, онъ продолжаетъ: „наслажденіе (отъ музыки) одинаково овладѣваетъ разумною и неразумною частью души человѣка“. Вотъ почему и было введено въ употребленіе (въ церкви) пѣніе псалмовъ <sup>3)</sup>.

Итакъ основаніемъ для употребленія пѣнія въ христіанской церкви служитъ то духовное наслажденіе, которое получаютъ отъ него люди безъ различія пола, возраста и состоянія. Церковное пѣніе, по отзывамъ христіанскихъ писателей, то наполняетъ душу небеснымъ восторгомъ, то вызываетъ слезы умиленія. Оно возвышаетъ нашу мысль надъ всѣмъ земнымъ, примиряетъ съ самими собою и ближними, уменьшаетъ наши немощи, облегчаетъ наши скорби, согрѣваетъ наше сердце небесною любовію и уподобляетъ насъ ангеламъ. Однако пѣніе не есть цѣль церковныхъ собраній или средство ко спасенію, какъ мечтательно думали нѣкоторые еретики церкви, называя оное „великимъ дѣломъ возвышенія духа надъ тѣломъ“ <sup>4)</sup>, но есть только вспомогательное средство къ руководству христіанъ церковною другими болѣе дѣйствительными для спасенія средствами и привлеченію ихъ къ благамъ духовнымъ. Отцы и учителя церкви, изъясняя вѣдѣнія причины, по которымъ допущено Богомъ пѣніе при богослуженіи, говорятъ, что употребленіе его въ христіанской церкви и благоустройство происходитъ не отъ заботливости о ласкающемъ слухъ благозвучіи, а по инымъ, высшимъ побужденіямъ. Къ такимъ побужденіямъ они относятъ:

1. Отвлеченіе христіанъ отъ мірскихъ удовольствій и противодѣйствіе коварнымъ и вреднымъ наслажденіямъ, предлагаемымъ діаволомъ. Такъ какъ діаволъ, говоритъ Евѳимій Зигабенъ, посредствомъ наслажденія, обыкновенно скрывающаго въ

<sup>1)</sup> Бесѣда на псал. 41.

<sup>2)</sup> Предисловіе къ „Толковой Псалтири“, глава IX.

<sup>3)</sup> Подобную сему мысль высказываютъ Цицеронъ, блаж. Августинъ и др. См. „Церков. пѣніе въ Россіи“, прот. Разумовскаго, стр. 27.

<sup>4)</sup> Гностики: Вардесанъ и Армоній.

себѣ какой нибудь коварный его умыселъ, старается губить человека; то Богъ съ своей стороны также посредствомъ наслажденія, только не посягаго въ себѣ какого либо коварства и лукавства и искусно приспособленнаго, вознамѣрился спасти человека отъ врага <sup>1)</sup>. Св. Іоаннъ Златоустъ, упомянувъ о всеобщей любви людей къ пѣнію, продолжаетъ: „Итакъ поелику сіе утѣшеніе весьма близко къ природѣ нашей“, то дабы діаволь не развращалъ людей сладострастными пѣснями, Господь установилъ пѣніе псалмовъ, дабы изъ этого мы получали и удовольствіе и пользу“ <sup>2)</sup>. Наконецъ изъ самой практики древней церкви мы видимъ, что благолѣпное церковное пѣніе въ рукахъ ея пастырей было весьма важнымъ и дѣйствительнымъ средствомъ для отвлеченія христіанъ отъ мірскихъ утѣхъ, отъ театральныхъ удовольствій и отъ участія въ еретическихъ собраніяхъ.

2. Возбужденіе усердія христіанъ къ священнымъ пѣснопѣніямъ и готовности воспринимать и усвоить полезное ихъ содержаніе. „Господь, пишетъ св. Іоаннъ Златоустъ, соединилъ съ пророчествами мелодію для того, чтобы всѣ, увлекаясь плавнымъ теченіемъ стиховъ, съ совершеннымъ усердіемъ возглашали священныя пѣснопѣнія“ <sup>3)</sup>. Св. Василій Великій говоритъ: „Поелику Духъ Святый зналъ, что трудно вести родъ человѣческій къ добродѣтели, что по склонности къ удовольствію мы нерадимъ о правомъ пути, то (что дѣлаетъ?) къ ученіямъ примѣшиваетъ пріятность сладкопѣнія, чтобы вмѣстѣ съ усладительнымъ и благозвучнымъ для слуха принимали мы непримѣтнымъ образомъ и то, что есть полезнаго въ словѣ“ <sup>4)</sup>. „Пѣніе, далѣе говоритъ Евѣимій Зигабенъ, умѣряетъ острый вкусъ духовнаго врачевства (предлагаемаго въ пѣснопѣніяхъ), подобно меду въ немъ подмѣшанному и растворенному, полезное дѣлающему вмѣстѣ съ тѣмъ и пріятнымъ, а извѣстно, что то, что намъ нравится, гораздо охотнѣе воспринимается нами и дольше въ насъ удерживается“ <sup>5)</sup>.

3. Насажденіе въ душахъ поющихъ христіанской *любви и единомыслія*. Св. Ігнатій Богоносецъ, въ посланіи къ Римлянамъ, убѣждая христіанъ не оставлять пѣснопѣній, говоритъ: „Старайтесь, составляя лики въ единеніи любви, воспѣвать Отца во Христѣ Іисусѣ“. Онъ же въ посланіи къ Ефесянамъ пишетъ:

<sup>1)</sup> Предисловіе къ „Толковой Псалтири“, глава IX.

<sup>2)</sup> Бес. на псал. 41.

<sup>3)</sup> Тамъ же.

<sup>4)</sup> Св. „Церк. пѣніе въ Россіи“, Д. В. Разумовскаго, стр. 26.

<sup>5)</sup> Предисловіе къ „Толковой Псалтири“, глава IX.

„Достопочтенные ваши пресвитеры, достойно поставленные отъ Бога, подобно какъ струны на цитрѣ, согласуютъ епископу своему и изъ многихъ гласовъ составляютъ одну пѣснь. Въ согласной и стройной любви вашей воспѣваете вы Христа Иисуса и всѣ составляете одинъ хоръ, чтобы, исполняясь въ единомысліи веселіемъ Божиимъ, пѣть единомысленно единымъ гласомъ“. „Часы и пѣсни церковные, говоритъ св. Варсонофій (6 вѣка), установлены преданіемъ и устроены умно для единомыслія людей мірскихъ и тѣхъ, которые проводятъ жизнь общежительную<sup>1)</sup>. „Пѣніе, говоритъ Евѣимій Зигабенъ, обладаетъ способностію поселять въ душѣ поющихъ *любовь и единомысліе*; какъ голоса ихъ при пѣніи сливаются въ одинъ общій тонъ, такъ точно объединяются различныя мнѣнія поющихъ и какъ бы сливаются въ одинъ стройный звукъ одно съ другимъ и всѣ со всѣми. И что другое также способно *примирять* людей, какъ общее молитвенное пѣніе, всѣмъ равно доступное и возносимое каждымъ и всѣми за cadaго и за всѣхъ“<sup>2)</sup>.

4. Приведеніе (чрезъ пѣніе) души, т. е. ея различныхъ способностей въ *гармонію* и настроеніе ея къ высшимъ мыслямъ и благимъ расположеніямъ. Такого рода дѣйствіе музыки на людей было извѣстно еще древнимъ евреямъ. Въ школахъ пророческихъ она считалась средствомъ къ религіозно-вдохновенному настроенію человѣка (1 Цар. 10, 5 и др.), въ рукахъ же Давида разсѣивала припадки ипохондріи царя Саула (1 Цар. 16, 23). Но упорядочивающее, или же напротивъ нравственно разстраивающее вліяніе музыки на душу человѣка еще яснѣе сознавалось представителями и писателями церкви христіанской. Св. Аѳанасій Великій говоритъ: „Господь, желая чтобы мелодія была символомъ духовной гармоніи души, назначилъ пѣть псалмы мѣрно и читать ихъ на распѣвъ... Сопровождать псалмы пѣніемъ означаетъ не заботливость о благозвучіи, а знакъ гармоническаго состоянія душевныхъ помысловъ... Хорошо поющій настраиваетъ свою душу и какъ бы изъ неровности приводитъ ее въ ровность, такъ что, пришедши въ естественное свое положеніе, она никакимъ не поражается смущеніемъ, а напротивъ дѣлается способною къ возвышеннымъ мыслямъ и сильное получаетъ расположеніе къ благамъ будущимъ; настроившись по мелодіи словъ, она забываетъ о страстяхъ, съ радостію взираетъ на умъ Христовъ и помышляетъ только о всемъ лучшемъ“<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Никона Черногорца Синаксарь; слово 28.

<sup>2)</sup> Предисловіе къ „Толковой Псалтири“, глава IX, стр. 13.

<sup>3)</sup> „Историч. обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго, стр. 59, Epist. ad Marcellinum.

Гармонію души, происходящую отъ пѣнія, подробнѣе объясняетъ Евф. Зигабенъ. Вотъ его мысли въ сокращеніи: часть *разумная* въ человѣкѣ, *чувствительная* и *желательная*, по мнѣнію толковниковъ божественнаго, сравниваются съ струнами музыкальнаго инструмента и звуками по ихъ высотѣ, силѣ и проявленіямъ (съ основнымъ звукомъ, квартою и квинтою). Въ частяхъ души, какъ и въ струнахъ, отъ напряженія одной и ослабленія другой, при ихъ взаимномъ согласіи и созвучіи, происходитъ прекраснѣйшая душевная гармонія <sup>1)</sup>. Затѣмъ, пришедши въ гармонію, душа человека получаетъ стремленіе къ благамъ духовнымъ. „Ничто не возбуждаетъ, не окрыляетъ такъ духа, говоритъ св. Іоаннъ Златоустъ, ничто такъ не отрѣшаетъ его отъ земли и узъ тѣлесныхъ, ничто такъ не наполняетъ любовью къ мудрости и равнодушіемъ къ житейскимъ дѣламъ, какъ пѣніе стройное, какъ пѣснь священная, сложенная по правилу ритма“ <sup>2)</sup>.

Отцами церкви не оставлено безъ строгаго анализа и дѣйствіе на душу человека того или другого *рода* пѣнія или *лада* вчастности; вслѣдствіе чего одни изъ нихъ одобрялись для церковнаго употребленія, а другіе нѣтъ; одни получили широкое примѣненіе къ церковнымъ пѣснопѣніямъ, другіе же исключены изъ церковнаго пѣнія, или же являлись въ немъ лишь временно и, такъ сказать, случайно. Св. Климентъ, пресвитеръ и учитель Александрійскій (+210 г.), говоритъ: „надобно употреблять гармоніи (напѣвы) скромныя и цѣломудренныя, а нѣжныхъ гармоній, которыя страстными переливами голоса располагаютъ къ жизни изнѣженной и праздною, (ладъ *лидіійскій*) надобно, сколько возможно, избѣгать; важныя и скромныя переливы голоса обуздають дерзость. Потому *хроматическія* гармоніи (а слѣдов. тѣмъ болѣе *энгармоническія*) должны быть предоставлены безстыдной дерзости, музыкѣ нецѣломудренной“ <sup>3)</sup>. По его же замѣчанію „глубокая древность, естественность и величественная простота пѣнія *іудейскаго* должны оправдывать выборъ онаго для благочестія христіанскаго“, съ іудейскимъ же пѣніемъ имѣлъ большое сходство въ своихъ свойствахъ *ладъ дорическій*, отличавшійся особенною простотою, важностію и величіемъ“ <sup>4)</sup>. А потому эти два вида пѣнія въ древней церкви считались особенно приличными христіанскому богослуженію. *Фригійскій ладъ*, возбуждающій духъ мужества, пользовался также особымъ вниманіемъ христіанъ.

<sup>1)</sup> Предисловіе къ „Толковой Псалтири“, гл. IX, стр. 14.

<sup>2)</sup> Бесѣд. на 41 псал.

<sup>3)</sup> Stromata.

<sup>4)</sup> Тамъ же.

Съ измѣненіемъ греческихъ церковныхъ напѣвовъ въ средніе вѣка не могутъ быть къ нимъ съ точностію примѣнимы древнія названія по народностямъ (ладъ дорійскій, фригійскій и проч.), а вмѣстѣ съ тѣмъ и тѣ отзывы о характерѣ и дѣйствіи на людей *ладовъ и гармоній*, которые мы встречаемъ у Платона, Аристотеля, Плутарха и у древнихъ отцовъ церкви. „Каждый гласъ, говоритъ Кристъ, во всемъ и такіа потерпѣлъ измѣненія, что весьма трудно приписывать тому или другому гласу какое либо извѣстное постоянное свойство“ <sup>1)</sup>. Однако и нынѣ, не смотря на разнообразіе и смѣшанность гласовыхъ византійскихъ напѣвовъ, отчасти возможна нѣкоторая общая характеристика каждого изъ всѣхъ гласовъ. Такъ въ книгѣ: „Историческое извѣстіе о пѣніи Греко-Россійской церкви“ мы читаемъ слѣдующія о нихъ замѣчанія: „*Первый гласъ*, прямой, болѣе другихъ простъ, но вмѣстѣ важенъ и величественъ, способенъ настраивать душу къ возвышеннымъ чувствованіямъ; *второй гласъ* есть нѣжный, трогательный, сладостный, располагающій къ любви, умиленію, состраданію; *третій гласъ*—плавный, тихій, постепенный, но вмѣстѣ твердый, мужественный, способный укрощать страсти, водворять внутренній миръ; *четвертый гласъ*—быстрый, торжественный, восхитительный, возбуждающій радость и веселіе; *пятый гласъ*—косвенный *перваго прямого*, есть мрачный, унылый и вмѣстѣ растворенный чувствами радостными; въ нѣкоторыхъ мѣстахъ возвышающійся до торжественности четвертаго гласа; *шестый гласъ*, косвенный *втораго прямого*,—весьма печальный, способный расположить душу къ сердечному сокрушенію о грѣхахъ, но вмѣстѣ и плѣнительный, наполняющій душу благоговѣйнымъ умиленіемъ; *седьмой гласъ*, называемый у грековъ „тяжелымъ“, есть гласъ важный, мужественный, какъ бы воинственный, вдыхающій бодрость, мужество, упованіе; *восьмой гласъ* весьма поразительный и печальный, а въ нѣкоторыхъ мѣстахъ какъ бы плачевный и выражающій глубокую скорбь души“ <sup>2)</sup>.

Съ своей стороны прилагаемъ въ русскомъ переводѣ общую характеристику византійскихъ гласовъ изъ греческаго Октоиха <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Christ et Paranikas, Antholog. Graeca. Proleg. p. CXXII.

<sup>2)</sup> „Христ. Чтен.“ за 1831 г. т. XLIII, л. 158. Подобную же характеристику церковныхъ греческихъ гласовъ мы видимъ въ разныхъ мѣстахъ книги: „Богослужбные каноны на греческомъ, славянскомъ и русскомъ языкахъ“, проф. Е. И. Ловягина.

<sup>3)</sup> Греческій текстъ этихъ стиховъ изложенъ въ кн. Christ et Paranikas, „Antholog. Graeca“, Proleg. p. CXXII.

## Г л а с ь I-й

Твоими звуками плѣнясь искусство пѣнья  
 Тебя чтить *первымъ* мѣстомъ. О достойна честь!  
 Гласъ, названный наукой музыкальной *первымъ*,  
 Благословецъ да будетъ первый и отъ насъ.  
 Ты *первый* первыя красотъ въ себѣ содержишь,  
 Тебѣ прилично первепство вездѣ надъ всѣмъ.

а б а 7

## Г л а с ь II-й.

Хотя *вторымъ* по чину мѣстомъ ты владѣешь,  
 Но первая, медовый, сладость отъ тебя:  
 Твоя текущая струей медовой пѣсня  
 Снабжаетъ тукомъ кости, сладостью сердца;  
 Твои, конечно, пѣсни пѣли и сирены:  
 Такъ нѣжно пѣснь твоя медовая течетъ!

## Г л а с ь III-й.

Хотя и *третій* ты, но доблестію зрѣлой  
 Ты *третій* первому подобенъ изъ гласовъ:  
 По истинѣ ты простъ, чуждъ всякаго тщеславья,  
 И мужественъ, за что тебя по праву чтимъ:  
 Царишь надъ сонмомъ трехъ тебѣ родныхъ напѣвовъ,  
 Приличный сонму, строгій правящему чинъ.

## Г л а с ь IV-й.

Торжественъ будучи и весель, ты несешь намъ  
*Четвертый* даръ по музыкальному суду:  
 Ликующимъ давъ руку ты искусственъ,  
 Располагаешь даже звуками кимвалъ:  
 Тебя *четвертый* гласъ, какъ полный благозвучья,  
 Ликующихъ всѣ сонмы да благословятъ.

## Г л а с ь V-й.

Весьма печаленъ ты и жалостію полонъ,  
 Но ты порой не рѣдко и ликуешь въ тактъ.  
 Смыслъ музыкальный, намъ указанный наукой,  
 Признавшій рядъ названій *косвенныхъ* гласовъ,  
 Тябя по чину *пятымъ*, *первымъ* же въ союзѣ,  
 Гласовъ плагальныхъ славныхъ именемъ зоветъ.

## Г л а с ь VI-й.

*Шестымъ* пѣвцомъ слывешь, но честию споришь съ первымъ,  
 О ты, *второй*, вторично намъ звучащій пѣснь!  
 Двойное ты несешь собою наслажденье,  
*Вторый прямой* вторично вторя изъ гласовъ;  
 Тебя медоваго и сладкаго цикаду <sup>1)</sup>  
*Второго* изъ плагальныхъ кто не ублажить?

## Г л а с ь тяжкій VII-й.

Фалангѣ тяжелой въ битвахъ свойственныя пѣсни  
 Содержишь ты, название *тяжкій* получивъ;  
 Кто ненавидитъ громкозвучныя бесѣды,  
 Тотъ любить гласъ созвучный тяжкому простой;  
 А пѣснь мужей шумишь ты звучно второ-третій,  
 Разнообразенъ ты, но простъ въ своихъ друзьяхъ.

## Г л а с ь VIII-й.

О ты гласовъ печать, *четвертый* изъ плагальныхъ,  
 Вмѣстившій всякую искусной ткани пѣснь!  
 Ты развернулъ широко звуки своихъ пѣсней,  
 Явивъ себя вѣнцемъ гласовъ и ихъ концемъ;  
 Тебя я крайняго по звукамъ и напѣвамъ  
 Вдвойнѣ чту краемъ пѣнія, тебя и ихъ конецъ.

Нѣтъ сомнѣнія, что пѣніе какъ Греческой, такъ и Русской православной церкви, донинѣ имѣетъ благотворное вліяніе на людей, хотя отдѣльные наши и греческіе гласы часто не совпадаютъ взаимно ни по своему строю, ни по характеру. Но сила этого вліянія не можетъ не ослабляться нынѣ отчасти вслѣдствіе смѣшенія въ пѣніи разныхъ его родовъ и видовъ, отчасти вслѣдствіе утраты пѣніемъ его древняго тѣла, а также отъ размноженія сокращенныхъ напѣвовъ и особенно отъ увлеченія пѣвцовъ и слушателей новымъ, мірскимъ стилемъ музыки. Эти послѣднія два направленія, одно, основанное на практическомъ расчетѣ сокращенія часовъ богослуженія въ пользу житейскихъ интересовъ, другое—на угожденіи современному, увлекающемуся новизною, разнообразіемъ и внѣшнимъ блескомъ, вкусу публики, роняють достоинство церковнаго пѣнія, какъ пѣнія *богослужебнаго*, и парализуютъ его благотворное дѣйствіе на умы и сердца слушателей.

---

Изъ неофиц. ч. Костром. Епарх. Вѣдом. 1896 г.

<sup>1)</sup> Кузнечикъ, пріятно и нѣжно стрекочущій.

# О Г Л А В Л Е Н І Е

## ЧАСТИ ПЕРВОЙ.

Стран.

Вмѣсто предисловія . . . . .	I
------------------------------	---

### О т д ѣ л ь I-й.

*О внѣшней сторонѣ греко-восточнаго церковнаго пѣнія:*

1. Внѣшняя обстановка и порядокъ пѣнія . . . . .	2
2. Общія требованія и приемы греческаго церковнаго пѣнія . . . . .	8
3. Способы хорового исполненія церковныхъ пѣснопѣній . . . . .	14
4. Объ инструментальномъ сопровожденіи церковнаго пѣнія . . . . .	23
5. О домашнемъ пѣніи священныхъ пѣснопѣній . . . . .	29

### О т д ѣ л ь II-й.

*Мелодическое содержаніе, устройство и характеръ греческаго церковнаго пѣнія:*

1. Основныя начала и законы греческаго церковнаго пѣнія. Роды пѣнія и тональности . . . . .	34
2. Церковное осмогласіе . . . . .	41
3. Метръ и ритмъ церковныхъ пѣснопѣній . . . . .	54
4. Украсительныя распространенія, видоизмѣняющія движеніе мелодіи и ритма . . . . .	100
5. Классификація напѣвовъ Греческой церкви . . . . .	105
6. Творческая и пѣвческая практика греческаго церковнаго пѣнія: мелопѣя; обученіе пѣнію; правила исполненія основныя и эстетическія . . . . .	109
7. Выдающіяся черты греческаго церковнаго пѣнія въ сравненіи съ пѣніемъ западной церкви . . . . .	116
8. Воспитательное и руководительное значеніе музыки и церковнаго пѣнія у грековъ . . . . .	121

---



# О ПѢНІИ

ВЪ ПРАВОСЛАВНЫХЪ ЦЕРКВАХЪ ГРЕЧЕСКАГО ВОСТОКА

СЪ ДРЕВНѢЙШИХЪ ДО НОВЫХЪ ВРЕМЕНЪ.



Съ приложеніемъ образцовъ византійскаго церковнаго осмогласія.

---

ПРОТОІЕРЕЯ

Іоанна Вознесенскаго.

Сочиненіе въ 1895 г. Святѣйшимъ Синодомъ удостоено полной  
преміи Московскаго митрополита Макарія.



Часть вторая.



КОСТРОМА.

Въ губернской типографіи.

1896

*Печатано съ разрѣшенія духовной цензуры.*

### III.

## Краткая исторія, бібліографія и семіографія греческаго церковнаго пѣнія съ древнѣйшихъ временъ.

#### 1. Главные пункты исторіи греческаго церковнаго пѣнія и перечень творцевъ греческихъ мелодій.

По имѣющимся у насъ нынѣ свѣдѣніямъ, въ исторіи греческаго церковнаго пѣнія отъ начала христіанства донынѣ можно различать шесть періодовъ, именно:

1) *Періодъ первоначальнаго* состоянія и развитія церковнаго пѣнія отъ временъ апостольскихъ до половины IV вѣка. Періодъ этотъ характеризуется преобладаніемъ въ пѣніи народныхъ дохристіанскихъ началъ, а также нецосредственнаго чувства и вкуса поющихъ, безъ строго опредѣленныхъ правилъ. 2) *Второй періодъ* простирается отъ IV до VIII вѣка, или отъ начала вселенскихъ соборовъ и временъ великихъ святителей церкви до временъ св. Іоанна Дамаскина. Это—періодъ развитія искуснаго преимущественно хорового пѣнія и борьбы церкви съ мірскимъ направлеіемъ въ пѣніи—еретическимъ и театральнымъ. 3) *Третій періодъ*, отъ VIII до X вѣка включительно, есть время окончательнаго, твердаго установленія основаній церковнаго пѣнія въ видѣ системы церковнаго *осмогласія* и примѣненія этой системы ко всякаго рода церковнымъ пѣснопѣніямъ и текстамъ. Къ этому же времени относятся и всеобщее распространеніе крюковой системы нотописи, замѣнившей собою нотопись буквенную. 4) *Періодъ четвертый*, отъ XI до XIII вѣка, обозначается появленіемъ искусственности въ церковномъ пѣніи и большихъ мелодическихъ украшеній: *кратиматъ*, *аненаковъ*, *терентисмъ*, характеризующихъ пѣніе *доброгласное* (*καλοφωνχόν*), а также и видоизмѣненіемъ крюковой нотописи. 5) *Пятый періодъ*, съ XIV вѣка или со временъ Іоанна Кукузеля до XVIII вѣка, характеризуется сильнымъ раз-

витіємъ начавшихся въ четвертомъ періодѣ мелодическихъ украшеній, а также умноженіемъ *анаграмматисмъ*, сложностію и искусственностію мелодическаго пѣнія, а сообразно съ симъ и сложностію пѣвческихъ знаменъ. 6) *Шестой періодъ*, начавшійся во второй половинѣ XVIII, охарактеризовавшійся особенно въ первой четверти XIX вѣка и продолжающійся донинѣ, есть періодъ позднѣйшихъ преобразованій въ церковномъ пѣніи, особенно же упрощенія его нотописи.

Почти каждый изъ этихъ періодовъ имѣетъ свои особенноти: въ предметѣ церковнаго пѣнія, въ его мелодическомъ составѣ, направленіи и характерѣ, въ способахъ и приѣмахъ исполненія, въ ритмѣ и наконецъ въ нотописаніи

*Первый періодъ греческаго церковнаго пѣнія, отъ I до III вѣка включительно.*

— 99 —

Предметомъ пѣнія первенствующей церкви, по наставленію св. апостола Павла (Ефес. 5. 19; Колос. 3, 16), были: 1) *псалмы* Давида (ψάλλοι), положенные затѣмъ въ основаніе нашихъ *стихиръ*; 2) *гимны* (ὕμνοι), послужившіе впослѣдствіи образцами для послѣдованій прологійныхъ, и 3) *пѣсни духовныя* (ὠδαὶ πνευματικαί), составлявшіяся самими христіанами по вдохновенію свыше <sup>1)</sup>. Священные еврейскіе *псалмы* и *гимны* всѣмъ извѣстны и донинѣ употребляются при православномъ богослуженіи. Къ числу первыхъ христіанскихъ *пѣсней духовныхъ* въ вѣкѣ апостольскій относятся особенно три пѣсни, приведенныя въ посланіяхъ ап. Павла (Ефес. 5, 15; 1 Тимоѣ. 3, 16; 2 Тимоѣ. 2, 11—13). На существованіе въ церкви особыхъ христіанскихъ пѣснопѣній въ послѣ-апостольское время указываютъ: не дошедшая до насъ книга „Пѣвецъ“ (ψάλλτης) Іустина Философа (+ 166 г.), гимны и пѣсни антиохійской церкви во славу имени Христова, воспрещенные Павломъ Самосатскимъ (265 г.) и особенно прямая о томъ свидѣтельства Филона <sup>2)</sup>, Тертуліана <sup>3)</sup> и Оригена <sup>4)</sup>. Тертуліанъ

<sup>1)</sup> Подробныя свѣдѣнія объ этихъ пѣснопѣніяхъ и русскій ихъ переводъ можно видѣть у архим. Порфирія Успенскаго. См. „Первое его путеш. въ Аѳонскіе монастыри и скиты“, ч. II, отд. I, стр. 419—437. Достаточныя свѣдѣнія о нихъ имѣются и въ книгѣ: „Историческій обзоръ пѣснопѣвцевъ...“, преосв. Филарета Черниговскаго, Спб. 1860 г., стр. 15—39; а также въ статьѣ А. Спѣгирева „О богослужбной поэзіи древне-греческой церкви до конца IV вѣка“. Въ журн. „Вѣра и Разумъ“, 1891 г. № 3 и 6.

<sup>2)</sup> См. ниже: Филонъ у Евсевія о египетскихъ христіанахъ.

<sup>3)</sup> Lib. 2 ad ux. et de virgin.

<sup>4)</sup> Lib. 8 contra Cels. p. 37; Lib. 6. p. 433—435. 792

въ 203 году писалъ: „Если забавляетъ кого сценическое искусство: у насъ довольно искусства, довольно стиховъ, довольно пѣсней, довольно пѣнія, и не басни у насъ, а истина, не строфы, а простота“. Оригенъ говоритъ Цельсу, что у христіанъ есть свои лучшіе праздники и свои лучшіе гимны. Изъ древнѣйшихъ гимновъ извѣстны: ὕμνος ᾠδινός, ἑσπερινός, ἐπιλόχιος, εὐχὴ ἐπ' ἀρίστῳ и славословія малое и великое <sup>1)</sup>).

Къ числу пѣснопѣній церкви первыхъ трехъ вѣковъ относятся также пѣснопѣнія на литургіи св. апостола Іакова <sup>2)</sup>).

По составу поющихъ лицъ, какъ сказано выше (отд. I, гл. 1), пѣніе первыхъ трехъ вѣковъ церкви различается: *священническое, клиросное и общенародное*, а по способамъ исполненія: пѣніе *одиночное, совокупное и попеременное* или *антифонное*. Но во всякомъ случаѣ оно было только *голосовое*, безъ сопровожденія музыкальными инструментами (см. отд. I, гл. 4). О троякомъ пѣніи по составу поющихъ лицъ въ церкви небесной говоритъ новозавѣтный тайновидѣцъ Іоаннъ. Онъ видѣлъ тамъ 24 *старца*, окружавшихъ Агнца на престолѣ, пѣвшихъ гусли и пѣвшихъ пѣснь новую, и *ангеловъ* многихъ окрестъ престола, пѣвшихъ гласомъ великимъ: „достоинъ есть Агнецъ заколенный“ (Апок. 5, 6—8, 11, 12), и *народъ много* отъ всякаго языка и колѣна и людей и племенъ, стоящихъ предъ престоломъ и вопіющихъ гласомъ великимъ: „спасеніе сѣдящему на престолѣ Богу нашему и Агнцу“ (Апок. 7, 9. 10). Образы этихъ апокалипсическихъ видѣній очевидно заимствованы отъ порядка пѣнія земной первенствующей церкви, т. е. отъ пѣнія окружающихъ престолъ священниковъ, клиросныхъ пѣвцовъ и народа. Подобное сему различеніе пѣнія мы видимъ и во всѣхъ древнихъ литургіяхъ (наприм. ап. Іакова, св. Марка), гдѣ одно предоставляется возглашать священнослужителямъ, другое клиру и иное народу, а также въ возгласѣ священника на литургіи: „Побѣдную пѣснь *поюще, вопіюще, зывающе*“...

Въ частности: первымъ и живымъ примѣромъ пѣнія *священническаго* въ церкви было пѣніе Іисуса Христа и апостоловъ, которые по совершеніи тайной вечери „*воспѣше изыдоша въ гору Елеонску*“ (Мѡ. 26, 30). По Іоанну Златоусту Спаситель воспѣлъ, чтобы и мы пѣли подобнымъ же образомъ <sup>3)</sup>. О пѣніи священниковъ упоминаетъ и св. Игнатій Богоносецъ (+107 г.): „Достопочтенные ваши пресвитеры, пишетъ онъ къ Ефесянамъ, до-

<sup>1)</sup> Изд. Christ., Anthol. 38 и слѣд.

<sup>2)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ...“, стр. 20—25.

<sup>3)</sup> Бес. на Ев. отъ Матѳея. Срв. Лк. 22, 19.

стойно поставленные для Бога, подобно какъ струны на цитрѣ, согласуютъ епископу своему и изъ многихъ гласовъ составляютъ одну пѣснь“ <sup>1)</sup>).

*Клиросное пѣніе*, до установленія должности клириковъ и пѣвцовъ, представлялось всякому присутствующему при богослуженіи, по его желанью и умѣнью, и исполнялось мірянами поодиночю и посреди церкви. По Тертуліану, на вечерахъ христіанъ, „когда умоютъ руки и зажгутъ свѣчи, каждому предлагается выдти на средину и пропѣть что либо во славу Божию изъ священнаго ли писанія, или что можетъ отъ себя“ <sup>2)</sup>. Въ правилахъ апостольскихъ (прав. 15, 23, 24, 25, 27, 43) упоминается и о пѣвцахъ, какъ о лицахъ низшей степени клира; но учрежденіе этой должности до IV вѣка не было повсемѣстнымъ обычаемъ; богослужбное же пѣніе отправлялось глав. обр. пѣвцами изъ мірянъ.

*Общенародное пѣніе*, исполняемое всѣми присутствующими въ храмѣ, было просто, но торжественно и громогласно. Тайновидѣцъ Іоаннъ слышалъ на небеси гласъ отъ престола: *Пойте Богу нашему вси раби его и боящіися его и малѣи и велицыи. И слышахъ*, продолжаетъ онъ, *яко гласъ народа многа, и яко гласъ водъ многихъ, и яко гласъ громовъ крѣпкихъ, глаголющихъ: аллилуія* (Апок. 19, 1—7). Общенародное пѣніе состояло или въ отвѣтныхъ восклицаніяхъ на возгласенія священнослужащихъ, или же въ припѣвахъ къ пѣнію одинокихъ пѣвцовъ. Первый видъ пѣнія естественно назвать *отвѣщательнымъ*, а второй *припѣвнымъ*. Такъ въ постановленіяхъ апостольскихъ (окончательно составленныхъ въ III вѣкѣ) сказано: „При общественномъ богослуженіи на возгласеніе діакона народъ и прежде всѣхъ отроки восклицаютъ: „Господи помилуй“. Въ древнихъ литургіяхъ на возгласы священнослужащаго народу указано отвѣчать словами: „аминь; и духови твоему“ и т. п. <sup>3)</sup>. О пѣніи общенародномъ *припѣвномъ* въ тѣхъ же постановленіяхъ апостольскихъ сказано: „Послѣ двухъ чтеній изъ этихъ (ветхозавѣтныхъ) книгъ кто либо другой пусть поетъ псалмы Давида, а народъ да повторяетъ голосно концы стиховъ“ (кн. 2, гл. 57). При св. Григоріи Неокесарійскомъ (+250 г.), повидимому, пропѣтое однимъ пѣвцомъ повторялось

<sup>1)</sup> Срв. Апок. 5, 8. 9.

<sup>2)</sup> Apolog. с. 39.

<sup>3)</sup> Къ древнимъ восклицаніямъ христіанъ принадлежатъ также слова: „Осанна, адопай“. Крумбахеръ, стр. 309—310 на основаніи Александрійскаго кодекса В. Зав. V вѣка.

всею церковію <sup>1)</sup>. По Филону у Евсевія, христіане „поють священныя пѣсни такъ, что одинъ запѣваетъ мѣрно и пріятно, а другіе, спокойно выслушивая его, повторяютъ вмѣстѣ съ нимъ послѣдніе стихи пѣсней“ <sup>2)</sup>. Св. Іоаннъ Златоустъ говоритъ: „Огцы установили, чтобы народъ подпѣвалъ сильный стихъ, заключающій въ себѣ великій догматъ“ <sup>3)</sup>. Народное подпѣваніе выражалось словами: ἀκροτελεύτειν, ὑπακοῦειν, τὰ ἀκρόστωχα ὑποψάλλειν и т. п. Но были употребительны и особые припѣвы къ извѣстнымъ отдѣламъ того или другого пѣснопѣнія, наприм. „аллилуія; яко въ вѣкъ милость его; славно бо прославися“ и др. <sup>4)</sup>. Подобнымъ сему образомъ концы стиховъ поются отчасти и у насъ донинѣ, наприм., въ навечеріи Рождества Христова и Богоявленія, а припѣвы—на акаѳистахъ, на пареміяхъ Великой субботы и проч.

*Антифонное* или *попеременное* пѣніе, установленное первоначально въ Антиохійской церкви ея епископомъ св. Игнатіемъ Богоносцемъ (+107 г.), по подражанію пѣнію ангеловъ, воспѣвавшихъ Святую Троицу, состояло въ переменномъ исполненіи одного и того же пѣснопѣнія по частямъ, т. е. по стихамъ, или же строфамъ, двумя клиросами или вообще двумя поющими сторонами. Если же пѣснопѣніе состояло изъ одной строфы, то эта строфа пѣлась сначала правымъ, а потомъ лѣвымъ ликомъ. „Отсюда по Сократу <sup>5)</sup>, сіе преданіе перешло ко всѣмъ церквамъ“ и, присовокупимъ, соблюдается въ нихъ повсюду донинѣ. Такъ вскорѣ послѣ Игнатія оно распространилось: въ Египтѣ, Ливіи, Палестинѣ, Аравіи, Финикіи, Сиріи, въ Месопотаміи и въ церквахъ Халдейскихъ <sup>6)</sup>.—Антифонное пѣніе по временамъ смѣнялось пѣніемъ *совокупнымъ*, когда (по Филону) „оба лика, насладившись особо снмъ сладкопѣніемъ, какъ бы упоенные божественною любовію, совокуплялись въ одинъ общій ликъ или хоръ, подражая древнему примѣру израильтянамъ на берегу Чермнаго моря“ <sup>7)</sup>.

<sup>1)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета, стр. 58.

<sup>2)</sup> Philo apud Euseb. Hist. Eccl. L. II с. 17. Греческій текстъ этого мѣста можно видѣть и у архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, ч. II, отд. 1, стр. 183. Срв. проф. Олесницкаго „Древне-еврейская музыка и пѣніе“ въ Тр. К. Д. Ак. 1871 г. т. IV, стр. 383—384.

<sup>3)</sup> Homil. in psalm. 117. Т. 5 р. 173.

<sup>4)</sup> О припѣвѣ см. выше, отд. II, гл. 3 „о метрѣ пѣснопѣній“.

<sup>5)</sup> Hist. Eus. L. 6. с. 8.

<sup>6)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета, стр. 39—40.

<sup>7)</sup> Филонъ о Орацевтахъ.

Способы пѣнія *антифоннаго*, а также *отвѣщательнаго* и *припѣвнаго* въ христіанской церкви не были явленіемъ новымъ. Они были принадлежностью древняго ветхозавѣтнаго богослуженія и донныѣ сохраняются въ еврейскихъ синагогахъ. Такъ на существованіе въ Ветхомъ Завѣтѣ пѣнія антифоннаго указываютъ: пѣснь Моисея и Маріамны по переходѣ Израилѣтянъ чрезъ Чермное море (Исх. гл. 15), попеременные голоса евреевъ, слышанные Моисеемъ при схожденіи съ Синая (Исх. 32, 18), пѣснь Девворы и Варака (Суд. 5) и проч. Такъ обр. св. Игнатій не самъ изобрѣлъ пѣніе антифонное, а только ввелъ его по откровенію при христіанскомъ богослуженіи, какъ способъ пѣнія, бывшій до него еще не употребительнымъ въ церкви. Точно также и пѣніе общенародное—*отвѣщательное* и *припѣвное* было издревле употребительно при еврейскомъ богослуженіи какъ въ храмѣ, такъ и въ синагогахъ. Народъ голосомъ медленнымъ, яснымъ, отчетливымъ и пѣвучимъ отвѣчалъ на возглашенія священнослужущихъ или кантора то отрывочными словами (наприм., „аминъ; аллилуіа“), то цѣлыми фразами или формулами благословеній (наприм., „Да будетъ благословенно великое имя его во вѣки и вѣчность“ и проч.); вслѣдъ за чтеніемъ онъ или повторялъ первый стихъ прочитаннаго, какъ болѣе извѣстный, или же послѣ каждаго стиха возглашалъ особый припѣвъ (наприм., „яко въ вѣки милость его“), иногда же вмѣстѣ съ чтеніемъ всею общиною пѣлъ и цѣлыя псалмы (напр., пс 29, 84, 95, 145 <sup>1</sup>). А отсюда обычай *отвѣщательнаго* и *припѣвнаго* пѣнія перешелъ и въ христіанскую церковь.

По своимъ свойствамъ пѣніе первенствующихъ христіанъ было: 1) *единодушное*, безъ различія народностей, состояній, возраста и пола. Это было пѣніе общаго *единомыслія* и *единенія любви* вѣрующихъ <sup>2</sup>). Въ противоположность языческому богослуженію, сопровождаемому пьянственнымъ веселіемъ и шумомъ <sup>3</sup>), христіанское пѣніе было *трезвенное* и *сознательно-разумное*, а потому и *назидательное* (Колос. 3, 16). Оно отличалось *благодѣшiemъ* и благоговѣйною *радостію*, *сердечностію* и благодатнымъ *вдохновеніемъ* (Іак. 5, 13; Апок. 19. 1—7; Колос. 3, 16; Ефес. 5, 19),

<sup>1</sup>) Подробности о способахъ народно-еврейскаго богослужебнаго пѣнія см. „Древне-еврейская музыка и пѣніе“ г. Олесницкаго, въ Тр. К. Д. Ак. 1871 г. т. IV, стр. 131—132; о пѣніи же въ синагогахъ „Синагоги іудейскія“, А. В. Никитина, въ Тр. К. Д. Ак. 1891 г. Апрель и іюнь.

<sup>2</sup>) См. Игнатія Богоносца посланіе къ Римлянамъ § 2 и посланіе къ Ефес. о пресвитерахъ.

<sup>3</sup>) Обзоръ пѣсноп., стр. 16.



подобно тому какъ и богослужбное пѣніе евреевъ, по ученію раввиновъ, считалось возможнымъ только въ радости сердца (срв. Суд. 9, 13 <sup>1</sup>). 4) Оно было пѣніемъ *духовнымъ* Господу и какъ бы предъ лицомъ Его (Колос. 3, 16), пѣніемъ *хвалы и благодаренія* (Апок. 5, 8—14; 19, 1—7). 5) Оно было пѣніемъ свободнымъ, по *благообразнымъ* и по *чину*, т. е. состояло изъ опредѣленныхъ пѣснопѣній и происходило въ опредѣленномъ порядкѣ <sup>2</sup>). 6) По своему характеру пѣніе священнослужащихъ было ровное и тихое, но стройное и согласное, подобное тихимъ и стройнымъ звукамъ камерныхъ инструментовъ—гуслей и цитры, ибо исполнялось лицами избранными, достойными и благоговѣйными. *Одиное* и *клиросное* пѣніе церковныхъ цѣвцовъ, по его устройству и исполненію, естественно было болѣе искусственно, чѣмъ пѣніе священническое и народное, ибо совершалось лицами наиболѣе способными и свѣдущими въ этомъ искусствѣ; вмѣстѣ же съ тѣмъ оно было велегласное и внятное. *Общее пѣніе* народа было простое и безыскусственное, вмѣстѣ же съ тѣмъ громогласное и величественное, но ровное, безстрастное и естественное, подобное звукамъ естественныхъ явленій природы, наприм., шуму моря или грому, а не грознымъ звукамъ войны или страстнымъ воплямъ театра, или безчиннымъ и непстовымъ кликамъ празднествъ языческихъ и мірскихъ (Апок. 19, 1—7).

Въ *техническомъ отношеніи* пѣніе первенствующихъ христіанъ не представляло собою какой либо особой музыкальной системы, но принадлежало къ системамъ и напѣвамъ дохристіанскаго національнаго пѣнія—еврейскаго или эллинскаго, смотря по пѣснопѣніямъ, а также по мѣстности и личному составу пѣвцовъ. Еврейскіе *псалмы* и *имны* естественно всюду пѣлись свойственными имъ еврейскими напѣвами; христіане изъ евреевъ удерживали, безъ сомнѣнія, и въ пѣніи элементъ еврейскій, христіане же изъ язычниковъ составленные ими самими пѣснопѣнія естественно пѣли привычнымъ имъ еще въ язычествѣ способомъ. Впрочемъ во времена пасажденія христіанства пѣніе евреевъ и грековъ, въ силу общенія и взаимнаго вліянія этихъ народовъ, имѣло большое сходство <sup>3</sup>). Греки, допустившіе въ свою музыкальную систему нѣкоторые лады малоазійскихъ народовъ (Фригійскій, Лидійскій), у евреевъ заимствовали напѣвы своей застольной круговой пѣсни (*σχολιόν*) въ честь Аполлона. Ихъ древнѣйшіе и свя-

<sup>1</sup>) Срв. проф. Олесницкаго „Древне-евр. музыка и пѣніе“, стр. 133.

<sup>2</sup>) Обзоръ пѣснопѣвцевъ, стр. 18—19.

<sup>3</sup>) Подробнѣе см. „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Д. В. Разумовскаго, стр. 2—3.

ценные напѣвы *дорическаго лада* имѣли большое сходство съ іудейскимъ псалмопѣніемъ. Евреи же, особенно александрійскіе. напротивъ, какъ въ наукахъ и искусствахъ, такъ и въ составленіи пѣснопѣній и мелодій, подражали грекамъ. Имъ извѣстны были всѣ древніе греческіе *роды пѣнія*: *діатоническій*, *энгармоническій* и *хроматическій*, а равно и употребительнѣйшіе греческіе *лады*. Тѣ же *роды пѣнія*, а равно и пѣкоторые *лады* греческіе упоминаются и у христіанскихъ писателей третьяго вѣка; причемъ ладъ *дорійскій*—важный и священный и ладъ *фригійскій*—располагающій къ мужеству и самоотверженію, какъ у древнихъ грековъ, такъ и у христіанъ пользовались особымъ уваженіемъ <sup>1)</sup>.

Церковное пѣніе въ первые три вѣка христіанства было или *простое*, или же представляло собою пѣкоторый видъ пѣнія *искусственнаго* по построенію и *художественнаго* по исполненію. На искусственность его въ апостольское время указываетъ опытъ коринѣскихъ пѣвцовъ пѣть на иностранныхъ языкахъ, послужившій ап. Павлу поводомъ къ наставленію пѣть *духомъ*, а вмѣстѣ *умомъ* (1 Кор. 14. 15. 26). Тоже подтверждаетъ употребленіе христіанами родовъ пѣнія *хроматическаго* и *энгармоническаго*. Искусственность пѣнія особенно была развита въ Александріи, тогдашней преемницѣ классическихъ наукъ и искусствъ. Здѣсь, по Филопу, процвѣтало разпообразіе въ пѣсносложеніи и напѣвахъ. О церковномъ пѣніи того времени св. Кліментъ Александрійскій (II вѣка) выражается: „издается звукъ музыкальный“. Оригенъ (III в.) упоминаетъ объ обычаяхъ пѣснописцевъ его времени давать своимъ священнымъ пѣснямъ напѣвы болѣе *витіеватые*, нежели каковы были церковные напѣвы, и что церковь принимала ихъ напѣвы <sup>2)</sup>. Въ искусственности составленія пѣснопѣній и напѣвовъ еще дальше ушли еретики церкви, наприм., гностики: Вардесанъ съ ученикомъ своимъ Армоніемъ въ Сиріи и Валентинъ въ Египтѣ. Пѣніе духовныхъ пѣсней, считавшееся у нихъ „великимъ дѣломъ возвышенія духа надъ тѣломъ“, было вмѣстѣ въ ихъ рукахъ средствомъ для распространенія ихъ заблужденій. Вардесанъ, по словамъ св. Ефрема Сиріна.

„составилъ пѣсни

И положилъ ихъ на тоны.

Онъ вымыслилъ псалмы

И ввелъ размѣры;

<sup>1)</sup> Тамъ же, стр. 10.

<sup>2)</sup> Comment. in Psal. 59; „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго, стр. 206.

По длинѣ и тяжести  
Раздѣлилъ слова.  
Такъ приготовилъ простымъ  
Ядъ, растворенный сладостію“.

Подобнымъ сему образомъ Армоній, облакая мысли своего учителя въ сладкіе звуки стиха и мелодіи, губилъ сердца слушающихъ <sup>1)</sup>. Отцы церкви, допуская пѣніе благолѣпное, ограничивали въ немъ искусственность и изысканность, особенно же вооружались противъ пѣнія пестромнаго и страстнаго. Св. Климентъ Александрійскій пишетъ: „Надобно употреблять гармоніи (напѣвы) скромныя и цѣломудренныя, а нѣжныхъ гармоній, которыя страстными переливами голоса располагаютъ къ жизни изпѣженной и праздною, надобно, сколько возможно, избѣгать; важныя и скромныя переливы голоса обуздають дерзость. Потому *хроматическія* гармоніи должны быть предоставлены безстыдной дерзости, музыкѣ нецѣломудренной“ <sup>2)</sup>.

Одинъ изъ существенныхъ элементовъ искусства церковно-распѣвнаго чтенія и пѣнія есть его *ритмъ*. Въ древности какъ у іудеевъ, такъ и у грековъ ритмъ сообразовался съ строеніемъ стиха. Въ мелодіи было такое же дѣленіе на члены, какое и въ текстѣ. Количественность стопосложенія, или слогочисленность строкъ, или же акцентологическій элементъ, положенные въ основаніе стиха, отражались и въ его напѣвѣ соответственнымъ распредѣленіемъ долготы, численности звуковъ и ихъ акцентуаціи <sup>3)</sup>. Въ псалмахъ и гимнахъ еврейскихъ мы видимъ *библейскій параллелизмъ* съ раздѣленіемъ текста на стихи и полустихія, по мѣстамъ же и подборъ словъ на основаніи ихъ просодическихъ и фонетическихъ особенностей, каковы: ударенія, разнаго рода консонансы и проч. Этотъ ритмическій складъ текста, а вмѣстѣ съ нимъ и ритмическое чтеніе и пѣніе перешли и въ христіанскую церковь. По словамъ Полихронія (V в.), стихотворныя книги Ветхаго Завета (Іова, Псалтирь и др.) читались христіанами распѣвно „съ нѣкоторымъ размѣромъ еврейскимъ“ <sup>4)</sup>. Тоже подтверждаетъ и св. Аѳанасій Александрійскій: „Господь, говоритъ онъ, желая, чтобы мелодія была символомъ духовной гармоніи

<sup>1)</sup> Тамъ же, стр. 69. О пѣніи еретиковъ этого времени, съ указаніемъ нѣкоторыхъ составленныхъ ими гимновъ и псалмовъ см. статью А. Спѣгирева „О богослужебной поэзіи древней греческой церкви до конца IV в.“ въ журн. „Вѣра и Разумъ“, 1891 г. № 3 и 6, стр. 205—206.

<sup>2)</sup> Stromata. Lib. 7.

<sup>3)</sup> Срв. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 201.

<sup>4)</sup> Prolegom. ad. Iob.

души, назначилъ *пѣть псалмы мѣрно* и читать ихъ на распѣвъ... Сопровождать псалмы пѣніемъ означаетъ не заботливость о благозвучіи, а знакъ гармоническаго состоянія душевныхъ помысловъ“ <sup>1)</sup>. Но и многія изъ пѣснопѣній собственно христіанскихъ (греческихъ ли то или латинскихъ) имѣли стихотворный составъ, подобный древне-еврейскому стихосложенію, особенно же въ дѣленіи текста на части—строфы, стихи и колѣна, и въ параллельномъ ихъ расположеніи, а потому должны были читаться и пѣться *ритмически*, приблизительно къ способу чтенія и пѣнія еврейскаго. Параллелизмъ членовъ съ соотвѣтственнымъ ему расположеніемъ колѣнъ напѣва донинѣ присущъ греческому церковному пѣнію. Но въ пѣснопѣніяхъ первыхъ вѣковъ христіанства встрѣчается и эллинское метрическое стоположеніе, а вмѣстѣ съ тѣмъ и соотвѣтственное ему церковное чтеніе и пѣніе. Такъ Филонъ, по Евсеію, повѣствуя о еерпевтахъ, изображаетъ обычай христіанъ, говоря, что „они не только занимаются созерцаціемъ, но и составляютъ пѣсни и гимны во славу Бога, снабжая ихъ священными *ритмами разныхъ размѣровъ и напѣвовъ*“ <sup>2)</sup>. Отъ св. Климена Александрійскаго († 210 г.) дошли до насъ хвалебный гимнъ (въ кн. „Педагогъ“), написанный анапестическими монометрами и диметрами, и молитва—шеститопными ямбами <sup>3)</sup>; отъ Меѳодія, еп. Патарскаго (310—312)—псаломъ (или пѣснь дѣвъ), написанный не вездѣ правильнымъ ямбомъ и состоящій изъ 24 строфъ съ повторяющимся послѣ каждой строфы двустрочнымъ припѣвомъ. Метрическому же составу пѣснопѣній слѣдовали и ихъ напѣвы. Пѣніе и чтеніе соотвѣтственно метрическому составу пѣснопѣній въдревности не представляли затрудненій ни для чтецовъ и пѣвцовъ, ни для народа, такъ какъ долгота и краткость слоговъ, служившія основаніемъ тогдашняго греческаго метра, были отчасти присущи еще живому народному языку, а иногда и самый этотъ метръ для церковныхъ пѣснопѣній былъ заимствованъ изъ народныхъ произведеній. Но наряду съ строго метрическимъ и ритмическимъ пѣніемъ въ церкви было конечно и пѣніе свободное отъ точныхъ ритмическихъ формъ, примененное къ пѣснопѣніямъ, не имѣющимъ стихотворнаго размѣра, ка-

<sup>1)</sup> См. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго. Спб. 1860 г., стр. 59.

<sup>2)</sup> Филонъ у Евсеія: Hist. eccl. L. II, с. 17. Греческій текстъ см. у архим. Порфирія „Первое путеш. въ Аѳонск. монастыри“, ч. 2, отд. 1, стр. 184.

<sup>3)</sup> Текстъ ихъ въ русск. переводѣ см. въ кн. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 49—51.

<sup>4)</sup> См. „Пиръ десяти дѣвъ“, гл. 2.

кова, наприм., молитва Господня и другія пѣснопѣнія, хотя и въ ихъ составѣ (а слѣдов. и въ пѣніи) нельзя не замѣтить нѣкотораго параллелизма членовъ и приблизительно соразмѣрнаго ихъ расположенія.

Извѣстны ли были пѣвцамъ первенствующей церкви какіе либо нотные знаки, и были ли у нихъ нотныя книги для пѣнія? Цѣрковное пѣніе сначала происходило безъ книги, по вдохновенію, а потомъ по книгѣ <sup>1)</sup>; но о нотныхъ книгахъ, церковныхъ и нотныхъ знакахъ въ церкви сего времени никогда не упоминается. Книга же „Пѣвецъ“ св. Іустина не дошла до насъ, и содержаніе ея намъ не извѣстно. Однако изъ того обстоятельства, что у древнихъ эллиновъ были нотные буквенные знаки и что многіе изъ первенствующихъ христіанъ получили основательное эллипское образованіе (наприм., Климентъ Александрійскій и др.), можно заключать, что знаки эти были извѣстны и христіанамъ. Это предположеніе еще болѣе подтверждается употребленіемъ у христіанъ греческихъ *родовъ* пѣнія и *ладовъ*, тонкое различеніе которыхъ безъ нотаціи почти невозможно, а также и выраженіемъ св. Ефрема о Вардесапѣ: „составилъ пѣсни и положилъ ихъ на тоны“. Но только эллинская нотація, тѣсно связанная съ чуждыми христіанскому богослуженію мотивами и оттѣнками выраженія, не могла быть принята въ церкви въ подлинномъ себѣ и нуждалась въ преобразованіи примѣнительно къ мелодіямъ, приличнымъ церкви, каковое и послѣдовало въ IV вѣкѣ.

#### *Періодъ второй греческаго церковнаго пѣнія.*

Время отъ IV-го до VIII-го вѣка, или отъ начала вселенскихъ соборовъ до св. Іоанна Дамаскина, въ исторіи церковнаго пѣнія отмѣчается прежде всего значительнымъ измѣненіемъ и пополненіемъ круга богослужебныхъ пѣснопѣній. Пространная литургія св. ап. Іакова замѣнена литургіями св. Василія Великаго и св. Іоанна Златоустаго. Прочія церковныя службы частію измѣнены, частію восполнены цѣлыми отдѣлами новыхъ пѣснопѣній, а также отдѣльными дополнительными пѣснопѣніями. На вечернемъ и ночномъ (или утреннемъ) богослуженіи произошли слѣдующія перемѣны. *Ветхозавѣтныя псалмы*: 140 „Господи воззвахъ“, 129 „Изъ глубины воззвахъ“, а равно и псалмы *хвалитны* дополнены на ихъ концахъ новозавѣтными *стихирами*, *имны* же и *пѣсни* замѣнены пѣснями *каноновъ*, излагаемыхъ въ Ирмологѣ. Но до введенія въ употребленіе этихъ

<sup>1)</sup> Соборъ Лаодикійскій, прав. 15.

новыхъ послѣдованій была еще группа христіанскихъ пѣснопѣній подѣ названіемъ *тропарей*, которая впослѣдствіи дополнена *кондаками* и *икосами*. Родъ пѣснопѣній, названныхъ *тропарями* (τροπάριον), установленъ св. Іоанномъ Златоустомъ, который самъ сочинялъ ихъ для литургіи и ночного служенія <sup>1)</sup>; первымъ же и обильнѣйшимъ творцемъ *кондаковъ* и *икосовъ* былъ Романъ Сладкопѣвецъ (2-й половины V в.), получившій даръ пѣснопѣнія отъ Богоматери чрезъ свитокъ (τόμος—кондакъ). Кондаки и икосы нѣкогда были многочисленны и помѣщались въ особыхъ, нынѣ весьма рѣдкихъ книгахъ, именуемыхъ *Кондакарями* <sup>2)</sup>, но съ умноженіемъ *каноновъ* многіе изъ нихъ оставлены безъ употребленія, изъ другихъ же сохранились только отдѣльныя строфы.— Образцами для составленія и пѣнія новыхъ христіанскихъ пѣснопѣній сначала были ветхозавѣтные псалмы и гимны, а затѣмъ и собственно христіанскіе *ирмосы* и пѣсни *самогласныя* разныхъ названій, по образцу которыхъ составлялись и распѣвались *тропари*, *икосы*, *подобны* и другія подражательныя пѣснопѣнія, сходныя съ ними по мысли, строенію членовъ, числу слоговъ и послѣдовательности удареній.

*Стихирами* (στίχηρα) въ Ветхозавѣтной церкви назывались стихотворныя произведенія: псалмы, пѣсни, притчи, пѣвшіеся и читавшіеся метрически, по стихамъ. Св. Анатолій, патр. Константинопольскій († 458 г.), первый сталъ писать новозавѣтныя *стихиры*, которыя суть не что иное какъ подражанія древнимъ псалмамъ, взамѣнъ ихъ употребляемыя, или же въ нихъ вплетаемыя. Каждый рядъ стихиръ составляетъ одно цѣльное словесное произведеніе, содержащее хвалу Господу, Богоматери и святымъ, раздѣленное на неравныя (самогласны) или равныя (подобны) взаимно соотвѣтственныя большія и меньшія части, т. е. на строфы—стихиры, строки—стихи, полустипшія—колѣна, безъ однообразной послѣдовательности стопъ. Стихиры канонархаются, т. е. поются по стихамъ и полустипшіямъ, отдѣляемымъ извѣстными знаками: точками, крестиками, звѣздочками. Количество этого рода пѣснопѣній, составленныхъ главн. образ. въ вѣка V—X, громадно, такъ что они въ Греческой церкви со-

<sup>1)</sup> Goar. Eucholog. p. 35.

<sup>2)</sup> Въ Москов. Синод. библіотекѣ есть греческая пергаменная рукопись Κονδαχάριον, пис. въ XII в. и содержащая въ себѣ кондаки и икосы всего года. Ея содержаніе изложено въ кн. „Озборъ пѣснопѣвцевъ“, стр. 152—155. О древнихъ славяно-русскихъ *кондакаряхъ* см. „Церк. пѣніе въ Россіи“ прот. Д. Разумовскаго, стр. 59, и въ „Прав. Обозрѣніи“ за 1866 г. статью А. Рязскаго.

ставляли особые сборники, называемые *стихиарями*, и далеко не всѣ извѣстны въ русскомъ переводѣ <sup>1)</sup>.

*Ирмологійныя послѣдованія* въ первый разъ появились въ Анатолиі въ началѣ VII в. Первыми пѣснописцами ихъ были: Георгій Писидя и Теодоръ Сикеотъ. Вскорѣ явились имъ и подражатели на Синаѣ, въ Сициліи, Іерусалимѣ и Константинополѣ, такъ какъ послѣдованія эти, не устраниая древнихъ *имновъ*, были ихъ сокращенными повтореніями, примѣненными къ событіямъ церкви Новозавѣтной, и потому особенно приличными христіанскому богослуженію <sup>2)</sup>. Въ началѣ VII вѣка до введенія въ церковное употребленіе Ирмолога Синайскіе отшельники говорили св. Софронію, патр. Іерусалимскому, что они читаютъ *ветхозавѣтныя пѣсни* безъ тропарей, потому что тропари указаны пѣть клирикамъ, а не простымъ не посвященнымъ лицамъ <sup>3)</sup>. Кановы въ первоначальномъ своемъ видѣ не имѣли *ирмосовъ* въ ихъ началѣ. Таковъ, наприм., канонъ св. Андрея Критскаго († 713 г.) <sup>4)</sup>. Постановленіе *ирмосовъ* при канонахъ, какъ образцовъ стихосложенія и пѣнія тропарей, и приведеніе тропарей въ стройное цѣлое принадлежитъ св. Іоанну Дамаскину. Каждый канонъ, какъ и рядъ стихирь, представляетъ собою одно цѣльное пространное произведеніе, содержащее въ себѣ нѣсколько *одъ* или *пѣсней* (отъ 2-хъ до 9-ти), раздѣленныхъ на строфы или тропари, соотвѣтствующіе по своей конструкціи образцу своего ирмоса.

Къ отдѣльнымъ дополнительнымъ пѣснопѣніямъ церковнаго богослуженія сего времени относятся слѣдующія: 1) пѣснопѣніе „Свягый Боже“, слышанное отъ ангеловъ восхищеннымъ на воздухъ отрокомъ во время землетрясенія въ 439 г. при царѣ Теодосіи младшемъ и цареградскомъ патріархѣ Проклѣ; 2) гимнъ св. Амросія Медиоланскаго „Тебе Бога хвалимъ“; 3) „Единородный Сыне“, составленное и введенное на литургіи императоромъ Іустиніаномъ въ 536 г. противъ Несторіанъ и Евтихіанъ; 4) Символъ вѣры 318-ти отцовъ, установленный пѣть (а не читать) въ восточныхъ церквахъ на каждой литургіи при Константинопольскомъ патріархѣ Тимоѳеѣ (510—517 г.), а на Западѣ—на соборахъ Толедскомъ въ 589 г. и Франкфуртскомъ

<sup>1)</sup> См. архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, ч. 2, отд. 1, приложение 2-е „Стихиарныя пѣнты“, со стр. 14.

<sup>2)</sup> Тамъ же, ч. 2, отд. 1. стр. 439.

<sup>3)</sup> Правила Никона Черноризца, ч. 1, слово 28.

<sup>4)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 183.

въ 794 г. <sup>1)</sup>; 5) херувимская пѣснь „Иже херувимы... аллилуіа“, и вмѣсто ея въ Великій четвертокъ „Вечери Твоея тайныя“, приняты въ составъ литургіи въ 573 г. при патр. Іоаннѣ Схоластикѣ и императорѣ Юстиніанѣ младшемъ <sup>2)</sup>; 6) Пѣснопѣнія же же „Нынѣ силы небесныя“ и „Да исполнягся уста наша“ начали пѣть на литургіи въ 612—620 г. при царѣ Иракліи и Константинопольскомъ патріархѣ Сергіи; 7) Акаѣистное пѣніе Богоматери, составленное Георгіемъ Писидійскимъ (въ первой половинѣ VII в.).

Въ періодъ времени отъ IV до VIII вѣка, по мѣткому выраженію о. прот. Д. Разумовскаго, „церковное пѣніе получило полное опредѣленное устройство, твердыя начала, ясный характеръ и несомнѣнное благолѣпіе“ <sup>3)</sup>. Въ это время частію упрочены и распространены прежніе способы *простого* церковнаго пѣнія *антифоннаго* и *всенароднаго*, частію же возникли новыя способы пѣнія болѣе искусственнаго хорового. По Меѳодію, еп. Патарскому († 310—312 г.) пѣніе дѣвъ происходило такъ: одна, ставши среди хора дѣвъ, искусно пѣла псаломъ, прочія же ей *подпѣвали* <sup>4)</sup>. Св. Ефремъ Сиринъ въ Эдессѣ устроилъ хоръ обѣтнхъ дѣвъ, который самъ лично обучалъ церковнымъ пѣснямъ для пѣнія въ храмѣ въ праздники Господскіе, Богородичны и свв. мучениковъ. Пѣніе этого хора было *антифонное* <sup>5)</sup>. При св. Аѳанасіи и Василии Великомъ пѣвецъ, по древнему обычаю, начиналъ пѣніе, а народъ подпѣвалъ послѣдній стихъ, наприм. „Яко въ вѣкъ милость его“ <sup>6)</sup>. Въ Сирійской церкви, по словамъ св. Ефрема, всѣ вѣрныя заключали чтеніе символа вѣры словами „чаю воскресенія мертвыхъ и жизни будущаго вѣка“ <sup>7)</sup>. Антифонное пѣніе въ IV вѣкѣ получило всеобщее распространеніе какъ въ восточной, такъ и въ западной церкви. Въ твореніяхъ св. Ефрема видно антифонное расположеніе стиховъ съ народными припѣвами <sup>8)</sup>. Въ Неокесаріи пѣ-

<sup>1)</sup> Подробности о чтеніи и пѣніи символа вѣры см. въ кн. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 156 и 159.

<sup>2)</sup> О потребности этихъ пѣснопѣній на литургіи см. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 164 и архим. Порфирія „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, ч. II, отд. 1, стр. 450—469.

<sup>3)</sup> „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Д. Разумовскаго, стр. 11.

<sup>4)</sup> „Пиръ десяти дѣвъ“.

<sup>5)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 69 и 70.

<sup>6)</sup> Тамъ же, стр. 59 и 86.

<sup>7)</sup> Архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, ч. II, отд. 1, стр. 453 изъ сочин. Ефрема, т. I. р. 214.

<sup>8)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 73.



ніе это введено, какъ новостъ, убѣжденіями Василя Великаго <sup>1)</sup>. На Западѣ, по примѣру восточныхъ церквей, первый ввелъ перемѣнное пѣніе (*responsorium*—пѣніе отвѣщательное, припѣвное и антифонное) св. Амвросій Медиоланскій <sup>2)</sup>. Тѣ-же способы *перемѣннаго* пѣнія мы видимъ и въ послѣдующіе вѣка этого періода. Народъ любилъ это пѣніе и предавался ему съ увлеченіемъ. Препод Авксентій (V в.) заставлялъ народъ, стекавшійся къ его пещерѣ, пѣть антифонно, или же съ припѣваніемъ концовъ, составленныя имъ краткія хвалебныя и благодарственныя пѣсни Богу голосомъ самымъ простымъ и безыскусственнымъ, и „приходившія къ нему толпы—богатые и бѣдные, мужи и жены, рабы и свободные, пѣли эти пѣсни, не придуманныя суетою, пѣли иные до третьяго часа, и потомъ отпускаемы были въ веселіи душевномъ; другіе оставались до шестого часа“ <sup>3)</sup>. Пѣснопѣнія для антифоннаго пѣнія составлялись съ яснымъ дѣленіемъ на стихи или строки.

По умирненіи церкви отъ внѣшнихъ гоненій торжественные случаи христіанскаго богослуженія и присутствіе на немъ высшихъ слоевъ общества вызвали потребность въ улучшеніи церковнаго пѣнія какъ въ его содержаніи и музыкальномъ составѣ, такъ и въ исполненіи. Улучшеніе пѣнія требовалось не менѣе того и для огражденія православныхъ отъ увлеченія пѣніемъ еретиковъ, обратившихъ словесное и музыкальное искусство на погибель душъ человѣческихъ, а также и отъ увлеченія сценическимъ искусствомъ пѣнія. Еретическое стихосложеніе духовныхъ пѣснопѣній и ихъ пѣніе было весьма искусно и заманчиво, но чуждо строго церковнаго скромнаго и важнаго стиля, а равно и благоговѣйно-сердечной теплоты чувства. Пѣніе еретиковъ было изысканное, страстное и шумное и имѣло характеръ языческаго, или вообще мірскаго пѣнія. Еретиками усвоенны и всѣ правила *хирономіи*, свойственныя нескромному пѣнію: движеніе руками, топанье ногами, движеніе всѣмъ тѣломъ <sup>4)</sup>. Въ нѣкоторыхъ же еретическихъ обществахъ богослуженіе пѣніе сопровождалось игрой на музыкальныхъ инструментахъ и даже пляскою (напримъ у Мелетіанъ) <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> Тамъ же, стр. 58. 83. 85. 86

<sup>2)</sup> Тамъ же, стр. 98. 100.

<sup>3)</sup> Тамъ же, стр. 150, изъ Церк. исторіи Созомена 7, 21.

<sup>4)</sup> Нѣкоторыя подробности о греческой пѣвческой хирономіи можно видѣть въ кт. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“. преосв. Филарета Черниговскаго, стр. 204, примѣчаніе 93.

<sup>5)</sup> Тамъ же, стр. 59. 204 и 206.

Отцы церкви, вооружаясь мощнымъ словомъ противъ еретиковъ и противодѣйствуя ихъ неумѣстнымъ начинаніямъ, сами благоустроили церковное пѣніе, основывая его на началахъ строго церковнаго искусства. И прежде всего своимъ пѣснопѣніямъ они сообщали складъ *стихотворный*, пѣнію же *ритмъ*; затѣмъ поющихъ въ церкви мірянъ замѣнили церковными клириками и пѣвцами; наконецъ составляли особые церковно-пѣвческіе хоры, а иногда и руководили ими сами.

Стихосложеніе церковныхъ пѣснопѣній этого періода является въ двухъ главныхъ видахъ, именно: 1) какъ отголосокъ эллинской *количественной* поэзіи, основанной на долготѣ и краткости гласныхъ буквъ, и 2) какъ самостоятельное христіанско-византійское творчество *ритмическаго* склада, основаннаго на удареніи и числѣ слоговъ и называемаго еще *мѣрною прозою*. Обильнѣйшими творцами пѣснопѣній въ первомъ изъ этихъ направленій были: св. Ефремъ Сиринъ († 378 г.) и св. Григорій Назіанзинъ († 389 г.). Св. Ефремъ Сиринъ, вооружаясь противъ послѣдователей Вардесана и Армонія, увлекавшихъ гармонією стиха и изысканностію пѣнія, самъ писалъ на Сирскомъ языкѣ стихи разныхъ размѣровъ, особенно же *семисложные*: многострофные гимны, мѣрные слова и молитвы, пѣнія п стихи объ умершихъ. Стихи Ефрема писаны для антифоннаго пѣнія и снабжены въ концѣ каждой строфы повторяющимися припѣвами <sup>1)</sup>. Св. Григорій Назіанзинъ (или Богословъ, † 390 г.) въ противодѣйствіе пѣснямъ и пѣнію аріанъ и язычниковъ писалъ свои многочисленные гимны мѣрными ямбами, а частію употреблялъ гекзаметръ и трохаическій септентарь <sup>2)</sup>. Пѣснопѣнія эти однакоже имѣли назначеніе главнымъ образомъ для домашняго, а не для церковно-богослужебнаго употребленія. Метрически писали также: Апполинарій младшій († 390 г.), перелажавшій псалмы Давида въ гекзаметръ; Синезій (370—413 г.), писавшій гимны на дорическомъ діалектѣ; Ноннъ (въ нач. V в.), переложившій въ гекзаметръ Евангеліе отъ Іоанна; Софроній, патр. Іерусалимскій († 644 г.), писавшій анакреоническія оды; Георгій Писидійскій (въ нач. VII в.), писавшій рифмованными ямбами и мѣрною прозою; Мануиль Фила и др. Къ числу пѣснописцевъ православной западной церкви этого періода и направленія принадлежатъ: Папа Дамасъ (366—384 г.); св.

<sup>1)</sup> О твореніяхъ св. Ефрема см. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 70—75; русскій же переводъ нѣкоторыхъ его пѣснопѣній у архим. Порфірія Успенскаго въ „Приложеніяхъ“ ко II ч. 2 отд. Перваго путеш. въ Аѳон. монастыри. М., 1881 г., стр. 45—48.

<sup>2)</sup> См. выше, отд. II, § 3 „О метрѣ церк. пѣснопѣній“.

Амвросій Медіоланскій († 391 г.), положившій основаніе западной гимнографіи своими метрическими гимнами, писанными ямбическимъ двумѣромъ; Павлинъ, еп. г. Нолы въ Кампаніи (IV в.); Пруденцій (род. въ 348 г.), писавшій между прочимъ и народнымъ тетраметромъ; блаж. Августинъ Иппонійскій († 430 г.), составившій въ противодѣйствіе шумному пѣнію Донатистовъ псаломъ для народнаго пѣнія; Сидоній Аполлинарісъ (род. въ Ліонѣ въ 430 г.), писавшій одиннадцатисложнымъ стихомъ; Григорій Двоесловъ (род. около 540 г.), писавшій гимны стихомъ Амвросія. Изъ этихъ произведеній особенно выдаются гимны св. Амвросія, писанные имъ для антифоннаго пѣнія во время его борьбы съ аріанами. Гвидо Аретинскій пѣсни Амвросія называетъ „метрическими, такими, которыя пѣты были мѣрно, какъ идутъ стопы въ стихахъ“<sup>1)</sup>. Амвросій составилъ *антифонарій* для пѣнія по обычаю восточной церкви и *лекціонарій*, т. е. изборъ церковныхъ чтеній.— Въ свободныхъ формахъ *ритмической* поэзіи писали: частію тѣ же пѣснописцы, напримъ Григорій Назіанзинъ („Пѣснь дѣвъ“ и „вечерній гимнъ“) и Амвросій Медіоланскій („Тебе Бога хвалимъ“), а также Анонимъ и Тимоклъ. Но болѣе ихъ извѣстны своими ритмическими пѣснопѣніями въ V вѣкѣ: Маркіанъ, Іоаннъ монахъ, Сета и особенно Авксентій. Церковная гимнографія этого направленія достигаетъ полнаго своего расцвѣта въ VI и VII вѣкахъ. Въ VI вѣкѣ извѣстны гимнографы: императоръ Юстиніанъ (527—565 г.), написавшій пѣснь „Единородный Сыне“, Анастасій, Кипріанъ, особенно же величайшій, даровитѣйшій и обильнѣйшій изъ пѣснописцевъ, Романъ Сладкопѣвецъ (δμελωδός), діаконъ въ Беритѣ, родомъ Сиріецъ, написавшій около тысячи кондаковъ и икосовъ на разные церковные праздники<sup>1)</sup>. Къ этому періоду времени относятся: Георгій Писидійскій (въ перв. полов. VII в.), написавшій знаменитый акаѳистъ Богоматери, Софроній патр. Іерусалимскій (съ 629 г.), написавшій трипѣсцы Тріоди постной, нѣкоторые гимны и самогласныя стихиры; Андрей архіеп. Критскій (около 650—713 г.), написавшій великій покаянный канонъ и тѣмъ возвысившій технику церковнаго пѣснопѣнія<sup>2)</sup>.

Вмѣстѣ же со стихами благоустроители церковнаго пѣснопѣнія соединяли и ритмъ напѣвный. Св. Іоаннъ Златоустъ († 407 г.) въ бес. на псал. 41 такъ объясняетъ значеніе *ритма* въ писаніи и стройнаго ритмическаго пѣнія: „Господь сое-

<sup>1)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 101 Guidonis Micrologus. с. XV.

<sup>2)</sup> Свѣдѣнія объ этихъ пѣснописцахъ можно получить изъ кн. „Обзоръ пѣснописцевъ“, пресв. Филарета Черниговскаго; срв. Крумбахера: „Geschichte der Byzant. Litteratur“ §§ 159—164.

динилъ съ пророчествами мелодію для того, чтобы всѣ, увлекаясь плавнымъ теченіемъ стиховъ, съ совершеннымъ усердіемъ возглашали священные пѣснопѣнія. Ничто не возбуждаетъ, не окрыляетъ такъ духа, ничто такъ не отрѣшаетъ его отъ земли и узъ тѣлесныхъ, ничто такъ не наполняетъ любовію къ мудрости и равнодушіемъ къ житейскимъ дѣламъ, какъ пѣніе стройное, какъ пѣснь священная, сложенная по правилу *ритма*<sup>4</sup>. Ритмъ же состоитъ въ мѣрномъ пѣніи согласно строенію стиховъ.

Опредѣленный чинъ церковнаго пѣнія, желаніе преградить доступъ въ церковно-богослужебную практику элементовъ чуждыхъ духа церкви (наприм. пріемовъ театралныхъ и еретическихъ) и прекратить нѣкоторые безпорядки со стороны чтецовъ и пѣвцовъ изъ мірянъ, расположили нѣкоторыхъ пастырей церкви учредить особия церковныя степени клиросныхъ чтецовъ и пѣвцовъ, каковое учрежденіе съ IV вѣка признано необходимымъ и во всѣхъ церквахъ. О пѣвцахъ, какъ особой степени клира, не разъ упоминается уже въ правилахъ апостольскихъ (прав. 25, 27, 43). Пѣвцы поставлялись въ свое служеніе малымъ посвященіемъ и особою молитвою. На соборѣ Лаодикійскомъ (367 г.) относительно церковнаго пѣнія сдѣлано нѣсколько постановленій и въ числѣ ихъ два главныхъ, именно, прав. 15: „кромѣ пѣвцовъ, состоящихъ въ клирѣ, на амвонѣ входящихъ и по книгѣ поющихъ, не должно инымъ нѣкоторымъ пѣть въ церкви“; правило 59: „не пѣть въ церкви псалмовъ несвященныхъ и книгъ неканоническихъ“. Первое изъ этихъ правилъ Валсамонъ дополняетъ слѣдующимъ изъясненіемъ: „Кажется вдревности нѣкоторые изъ простого народа присвоили себѣ право чтецовъ, начали псалмопѣніе, пренебрегая клириковъ, и пѣли, какъ у насъ жены, непристойно и даже неупотребительное. Отцы, запрещая сіе, говорятъ, что кромѣ клириковъ, поющихъ съ амвона, никто не долженъ начинать пѣнія, подпѣвать же не запрещено простымъ, но они должны пѣть только то, что написано въ церковныхъ книгахъ на дифѣерахъ или кожахъ“. Поводомъ къ такому запрещенію послужило тогда распространеніе и употребленіе нѣкоторыми пѣвцами псалмовъ, пѣсней и молитвъ, самочинно составленныхъ христіанами, неканоническихъ или даже еретическихъ, взамѣнъ принятыхъ церковію<sup>1</sup>). Запрещеніе пѣть и читать въ церкви мірянамъ въ томъ же смыслѣ подтверждено и соборомъ Трульскимъ въ 691 г., прав. 33. Въ силу этихъ правилъ не только міряне, но даже не посвященные монахи и отшельники,

<sup>1</sup>) „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 130 и 201.

не могли исправлять должность клириковъ, пѣвшихъ и читавшихъ на *амвонѣ* <sup>1)</sup>.

Съ четвертаго же вѣка являются и церковные хоры или группы особыхъ пѣвцовъ по должности, именуемые *ликами*. О хорѣ обѣтныхъ дѣвъ, устроенномъ св. Ефремомъ Сиринскимъ въ Эдессѣ, упомянуто выше. Первымъ же учредителемъ хорового церковнаго пѣнія должно считать собственно св. Іоанна Златоустаго. Дѣйствуя противъ аріанъ, онъ ввелъ при своей катедрѣ въ Константинополѣ клиръ особыхъ пѣвцовъ для совершенія всенощнаго бдѣнія и молебныхъ пѣній, а конечно и для пѣнія на литургіи <sup>2)</sup>. Супруга царя Θεодосія Великаго дала ему и особаго придворнаго учителя, который, обучая пѣвцовъ, заготовлялъ и гимны для пѣнія <sup>3)</sup>. О хоровыхъ пѣснопѣніяхъ упоминается также въ житіи Порфирія еп. Газскаго († 420 г.), писанномъ въ X вѣкѣ <sup>4)</sup>. При императорѣ Юстиніанѣ въ Софійскомъ храмѣ Константинополя было 25 пѣвцовъ. Пѣвцы при совершеніи литургіи упоминаются и въ дѣяніяхъ Константинопольскаго собора 536 г. <sup>5)</sup>.

Церковное пѣніе этого періода вообще имѣло характеръ торжественный, сообразный великимъ событіямъ церкви сего времени. Христіане, по І. Златоусту, въ Пасху торжествовали побѣду Христову псалмами и пѣснями духовными <sup>6)</sup>. Даже погребеніе умершихъ они совершали *торжественно*, украшая оное свѣтлыми всенощными пѣснями и псалмами, съ раздѣленіемъ поющихъ на *лики* <sup>7)</sup>. Пѣніе это совершалось или отборными головами пѣвцовъ, или же массою народа, съ назначеніемъ и подъ руководствомъ лицъ церковнаго клира, но всегда въ строгомъ порядкѣ, стройно, величественно и вмѣстѣ трогательно. Міряне не вмѣшивались въ непринадлежащее имъ чтеніе съ амвона и не указанное имъ пѣніе священнослужителей и клириковъ; народъ не мѣшалъ художественному пѣнію хоровъ. Каждый зналъ и исполнялъ только свое дѣло. По характеру исполненія пѣніе

<sup>1)</sup> См. Правила Никона Черногорца, ч. 1, слово 28, о пѣніи тропарей, а также отвѣты патр. Николая Аѳоно-лаврскимъ монахамъ. „Первое путеш. архим. Порфирія въ Аѳон. монастыри“, ч. 1. отд. 2, стр. 216. Выдержки изъ древнихъ Кодексовъ о пѣніи съ *амвона* см. Christ et Paraniakas: Anthol. Gr. prolog. p. CXIII.

<sup>2)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 123.

<sup>3)</sup> Тамъ же, стр. 131.

<sup>4)</sup> Архим. Порфирія „Первое путеш. въ Аѳ. мон.“, стр. 373.

<sup>5)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 124, 163.

<sup>6)</sup> Ор. Т. 2 р. 440.

<sup>7)</sup> Св. Григорій Назіанзинъ о смерти Констанція и св. Григорій Нисскій о погребеніи сестры своей Макрины; см. „Обзоръ пѣсноп.“, стр. 97.

этого времени было полно глубокаго вниманія и благоговѣйныхъ чувствъ поющихъ. Отъ пѣвцовъ церковныхъ требовались: живая и дѣятельная вѣра и сердечное участіе въ томъ, что они поютъ устами <sup>1)</sup>).

О впечатлѣніи, производимомъ церковнымъ пѣніемъ сего времени, особенно же пѣніемъ общенароднымъ, можно судить по слѣдующимъ извѣстіямъ: Однажды аріане послали воиновъ схватить св. Аѳанасія Александрійскаго во время самаго богослуженія. По распоряженію этого пастыря послѣдовала ектенія и затѣмъ пѣніе псалма съ подпѣваніемъ народа: „яко въ вѣкъ милость его“. Воины, проникнутые благоговѣніемъ, не осмѣлились прервать богослуженіе и тѣмъ дали возможность св. Аѳанасію избѣжать отъ рукъ враговъ своихъ <sup>2)</sup>. Аріанствующій императоръ Валентъ пожелалъ видѣть св. Василия Великаго въ праздникъ Богоявленія при богослуженіи и съ враждебнымъ къ нему расположеніемъ вошелъ въ храмъ со свитою. „Стройное пѣніе псалмовъ, по выраженію Назіанзина, на подобіе волиъ грома раздавалось въ храмѣ; сонмъ народа уподоблялся морю (сн. Апок. 19, 1—7), по вездѣ и во всемъ былъ строгій порядокъ, и, можно сказать, ангельское благолѣпіе. Архипастырь стоялъ какъ Самуилъ среди сонма своего и при входѣ и по входѣ императора оставался въ своемъ положеніи, какъ будто ничего не случилось. Онъ весь стоялъ предъ Богомъ. Императоръ, не выдавъ ничего подобнаго, пришелъ въ смущеніе. Онъ хотѣлъ предложить свои дары для жертвенника, но никто не принималъ ихъ, не смѣя нарушить порядка; императоръ едва не упалъ“ <sup>3)</sup>. По блаж. Августину, пѣніе Миланской церкви, совершаемое голосомъ яснымъ и съ искусствомъ приличнымъ, „было трогательно до слезъ“. „Мы ощущаемъ, говоритъ онъ, воспоминаая объ этомъ пѣніи, что пламениѣ возбуждается къ благочестію священными словами, когда они поются голосомъ пріятнымъ и искуснымъ“ <sup>4)</sup>.

Однако же по мѣстамъ было въ Греческой церкви и пѣніе весьма простаго устройства. Св. Аѳанасій, еп. Александрійскій († 374 г.), по свидѣтельству блаж. Августина „настроилъ чтеца пѣть псалмы такъ, что слышалось не столько пѣніе, сколько чтеніе“ <sup>5)</sup>. Еще проще было пѣніе пустынножителей Египта и Синая. Отшельники, проводя жизнь удаленную отъ міра и одиноч-

<sup>1)</sup> Четвертый Кароаген. соборъ, прав. 10.

<sup>2)</sup> Сократъ, Созоментъ, Θεодоритъ. См. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета, стр. 59.

<sup>3)</sup> Св. Григорій Назіанзинъ. См. тамъ же, стр. 77.

<sup>4)</sup> Confess. Lib. 10. с. 35; тамъ же, стр. 206.

<sup>5)</sup> Тамъ же с. 33.

ную, не имѣли ни надобности, ни даже возможности составлять изъ себя искусно поющія группы, а потому уклонялись отъ всякаго рода искусственности въ пѣніи. Это видно изъ свидѣтельствъ Θεодорита, Кассіана, Палладія и изъ бесѣды Памвы, аввы горы Нитрійской († 390 г.), съ своимъ ученикомъ <sup>1)</sup>. По св. Варсонофію (VI в.), они не имѣли ни *часовъ*, ни *пѣнія*, а довольствовались лишь келейнымъ правиломъ и одиночнымъ пѣніемъ <sup>2)</sup>. Даже въ общихъ ихъ собраніяхъ, по Кассіану, псалмы пѣлъ одинъ, а прочіе только слушали и молились <sup>3)</sup>.

Въ техническомъ отношеніи церковное пѣніе въ этотъ періодъ получило полное *осмогласное* устройство. На восемь, именно, гласовъ расположены воскресныя стихиры Богородицѣ, Анатолія патр. Константинопольскаго (449—458 г.), кондаки и икосы Романа Сладкопѣвца (во 2-й полов. V в.) и пѣснопѣнія въ педѣлю Ваіѣ Іакова еп. Едесскаго (710 г.). Только въ Сиріи количество гласовъ считалось до 257, каковыя гласы, очевидно, должно признавать въ смыслѣ не *ладовъ*, а *напѣвовъ*. Главные труды по устроению церковнаго *осмогласія* исторіею приписываются св. Іоанну Златоустому, хотя заслуги его въ этомъ отношеніи доколѣ еще не выяснены вѣточности. Онъ же много содѣйствовалъ и внѣшнему благочинію и благолѣпію богослужебнаго пѣнія въ восточной церкви. Въ западной церкви первый положилъ основаніе церковному *осмогласію* св. Амвросій еп. Миланскій (374—397 г.), коего музыкальная система построена была лишь на четырехъ главныхъ діатоническихъ *ладахъ* или *гласахъ*: *дорійскомъ*, *фригійскомъ*, *лидійскомъ* и *миксолидійскомъ*. Къ этимъ четыремъ гласамъ Св. Григорій Двоесловъ (191—604 г.) присовокупилъ еще четыре діатоническихъ же производныхъ или побочныхъ гласа (*modi plagales*) <sup>4)</sup>. Церковное пѣніе повсюду было исключительно *мелодическое*.

Итакъ въ церковномъ пѣніи *второго* его періода употребительны были уже всѣ извѣстныя въ церковномъ осмогласіи *лады* и лишь не были изложены въ одной системѣ, вполне обособленной отъ системы собственно эллино-языческой. Церковное пѣніе было художественно и подчинялось словесному *стихотетрическому ритму*, но напѣвы не имѣли еще того развитія и *распространенія*, которое они получили впоследствии <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> См. подробно „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 203—204.

<sup>2)</sup> Тамъ же, изъ синаксаря Никона Черногорца, слово 28.

<sup>3)</sup> См. „Наука о богослуженіи“, Лебедева, ч. 1, § 51.

<sup>4)</sup> О системахъ свв. Амвросія и Григорія см. „Церковное пѣніе въ Россіи“, прот. Д. Разумовскаго со стр. 15.

<sup>5)</sup> Никифоръ Каллистъ. Кн. 9, гл. 16 и кн. 13, гл. 8.

Но церковные пѣвцы, особенно городскіе, въ своемъ пѣніи не всегда удерживались въ предѣлахъ благоприличія и церковности, а по своей необузданности и изъ угожденія господствующему вкусу публики, уклонялись иногда въ тонкости музыкальной науки, допускали въ церковномъ пѣніи мірское направленіе и театральные приемы исполненія: издавали вопли страстей, пѣли съ надменіемъ и театральными тѣлодвиженіями <sup>1)</sup>. Объ этомъ ложномъ направленіи церковнаго искусства предупредительно предсказалъ еще Памво, авва горы Нитрійской († 390 г.). „Горе намъ чадо, говорилъ онъ своему ученику, увлекавшемуся пѣніемъ городскихъ пѣвцовъ Александріи. Настанутъ дни, когда монахи оставятъ твердую пищу Духа Святаго и будутъ изыскивать гласы и пѣніе. Когда предстоимъ мы предъ Богомъ, должны стоять съ умиленіемъ глубокимъ, а не въ надменіи. Монахи не для того вышли въ пустыню, чтобы пѣть мелодическія пѣсни, пзмѣрять голосъ по такту, потрясать руками и топтать ногами“ <sup>2)</sup>. Противъ этихъ-то и подобныхъ сему нестроеній въ церковномъ пѣніи и вооружались всею силою слова пастыри церкви IV и V вѣковъ, дѣлали постановленія и иногда принимали рѣшительныя мѣры. Обличая таковыхъ пѣвцовъ Исидоръ Пелусіотъ говоритъ: „они не чувствуютъ умиленія отъ божественныхъ пѣсней, но сладость пѣнія употребляютъ для возбужденія страстей, не думаютъ, что оно должно заключать въ себѣ нѣчто болѣе сценическихъ пѣсней“ <sup>3)</sup>. Св. Іоаннъ Златоустъ говоритъ нескромному пѣвцу: „Несчастный бѣднякъ, тебѣ бы надлежало съ трепетомъ и благоговѣніемъ портровать ангельское славословіе, а ты вводишь сюда обычаи плясуновъ, махая руками, топая ногою, двигаясь всѣмъ тѣломъ. Твой умъ омраченъ театральными сценами, и что бываетъ тамъ, ты переносишь въ церковь“ <sup>4)</sup>. Блаж. Іеронимъ говоритъ: „Богу должно пѣть не голосомъ, а сердцемъ, и не такъ, какъ бы въ трагедіи искусничать, пѣжиться, заставляя слушать въ церкви театральныя пѣсни; напротивъ со страхомъ надлежитъ пѣть и съ разумѣніемъ. Пусть кто нибудь будетъ, какъ говорятъ они, художественный (κακόφωνος); но если онъ имѣетъ добрую дѣла, онъ сладкій у Бога пѣвецъ“ <sup>5)</sup>. По мнѣнію св. Кипріана Карфагенскаго, актеры и учителя сценическаго искусства

<sup>1)</sup> О пѣвцахъ при похоронахъ. См. І. Златоуста Бес. на посл. къ Евр. т. 12, стр. 28. Бес. на Лазаря. т. 5. стр. 419.

<sup>2)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 203—204.

<sup>3)</sup> Тамъ же, стр. 207.

<sup>4)</sup> Hom. b. in. Osiam. Т. 6. р. 37. См. объясн. на 5 гл. къ Ефес. и бес. на пс. 12.

<sup>5)</sup> „Обзоръ пѣсноп.“ стр. 206—207.



изъ христіанъ заслуживаютъ отлученія отъ церкви наравнѣ съ прелюбодѣями, убійцами и святотатцами <sup>1)</sup>. Трулльскій соборъ предписывалъ: „Мы хотимъ, чтобы поющіе въ церквахъ не кричали безпорядочно, не оскорбляли чувства естественнаго и не вводили ничево неприличнаго церкви; но чтобы возносили Богу псалмопѣніе со вниманіемъ и сокрушеніемъ духа“ <sup>2)</sup>. Авва Нилъ (V вѣка), объясняя мысль Памвы о пѣніи монашескомъ, говоритъ: „пѣть согласно и хвалить Господа—хорошее и весьма приличное дѣло, а безъ мѣры кричать постнику во время молитвы—дѣло неумное, и тѣ, которые составляли чинъ молитвенный, не признаютъ того приличнымъ“ <sup>3)</sup>.

Мелодіи для церковныхъ пѣснопѣній IV—VII в., какъ и въ первомъ періодѣ, составлялись или же были заимствованы отъ самихъ пѣснописцами и передавались для церковнаго употребленія вмѣстѣ съ ихъ твореніями—стихирами, тропарями, кондаками, канонами. „Дальнѣйшіе же церковные пѣвцы, положивъ тотъ напѣвъ на музыкальные знаки, болѣе и болѣе развивали и распространяли его“ <sup>4)</sup>. А потому пѣснописцевъ того времени, напримѣръ Ефрема Сирина, Аѳанасія Александрійскаго, І. Златоустаго, Амвросія Медиоланскаго и другихъ, мы должны считать вмѣстѣ и творцами церковныхъ мелодій, которыми выпѣвались ихъ творенія. Такъ Романъ Сладкопѣвецъ (μελωδός) вдохновенно составилъ и самъ пропѣлъ на амвонѣ первый свой кондакъ на Рождество Христово „Дѣва днесъ“, послужившій образцомъ для другихъ пѣснопѣній этого рода <sup>5)</sup>. Въ числѣ извѣстнѣйшихъ пѣснотворцевъ VII вѣка въ нотныхъ греческихъ рукописяхъ упоминается Софроній патр. Іерусалимскій, сочинившій музыку для своихъ стихиръ на Рождество Христово, Богоявленіе Господне и на страсти Христовы <sup>6)</sup>.

Въ четвертомъ вѣкѣ появились въ христіанской церкви и нотные знаки для пѣнія. По словамъ цареградскаго протопсалта Мануила Хризафи (XII в.), первый ввелъ ихъ въ употребленіе въ Греко-восточной церкѣ св. Іоаннъ Златоустъ; ихъ усовершенствовали: св. Іоаннъ Дамаскинъ и Косма Маюмскій <sup>7)</sup>. По

<sup>1)</sup> Прав. собор. изд. 1888 г. окт. 201. Такая строгость въ отлученіи театральныхъ занятій и пѣнія объясняется крайнею безнравственностію оркестрики съ пѣніемъ (мі-мі) языческаго театра.

<sup>2)</sup> Глава 75.

<sup>3)</sup> „Обзоръ пѣсноп.“, стр. 204.

<sup>4)</sup> Никифоръ Каллистъ, кн. 9, гл. 16 и кн. 13, гл. 8.

<sup>5)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 151.

<sup>6)</sup> Архим. Порфирія „Первое путешествіе въ Аѳон. монастыри“, ч. II, отд. 2. Приложенія.

<sup>7)</sup> Тамъ же, ч. II, отд. 1, стр. 373, примѣчаніе.

сужденію же всѣхъ европейскихъ знатоковъ дѣла, изобрѣтеніе византійской нотации приписывается св. Ефрему Сирину <sup>1)</sup>. Это кажущееся разногласіе относительно происхожденія византійской нотации легко примиряется съ различными видами. Христіанская нотация съ древнихъ временъ имѣла два вида: *буквенный*, состоящій изъ буквъ греческаго алфавита (γράματα), и *крюковой*, фигуры котораго носили названія: χαρακτήρες, σημεία, σημάδια. Буквенная нотация заимствована христіанами изъ древне-эллинской музыки. Она, безъ сомнѣнія, была извѣстна св. Клименту Александрійскому, Іустину мученику, Афанасію Александрійскому и другимъ отцамъ и учителямъ церкви, получившимъ греческое образованіе и различавшимъ тонкости *родовъ* и *ладовъ* греческаго пѣнія. Сирійско-египетскіе гностики съ Вардесаномъ и Армоніемъ во главѣ, получившими эллинское образованіе, пользовались также буквенною нотациею (γράμασι); а во времена Амвросія и Августина эта нотация употреблялась и на Западѣ <sup>2)</sup>. Эту-то древне-эллинскую нотопись и примѣнили къ церковнымъ мелодіямъ св. Іоаннъ Златоустъ при содѣйствіи придворнаго учителя пѣнія, даннаго ему императрицею. Затѣмъ къ концу VIII вѣка нотопись эта постепенно и всюду вытѣснена крюковою нотописью.

Но и „крюковое обозначеніе звуковъ, по Кусмакеру, составилось и развилось въ первые же вѣка христіанства; въ самыхъ первыхъ памятникахъ христіанскаго преданія оно представляется фактомъ уже полнымъ силы“ <sup>3)</sup>. Откуда же произошли, по какому случаю и кѣмъ изобрѣтены крюки? Подробности ихъ изобрѣтенія неизвѣстны, но на основаніи древнихъ рукописей, характера очертаній самыхъ крюковъ и ихъ названій, а также и нѣкоторыхъ историческихъ соображеній, можно съ достовѣрностію утверждать, что они не греческаго, но восточно-азиатскаго и вѣрнѣе всего сирійскаго происхожденія. Они-то и могли быть изобрѣтены, или только примѣнены къ церковнымъ пѣснопѣніямъ, св. Ефремомъ Сиринимъ.—По предположенію о. прот. Д. Разумовскаго и Филарета архіеп. Черниговскаго <sup>4)</sup>, крюковая нотопись греческая образовалась изъ буквенной же и представляетъ собою систему *невмъ*, т. е. сократительныхъ знаковъ нотной скорописи. Но это только предположеніе, такъ какъ и

<sup>1)</sup> Ю. Арнольдъ, „Гармонизація древне-русс. церк. пѣнія“, Москва. 1886 г., стр. 28.

<sup>2)</sup> Образецъ пѣнія по буквеннымъ нотамъ см. у пр. Д. Разумовскаго.

<sup>3)</sup> „Церков. пѣніе“, прот. Разумовскаго, стр. 23.

<sup>4)</sup> „Церк. пѣніе въ Россіи“, стр. 23 „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 209.

самое существованіе въ древней церкви *неомъ* въ смыслѣ нотныхъ знаковъ еще не доказано <sup>1)</sup>, крюковая же система нотации очевидно имѣетъ особое отъ буквенной системы происхожденіе. И прежде всего очертанія крюковыхъ греческихъ знаменъ, кромѣ весьма немногихъ изъ нихъ, имѣютъ іероглифическій характеръ, по которому и самыя знамена называются *χαρακτήρες* или *σημεῖα*—черты, знаки, а не *γράματα*—буквы. Тоже подтверждаютъ и ихъ частныя, особыя отъ буквъ названія. Эти черты и названія скорѣе указываютъ въ нихъ образныя фигуры предметовъ и пѣвческое ихъ значеніе, чѣмъ буквы того или другого алфавита, на примѣръ *крематэ*—крюкъ, *ксиронъ класма*—сухоломка, падломленная хворостина, *кемисма*—односкамейная ладья, *куфисма*—легкое облако, *килисма*—катокъ, *петасты*—крышка, шляпа и проч. Подобный сему іероглифическій характеръ имѣютъ и еврейскіе акценты мазоретовъ, приведенные въ систему во II вѣкѣ по Р. Хр. и употребляемые въ значеніи нотъ <sup>2)</sup>. Въ византийской нотации даже фигуры нѣсколько сходныя съ финикійскими буквами имѣютъ особыя отъ греческихъ буквъ названія: *ο* *ома*, *ξ* *энарксисъ*—начинаніе, *τ* *анодерма*—шкура, палатка, *Γ* *ирионъ*—бодрость, *Ϝ* *уранисма*—бросаніе вверхъ, *ρ* *наракалесма*—поощряющее, жезлъ. При тщательномъ разсмотрѣніи византийскихъ пѣвческихъ знаковъ нельзя не видѣть, что одни изъ нихъ, и по фигурамъ и по названіямъ, суть просодійныя знаки (*оксія*, *варіа*, *макра*, *анестрофъ*), другіе—читально-пѣвческіе, также не имѣющие ничего общаго съ буквами. Этихъ различные знаки, т. е. просодійные, грамматическіе, читально-пѣвческіе, частію буквенные и иные дополнительные іероглифическаго характера и соединены въ крюковой греческой нотации, какъ основныя ея элементы. Впослѣдствіи знаки эти видоизмѣнены, развиты, усложнены.

Затѣмъ исторія показываетъ, что элементы этой нотописы возникли первоначально въ восточныхъ христіанскихъ областяхъ. Извѣстно, что знаки просодійные въ первый разъ появились не въ Греціи, а въ Александріи во II вѣкѣ до Р. Хр. Тамъ же они ранѣе другихъ странъ вошли и въ употребленіе у христіанъ, что видно, на примѣръ, изъ Евоаліева изложенія новозавѣтнаго текста. Читально-пѣвческіе крюковые знаки въ первый разъ мы встрѣчаемъ также на Востока, именно въ кодексахъ св.

<sup>1)</sup> Самое слово *нема* (*νεμα*), по Ю. Арнольдъ, означаетъ не сократительный знакъ, а *гласовую формулу звуковъ*. См. „Гармонизация древне-русскаго церк. пѣнія“, стр. 143.

<sup>2)</sup> Проф. Олесницкаго „Древне-евр. музыка и пѣніе“, стр. 397.

Ефрема Сирина V вѣка <sup>1)</sup>. Отсюда естественно предположеніе, что и система крюковыхъ пѣвческихъ знаковъ, какъ и ея элементовъ, возникла на Востокѣ же. Дѣйствительно, въ странахъ отдаленныхъ отъ центровъ греческой жизни, напримѣръ въ Сиріи, Аравіи, Арменіи, верхнемъ Египтѣ, греческій языкъ былъ недостаточно извѣстенъ, а потому въ этихъ странахъ и церковная жизнь издревле сложилась довольно самостоятельно отъ греко-византійскаго вліянія. Въстѣ же съ симъ и христіанская письменность въ этихъ странахъ переводилась и развивалась на мѣстныхъ языкахъ и излагалась мѣстными восточными алфавитами <sup>2)</sup>. Возникли мѣстныя пѣснопѣнія и мѣстные напѣвы, а затѣмъ, естественно потребовалось и изложеніе ихъ особыми знаками, такъ какъ буквы греческаго алфавита, за ихъ малоизвѣстностію въ этихъ странахъ, были неудобовразумительны. Всего вѣроятнѣе, что крюковая система нотъ возникла въ христіанской Сиріи, именно во времена св. Ефрема. Сирійскіе христіане издавна стояли на значительно высокой степени просвѣщенія, что доказываютъ ихъ древніе переводы св. писанія (*пешито*) и духовныя пѣсни, а также выборы евангельскихъ чтеній и другіе церковные памятники. У нихъ издавна была развита священная поэзія и музыка. Сирійскимъ гностикамъ, дававшимъ великое религіозное значеніе стихамъ и пѣнію, извѣстны были правила не только художественнаго стихосложенія, но и метрическаго пѣнія; извѣстны были и нотные знаки, изображаемые буквами (*γράμμασι*). Но и у православныхъ христіанъ Сиріи во времена св. Ефрема количество церковныхъ напѣвовъ простигалось до 257. Самъ препод. Ефремъ Сиринъ извѣстенъ какъ обильный пѣснописецъ и установитель особаго стопосложенія, а потому естественно, что самъ же онъ составлялъ для церковныхъ пѣснопѣній и мелодіи, а затѣмъ самъ же установилъ и особую отъ греческой нотацію, которая первоначально и утвердилась въ церквахъ сирійскихъ. Необходимость нотаціи вытекала изъ обилія сирійскихъ пѣснопѣній и напѣвовъ, а особый ея видъ изъ желанія оградить церковное пѣніе отъ вторженія элементовъ эллино-языческихъ и гностическихъ чрезъ нотную письменность. Эта-то крюковая нотація, какъ достаточно разви-

<sup>1)</sup> Пергаменная рукопись царской бібліотеки въ Парижѣ.

<sup>2)</sup> О высокой степени дух. просвѣщенія въ Антиохіи см. арх. Порфирія: „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, ч. II, отд. 1, стр. 349—350. О богослуженіи грековъ, армянъ, коптовъ, сирійцевъ на ихъ родныхъ языкахъ еще въ V вѣкѣ въ лаврѣ св. Саввы см. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосвящ. Филарета Черниговскаго, стр. 160.

тая и обособленная отъ мірской и еретической нотациі, впоследствии была охотно принята во всѣхъ христіанскихъ церквахъ Востока и Запада, положивъ основаніе возникновенію и другихъ крюковыхъ же нотаций: латинской, армянской, коптской, славянской. Эту-то нотацию усвоилъ, по мѣсту своего рожденія и жительства, и св. Іоаннъ Дамаскинъ, примѣнивъ ее къ своему октоиху. А затѣмъ къ концу VIII вѣка она вошла въ употребленіе и во всѣхъ греческихъ церквахъ, вытѣснивъ весьма сложную эллинскую буквенную нотацию, столь способствовавшую уклоненію церковныхъ пѣвцовъ къ пѣнію театральному.

Въ этотъ же періодъ времени, именно въ концѣ IV вѣка, въ церковно-пѣвческой практикѣ установился обычай нотировать мелодіи не во всѣхъ пятнадцати эллинскихъ тональностяхъ, а только въ двухъ: *лидійской*, соотвѣтствующей нашему звукоряду *ре*—*ми*поръ, и *иполидійской*, соотвѣтствующей *ля*—*ми*поръ, а равно и обычай излагать гаммы *ладовъ* не сверху внизъ, какъ это было приято у древнихъ эллиновъ, а снизу вверхъ.

*Періодъ третій* греческаго церковнаго пѣнія простирается отъ VIII вѣка или отъ временъ св. Іоанна Дамаскина до XI в. Онъ характеризуется значительнымъ пополненіемъ круга церковныхъ пѣснопѣній св. Іоанномъ Дамаскинымъ, его современниками и ближайшими преемниками, а съ другой стороны—систематическимъ установленіемъ въ восточной церкви византійскаго *осмоласія*. То и другое дѣло было новымъ и великимъ преобразованиемъ не только церковнаго пѣнія восточной церкви—но и ея богослуженія. Въ это время особенную полноту получилъ отдѣлъ церковныхъ пѣснопѣній, извѣстный подъ именемъ *каноновъ съ ирмосами*, коихъ обильнѣйшими творцами были: самъ Іоаннъ Дамаскинъ, Косма еп. Маюмскій, св. Θεодоръ Студитъ, Іосифъ Пѣснописецъ и другіе. Но продолжалось составленіе и другихъ видовъ церковныхъ пѣснопѣній, наприм., *стихирь*, *кондаковъ* и проч. Къ отдѣльнымъ пѣснопѣніямъ этого времени относится задостойникъ „О тебѣ радуется“, составленный Іоанномъ Дамаскинымъ; къ пѣснопѣнію же „Честнѣйшую херувимъ“, употребляемому на литургіи (9-я пѣснь канона въ Великій пятокъ утра), въ X вѣкѣ сдѣлано добавленіе „Достойно есть яко воистинну“, составленное еще отцами третьяго вселенскаго собора (431 г.).

Одни изъ церковныхъ пѣснопѣній этого времени писаны еще *количественнымъ* стихотворнымъ размѣромъ, другіе—*ритмическимъ* или мѣрною прозою. Но пѣснописцы сего времени не все писали вновь сами, а также измѣняли и нѣкоторыя древнія пѣснопѣнія, давая простѣйшимъ изъ нихъ видъ болѣе технически

обработанный и украшенный <sup>1)</sup>. Къ немногочисленнымъ произведеніямъ въ формахъ древней *количественной* поэзіи сего времени принадлежатъ: три канона св. Іоанна Дамаскина: на Рождество Христово, Богоявленіе и Пятидесятницу, а также всѣ воскресные антифоны. „Въ стихахъ его, говоритъ преосв. Филаретъ Черниговскій <sup>2)</sup>, употребленъ ямбическій триметръ или шестистопный ямбическій стихъ, который такъ прекрасно выражаетъ силу, возвышенность и живость чувствованій. Дистихи или героэлогическіе стихи, употребленные въ нѣкоторыхъ пѣсняхъ св. Дамаскина, лучшимъ образомъ выражаютъ чувствованія печальныя, трогательныя и умиленные“. Но каноны Іоанна составлены такъ искусно, что числомъ слоговъ и удареніями вполне удовлетворяютъ и требованіямъ *ритмическаго* стихосложенія. По образцу каноновъ Дамаскина написаны также: ямбическій канонъ 1-го гласа Богородицѣ, Іоанна Евхантакаго, и канонъ Меодія изъ Сиракусъ <sup>3)</sup>. Сюда же принадлежатъ многочисленныя стихотворенія духовнаго содержанія, написанныя анакреонтическими и другими размѣрами Іліи, Игнатія, Льва Мудраго, Продрома, Мануила Фила и др. Но эти послѣднія стихотворенія, какъ произведенія книжной поэзіи отжившихъ уже формъ, не выдаваясь истинно поэтическими достоинствами, не были и общепонятны, а потому не вошли въ составъ церковно-богослужебныхъ пѣснопѣній. Затѣмъ всякія попытки писать церковныя пѣснопѣнія въ формѣ количественной поэзіи покинуты навсегда <sup>4)</sup>.

Всѣ прочія пѣснопѣнія этого и слѣдующихъ періодовъ писаны *ритмически*, мѣрною прозою. Знаменитѣйшими представителями этого направленія были писатели каноновъ сирійцы: Іоаннъ Дамаскинъ и его сверстникъ Косма Маюмскій. Ихъ произведенія отличаются утонченностію оборотовъ мысли, разнообразіемъ выраженія, художественностію построения формъ, вообще самыми трудными для подражанія сплетеніями и игрою мысли и слова. Но къ этому восточному направленію церковной поэзіи присоединилось и западное теченіе изъ Сициліи и Нижней Италіи и во взаимодействіи съ нимъ образовало въ Константинополѣ одушевленную группу новыхъ пѣснописцевъ, произведенія которыхъ, занявъ прочное мѣсто въ греческомъ богослуженіи, вытѣснили собою многія древнія пѣснопѣнія <sup>5)</sup>. Въ Сициліи и

<sup>1)</sup> Срв. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 212.

<sup>2)</sup> Тамъ же.

<sup>3)</sup> См. выше, отд. 2, „О метрѣ церковныхъ пѣснопѣній“.

<sup>4)</sup> Крумбахеръ „Geschichte der Byzant. Litteratur“, § 159, p. 307.

<sup>5)</sup> Тамъ же, § 167.

южной Италіи извѣстны пѣснописцы: Григорій и Θεодосій Сиракузскій. Изъ Сиракузъ же происходили: Меѳодій, составитель ямбическаго канона Богородицѣ, и Іосифъ Пѣснописецъ, переселившіеся потомъ въ Константинополь. Въ самомъ Константинополѣ средоточіемъ церковнаго пѣснотворчества съ начала IX вѣка былъ Студійскій монастырь, основанный Студіемъ въ 463 г. Здѣсь были пѣснописцы: Θεодоръ Студитъ (759—826 г.), написавшій многіе гимны, Θεοφάνης Начертанный, послѣ архіеп. Никейскій (съ 842 г.), Іосифъ—братъ Θεодора Студита, послѣ архіеп. Θεσσαλονικскій, Георгій Никомидійскій, Митрофанъ и Θεодоръ Смирнскій, а также Студиты: Антоній, Арсеній, Василій, Γαβριήλ, Николай и другіе. Къ общимъ свойствамъ церковной поэзіи этихъ пѣснописцевъ принадлежатъ: возвышенность слога, обиліе оборотовъ рѣчи для выраженія оттѣнковъ одной и той же мысли, особенно же обиліе вновь изобрѣтенныхъ эпитетовъ. Среди пѣснопѣлій этого направленія выдающееся по самостоятельности и глубинѣ чувства явленіе представляютъ собою *самогласныя* стихиры и нѣкоторыя другія церковныя пѣспопѣлія *ппокиппи* Кассіи (иначе Икаси), бывшей пѣвѣсты царя <sup>1)</sup>. Къ этой же группѣ принадлежатъ нѣкоторые отдѣльныя поэтическіе опыты патр. Фотія, императора Льва Мудраго и императора Константина Порфиророднаго и нѣкоторыя анонимныя произведенія <sup>2)</sup>. Но затѣмъ кругъ православнаго богослуженія опредѣ-

<sup>1)</sup> См., наприм., ея стихиры на Рождество Христово: „Августу единопачальствующу на земли“. Біографію Икаси и свѣдѣнія о ея твореніяхъ см. у Филарета, арх. Черниговскаго. „Обзоръ пѣспопѣвцевъ“, соч. архим. Порфирія Успенскаго (ниже сего цитированное), а также: „Богослуженіе Страстной и Пасхальной седмицъ“, проф. А. Дмитревскаго—въ журн. „Православ. Собесѣд.“ 1892 г. іюнь—іюль, стр. 320; срв. „Чтен. въ О Люб. Дух. Просвѣщ.“ Сент. 1894 г. „Греч. изданія Палестин. Общества“, свящ. Н. Добропорова.

<sup>2)</sup> Никифоръ Каллистъ Ксаннопулъ (XIV в.) оставилъ слѣдующій стихотворный перечень церковныхъ пѣснописцевъ сего времени:

„Вотъ пѣвцы божественныхъ пѣсней:  
 Духовная лира—Козма чудный;  
 Новый Ороей—Дамаска даръ;  
 Θεодоръ и Іосифъ Студиты—  
 Прекрасные органы мусикии;  
 Сирепа чудная—Іосифъ Пѣснописецъ,  
 Бряцающій гармонію—Андрей;  
 Георгій, Левъ, Маркъ, Кассія;  
 И Θεοφάνης—пріятная свирѣль“.

См. арх. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, прилож. къ ч. 2, отд. 2, стр. 80.

лился прочно въ своемъ пѣсенномъ составѣ, и мы не видимъ ни выдающихся своими талантами церковныхъ пѣснописцевъ, ни новыхъ формъ пѣсносложенія, ни отдѣльныхъ замѣчательныхъ по своему словесному составу или церковному употребленію новыхъ пѣснопѣній, введенныхъ въ богослуженіе сверхъ церковнаго устава, окончательно установившагося въ этотъ же періодъ времени <sup>1)</sup>.

Вмѣстѣ съ умноженіемъ количества и возвышеніемъ техники церковныхъ пѣснопѣній умножалось и развивалось въ церкви и мелодическое творчество. Доселѣ церковные пѣснописцы вмѣстѣ были и пѣснотворцами, т. е. составителями церковныхъ мелодій; съ этого же времени, съ законченностію круга богослужебныхъ пѣснопѣній, исторія упоминаетъ и о творцахъ собственно мелодій, устроителяхъ и украсителяхъ церковнаго пѣнія, частію состоявшихъ, частію же не состоявшихъ въ числѣ пѣснописцевъ. Съ этого времени и въ богослужебныхъ пѣвчихъ книгахъ встрѣчаются мелодіи съ надписаніемъ именъ ихъ творцевъ а равно и перечни пѣснотворцевъ того или иного періода времени <sup>2)</sup>. Въ числѣ пѣснотворцевъ этого періода исторіею отмѣчены особенно слѣдующіе:

1. *Іаковъ, епископъ Эдесскій* († 710 г.), расположившій свои десять пѣсней на праздникъ Ваій на восемь гласовъ. По восьми же гласамъ онъ первый распредѣлилъ и сирскія пѣсни, писанныя прежде его и раздѣлявшіяся, какъ выше сказано, на множество гласовъ или напѣвовъ.

2. *Св Іоаннъ Дамаскинъ* († 776 г.), писавшій кановы, стихиры, тропари, молитвы, антифоны и пѣсни надгробныя. Своими художественными поэтическими и музыкальными произведеніями онъ вполне оправдалъ предвѣщаніе о немъ Богоматери старцу, его руководителю, именно, что онъ будетъ „не оскудѣвающимъ источникомъ, источающимъ сладкую и обильную воду, наполняющимъ вселенную. . пріиметъ пророческую гусли, Давидскій Псалтирь, и воспоетъ пѣсни новы Господу Богу и превзойдетъ пѣсни Моисеовы и ликованія Маріина. Той херувимскимъ имать подражати воспѣваніямъ“ <sup>3)</sup>. Греческая церковь величаетъ Дамаскина „пастыремъ, носящимъ цитру стройную, звучную, какъ у

<sup>1)</sup> Уставъ св. Саввы пересмотрѣнъ и дополненъ св. І. Дамаскинымъ; Марковы главы составлены въ X вѣкѣ монахомъ Маркомъ.

<sup>2)</sup> Свѣдѣнія объ этихъ пѣснотворцахъ и ихъ произведеніяхъ можно видѣть въ кн. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“ преосв. Филарета Черниговскаго, а также у архим. Порфирія Успенскаго, особенно въ приложеніяхъ ко 2 ч., отд. 2.

<sup>3)</sup> Прав. Обзорѣніе. Мартъ, 1890 г. ст. В. О. Комарова, стр. 29.



Давида“<sup>1)</sup>. Къ самымъ замѣчательнымъ его произведеніямъ, тѣсно связаннымъ съ *напѣвнымъ ритмомъ*, принадлежатъ его каноны, раздѣленные обыкновенно на девять пѣсней. „Самое наименованіе *пѣснь* или *ода* (ὕμνη) показываетъ, что всѣ пѣсенныя произведенія Дамаскина составлены по образцу лирическихъ произведеній“<sup>2)</sup>. Въ ритмическомъ отношеніи замѣчательно то, что „всѣ члены, составляющіе ту или другую пѣснь его каноновъ равны между собою; всѣ пѣсни, относящіяся къ одному напѣву, имѣютъ самое близкое взаимное сходство“<sup>3)</sup>. Св. Іоаннъ Дамаскинъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и замѣчательнѣйшимъ мелодическимъ творцемъ своего времени. Онъ составилъ нотный *Октоихъ* (Ирмологъ), а также „воззвахи“ на восемь гласовъ и мелодіи первыхъ воскресныхъ стихиръ Октоиха съ ихъ богородичными, мелодіи пѣснопѣній: „Вкусите и видите“ и „Представительство христіанъ“, нѣсколько напѣвовъ херувимской пѣсни и „Нынѣ силы небесныя“, а по тому достоинно восхваляется своими современниками, какъ великій пѣснотворецъ.

3. *Косма Іерусалимскій*, впослѣдствіи епископъ города Маюма въ Финикіи († 776 г.), сверстникъ и совоспитанникъ І. Дамаскина, вмѣстѣ съ нимъ подвизавшійся въ обители св. Саввы, творецъ каноновъ и тропарей, составитель церковныхъ мелодій и сотрудникъ Дамаскина въ составленіи Октоиха. По Іоанну Іерусалимскому, онъ ревностно подражалъ Дамаскину въ любви къ духовнымъ пѣснямъ, неутомимыми подвигами представляя изъ себя самую стройную псалтирь Господу. По словамъ Свиды, онъ дышетъ мусикійскою гармоніею. Въ греческой службѣ онъ воспѣвается, подобно Дамаскину, именуясь цитрою и лирою, издающею медоточныя, священнозвучащія пѣсни. трубою dobroglasnoю, начальникомъ пѣснопѣвцевъ и проч<sup>4)</sup>.

4. *Св. Ѳеодоръ Студитъ* († 826 г.), творецъ каноновъ и стихиръ, научившій студійскихъ иноковъ пѣть гѣмны. Онъ зналъ правила количественнаго стихосложенія, но церковныя пѣснопѣнія писалъ мѣрною прозою и языкомъ общепонятнымъ<sup>5)</sup>. При немъ иноки Студійскаго монастыря занимались пѣснями церковными, мелодіями и псалмами, устроая общенародное пѣніе *по ритму и чину*<sup>6)</sup>.

<sup>1)</sup> Изъ греческой службы І. Дамаскину. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“ стр. 187.

<sup>2)</sup> Тамъ же.

<sup>3)</sup> Тамъ же.

<sup>4)</sup> Тамъ же, стр. 220—228.

<sup>5)</sup> См. его житіе въ Четь-Минеи на 11 ноября.

<sup>6)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 232 и 238.

5. *Іосифъ Пѣснопѣвецъ*, инокъ Константинопольскій († 883 г.), обильнѣйшій творецъ дополнительныхъ каноновъ, особенно же на дни святыхъ, а потому, безъ сомнѣнія, и пѣснотворецъ. О духѣ и силѣ пѣснопѣній Іосифа такъ пишетъ его жизнеописатель преп. Іоаннъ: „Когда онъ сталъ писать стихи, то и слухъ услаждалъ чудно пріятностію звука и поражалъ сердца силою мыслей. Какого рода музыки нѣтъ у него? Какая сладость стиха не исторгается изъ устъ его? Сонъ и лѣньность бѣгутъ отъ людей лѣнивыхъ, когда начинаютъ они не слухъ только, но и душу услаждать пѣніемъ“ <sup>1)</sup>.

6. *Левъ Математикъ*, впоследствии епископъ Θεσσαλονικскій; онъ славился своими познаніями какъ въ философскихъ наукахъ, такъ и въ „многозвучной музыкѣ“ <sup>2)</sup>.

7. *Императоръ Левъ Мудрый* († 916 г.), ученикъ патр. Фотія, писатель духовныхъ стиховъ и сочинитель мелодій для нѣкоторыхъ имъ самимъ составленныхъ стихирь. Во дни этого царя жилъ весьма искусный въ пѣніи domestikъ старецъ *Ктеснасъ*.

8) *Маркъ монахъ* (X в.), составитель „Марковыхъ главъ“, написавшій дополнительные тропари къ четверопѣснцу Великой субботы, творенія св. Космы Маюмскаго. Пѣснотворецъ.

9) *Преподобный Нилъ Младшій*, подвижникъ въ Калабріи († 1005 г.), составившій гимны преп. Венедикту и самъ образовавшій изъ монашествующихъ хорошихъ чтецовъ и стройный пѣніемъ хоръ <sup>3)</sup>.

Къ этому же времени должно отнести и упомянутыхъ въ стихотвореніи Никифора Каллиста: Андрея, бряцающаго гармонію, Георгія, Кассію и Θεοφана <sup>4)</sup>.

Относительно благоустройства церковнаго богослуженія и пѣнія восточной церкви отъ VIII до X вѣка включительно и въ частности о заслугахъ въ этомъ отношеніи св. Іоанна Дамаскина мы имѣемъ достаточно изслѣдованій <sup>5)</sup>, а потому ограничимся лишь краткимъ по возможности изложеніемъ свѣдѣній объ этомъ предметѣ.

<sup>1)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 281—282.

<sup>2)</sup> Theoph. Iontinnat. l. IY, 27; Migne, t. 109, 200 col.

<sup>3)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 295.

<sup>4)</sup> См. выше, примѣчаніе.

<sup>5)</sup> Въ числѣ наиболее доступныхъ изъ нихъ можно указать: „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго (объ I Дамаскинѣ); „Церк. пѣніе въ Россіи“ прот. Д. В. Разумовскаго, стр. 40—54; мое изслѣдованіе „О церк. пѣніи... знаменный распѣвъ“, § 2, отд. 3 и 4.

1) Трудami церковныхъ писателей этого времени окончательно установлены виды пѣснопѣній, употребляемыхъ донынѣ при богослуженіи православной церкви. Они суть: *стихиры, тропари, кондаки и икосы, каноны, антифоны, прокимны, ипакои, эксапостиларіи* (или свѣтильны), *блаженны*. Въстѣ же съ этимъ ясно опредѣлился и кругъ богослужебныхъ книгъ для пѣнія. Его составляютъ: *Октоихи* (параклитики), *Стихирари, Ирмологи, Обиходы, Кондакари* и *Триоди*.

2) Пѣспопѣнія означенныхъ книгъ подчинены закону *церковнаго осмогласія*. Церковное осмогласіе не есть изобрѣтеніе самаго Іоанна Дамаскина, а есть музыкальный законъ древней церкви, прилагавшійся отчасти, или же въ полномъ его видѣ и пѣснопѣвцами его предшественниками. Полное осмогласіе мы видимъ, напримѣръ, въ стихирахъ св. Анатолія патріарха Константинопольскаго (V вѣка), въ кондакахъ и икосахъ Гомана Сладкопѣвца (V в.), въ пѣснопѣніяхъ Іакова еп. Эдесскаго (+ 710 г.). Законъ этотъ наконецъ систематически изложенъ у Амвросія Медиоланскаго (374—397 г.) и особенно у Григорія Двоеслова, папы Римскаго (591—604 г.). Но осмогласное пѣніе восточной церкви до VIII вѣка, утверждаясь только на пѣвческой практикѣ, не имѣло музыкальной грамматики, которую и изложили систематически Іоаннъ Дамаскинъ и другъ его Косма Маюмскій <sup>1)</sup>. Затѣмъ І. Дамаскинъ, при соучастіи того же Космы, составилъ *Октоихъ*, т. е. *осмогласникъ*, который и былъ первымъ и полнымъ практическимъ примѣненіемъ осмогласной теоріи и основною руководительною книгою для церковнаго пѣнія послѣдующихъ вѣковъ <sup>2)</sup>.

3) Не менѣе важны заслуги св. Іоанна Дамаскина и Космы Маюмскаго для церковнаго пѣнія и въ томъ отношеніи, что эти пѣснотворцы, утвердивъ на прочныхъ началахъ церковную мелодію, установили и нѣкоторые внѣшніе приемы благолѣпнаго греческаго пѣнія и нотацію, не измѣнившіеся въ своихъ основаніяхъ донынѣ. По словамъ Мануила Хризафи они, имѣя предшественникомъ въ своихъ трудахъ св. Іоанна Златоустаго, учредили *тоны* и пѣвческія *знаменія* (σημάδια), установивъ троякую

<sup>1)</sup> Ихъ музыкальная грамматика извѣстна подъ заглавіемъ 'Αγιοπολίτης—*Святоградцы*. Греческій экземпляръ ея XIV вѣка имѣется въ Императорской Парижской библіотекѣ.

<sup>2)</sup> *Октоихъ* Дамаскина своимъ содержаніемъ отличается отъ нашего *Октоиха* (изд. 1603 г.). Послѣдній у грековъ именуется *Параклитикомъ* и содержитъ въ себѣ пѣснопѣнія отчасти Дамаскина, отчасти блаж. Теофана Никейскаго, Іосифа пѣснопѣвца и Митрофана патр. Константинопольскаго. См. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета, стр. 198—199 и „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Разумовскаго, стр. 49.

просодию въ пѣніи, именно: мелодическое выраженіе мысли, потное обозначеніе для обучающихся, а къ этому наконецъ, въ видахъ украшенія пѣнія, присоединили *хирономию* <sup>1)</sup>). Что касается знаковъ пѣнія, употребленныхъ въ Октоихѣ Дамаскина, то они были *крюковые* (*χαρακτῆρες, σημάδια*), а не буквенные. Изъ того обстоятельства, что Дамаскинъ упоминаетъ объ употребленіи пѣ-которыхъ изъ этихъ знаковъ (именно *исона* и *оксіи*) прежде него, а равно и изъ быстрого распространенія его Октоиха видно, что знаки эти не имѣли изобрѣтены, а были извѣстны уже его современникамъ. Они, повторимъ, сирійскаго происхожденія временъ св. Ефрема и потому легко усвоены и примѣнены къ церковнымъ мелодіямъ устроителями церковнаго пѣнія и въ VIII и IX вѣкѣ: Іаковомъ Эдесскимъ, І. Дамаскинскимъ, Космою Маюмскимъ и св. Θεодоромъ Студитомъ, которые всѣ и по своему происхожденію и по мѣсту свсего служенія и жительства были сирійцы.

4) Установленіемъ церковнаго осмогласія, какъ коренного закона церковнаго пѣнія, и практическимъ его примѣненіемъ въ видѣ Октоиха, а равно и вообще многостороннимъ благоустроеніемъ церковнаго пѣнія положены опредѣленные и прочныя начала для церковнаго пѣнія всѣхъ послѣдующихъ вѣковъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ устранялись и предупреждались своеволие и излишняя искусственность пѣвцовъ, предстоятелямъ же церкви давалось дѣйствительное средство противъ невѣжества въ пѣніи клириковъ. Съ такою постановкою дѣла отвергнуты церковію всякія излишества и чрезмѣрная искусственность языческаго и театральнаго пѣнія, а между тѣмъ само церковное пѣніе стало не только соотвѣтствующимъ христіанскому богослуженію, общепонятнымъ и удобопѣваемымъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ пѣніемъ разумнымъ, выразительнымъ и даже не лишеннымъ изящества. Естественнo, что съ упорядоченіемъ церковнаго пѣнія удалено изъ него и все низкое и недостойное церковнаго искусства, очищено, исправлено и улучшено все въ церковномъ смыслѣ достойное употребленія при

<sup>1)</sup> Хризафи въ небольшомъ своемъ сочиненіи о церковномъ пѣніи, упомянувъ о сожженіи нотныхъ церковныхъ книгъ однимъ нечестивымъ царемъ и о пристрастіи затѣмъ христіанъ къ музыкальнымъ инструментамъ до забвенія церковныхъ собраній, продолжаетъ: Ἐκάθησαν οἱ ἅγιοι, ὁ τε ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκῆνος, καὶ πρὸ τούτου ὁ Χρυσόστομος Ἰωάννης, καὶ ὁ ἅγιος Κόσμος ὁ ποιητής, καὶ ἐποίησαν τόνους καὶ σημάδια πρὸς ἀνάμνησιν καὶ δόξαν Θεοῦ καὶ ἐκκλησιασμόν. Καὶ φθεγγόμενου μέλους, ἤγουν τοῦ ὀργάνου τρίπλοκον κατασκευάσαντες προσφῶδιον, πρῶτον μὲν τὴν τοῦ νοῦς μελωρίαν, δεύτερον δὲ τὴν τοῦ σημείωσιν γνωρίζομενοι τοῖς μαθητευομένοις, καχεῖνοι ἀκολυθεῖν καὶ φθέγγεσθαι, τρίτον δὲ τὴν χειρονομίαν προσέθεντο καλλιουργεῖν. Арх. Порфирій Успенскаго „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, ч II, отд. 1, стр. 373, примѣч.

богослуженіи. По крайней мѣрѣ несомнѣнно, что въ Охтоихѣ І. Дамаскина исключены роды пѣнія *энгармоническій* и *хроматическій*, не одобряемые древними отцами церкви, что пѣніе того времени подчинялось *ритму*, правила котораго изложилъ самъ Дамаскинъ <sup>1)</sup>. Цѣтцесъ же, видѣвшій множество греческихъ пѣвческихъ книгъ въ разныхъ европейскихъ библіотекахъ, говоритъ, что со времени І. Дамаскина появляются въ пѣніи и пѣкоторые украсительные обороты—*тріоли* и *секстоли*, которыхъ пѣтъ въ рукописяхъ предшествующей ему эпохи <sup>2)</sup>.

5) Такое благоустройство Дамаскинскаго пѣнія съ одной стороны способствовало его быстрому распространенію не только въ восточныхъ и греческихъ церквахъ, но и на Западѣ и въ церквахъ племенъ варварскихъ, а съ другой стороны оказалось самымъ дѣйствительнымъ средствомъ къ прекращенію увлеченія христіанъ пѣніемъ театральнымъ и еретическимъ. Во весь этотъ періодъ до XI вѣка не послѣдовало никакихъ новыхъ преобразованій въ церковномъ пѣніи. Вся забота и дѣятельность церковныхъ пѣспопѣвцевъ состояла лишь въ примѣненіи къ церковнымъ мелодіямъ закона осмогласія, а также въ распространеніи его на мелодіи и тексты народовъ не греческаго происхожденія. Въ самыхъ греческихъ церквахъ о еретическомъ пѣніи, нѣкогда заманчивомъ для многихъ христіанъ и увлекательномъ, послѣ св. Дамаскина нѣтъ и помину. Оно ступивалось само собою и исчезло. Исключительный случай увлеченія мірскимъ пѣніемъ и его приѣмамъ въ теченіе этого періода представляетъ собою пѣніе Доместика Евѳимія Каспи въ первой половинѣ X в. Этимъ доместикомъ, находившимся подъ покровительствомъ патр. Копсгантинопольскаго Теофлакта (сына императора Романа), по Кедрину „введены были въ церковь мірскія пѣсни и непристойныя обряды“. „Подъ его руководствомъ, говоритъ Скилитза (XI в.), церковные пѣвцы научились сатанинскимъ оргіямъ, нечестивымъ воплямъ, пѣснямъ земнымъ“ <sup>3)</sup>. Однако уже изъ этихъ самыхъ свидѣтельствъ видно, что это направленіе вызвало порицанія благомыслящихъ и не удержалось долго на клиросахъ православной церкви <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Подъ именемъ І. Дамаскина извѣстно сочиненіе Ροδρικῆ τέχνη—ритмика. „Церк. Вѣд.“ 1890 г. № 13, стр. 444, статья Д. Н. Соловьева.

<sup>2)</sup> I. Tzetzes. *Über die Altgriechische Musik in der griechischen kirche*, стр. 20—21. См. „Правосл. Обозрѣніе“, Мартъ, 1890 г. „Средства къ улучшенію ц. пѣнія“, В. О. Комарова, стр. 19.

<sup>3)</sup> „Обзоръ пѣспопѣвцевъ“, стр. 291 и 324.

<sup>4)</sup> Въ Кормчей книгѣ 75-мъ правиломъ VI Вселенскаго собора запрещаются въ пѣніи „различныя пестроты, безчины гласы... яже пировникомъ, паче игрецемъ прикладни суть, неже церкви Божіи“.

*Періодъ четвертый* греческаго церковнаго пѣнія отъ XI до XIII вѣка.

Къ XI вѣку цвѣтущее состояніе византійскаго церковнаго гимнословенія пришло къ концу, и только еще въ Калабріи въ Кристо-Ферратскомъ монастырѣ продолжали пѣкоторое время пѣснотворчество: Св. Варсонофій, Арсеній, Германъ, Іосифъ, Павелъ, Прокопій и другіе, не имѣя однако вліянія на измѣненіе византійскаго круга богослуженія. Въ предѣлахъ же собственно восточной церкви, съ законченностію богослужебнаго круга, религіозное чувство не находило поводовъ къ составленію новыхъ пѣснопѣній, а религіозная распря съ западною церковію отвлекала умы и даръ слова въ область споровъ о догматическихъ и обрядовыхъ разностяхъ. Въ византійской литературѣ XI и XII вв., въ замѣнъ церковнаго пѣснотворенія, появились комментаріи къ твореніямъ наиболѣе знаменитыхъ древнихъ пѣснописцевъ. Таковы схолии Зонары, Евстація Θεσσαλονικскаго, Θεодора Продромы, Григорія Коринѣскаго на разныя пѣснопѣнія Іоанна Дамаскина и Космы Маюмскаго. Появились школьно учебные трактаты въ формѣ церковной пѣсни, наприм., стихирь и каноны о воздушныхъ явленіяхъ, о возрастахъ жизни человѣческой, о грамматикѣ и проч., даже народн съ надписаніемъ церковнаго *гласа* и *подобна*, каковы, наприм., канонъ Михаила Пселла на монаха Іакова XI в.; появилась особая форма равпосложнаго хоре-ямбическаго стиха *гражданскаго* (πολιτικός στίχος), по своей нгровости мало соотвѣтствующаго важности священныхъ пѣснопѣній; появились наконецъ многочисленныя переводы богослужебныхъ книгъ на иностранныя языки варварскихъ племенъ—болгарь, валаховъ, сербовъ, русскихъ, кавказскихъ вберовъ и георгіеровъ <sup>1)</sup>.

Вмѣстѣ же съ тѣмъ отвлеченныя отъ церковнаго пѣснописанія силы трудолюбцевъ нашли не малое примѣненіе и въ области церковнаго пѣнія.—Съ XI вѣка въ пѣніи западной церкви возникаетъ новое движеніе, обнаружившееся теоретическими изслѣдованіями предмета, полуфоническимъ началомъ въ пѣніи и измѣненіемъ крюковой нотописки въ линейную. Однимъ изъ первыхъ представителей этого движенія былъ итальянецъ бенедиктинскій монахъ Гвидо Аретинскій. Затѣмъ вѣка XII и XIII изобилуютъ достойными вниманія церковными композиціями.—Пѣніе церкви восточной, вслѣдствіе религіозной распри Востока и Запада, въ это время не подчинялось непосредственно западному вліянію, но и въ немъ произошли подобнаго же рода перемѣны, которыя,

<sup>1)</sup> Подробнѣе о всемъ этомъ см. Крумебахера: *Geschichte der Byzant. Litteratur*. Munchen. 1891. §§ 167—171.

какъ кажется, произведены не отдѣльными выдающимися дѣтелями, но силою времени и постепеннымъ перерожденіемъ вкуса, хотя и не безъ вліянія незамѣтно проникшихъ въ Византію частію восточныхъ, частію западныхъ вѣяній.

Примѣтною гранью, отдѣляющею этотъ періодъ греческаго церковнаго пѣнія отъ предыдущаго и послѣдующаго времени, служитъ возникновеніе новаго вида крюковой же греческой нотации, засвидѣтельствованное археологами. Такъ, по сообщенію архим. Порфирія Успенскаго, крюковыя знаменія въ греческомъ *Ирмологѣ* XI вѣка, хранящемся въ Аѳонскомъ Ефсигменѣ, ни мало не походятъ на знаменія стихирь Синайскаго *Стихираря* 999 г. <sup>1)</sup>,—знакъ, что Сирійская крюковая нотация I. Дамаскина уже успѣла видоизмѣниться въ самой Греціи.

Съ другой стороны и въ самомъ мелодическомъ творествѣ грековъ за это время, а также и въ практикѣ пѣческаго исполненія, нельзя не видѣть нѣкоторыхъ оттѣнковъ новаго, хотя еще и довольно слабо развившагося направленія. Это—нѣкоторое уклоненіе церковныхъ композиторовъ и пѣвцовъ отъ установившагося въ предшествующую эпоху строгаго церковнаго стиля и стремленіе къ пѣнію искусственно украшенному. Въ этомъ новомъ направленіи церковнаго пѣнія усматриваются два существенные элемента, именно: 1) появленіе добавочныхъ въ пѣніи большихъ мелодическимъ украшеній восточнаго характера и 2) искусственность приѣмовъ исполненія.

До сего времени мелодія церковныхъ пѣспопѣній была тѣсно связана съ числомъ слоговъ и распредѣленіемъ фразъ текста, такъ что представляла собою видъ пѣнія *силлабическаго* или даже *речитативнаго*. Въ XII же и XIII вѣкахъ она получила значительно самостоятельное развитіе отъ текста, возвысившись до пѣнія колоратурнаго, богато снабженнаго разнаго рода мелодическими украшеніями. Теперь музыкальная техника стала различать съ одной стороны пѣніе простое и *краткое* (χόρη или σύντομον μέλος) силлабическаго стиля, а съ другой—пѣніе *протяжное* (ἀργόν μέλος), въ которомъ на каждый слогъ текста приходилось отъ двухъ до десяти нотъ пѣтва. Сверхъ того появились пѣспопѣнія *добромласныя* или *красномласныя* (χαλοφωνικά), украшенныя *кратиматами*—задержками въ пѣніи, *аненайками*—вставкою слоговъ, не принадлежащихъ тексту, и *териремами*, т. е. трелями безъ под-

<sup>1)</sup> „Первое путешествіе въ Аѳонскіе монастыри“, ч. II, отд. 1, стр. 381 и потише образцы, стр. 383. Объ измѣненіяхъ за это время греческой нотации упоминаетъ и нашъ историкъ церковнаго пѣнія о. прот. Д. Разумовскій: „Церк. пѣніе въ Россіи“, стр. 49.

писи священнаго текста <sup>1)</sup>. Украшенія эти вмѣстѣ съ греческими напѣвами, а иногда и греческими словами въ текстѣ, встрѣчаются съ этого времени въ нашихъ славянскихъ потныхъ книгахъ, частью заимствованныхъ у славянъ болгарскихъ, частью же непосредственно у грековъ <sup>2)</sup>. Въ числѣ первыхъ составителей этого рода украшеній извѣстенъ Мануилъ Хрпзафи, XII вѣка.

Искусственности составленія церковныхъ напѣвовъ этого времени соотвѣтствовала и нѣкоторая искусственность ихъ исполненія. Театральные вопли не были уже слышны на церковныхъ клиросахъ, но за то на нихъ появились иные утонченныя способы пѣнія, которые, какъ казалось ревнителямъ строго церковнаго стила, своимъ характеромъ напоминали тонкій видъ театральнаго же пѣжваго пѣнія. Зонара (въ началѣ XII в.) въ объясненіи 75 правила Трульского собора дѣлаетъ такое замѣчаніе о церковномъ пѣніи своего времени: „Правило запрещаетъ не только насильственное напряженіе голоса, но и все несообразное съ святостію церкви, каково, наприм., *изломанное пѣніе и едва внятное пудъніе*, гдѣ излишняя искусственность простирается до театральныя пѣсней и пѣнія сладострастнаго, о чемъ особенно стараются нынѣ при пѣніи <sup>3)</sup>. Миней современника Зонары Константинопольскаго инокъ Θεоктиста съ нотами, безъ сомнѣнія, имѣли цѣлюю возстановить древній текстъ и древніе напѣвы церковныхъ пѣснопѣній <sup>4)</sup>, но искусственность составленія мелодій и утонченность пѣвческихъ приѣмовъ исполненія продолжались и развивались и въ слѣдующіе затѣмъ вѣка.

Когда получило первый доступъ на клиросы греческой церкви традиціонное пѣніе съ употребленіемъ *исона*, намъ не извѣстно, но мы не можемъ не сопоставить эту первую форму греческаго полупфоническаго пѣнія съ западнымъ *дискантомъ* (*dis canere*) разсматриваемаго періода времени. Во всякомъ случаѣ на косвенное вліяніе западныхъ началъ въ восточномъ пѣніи этого времени указываютъ какъ искусственность этого пѣнія, такъ и то обстоятельство, что въ числѣ первыхъ церковныхъ пѣснописцевъ и мелодистовъ въ Константинополѣ въ этотъ періодъ времени были калабрійскіе греки изъ Италіи <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> См. о нихъ выше: Отд. II, § 4 настоящаго изслѣдованія.

<sup>2)</sup> О смѣшанныхъ греко-славянскихъ потныхъ книгахъ въ Россіи XI—XII в см. „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Д. Разумовскаго, стр. 62. 105—110 и „Правосл. Обзорѣніе“, 1866 г. №№ 9—11 „О происхожденіи Русскаго церк. пѣнія“, А. Рязскаго.

<sup>3)</sup> „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“ преосв. Филарета Черниговскаго, стр. 317—318.

<sup>4)</sup> О Θεоктистѣ и его мипеляхъ тамъ же, со стр. 313.

<sup>5)</sup> Преп. Нилъ Младшій, монахъ Варооломей и др. (см выше).



Въ продолженіе этого періода времени въ потныхъ греческихъ книгахъ значительно умножается количество именъ составителей церковныхъ мелодій, устроителей и украсителей церковнаго пѣнія, такъ что не только напѣвы, но и мелодическія въ нихъ украшенія перѣдко надписаны именами ихъ авторовъ. Это обстоятельство объясняется съ одной стороны обращеніемъ общаго вниманія въ то время на благоустройство и украшеніе церковныхъ мелодій, а съ другой—стремленіемъ самихъ мелодистовъ оставить свои имена въ исторіи и желаніемъ пѣвцовъ, при тогдашнемъ обиліи напѣвовъ, отмѣтить наиболѣе авторитетныя личности композиторовъ и выдающіяся художественными достоинствами произведенія. Къ сожалѣнію въ перечневыхъ, спискахъ именъ и подписяхъ въ греческихъ пѣвчихъ книгахъ нѣтъ указаній мѣста и времени жизни пѣспотворцевъ, а потому указанія эти изслѣдователями исторіи церковнаго пѣнія дѣлаются по большей части лишь приблизительно.

Изъ числа составителей церковныхъ мелодій, устроителей и украсителей церковнаго пѣнія въ этотъ періодъ времени извѣстны слѣдующіе: <sup>1)</sup>

Въ *XI вѣкѣ*: *Варѳоломей монахъ* и пастырь Кристофератскаго монастыря въ Калабрин († 1010 г.); много потрудился надъ составленіемъ мелодій въ честь Богоматери и святыхъ. Въ этомъ же вѣкѣ жилъ пѣспотворецъ *патріархъ Іоаннъ (Ксифилинъ 1064—1075 г.)*, мужъ мудрый и многихъ церковныхъ установленій отецъ.

Въ *XII вѣкѣ* извѣстенъ своими мелодіями апоунатъ Митиленскій и стихотворецъ *Христофоръ (Мвстакъ)*, а также современникъ его монахъ *Θεокτιστѣ*, писавшій Мипен съ нотами. Въ этомъ же вѣкѣ жили пѣспотворцы: *Мануилъ Хризафи*, составившій между прочимъ: мелодію херувимской пѣспн, *кратиматы* и краткую статью о церковномъ пѣніи; ученикъ Мануила *Георгій*.

Въ *XIII вѣкѣ* церковныя мелодіи сочиняли: греческій царь *Іоаннъ Ватаци (1222—1255)*, а въ концѣ этого вѣка монахъ *Данилъ Ахрада* и особенно знаменитый пѣспотворецъ протопсалтъ *Іоаннъ Гликисъ*, учитель І. Кукузеля и К. Корони, славныхъ мелодическихъ творцевъ XIV вѣка. Извѣстны его *стихиры добродѣльны (χαλοφωνικά)*, акаѳистъ Богоматери, „Достойно есть“ и мелодіи одиннадцати утреннихъ пѣспопѣній Льва Мудраго. Въ XIII же вѣкѣ жили пѣспотворцы: *Каллистъ* (отецъ историка Никифора Каллиста) и *Герасимъ Ксачеопулъ*. Кромѣ того въ Ватопедскомъ Стихирарѣ 1292 г. и въ Сипайскомъ Прологѣ 1332 г.

<sup>1)</sup> См. съ нѣкоторыми подробностями Архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Афон. монастыри“, приложенія ко II ч. 2 отд.

перечисляются еще слѣдующіе пѣspotворцы по ихъ старшинству: 1) *Латринъ*, 2) *Теодоръ Катакалонъ*, 3) *Михаилъ Анеотъ*, 4) *Кампани*, оба старше Іоанна Гликія, 5) *Никифоръ Нейкъ*, подражавшій Анеоту и Гликіеу въ потпомъ положеніи акаѳиста Богоматери, 6) *Клова* и 7) *Васіотъ*, оба раньше Іоанна Кукузеля, 8) *Мануира* и 9) *Даласинъ*, оба раньше Кондопетрія, 10) *Кондопетри* и 11) сынъ его *Михаилъ*, упомянутые въ рукописи 1292 г., 12) *Кукума* и 13) *Никодимъ Петропулъ*, поименованные въ Ирмологѣ 1332 г., 14) *Михаилъ Влеммидъ*, написавшій толкованіе пѣвческихъ знаменій.

*Періодъ пятый* греческаго церковнаго пѣнія отъ XIV до XVIII вѣка.

Въ началѣ этого періода мы видимъ преобразованіа церковнаго пѣнія въ разныхъ христіанскихъ церквахъ Востока и Запада. Въ Римско-католической церкви, какъ выше сказано <sup>1)</sup>, съ ослабленіемъ пѣspotворческаго вдохновенія, развивается формальная сторона гармоническаго пѣнія въ видѣ контра-пункта, при помощи котораго мотивы народныхъ, иногда даже непристойныхъ пѣсней, примѣняются къ священнымъ пѣspotвѣніямъ; съ XVII же вѣка проникаютъ въ церковь театральные мотивы. Народные же мотивы положены затѣмъ въ основаніе и духовнаго пѣнія протестантскихъ обществъ. Болгарскіе напѣвы, образовавшіеся около этого же времени и затѣмъ въ XVII вѣкѣ перешедшіе въ Россію, имѣютъ также характеръ народныхъ славянскихъ напѣвовъ. Въ Русской церкви это время обозначается забвеніемъ кондакарнаго знамени, преобразованіемъ древней столповой ноты, а вѣроятно и напѣвовъ. Въ Греціи церковное пѣspotворчество не только не ослабѣваетъ, но въ началѣ же XIV вѣка (или даже въ концѣ XIII в.) развивается быстро и широко. Оно отличается обиліемъ и искусственностью мелодій, художественностью исполненія, сложностію нотации.

Предметомъ пѣнія въ Греко-восточной церкви во весь этотъ періодъ служитъ установленный еще въ третьемъ періодѣ обычный кругъ богослужебныхъ пѣspotвѣній, который лишь пополняется отдѣльными, подражательными пѣspotвѣніями и службами, по требованію обстоятельствъ и благочестивому усердію пѣspotписцевъ. Такъ въ XIV вѣкѣ Никифоръ Ксапоопулъ, сынъ Каллиста написалъ „Послѣдованіе къ Богородицѣ“, которое потомъ было внесено въ Пентикостаріонъ. Нѣсколько позднѣе та же участь выпала канону, которымъ патріархъ Филофей прославлялъ за-

<sup>1)</sup> См. отд. 2, глава 7.

щитника православія Паламу. Въ XVI вѣкѣ Николай Малаксъ писалъ церковныя пѣснопѣнія, изъ которыхъ нѣкоторые были внесены въ Пентекостаріонъ и въ Минею. Даже въ XIX вѣкѣ церковная поэзія получила новое приращеніе; именно, когда православная церковь въ 1869 году канонизировала патріарха Фотія и спільнаго защитника православія Марка Евгеника, то въ ихъ честь были написаны два новые тропаря, которые и приняты въ Часословъ (Ώρολόγιον)<sup>1)</sup>.

Въ собственной области церковнаго пѣнія XIV вѣкѣ, установившій музыкальныя основы этого періода, былъ цвѣтущимъ временемъ мелодическаго пѣнія Греческой церкви. И прежде всего въ это время обращено было вниманіе на сохраненіе и возстановленіе древнихъ достойныхъ церковнаго употребленія мелодій. Такъ Іоаннъ Кукузель собственноручно переписалъ для себя древній „Ирмологъ, содержащій все послѣдованіе“ церковнаго пѣнія съ нотами Іоанна Дамаскина, перебѣленный потомъ въ 1309 г. Иринею Агіопетриссою и сохраняющійся донынѣ<sup>2)</sup>. Не преданы забвенію и другія мелодіи прежнихъ пѣснотворцевъ. Онѣ также были въ употребленіи на клиросахъ церковныхъ, но, какъ сказано будетъ ниже, обыкновенно исправлялись и украшались сообразно съ новыми современными пѣвцамъ началами церковнаго пѣнія.

Съ этого же времени въ разныхъ греческихъ нотныхъ сборникахъ появляется множество церковныхъ мелодій съ подписаніями именъ ихъ авторовъ; появляются и цѣлыя послѣдованія службъ того или другого пѣснотворца, или даже и все послѣдованіе круга церковнаго пѣнія. Такъ въ нотномъ Ирмологѣ Синайской обители, собственноручно написанномъ въ 1332 году domestikомъ іеромонахомъ Ксеномъ Парепидимомъ, помѣщены: теорія знаковь пѣнія и образцовыя мелодіи Кукузеля, Лампадарія, Кукумы и Никодима Петропула. Подобное сему обиліе новыхъ мелодій мы видимъ и въ другихъ пѣвческихъ книгахъ: Стихираряхъ, Обиходахъ разныхъ названій, Апѳологіяхъ, Псалтиряхъ, Ирмологахъ и другихъ книгахъ. Къ отдѣльнымъ службамъ относится особенно часто встрѣчающійся въ нотныхъ рукописяхъ акафистъ Богоматери. Іоанномъ же Кукузелемъ вновь положено на ноты „все послѣдованіе церковнаго чина, начиная со всеобщаго бдѣнія до конца литургіи“<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Крумбахеръ: Geschichte der Byzant. Litteratur. München. 1891. § 167. p. 323.

<sup>2)</sup> Архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Афон. монастыри“, ч. 2, отд. 2, „Приложенія“, стр. 72.

<sup>3)</sup> Тамъ же.

Въ XIV вѣкѣ не оставлена безъ вниманія и теорія церковнаго пѣнія. Въ началѣ этого вѣка Мануилъ Вріеппій напечаталъ „три книги гармоній (ἀρμονικά), въ которыхъ научнымъ образомъ разъяснилъ древнія античныя начала въ византійскомъ церковномъ пѣніи, примѣнивъ къ церковнымъ гласамъ древнюю терминологию и сблизивъ ихъ систему съ системою Птолемея.

Въ XIV вѣкѣ особое вниманіе мастеровъ и учителей церковнаго пѣнія было обращено на *ритмъ* церковныхъ мелодій и дѣленіе ихъ, равно какъ и текста для пѣнія, на *граммы* или члены (коляна, періоды). Дѣленіе это не только составляло необходимую принадлежность всѣхъ вновь составляемыхъ мелодій, но примѣнено и къ мелодіямъ прежде составленнымъ, а наконецъ повело къ измѣненіямъ и самаго текста пѣснопѣній. Дѣло въ томъ, что многія церковныя пѣснопѣнія написаны были прежде безъ яснаго дѣленія на члены и пѣлись безъ *ритма*. Для того чтобы достигнуть наибольшей ясности и отчетливости выраженія мыслей въ пѣснопѣніяхъ, а главное, чтобы примѣнить къ текстамъ, не имѣющимъ яснаго дѣленія на стихи, мѣрное пѣніе, нужно было раздѣлить самый текстъ на строки—стихи и полустихія. Опыты такого дѣленія текста встрѣчаются уже въ Типиконѣ XII вѣка, описанномъ А. П. Керамевсомъ <sup>1)</sup>, и въ рукописи Константинопольскаго патріарха Исидора Бухираса († 1349 г.). *Граммы* патріарха Исидора (γράμματα) суть не что иное какъ правила дѣленія текста на стихи и полустихія, чтобы пѣніе шло опредѣленнымъ размѣромъ <sup>2)</sup>. Но собственно этимъ дѣломъ занимался Іоаннъ Кукузель. Опъ, составляя и исправляя церковныя мелодіи стихиръ, тропарей, кондаковъ и другихъ пѣснопѣній, раздѣлялъ текстъ ихъ для пѣнія на стихи и полустихія т. е. на нѣсколько приблизительно равныхъ между собою частей или *анаграммъ*, придавая, такимъ образомъ, тексту видъ стихотворный и сопровождая оный соотвѣтственною же мѣрною мелодіею <sup>3)</sup>. Знаки подобнаго дѣленія пѣснопѣній мы видимъ доселѣ и въ греческихъ и въ славянскихъ богослужебныхъ книгахъ. Но не всякое пѣснопѣніе удобораздѣлимо на приблизительно равныя части безъ измѣненія словъ и оборотовъ рѣчи, равно какъ съ измѣненіемъ напѣвовъ не всѣ прежнія мѣры тек-

<sup>1)</sup> См. „Чтенія въ Общ. Любит. Дух. Просвѣщенія“, сент. 1894. „Греческія изданія Палестинскаго Общества“, свящ. Н. Доброуравова, стр. 665.

<sup>2)</sup> У Герберга: De cantu § 2, 17; см. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“ преосв. Филарета Черниг., стр. 345.

<sup>3)</sup> Тамъ же, стр. 323 и др.

ста годились для пѣнія. Поэтому ревнители новаго ритмическаго пѣнія прибѣгли къ болѣе рѣшительному способу ввести ритмъ въ пѣніи, именно они рѣшились на переложеніе самаго текста пѣснопѣній изъ одного словеснаго размѣра въ другой сообразно напѣву. Отсюда-то и произошли *анаграмматисмы*—стихиры, состоящія въ перестановкѣ словъ и выраженій подлинныхъ древнихъ пѣснопѣній и въ передѣлкѣ ихъ, съ удержаніемъ не только мысли, но и подлинныхъ оборотовъ рѣчи, не рѣдко съ повтореніемъ словъ, иногда же съ добавленіемъ къ пѣснопѣнію особаго вступленія и особаго заключенія <sup>1)</sup>.

Мелодіи, составленныя въ началѣ этого періода и частію сохранившіяся донынѣ, а равно и значеніе нѣкоторыхъ нотныхъ знаковъ Іоанна Кукузеля показываютъ, что въ это время употреблялись всѣ извѣстныя древнимъ эллинамъ *роды* пѣнія: *діатоническій*, *хроматическій* и *энгармоническій*. А изъ этого ясно, что *діатоническія* и простыя по сложенію мелодіи Іоанна Дамаскина, бывшія еще можетъ быть въ употребленіи въ школахъ и у простыхъ клиросныхъ пѣвцовъ, для хоровъ благоустроенныхъ казались уже недостаточно художественными. Хоры эти получили стремленіе къ разнообразію напѣвовъ и искусственности пѣнія. Но важнѣйшею особенностію церковнаго пѣнія этого періода было умноженіе и развитіе такъ пазываемыхъ *кратиматъ* или мелодическихъ задержекъ и *терентисмъ* или трелей, получившихъ свое начало еще въ X—XI вѣкахъ. Это были цѣлыя группы большихъ мелодическихъ украшеній, которыя, не имѣя тѣсной внутренней связи съ мелодіями и не измѣняя ихъ сущности, вставлялись въ нихъ въ видахъ наибольшей торжественности и красоты пѣнія <sup>2)</sup>. Изъ частныхъ названій этого рода украшеній видно, что они составлялись и исполнялись весьма искусно. Въ это же время въ греческихъ пѣвчихъ книгахъ появляются *многогласники*, т. е. напѣвы, совмѣщающіе въ одномъ и томъ же пѣснопѣніи мелодіи разныхъ гласовъ, или даже разныхъ роспѣвовъ. Такъ особенно извѣстны сочетанія *греческаго* роспѣва съ *персидскимъ* и *тетрафоны* или четверогласники І. Кукузеля, Коронія и І. Клады Лампадарія. Переходы мелодіи изъ одного гласа въ другой (модуляція) и отъ одного напѣва къ другому назывались *колесованіемъ*, происходили посредствомъ искуснаго сочетанія полныхъ и неполныхъ тоновъ и обозначались особыми надписями, наприм., *παλι*, *περσιχόν* и проч. Мелодическія украшенія примѣнялись и къ пѣснопѣніямъ прежде составленнымъ.

<sup>1)</sup> Примѣры анаграмматисмъ см. въ кн. прот. Д. Разумовскаго „Церк. пѣніе въ Россіи“, стр. 106 и 107.

<sup>2)</sup> Объ этихъ украшеніяхъ см. выше, отд. 2, § 4.

Такъ І. Кукузелемъ украшены (ἐκαλλωπίσθη): мелодія стихирѣ на 8-е сентября, твореніе Васіота, и на 26 сентября—древній напѣвъ неизвѣстнаго творца <sup>1)</sup>).

На основаніи общаго удивленія современниковъ новой постановкѣ церковнаго пѣнія, упоминаній о плѣнительности голосовъ новыхъ пѣвцовъ, о художественности мелодій, а также на основаніи правилъ хирономіи и сложности знаковъ, можно утверждать, что мелодическое церковное пѣніе въ XIV и XV вѣкахъ совершалось отборными голосами и въ исполненіи было весьма художественное, требовавшее значительныхъ пѣвческихъ познаній и большого искусства отъ пѣвцовъ. „Нѣтъ мелодій лучше, славнѣе, художественнѣе“ мелодій Коронія, замѣчено въ одной пѣвческой рукописи <sup>2)</sup>. Таковы были мелодіи знаменитыхъ пѣвцовъ XIV вѣка въ ихъ исполненіи.

При искусственности пѣнія прежняя система крюковой нотации уже была недостаточна для выраженія утонченныхъ и разнообразныхъ сочетаній звуковъ и потому замѣнена системою болѣе развитою и весьма сложною, съ употребленіемъ знаковъ сократительныхъ. Измѣненіе нотной системы принадлежитъ Іоанну Кукузелю. Сложность нотации Кукузеля уже видна изъ того, что въ нотныхъ книгахъ его системы пахотятся надъ текстомъ два ряда знаменій, что простые прежде по начертаніямъ знаки (наприм., *горгонъ* и *аргонъ*) выражаются нѣсколькими чертами, что одна *уранисма* у Кукузеля состоитъ изъ 20 простыхъ знаменій <sup>3)</sup>. Но основныя черты знаковъ и ихъ названія остаются прежнія.

Наконецъ новое направленіе въ пѣніи и видоизмѣненіе пѣвческихъ знаковъ потребовали соответственныхъ теоретическихъ правилъ, пзъясненій и руководствъ, каковыя и не замедлили явиться въ пзобиліи. Сюда относятся музыкальныя введенія (εἰσαγωγή) къ нотнымъ сборникамъ, многочисленныя нотныя учебники (*Μαθηματικά*), наполненные образцовыми мелодіями, *анаграмматисмами*, *кратиматами*, разными *уроками* (μάθημα, λόγος), *алламматами* и *терентисмами*, а также и отдѣльныя теоретическія изслѣдованія, правила пѣвческой хирономіи и проч.

<sup>1)</sup> Архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Афон. монастыри“, ч. II, отд. 2, „Приложенія“, стр. 73.

<sup>2)</sup> Синайская рукопись ψαλτικῆς ἡχημαθάριον. Тамъ же, стр. 75.

<sup>3)</sup> Довольно подробное изложеніе греческихъ пѣвческихъ знаменій съ ихъ очертаніями можно видѣть въ кп. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго, Спб. 1860 г., стр. 327—330.

Главнѣйшими дѣателями, поставившими церковное пѣніе на высокую степень совершенства, были въ XIV вѣкѣ: Іоаннъ Кукузель, Ксепосъ Киропи и Іоаннъ Клада Лампадарій. Въ послѣдующіе затѣмъ вѣка мы встрѣчаемъ лишь отдѣльные мелодіи того или другого сочинителя, разсѣянные въ разныхъ церковнопѣвческихъ книгахъ.

*Мастръ* (μαίστωρ—мастеръ) *Іоаннъ Кукузель Панадопуло*, родомъ болгаринъ изъ Ахриды, славился своимъ голосомъ, мастерскимъ пѣніемъ и художественными композиціями, какъ „удивительнѣйшій учитель-учителей“. Изъ его жизни извѣстно слѣдующее: Получивъ первоначальное образованіе въ школѣ Константинопольской и лишившись отца, онъ затѣмъ обучался въ придворной пѣвческой школѣ. Здѣсь за пріятный рѣдкій голосъ и необыкновенные успѣхи въ искусствѣ пѣнія онъ пользовался вниманіемъ императора и его сановниковъ и затѣмъ сдѣлавъ былъ *доместикомъ*, т. е. учителемъ придворныхъ пѣвчихъ. Императоръ намѣревался черезъ бракъ сдѣлать его знатнымъ и богатымъ. Но Кукузель, узнавъ случайно отъ игумена Аѳонской лавры о жизни Аѳонскихъ отшельниковъ, тайно ушелъ отъ двора на Аѳонъ и тамъ въ безвѣстности пасъ стада козъ, пока необычайный его голосъ не выдалъ его. Однако отшельническое житіе не было ему воспретствовано ни игуменомъ, ни императоромъ: онъ жилъ въ монастырѣ въ уединенной кельѣ, а въ воскресные дни и праздники приходилъ въ церковь Архангела и пѣлъ на клиросѣ. Здѣсь Кукузель за трудъ и усердіе къ церковному пѣнію удостоенъ особаго явленія ему Богоматери, покровительницы пѣвцовъ. Въ акаѳистную субботу, по окончаніи капопа, Іоаннъ, утомленный бдѣніемъ, заснулъ. Пречистая, являсь, сказала ему: „радуйся Іоанне, чадо мое; пой, я не оставлю тебя“, и затѣмъ дала ему златицу, которую проснувшійся Іоаннъ и обрѣлъ въ рукѣ своей. Поощренный чуднымъ видѣніемъ Кукузель сталъ ежедневно ходитъ на церковное служеніе и отъ долговременнаго стоянія на бдѣніяхъ получилъ гнойныя рапы на ногѣ. Но Богоматерь, вновь являсь ему, исцѣлила его болѣзнь. Жизнь Іоанна описана Агапіемъ, пустынникомъ Аѳонскимъ подъ заглавіемъ „Грѣшнымъ спасеніе“. Іоаннъ донынѣ чтится въ лаврѣ за святость жизни. Тамъ донынѣ находится мѣстная икона Богоматери „Кукузеллессы“, предъ которою Іоаннъ пѣлъ акаѳистъ <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Біографія Кукузеля изложена въ книгѣ преосв. Филарета Черниговскаго „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, изд. 1860 г., стр. 319—321, а также у архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, ч. I, отд. I, стр. 214—220 и у Барскаго.

Изъ сочиненій Іоанна Кукузеля по церковному пѣнію извѣстны: 1) нотная книга, объемлющая „все послѣдованіе церковнаго чина, начиная со всенощнаго бдѣнія до конца литургіи“ съ музыкальнымъ введеніемъ въ ея началѣ; это—нотный обиходъ церковнаго пѣнія; 2) „Наука о пѣніи и пѣвческіе знаки со всѣмъ законоположеніемъ для руки и со всѣмъ устройствомъ пѣнія“; 3) множество образцовыхъ мелодій, стихирь „доброгласныхъ“ и другихъ пѣспопѣній, разсѣянныхъ въ разныхъ пѣвческихъ рукописяхъ; тропари Богородицѣ; акаѳистъ Богоматери; ἀνοίξαντα (псал. „Благослови, душе моя, Господа), Δαλεῶσате τῷ Κυρίῳ (изъ псал. „Блаженъ мужъ“), „Достойно есть“ и другія мелодіи; 4) *Анаграмматисмы* на весь годъ и *аллагматы* на великую вечерню; 5) множество *кратиматъ* съ самыми разнообразными названіями, наприм. „на звуки желѣзнаго клепала, военная, сиротская, трудная, союзная, народная, царская, сладкая какъ персики“ и проч.; 6) пѣскольکو пѣвческихъ уроковъ подъ разными названіями, (наприм., μάθημα ἀναγραμματισμένα, Λόγος μονόπυγος—урокъ въ одинъ духъ), изложенныхъ съ подписью слоговъ: то, то, то, или же одними нотами безъ всякой текстовой подписи; 7) Кукузель исправлялъ, украшалъ или сокращалъ нѣкоторыя мелодіи до него составленныя. Такъ онъ сократилъ „Послѣдованія“, т. е. кондаки всего года (*Кондакарь*), составленные Михаиломъ Анеотомъ и исправленные Іоанномъ; имъ украшены мелодіи стихирь Васіота и другихъ творцовъ <sup>1)</sup>.

*Ксеносъ Корони*, протопсалтъ храма св. Софіи въ Константинополѣ, современникъ и соученикъ Кукузеля, пѣвецъ и пѣсотворецъ „удивительнѣйшій и обильнѣйшій“. Кромѣ мелодій стихирныхъ ему усвоются: акаѳистъ Богоматери, „Слава Отцу“, херувимская, „Достойно есть“, четверогласникъ, аллагматы на великую вечерню, много отборныхъ *кратиматъ*, *терентисмъ* и пѣвческихъ *уроковъ* на разные гласы и подъ разными названіями, наприм. „кратима порывистая, идонато (увеселеніе), трудная и союзная, урокъ соловьиный“ и проч. Въ одной Синайской греческой рукописи „ψαλτικῆς μαθηματάριον“ замѣчено: „Корони умѣлъ сдѣлаться наизнатнѣйшимъ (пѣсотворцемъ). Всѣхъ онъ славнѣе въ этихъ мелодіяхъ. Блаженному Коронию вѣчная память. Нѣтъ мелодій лучше, славнѣе, художественнѣе. Здѣсь теперь да умолкнуть всѣ прочія пѣснопѣнія“.

<sup>1)</sup> О сочиненіяхъ І. Кукузеля см. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета, стр. 322 и „Приложенія“ ко II ч. 2 отд. перваго путеш. въ Аѳон. монастыри архим. Порфирія Успенскаго, стр. 72. Изъ этой послѣдней книги заимствованы свѣдѣнія и о всѣхъ прочихъ пѣсотворцахъ этого періода.



*Іоаннъ Клада Лампадарій*, современникъ вселенскаго патріарха Матѣя (1395—1410). Ему въ разныхъ пѣвческихъ рукописяхъ усвоены: *Μάθημα ἀναγραμματισμένα* и *Μάθημα ἐθνικόν*, а также богородичны, по два на гласъ. Въ богородичнѣ *четверогласникъ* 1-го гласа „Се исполнися Исаино прореченіе“, изложенномъ въ Ватопедской рукописи 1434 г., переходы изъ одного гласа въ другой отмѣчены красными нотами и словомъ: *παλιν*. Ему же принадлежатъ нѣкоторыя кратиматы, славословіе, нотный акаѳистъ Богоматери, составленный имъ по подражанію древнему его напѣву, и „торжественный стихъ Богородицѣ“. Въ Ватопедской рукописи 1755 г. Лампадарій названъ „удивительнѣйшимъ и наилучшимъ учителемъ“.

Въ XIV-мъ же вѣкѣ извѣстны своими трудами по церковному пѣнію:

*Исидоръ Бухирасъ*, патріархъ Константинопольскій (†1349 г.), составлявшій церковныя пѣснопѣнія и написавшій *γράμματα*—граммы т. е. правила дѣленія текста на стихи и полустишія <sup>1)</sup>.

*Θεοδουλъ монахъ* Аѳонскій (въ мірѣ *Θома Θикара*), бывшій магистръ и придворный риторъ. Ему усвояются: нѣкоторыя стихирныя мелодіи, пѣвческій урокъ (*μάθημα*), „аллилуія“, херувимскія пѣсни, а также „возглашеніе къ великому Дамаскину“. Ему же принадлежитъ собраніе пѣсней и молитвъ во славу Пресвятой Троицы <sup>2)</sup>. (22)

*Григорій Кукузель*, прославившійся около 1362 г. пѣснею „О тебѣ радуется“ и *Іосафатъ Кукузель* младшій, положившій на ноты *Ирмологъ* около 1390 г.

Кромѣ упомянутыхъ здѣсь мастеровъ церковнаго пѣнія, въ Кутлумушскомъ *Ανεολογιόνъ* XIV вѣка упоминаются и другіе пѣснотворцы этого времени, именно въ слѣдующемъ порядкѣ по старшинству: 1) Яціани *Θеодоръ Глава*; 2) Халивури; 3) Димитрій Докіанъ; 4) Цавнопулъ; 5) Мануилъ Агаліанъ; 6) Амаріанъ; 7) Григорій Гликевсъ; 8) Корнилій монахъ; 9) Папаретъ; 10) Григорій Доместикъ; 11) Солунскій доместикъ Патрикъ; 12) Фока Лаосинактъ протопсалтъ, потомъ митрополитъ Филадельфійскій; 13) Аоанасій монахъ; 14) Мистаконъ іерей Матѣей Панаретъ; 15) Фардикукъ; 16) Лонгинъ монахъ святогорецъ; 17) Солунскій протопсалтъ Мануилъ Плагить.

Въ XV вѣкѣ извѣстны какъ пѣснотворцы: 1) Евсигменскій іеромонахъ *Григорій Алліатъ*, иначе Бѹнп, собственноручно пе-

<sup>1)</sup> О жизни и сочиненіяхъ п. Исидора см. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 342—345.

<sup>2)</sup> О его жизни и сочиненіяхъ тамъ же, стр. 339—340.

реписавшій въ 1437 г. нотную книгу „Кондаки и акаѣстное пѣніе“ и составившій нѣсколько мелодій и терентисму *псалтирь* (безъ словъ); 2) *Маркъ Евгеникъ*, митрополитъ Ефесскій († 1452 г.), защитникъ православія на Флорентинскомъ соборѣ; 3) *Маркъ митрон. Коринѣскій* (ранѣе 1454 г.), коему между прочимъ принадлежатъ: причастный стихъ (*χαῶνιχόν*) и стихира Сүмеону Столпнику; 4) *Димитрій* Редестинъ, въ монашествѣ *Давидъ*, доместикъ въ обители Пандократора, въ 1433 году собственноручно переписавшій нотный *Стихирарь* съ анаграмматисмами на весь годъ и надписями мелодическихъ творцевъ. Здѣсь въ ряду его мелодій имѣется „причастенъ“; 5) изъ фамиліи редестиновъ также извѣстны: *Михаилъ* и *Антоній*—пѣвцы и протопсалтъ великой церкви *Георгій*, написавшій мелодію херувимской пѣсни.—Сверхъ того въ нотныхъ рукописяхъ XV вѣка (именно: Пандократорской „стихиры dobroglasny“ 1433 г., Ватопедской 1434 г. и Синае-Джуванийской 1425—1448 г.) упоминаются еще слѣдующіе пѣснопотворцы: 6) Ксирь; 7) Макропулъ; 8) Іоаннъ Сгуропулъ діакопъ; 9) Мануилъ Аргиропулъ,—магистръ; 10) Амбелокпипіотисъ; 11) Андрей Сигиръ; 12) Гавра; 13) Ксенофонтъ; 14) Мануилъ Оивей; 15) Агаонъ монахъ; 16) Михаилъ іерей орфанотрофъ <sup>1)</sup>; 17) Доместикъ Мануилъ Перифимъ; 18) іерей Спанось; 19) Галліанъ; 20) Теофилактъ Аргиропулъ; 21) Герасимъ іеромонахъ; 22) Михаилъ Пропала іерей; 23) Ферентаръ; 24) Доместикъ Мосхіанъ; 25) Андріоменъ; 26) Константинъ Магула доместикъ; 27) Папада христіанка; 28) Сүмеонъ Псирицъ, Лаоспактъ великой церкви цареградской <sup>2)</sup>; 29) Леонъ Алмпріатисъ <sup>3)</sup>; 30) Маркъ іеромонахъ изъ обители Ксанѣопуловъ; 31) Меркурій Лаоспактъ; 32) Нифонъ монахъ Сгуропулъ; 33) Софроній іеромонахъ Кафа; 34) Филаперопинъ протопсалтъ; 35) Іоаннъ Ласкаръ; 36) Георгій Плусіадпнъ; 37) Іоаннъ Плусіадпнъ іерей; 38) Карвунариотъ; 39) Алмиріотъ; 40) Димитрій Аргитъ; 41) Николай Лимпинъ; 42) Іоаннъ Суріа; 43) Авріали; 44) Димитрій Синадинъ іерей; 45) Доспѣей монахъ святогорецъ; 46) Ласхаръ Спрпагакъ; 47) Псприца христіанка.

Въ XVI вѣкѣ составленіемъ церковныхъ мелодій занимались: 1) *Анфимъ*, игуменъ лавры св. Аѡнасіа на Аѡнѣ и строптель въ 1564 г. и 2) *Теофанъ Карики*, впоследствии (въ 1594 г.)

<sup>1)</sup> Михаилъ, отецъ нижеупомянутой Папады положилъ на ноты стихиры: Γενεθλίων τελοῦμένων и Αθανάτω σε κοιμήσει (на Успеніе Богоматери).

<sup>2)</sup> Сүмеонъ положилъ на ноты стихирѣ въ педѣлю всѣхъ святыхъ: „Ἄγγελοι ἐν οὐρανοῖς“.

<sup>3)</sup> Положилъ на ноты стихирѣ св. страстей: Ὁτε τῷ σταυρῷ.

бывшій 6 мѣсяцевъ Константинопольскимъ патріархомъ. Первому изъ нихъ въ нотныхъ рукописяхъ усвояются двѣ херувимскія пѣсни, второму двѣ же херувимскія и *кратима народная*. Сверхъ того въ Ватопедской рукописи 1575 г. упоминаются еще слѣдующіе пѣснотворцы: 3) Гавріиль Ксанѳопуль, 4) Мануиль діаконъ и Номофилаксъ *τοῦ δασί*, 5) Мануиль Лампадарій, 6) Солонъ, 7) Мануиль риторъ великой церкви Константинопольской.

Въ XVII вѣкѣ извѣстны пѣснотворцы: 1) *Наванаилъ* митрополитъ Никейскій, сочинившій *киноникъ* и нотный *урокъ*; 2) современникъ его *Ипатій*, писавшій причастны, и 3) ученикъ Ипатія протопсалтъ *Хризафи*, составившій „урокъ похвальный“ на Пасху и похвальное пѣніе патріарху Іерусалимскому Нектарію. Въ то же время пѣли и слагали мелодіи: 4) Мануиль Лампадарій и 5) ученикъ его монахъ *Герасимъ*. Позднѣе ихъ жили: 6) дидакаль іерей *Константинъ Флакки* и 7) ученикъ его композиторъ *Герономъ Трагудисти*; 8) *Баласій*, священникъ и номофилаксъ Константинопольскій, переписавшій въ 1674 г. нотную книгу *Παλαδίου (поповку)*, содержащую „церковныя пѣснопѣнія всего года безъ канонѣвъ и самогласныхъ“. Къ собственнымъ его мелодіямъ принадлежатъ: поіеіей „Благословенъ Господь“, „Всякое дыханіе“, славословіе и херувимская пѣснь. 9) Другой *Баласій*—помофилаксъ Солунскій; 10) *Германъ, еп. Неопатрскій*, написавшій нотный обиходъ и положившій на ноты: славословіе великое и херувимскую пѣснь; 11) ученикъ его *Косма* Аѳопо-Иверитъ, внесшій его мелодіи въ свой обиходъ въ 1689 г. и составившій „Всякое дыханіе“ и славословіе; 12) *Даміанъ* іеромонахъ Ватопедскій, сочинившій *причастенъ* и нотныя прмосы. 13) На рубежѣ XVII и XVIII вѣка Константинопольскій пѣснотворецъ іеромонахъ и сакелларій *Храли* сочинилъ, а *Петръ Берекетъ* улучшилъ нотное *многѣтіе (полихронисмосъ)* Русскому Царю Петру Великому съ продолжительнымъ финаломъ, выпѣваемымъ звуками: *то-то-то-ре-ри-ре-те-ре-ре-ри-то-рем-те-ре-рем*. Сверхъ того въ нотныхъ рукописяхъ: Ватопедской 1674 года и Синае-Джуванійской 1689 г. упоминаются еще слѣдующіе неизвѣстные въ предшествующихъ вѣкахъ пѣснотворцы: 14) Геппадій изъ Апхіала, 15) Мануиль Гази, 16) Лалуцій, 17) Мельхиседекъ Редестинъ, 18) Мануиль Влатиръ изъ Солуня, 19) Панкратій іеромонахъ, domestикъ Иверскаго монастыря, 20) Паисій іеромонахъ, 21) Арсеній іеромонахъ, 22) Аѳанасій іеромонахъ Иверитъ, 23) Сиропуль, 24) Климентъ Лесбосецъ, 25) Георгій Панаветъ, 26) Іоасафъ новый Кукузель, 27) Аѳанасій іеромонахъ Θεσσαλίецъ, 28) Митрофанъ іеромонахъ, 29) *Гавріиль епископъ* Аѳонскаго городка Іерпесо, 30) Арсеній микросъ, онъ

же и Арсенаки, 31) Георгій протопсалтъ Ганскій, 32) Малахія монахъ, 33) Аѳанасій митрополитъ Тирновскій.

Въ XVIII вѣкѣ писали церковныя мелодіи: 1) вселенскій *патріархъ Аѳанасій V* (1710—1712 г.). Въ Ватопедской рукописи *Παπαδική... μουσικὸν βιβλίον* 1780 г. помѣщены его нотныя прмосы и похвала господарю Валахіи. Въ этой же рукописи поименованы пѣснотворцы: 2) *Даніилъ* протопсалтъ великой церкви въ Константинополѣ, 3) Аркадій монахъ, 4) Стиліанъ іерей, 5) Дукасъ Лаосинактисъ, 6) Михаилъ Фокаевсъ, 7) Клима іеромонахъ святогорецъ, родомъ Митиленецъ, 8) Петръ Константинополитъ, 9) Аѳекѳосъ, 10) Θεόδωρος іеромонахъ, 11) Герасимъ іеромонахъ, 12) Дукасъ Сиропулосъ, 13) Іоаннъ протопсалтъ Ураниотисъ, 14) Михаилъ іерей Кукуласъ, 15) Ласкарисъ Пигонитисъ, 16) Мелетій Синаитъ, 17) Петръ Гликисъ.

*Періодъ шестой* греческаго церковнаго пѣнія со второй половины XVIII вѣка до настоящаго времени.

Въ этомъ послѣднемъ, современномъ намъ періодѣ текстовое и мелодическое содержаніе греческаго церковнаго пѣнія остается то же самое, какое было и въ предшествующемъ періодѣ. Даже прежніе способы и приемы пѣнія не получили радикальных измѣненій. Перемѣны, которыя замѣчаются нынѣ въ греческомъ пѣніи, происходятъ постепенно и характеризуется доколѣ по большей части отрицательными свойствами. Положительныя признаки и свойства новаго его направленія еще не настолько ясны, чтобы могли быть указаны съ достаточною опредѣленностію, и только стремленіе къ упрощенію пѣнія и переменна системы нотации устанавливають довольно ясную границу между старымъ и новымъ направленіемъ въ пѣніи.

Въ новомъ періодѣ греческаго церковнаго пѣнія прежде всего замѣтно стремленіе къ исправленію и сокращенію его текстового и мелодическаго содержанія. Многочисленныя пѣкогда *анаграмматисмы*, какъ особыя словесныя произведенія, состоящія въ перифразѣ текста древнихъ пѣснопѣній, нынѣ въ греческихъ церквахъ совершенно вышли изъ употребленія. Есть опыты исправленія богослужебныхъ книгъ, и составленія новыхъ службъ мѣстнымъ угодникамъ Божиимъ (напримѣръ Пахомію и Герасиму на о. Патмосѣ), но они не имѣють широкаго распространенія. Такъ одинъ ученый монахъ Аѳоно-Кутлумушскаго монастыря исправилъ греческія Миней. Книги эти напечатаны и приняты въ богослужебную практику въ мірскихъ греческихъ церквахъ, но отвергнуты и даже осуждены на Аѳонѣ,—этомъ крѣпкомъ

хранилищъ древнихъ уставовъ и обычаевъ <sup>1)</sup>. На Аѳонѣ вообще не удовлетворяются печатными венеціанскими изданіями богослужебныхъ книгъ, а имѣютъ въ обращеніи свои рукописныя книги, хотя и не во всемъ согласныя между собою <sup>2)</sup>.

Съ осьмнадцатаго вѣка греческое мелодическое творчество замѣтно охлаждается и сокращается. Въ пѣвческихъ книгахъ съ этого времени мы не видимъ болѣе длинныхъ рядовъ именъ мелодическихъ творцовъ, не слышимъ и восторженныхъ похвалъ ихъ пѣспотвореніямъ. Самые сборники нотныхъ пѣспопѣній не обильны пѣсеннымъ содержаніемъ и не имѣютъ обширнаго употребленія. Мелодическое содержаніе нынѣшняго греческаго церковнаго пѣнія есть послѣдіе предковъ, накопившееся вѣками. Этотъ пѣвческій матеріалъ, за недостаткомъ началъ объединяющихъ, представляетъ собою весьма разнообразную массу напѣвовъ всякаго рода и стили, въ которой смѣшаны не только роды пѣнія: *діатоническій*, *хроматическій* и *энгармоническій*, но и напѣвы разныхъ народовъ и даже лѣствицы гласовъ, такъ что не рѣдко въ одномъ и томъ же по надписанію гласѣ совмѣщается нѣсколько разныхъ звуковыхъ областей и примѣтъ, и, наоборотъ, одинъ и тотъ же *ладъ* фигурируетъ въ разныхъ гласахъ. Не говоримъ уже о томъ, что напѣвы того или другого гласа иногда совершенно различны по своему мелодическому движенію. Такой пестрый составъ пѣнія по крайней мѣрѣ требуетъ его классификаціи по напѣвамъ и по употребленію. Но эта классификація еще недостаточно разработана греческими пѣвцами.

Въ церковно-пѣвческой практикѣ, а затѣмъ и въ теоріи, замѣчается уклоненіе отъ высоко-художественнаго направленія предыдущаго періода и утрата нѣкоторыхъ свойствъ прежняго пѣнія. Сюда прежде всего должно отнести ограниченіе прежнихъ, большихъ мелодическихъ украшеній и расширяющееся со временемъ употребленіе напѣвовъ болѣе краткихъ. Прежнія *кратиматы* и *терентисмы* еще не вышли изъ употребленія на клиросахъ греческой церкви, но о составленіи ихъ вновь уже съ семнадцатаго вѣка нѣтъ упоминаній въ исторіи церковнаго пѣнія <sup>3)</sup>. Да и въ пѣвческой практикѣ онѣ имѣютъ нынѣ не

<sup>1)</sup> „Путешествіе по Востоку и его научные результаты“, А. А. Дмитріевскаго. Труды Кіев. Дух. Академіи, май—іюнь, 1889 г. стр. 115, примѣчаніе.

<sup>2)</sup> „Іоанно-Богословскій монастырь на о. Патмосъ...“, проф. А. А. Дмитріевскаго. Тр. К. Д. Ак. 1892 г., ноябрь, стр. 38 и дал.

<sup>3)</sup> Кромѣ многолѣтія Петру Великому, составленнаго по древнимъ образцамъ Храли и Берекетомъ.

обширное и притомъ мѣстное употребленіе. Архимандритъ Порфирій Успенскій слышалъ ихъ на Аѳонѣ, но Бурго-Дюкудрэ, довольно подробно изложившій новую систему греческой нотации, о нихъ совсѣмъ умалчиваетъ. Для исполненія древнихъ художественныхъ напѣвовъ въ настоящее время на клиросахъ греческой церкви нѣтъ достаточнаго количества голосовыхъ средствъ, нѣтъ надлежащей пѣвческой эрудиціи, нѣтъ правильной и достаточной подготовки пѣвцовъ. Пѣніе даже на Аѳонѣ, по словамъ Барскаго, за недостаткомъ нынѣ голосовыхъ средствъ иногда сокращается <sup>1)</sup>; на Синаѣ же ощущается весьма чувствительный недостатокъ въ хорошихъ чтецахъ и пѣвцахъ <sup>2)</sup>. Упрощенные и сокращенные напѣвы все болѣе и болѣе проникаютъ въ клиросную практику. Древнія свойства *словеснаго* и *стихотметрическаго ритма* становятся въ тѣни. Ритмъ выпѣшняго греческаго церковнаго пѣнія *смѣшанный*. Текстъ пѣснопѣный, при ихъ исполненіи, не ясенъ и не вразумителенъ. Ноты Кукузсевой системы позднѣйшимъ пѣвцамъ показались мудреными, и они стали пѣть не по нотамъ, а по наслышкѣ <sup>3)</sup>. А это обстоятельство, идущее рука объ руку съ недостаткомъ пѣвческой эрудиціи, повело къ неточности воспроизведенія не только мелодій но и самыхъ звуковъ, къ уменьшенію красотъ въ пѣніи, къ забвенію тонкостей выраженія, къ ослабленію и упадку художественнаго исполненія. Пѣніе, за исключеніемъ отдѣльных случаевъ, приняло характеръ формальный безъ музыкальной мысли, безъ художественнаго выраженія. Впечатлѣніе отъ такого пѣнія отбѣняется въ слушателяхъ тяжестію и недовольствомъ, а иногда и яснымъ ощущеніемъ фальшивыхъ нотъ, какофоніи, грубости исполненія, злоупотребленія украшеніями, или же наоборотъ неумѣстной бѣглости тѣмпа.—Между тѣмъ съ утратою церковнымъ пѣніемъ его художественности и достоинства постепенно стали проникать въ него чуждые ему элементы. Въ нѣкоторыхъ гласовыхъ церковныхъ напѣвахъ слышится турецкая гамма; въ клиросно-пѣвческую практику пролагаютъ путь разныя европейскіе мотивы и западная *полифонія*, угрожающіе народно-греческому церковному пѣнію разстройствомъ и гибелью его коренныхъ свойствъ и лучшихъ сторонъ.

Къ числу отрадныхъ явленій въ греческомъ церковномъ пѣніи въ XIX вѣкѣ должно отнести стремленіе знатоковъ пѣвче-

<sup>1)</sup> Стр. 575—602.

<sup>2)</sup> Архим. Порфирій: „Второе путешествіе въ Синайскій монастырь“, стр. 88, 92 и 96.

<sup>3)</sup> Архим. Порфирій „Приложенія“ ко II ч. I отд. Перваго путешеств. въ Аѳон. монастыри, стр. 80.

скаго искусства уяснить церковное пѣніе теоретически и частию археологически, чему помогаютъ и изслѣдованія современныхъ намъ европейскихъ ученыхъ. Изъ нижеисчисленныхъ печатныхъ сочиненій видно что эта сторона не оставлена въ пренебреженіи.

Наконецъ въ новомъ періодѣ греческаго церковнаго пѣнія весьма важнымъ обстоятельствомъ представляются попытки грековъ къ упрощенію и систематизированію греческой крюковой нотации. Целопонезецъ Петръ Лампадарій, іерей и пѣвецъ Константинопольской церкви, около 1770 г. упростилъ пѣніе Тріоди; цареградскіе же пѣвцы: Григорій протопсалтъ, Хурмузій Хартофилаксъ и особенно Хрисанъ Прусъ (Προύσης, а по Б.-Дюкудрэ: De-Madytos) въ 1818 г. изобрѣли новую методу церковнаго пѣнія, чѣмъ облегчили изученіе и исполненіе церковныхъ мелодій. Первая изъ этихъ двухъ реформъ имѣла въ своемъ результатѣ введеніе *аналитической* нотации вмѣсто прежней, слишкомъ *синтетической*. Дѣло въ томъ, что въ старой крюковой нотной письменности одинъ знакъ могъ выражать самъ по себѣ цѣлую музыкальную фразу; въ позднѣйшей преобразованной письменности каждый интерваллъ сталъ изображаться одною отдѣльно или нѣсколькими чертами. На эту нотацию упомянутый Петръ переложилъ древнія мелодіи Іоанна Дамаскина.—Вторая реформа имѣла цѣлью устранить сложность, неопредѣленность значеній и разнотолкованія прежнихъ пѣвческихъ интервальныхъ знаковъ, уменьшивъ ихъ количество до десяти, а вмѣстѣ съ тѣмъ опредѣленнѣе обозначить какъ высоту голосоведенія, такъ и строеніе частей или членовъ мелодіи, и такимъ образомъ упростить изученіе нотной письменности и разумѣніе церковно-пѣвческаго искусства <sup>1)</sup>. Этого послѣдняго вида крюковыми нотами въ 1821 г. въ Парижѣ напечатана была первая часть *Тріоди*. За возстаніемъ грековъ противъ турокъ въ этомъ году дальнѣйшее печатаніе нотныхъ книгъ остановилось, но упрощенная метода пѣнія охотно принялась на всемъ Востокѣ, Аѳонѣ и Синаѣ. Однако есть и болѣе новые проекты греческой семіографіи. Такова ея система, предложенная Лесвіемъ въ Аѳинахъ въ 1850 г. Есть и опыты переложенія греческихъ мелодій на Европейскія линейныя ноты.

---

<sup>1)</sup> Цѣль эта подробнѣе объясняется А. Θ. Фокаевсомъ въ его „Μουσικὸν ἐγκύκλιον“, гл. XXV. р. 115 и 116. См. Хрисанъ 1. 1. р. 107.

## 2. Греческія пѣвческія книги и изслѣдованія о церковномъ пѣніи.

Почти всѣ 24 богослужебныя греческія книги, количество и составъ которыхъ твердо опредѣлены церковною властію въ X и XI вѣкѣ, въ главномъ своемъ содержаніи имѣютъ назначеніе для богослужебнаго пѣнія и потому должны быть отнесены къ разряду книгъ пѣвческихъ. Таковы, наприм., *Минея*, *Триодь*, *Пентикостаріонъ*, *Параклитиконъ*, *Оролоіонъ*, *Анолоіонъ*, *Ирмоліонъ*, *Евхолоіонъ* и т. д. <sup>1)</sup>. Поэтому-то многія заключающіяся въ нихъ пѣснопѣнія, особенно *подобны*, раздѣлены особыми знаками на колѣна приспособительно къ пѣнію, а по мѣстамъ встрѣчаются въ нихъ и пѣснопѣнія, сопровождаемыя крюковыми пѣвческими знаками. Но въ Греческой церкви всегда были и есть и специально пѣвческія книги, изложенныя нотю.

Древнія греческія нотныя богослужебныя книги писаны вообще весьма тщательно. Въ числѣ ихъ есть книги съ миниатюрами, изображающими пѣвцовъ <sup>2)</sup>, или же важнѣйшія воспоминаемыя въ пѣснопѣніяхъ событія, и заставки. Миньятюры были и въ нашихъ старыхъ рукописныхъ и первопечатныхъ нотныхъ книгахъ <sup>3)</sup>. Изображенія эти, наглядно представляя содержаніе пѣснопѣній, невольно обращали вниманіе пѣвцовъ на смыслъ поемаго текста и возбуждали въ нихъ благоговѣніе при самомъ пѣніи. Миньятюры въ современныхъ намъ нотныхъ печатныхъ изданіяхъ греческихъ и русскихъ къ сожалѣнію вышли изъ употребленія, тогда какъ всякаго рода свѣтскія произведенія и даже басни и сказки переполнены полиптиками и рисунками.

По своему содержанію однѣ изъ греческихъ пѣвческихъ книгъ имѣютъ значеніе книгъ богослужебныхъ для клиросаго употребленія, другія—значеніе книгъ теоретическихъ, иныя—практически учебныхъ руководствъ и пособій при обученіи пѣнію. Къ первой изъ этихъ категорій относятся: *Стихирари*,

<sup>1)</sup> Для исторіи богослужебныхъ книгъ Востока можетъ быть полезнымъ указаніе въ *Διάταξις* Михаила Атталаіата. Перечень кодексовъ нѣкоторыхъ изъ этихъ книгъ см. у Крumbaхера „Geschichte der byzant. Litteratur. München, 1891 г., § 172“; для исторіи же переводной славянской гимнологіи В. Ягича „Минея за сентябрь, октябрь, ноябрь по русскимъ рукописямъ 1095—1097 г.“ Спб. 1886 г. Введение.

<sup>2)</sup> Архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты“, ч. 2, отд. 1, стр. 24; см. ч. 2, отд. 2, стр. 152—156.

<sup>3)</sup> Таковы, наприм., Юго-Западные потполинейные *Ирмолот* XVII и XVIII вв. и особенно рукописные изъ нихъ.



*Октоихи*, *Ирмологи*, *Обиходы* разныхъ названій, *Тріоди* и не малое количество сборниковъ разнообразнаго содержанія. Въ книгахъ этихъ надъ пѣснопѣніями надписывались обыкновенно не только указаніе гласа, а иногда и напѣва, но и имена пѣснописцевъ и пѣснотворцевъ.

*Стихирари* греческіе суть самые распространенные всюду сборники стихиръ всего года. Сборники эти имѣютъ пѣвческіе знаки или надъ всѣми находящимися въ нихъ стихирами, или только надъ нѣкоторыми изъ нихъ. Объемъ ихъ содержанія и послѣдовательность различны. Экземпляры полныхъ такихъ сборниковъ представляютъ собою *Стихирари* 1292 и 1299 г., находящіеся въ Ватопедѣ Аѳонскомъ <sup>1)</sup>.

Нотный греческій *Обиходъ* содержитъ въ себѣ общія послѣдованія службъ всего года и имѣетъ разныя названія, наприм.: *Ἀνθολογία τῆς παπαδικῆς τέχνης*—пѣтословіе поповскаго искусства: *Παπαδική*; *Μουσικὸν βιβλίον*; *Ψαλτικὴ* и др. Въ библіотекѣ Синайскаго монастыря нотныхъ *Обиходовъ* имѣется множество <sup>2)</sup>.

Нотные греческіе *Октоихи*, *Ирмологи* и *Тріоди* (постная и пѣтная) по своему содержанію не огличаются отъ употребительныхъ и въ Русской церкви книгъ тѣхъ же наименованій. Нашей книгѣ „Праздники нотнаго пѣнія“ у грековъ соотвѣт-

<sup>1)</sup> Въ первомъ изъ нихъ содержатся стихиры: 1) въ праздничные дни всѣхъ 12-ти мѣсяцевъ; 2) во св. Четыредесятницу и Страстную седмицу; 3) въ недѣлю ап. Θωмы, Μυροποσιτῆ, Разслабленнаго, Самарянина, Σλῆνογ, на день Вознесія Господня, въ недѣлю 318-ти Отецъ Никейскихъ, въ Пятидесятницу и недѣлю Святыхъ; 4) стихиры воскресны Анатоліевы; 5) 24 стихиры воскресны по алфавиту, монаха Іоанна Дамаскина, а въ богородичныхъ монаха Іоанна (Евхаитекаго митрополита); 6) Степени Θεοδора Στουδιτα: „Внегда скорбѣти ми...“; 7) воскресныя утреннія стихиры Льва Деспота: „На горѣ ученикомъ...“; 8) стихиры, называемыя *подобны*, во св. Четыредесятницу, Θεοδора Στουδιτα, а больше Іосифа Πῆσποписца; 9) богородичны-догматики, Іоанна Дамаскина: „Всемирную славу... Дѣвственно праздненство... Да възграетъ вся тварь... Ублажаемъ Тя роди вси, Дѣво“; 10) крестобогородичныя стихиры Льва Деспота: „На певкѣ и кедрѣ . Предстоя у креста... Триневиное воскресеніе...“ (всѣхъ 30) и др.—*Стихирарь* монаха Αχριды 1299 г. раздѣленъ на три части: въ первой изъ нихъ содержатся стихиры съ 1-го сентября по 31-е августа, какія въ XIII вѣкѣ пѣлись въ праздничные дни каждаго мѣсяца; во второй—стихиры св. Четыредесятницы и Страстной седмицы; въ третьей—стихиры начиная съ Пасхи до недѣли Всѣхъ Святыхъ включительно.—См. Архим. Πορφύριου Ὑσπενσкаго „Первое путеш. въ Αἰὼν. μοναστήρι“. ч. 2, отд. 2, стр. 98.

<sup>2)</sup> Его же „Первое путеш. въ Синайскій монастырь“ въ 1845 г. стр. 208.

ствуется книга подъ названіемъ Στιχηρὰ χαλοφωνικά—стихиры доброгласны.

Сверхъ того въ библіотекахъ монастырей Востока есть не мало теоретическихъ руководствъ по церковному пѣнію, а также сборниковъ учебныхъ. Первые изъ нихъ обыкновенно носятъ названія Εἰσαγωγή ἁρμονική или μουσική въ названіяхъ же вторыхъ очень часто встрѣчается надпись: Παπαιδικὴ τέχνη—поповское искусство, такъ какъ и сама церковно-пѣвческая наука у грековъ носитъ именно это названіе. Нѣкоторые изъ учебныхъ книгъ имѣютъ и болѣе частныя названія, наприм., Μαθηματάριον, Κρατηματάριον, Νηχηματάριον и проч.

Однако на основаніи заглавій греческихъ книгъ о церковной музыкѣ нельзя утверждать, что наука эта у грековъ разработана. Типаніемъ трудолюбцевъ среднихъ вѣковъ по этому предмету едва сдѣланъ доступнымъ лишь необходимый матеріалъ для послѣдующей разработки музыкальнаго содержанія, исторіи и генеалогическихъ отношеній разныхъ трактатовъ по этому предмету. Кромѣ того, многіе изъ греческихъ трактатовъ о церковнѣй музыкѣ относятся къ разряду самыхъ элементарныхъ, другіе не имѣютъ достаточной полноты и даже ясности изложенія, иные рассматриваютъ предметъ съ философской точки зрѣнія, другіе занимаются только изъясненіемъ крюковыхъ пѣвческихъ знаковъ.

Изъ теоретическихъ трактатовъ по древней греческой музыкѣ извѣстно печатное изданіе семи древнихъ греческихъ авторовъ: *Antiquae Musicae auctores septem*. Amstelodami, 1652 года. Книга издана М. Мейбоміемъ съ объяснительными примѣчаніями. Въ ней имѣются статьи: 1) *Аристоксена* (за 380 лѣтъ до Р. Хр.): Ἀρμονικῶν... στοιχειῶν βιβλία τρία; 2) *Евклида* (за 300 лѣтъ до Р. Хр.): Εἰσαγωγή ἁρμονική; 3) *Аристида* (100 лѣтъ по Р. Хр.): Περὶ μουσικῆς βιβλία τρία; 4) *Никомаха* Пифагорейца (во 2-й половинѣ второго вѣка по Р. Хр.): Ἀρμονικῆς ἐγχειρίδιον; 5) *Алинія* (360 л. по Р. Хр.): Εἰσαγωγή μουσική; 6) *Гавденція* (въ V в. по Р. Хр.): Ἀρμονικὴ εἰσαγωγή; 7) *Вакхія* (послѣ Алинія): Εἰσαγωγή τέχνης μουσικῆς.—Изъ древнихъ касались теоріи музыки также: *Гераклидъ* Понтійскій (см. Аѳиня „Ученые застольники“); *Пифагоръ* (род. около 680 г. до Р. Хр.); *Платонъ* (въ соч. „О государствѣ; Лахъ; Тимей“); *Аристотель* („О государствѣ; Задачи“); *Гефестіонъ* (Εγχειρίδιον и друг.); *Лукіанъ* („Гармонидъ“); *Клавдій Дидимъ* (I в. по Р. Хр.); *Клавдій Птолемей* и *Θεонъ Смирнскій* (II в. по Р. Хр.); *Плутархъ* („Трактатъ о музыкѣ“) <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Объ этихъ и другихъ авторахъ см. „Теорія древняго русскаго пѣнія“, Ю. К. Арнольда. Введеніе. 1880 г. О западныхъ музыкологахъ

Основаніємъ греческаго церковнаго пѣнія служить *Κανόνιον τῆς μουσικῆς* *Іоанна Дамаскина*. Въ рукописныхъ греческихъ сборникахъ Аѳона и Синая тому же автору усвояются: *Ἑρμηνεῖα εἰς τὴν μουσικὴν*; „Вопросы и отвѣты о пѣвческомъ искусствѣ“, а также: *Ῥυθμικὴ τέχνη* и *Ἀγιολίτης* или Святоградецъ, содержащій теорію и практику греческаго церковнаго пѣнія. Однако „*Агіополитъ*“ въ дѣйствительности есть сочиненіе неизвѣстнаго автора и означаетъ просто пѣвческую книгу Іерусалимской церкви. Книга эта издана съ французскимъ переводомъ и комментаріями Винцентомъ <sup>1)</sup>, съ присовокупленіемъ сочиненій о музыкѣ Синазія, Педіазима и др.

Въ началѣ XIV вѣка *Мануиль Вріенній* написалъ три книги *Ἀρμονικά*, или въ Латинскомъ изданіи: *Harmonica. Libri tres. Apud Joh. Wallis, opera mathematica, 1699 г. vol. III*. Въ этомъ сочиненіи, по мнѣнію проф. Крumbахера, несогласно съ практикой времени автора, византійское пѣніе подведено подъ древнія музыкальныя теоріи съ ихъ терминологіею, что значительно уменьшаетъ цѣну сочиненій <sup>2)</sup>.

Затѣмъ въ разныхъ рукописныхъ сборникахъ встрѣчаются слѣдующія сочиненія, принадлежащія авторамъ XIII—XIV вв.: Анонимное сочиненіе *Ψαλτικὴ τέχνη*, впослѣдствіи изданное Гербертомъ (1774 г.) и затѣмъ Крестомъ (1870 г.); *Михаила Влеммида*: „Толкованіе пѣвческихъ знаменій“ (рукоп. XIII в.); іеромонаха *Пахомія*: *Περὶ τῶν φθорῶν* (о модуляціяхъ, именуемыхъ фѳорами); *Георгія Пахимера* (1340 г.) „Разсужденіе о музыкѣ“ (краткая философская статейка); *Іоанна Гликиса*: *Περὶ ὀκτώ ᾠχῶν*; *Мануила Лампадарія*: „О пѣвческомъ искусствѣ“; *Гавріила іеромонаха*: *Περὶ σημαδίων καὶ ἐτέρων χρησίων* etc; *Іоанна Кукузеля*: *Ἑρμηνεῖα τῆς παραλλαγῆς τοῦ τροχοῦ καὶ Μέλос περὶ σημαδίων*, издан. Гербертомъ (*De musica sacra t. II*); *Мануила Хризафа*: *Περὶ τῶν φθорῶν*, его же: *Ἑρμηνεῖα ἑτέρα*, его же: *Ἑρωτήματα τῆς ψαλτικῆς τέχνης*; анонимный трактатъ: *Σύνοψις ἀρίστη τῶν ὀκτώ ᾠχῶν*. Въ одномъ изъ Аѳонскихъ сборниковъ XIX в. имѣются также статьи: „Житіе магистра пѣнія Іоанна Кукузеля; Вопросы и отвѣты о пѣвческой хирономіи; ирмологъ, положенный на ноты музыкoсловеснѣйшимъ первопѣвцомъ Петромъ Византіемъ <sup>3)</sup>.

см. Gerberti, Abbatis monasterii S. Blasiani „Scriptores ecclesiastici de musica sacra“.

<sup>1)</sup> Not. et. extr. 16, 1847 г.

<sup>2)</sup> Крumbахеръ: *Gesch. byzant. Litteratur*. § 149, p. 288.

<sup>3)</sup> Перечень этихъ сочиненій съ нѣкоторыми замѣчаніями о нихъ и ихъ авторахъ см. въ „Приложеніяхъ“ ко 2 отд. 2 части. „Перваго пу-

<sup>1)</sup> Перечень печатных сочинений о греческой церк. музыкѣ глав. обр. извлеченъ изъ письма ко мнѣ о. прот. Д. В. Разумовскаго, отъ 6 ноября 1887 г.

5) W. Christ et M. Paranikas: *Anthologia Graeca carminum christianorum*; особ. Lib. IV. Lipsiae, 1871 г.

6) W. Christ: *Über die Harmonik des Manuel Bryennios und das system der byzantinischen Musik*. Sitzungsber. der bayer. Akad. d. Wiss., phil.—hist. Cl. 1870, t. II 241—270.

7) О жизни Мануила Вриенния см. Max Treu, *Maximi monachi Planudis epistolae*, p. 226 ff. (Progr. Breslau, 1890).

8) Joh Tzetzes, *Über die Altgriechische Musik in der griechischen Kirche*, München, 1874. Кромѣ музык. теоріи византійцевъ, здѣсь имѣются сообщенія о рукописяхъ и о новой литературѣ. 291

9) A. Bourgault-Ducoudray: „*Études sur la musique ecclésiastique Grecque*, Paris, 1887“ и „*Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*“, Paris, 1878. II днѣм

10) На Вестфалѣ и Шмидта опирается въ существенномъ прекрасное произведение Aug. Gevaert: *Histoire et théorie de la musique de l' antiquité*, 2 voll., Gand. 1875—81.

11) Heinrich Reimann: *Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik*, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 5 (1889) 322 ff <sup>1)</sup>.

### 3. Греческія пѣвческія знамена; ихъ очертанія и значеніе. Сужденіе о византійской нотаци.

Въ восточной церкви издревле различаются и по очертаніямъ, и по наименованіямъ, и по значенію, знаки *читально-пѣвческіе* для церковнаго чтенія св. Писанія на распѣвъ <sup>2)</sup> и знаки собственно *пѣвческіе* или нотные для пѣнія пѣснопѣній. Послѣдніе, какъ и писмена для чтенія, имѣютъ двоякое происхожденіе, а потому и два главныхъ вида. Древнѣйшіе греческіе пѣвческіе знаки были *буквенные*—финикійскаго происхожденія, болѣе же поздніе, *невматическіе* или *крюковые*,—сирійско-египетскаго происхожденія. При буквенной нотаци каждой буквѣ греческаго алфавита греки давали разное положеніе, т. е. писали ее укороченно, протяжно, прямо, бокомъ, лежа, откинута назадъ, соединяли одну букву съ другою и наконецъ прибавляли разныя ударенія—острое, тяжелое, обложенное, ставили коммы и точки, а подъ всѣми этими знаками писали слова пѣснопѣній. Всѣ такіе знаки указывали

<sup>1)</sup> Почти всѣ эти сочиненія перечислены у Крумбахера въ *Geschichte der Byzantin. Litteratur*, § 149 (München, 1891 г.).

<sup>2)</sup> Ихъ очертанія и названія можно видѣть въ книгѣ архим. Порфирія Успенскаго: „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты“, ч. II, отд. 1, стр. 365—367.

только повышеніе, пониженіе и соединеніе тоновъ, а продолжительность и выразительность звуковъ зависѣли отъ свойства слоговъ и речепій и отъ умѣнья пѣвца. Долгота или краткость слоговъ иногда обозначались цифрами 1, 2, или буквами А, В <sup>1)</sup>. Число греческихъ буквенныхъ знаковъ восходило до 860. Знаки эти употреблялись въ восточной церкви, а частію и въ западной, съ IV до конца VIII вѣка <sup>2)</sup>. Слѣды буквенныхъ потныхъ знаковъ сохранились и у насъ въ Россіи, именно въ древнемъ *кондакарномъ* пѣніи. Но знаки эти уже давно какъ въ Греціи, такъ и въ Россіи, вышли изъ употребленія и замѣнены крюковыми знаками.

Первоначальное происхожденіе *крюковыхъ* пѣвческихъ знаменъ изъ Египта доказываютъ какъ путешествія по Египту ученыхъ, такъ особенно сходство очертаній этихъ знаменъ съ *демотическими* буквами египетскими и частію образныя ихъ фигуры и значеніе ихъ названій. Особенно сходны по очертаніямъ съ египетскими греческія знамена: *исонъ*, *омлонъ*, *юксія*, *иорлонъ*, *хорема* и пѣкоторыя другія <sup>3)</sup>. Хрисановъ формы этихъ знаковъ признаетъ подражаніями движенію рукъ въ пѣвческой хиромоніи, существовавшей ранѣе потной письменности. Такъ *петаста* имѣетъ подобіе руки, поднятой какъ бы для полета, *кентима*—подобіе пальца, простертаго для укола. Это предположеніе дѣйствительно оправдывается фигурами многихъ знаковъ <sup>4)</sup>. Крюковая потація затѣмъ сложилась въ потную систему въ Сиріи во времена св. Ефрема Сиріна (въ IV в.), введена во всеобщее употребленіе въ восточной церкви со временъ св. Іоанна Дамаскина (VIII в.), гдѣ обработана и усложнена въ X—XIII вѣкахъ. Крюковые потные знаки разныхъ начертаній и донынѣ употребляются у грековъ, болгаръ, армянъ и у нашихъ читателей русской старины старообрядцевъ <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> Forkel: Geschichte der Musik. 1, 365—368.

<sup>2)</sup> Образецъ ихъ можно видѣть въ книгѣ прот. Д. Разумовскаго „Церков. пѣніе въ Россіи“, стр. 22.

<sup>3)</sup> Сравнительную таблицу начертаній греческихъ крюковыхъ знаменъ съ египетскими *демотическими* буквами см. у архим. Порфирія въ „Приложеніяхъ“ ко II ч. 2 отд. „Перваго его путеш. въ Аѳонскіе монастыри“, стр. 89.

<sup>4)</sup> Хрисановъ: Μέγα θεωρητικόν... р. 91 и слѣд. Фигуры знаковъ и ихъ толкованіе см. ниже.

<sup>5)</sup> Наши русскія крюковыя знамена суть также *образно-символическія* и обнаруживаютъ въ себѣ египетское же происхожденіе. О. архим. Порфирій, путешествовавшій по Египту и Нубіи, склоненъ думать, что даже и нашъ *старый знаменный роспѣвъ*—коптскаго происхожденія (см. „Второе путешествіе на Аѳонъ“, стр. 309). Но это оригиналь-

Очертанія и значеніе греческихъ пѣвческихъ знаменъ въ теченіе вѣковъ неоднократно измѣнялись, а между тѣмъ недостаточно уяснены въ старыхъ греческихъ теоріяхъ и учебникахъ, а потому древнѣйшая потная письменность или весьма трудна, или и совершенно невозможна для чтенія въ наше время. Въ греческой церковной нотописи съ древнихъ ея временъ донынѣ всего насчитывается пять смѣнъ, именно: 1) древне-эллинская буквенная нотопись съ первыхъ вѣковъ церкви до VIII вѣка; 2) крюковая сирійская св. Ефрема и Іоанна Дамаскина до X вѣка включительно; 3) крюковая же византійская XI—XIII вѣка; 4) сложная Кукузелева съ ея видоизмѣненіемъ въ XVIII вѣкѣ; 5) новѣйшая упрощенная нотопись XIX вѣка.

Образность старыхъ крюковыхъ греческихъ пѣвческихъ знаменъ, для легчайшаго ихъ усвоенія учащимися, однакоже безъ ихъ начертаній и безъ указанія ихъ пѣвческаго значенія, достаточно уяснена въ ихъ толкованіи Михаиломъ Влеммидомъ (XIII в.), которое приложено на особомъ пергаментномъ листѣ къ *Стихирарю* 1365 г., находящемуся въ библіотекѣ Синайскаго монастыря. Присоединяемъ къ сему очертанію этихъ знаменъ и нѣкоторыя дополнителныя о нихъ замѣчанія <sup>1)</sup>.

Ἰσον (ровное) „знаменуетъ Святую Троицу.“ Какъ Она есть тріединица: ни Отецъ, ни Сынъ, ни Духъ Святый, по существу божества, не больше другъ друга; такъ и Ἰσον поется ровно, безъ повышенія и пониженія голоса, съ поджатыми перстами“. По правиламъ пѣвческой хирономіи для выраженія этого знака или всѣ персты сжимаются въ кулакъ, или же указательный кладется на конецъ пальца, прочіе же три перста простираются <sup>2)</sup>.

ное и смѣлое свое мнѣніе опъ не сопровождаетъ надлежащими доказательствами. Образность же нашихъ крюковыхъ знаменъ доказывается многими ихъ очертаніями и названіями, заимствованными частію изъ домашняго, частію изъ военнаго (но не пастушескаго) быта. Таковы, на-примѣръ, *труба* (возпная), *дуда* (свирѣль), *скамейца*, *стрѣла* (срв. *овелья* Оригена), *крюкъ* (греч. *кремастъ*), *стопица* (т. е. ступня ноги), *паукъ*, *крыжъ* (греч. *стаυρός*—крестъ), *сорочья ножка* и др.

<sup>1)</sup> Очертанія и довольно подробный перечень греческихъ пѣвческихъ знаменъ разныхъ системъ, особенно же Кукузелевой, по изложенію Герберта и иныхъ, можно видѣть въ книгѣ преосв. Филарета Черниговскаго: „Историч. Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 327—330; толкованіе же знаменъ М. Влеммида изложено у Архим. Порфирія Успенскаго въ „Приложеніяхъ“ ко II ч. 2 отд. „Перваго его путешествія въ Аѳонскіе монастыри и скиты“, стр. 87—88.

<sup>2)</sup> См. мнѣяты въ книгѣ Архим. Порфирія Успенскаго: „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, ч. II, отд. I, стр. 24 и „Приложенія“ къ этой части, стр. 71 и 92.

Ὀλίγον (малое) — одноступенный восходящий звукъ. „Знаменуетъ десницу Господа, сказавшаго ученикамъ своимъ: бросьте сѣть по правую сторону корабля, и найдете...“ И дѣйствительно знакъ этотъ похожъ на протянутую прямо руку.

Ὀξεῖα (острая, высокая) выражаетъ одинъ звукъ, имѣющій меньшую силу. чѣмъ *нета*. „Знаменуетъ острия копья или какъ бы острымъ гвоздемъ подражаетъ“. Она удвояется и утроается; поется съ простертыми указательнымъ и мизинцемъ и поджатыми совокупно остальными тремя перстами.

Πεταστή (развертываніе, возвышеніе, все распростертое сверху, накрывное) выражаетъ одинъ восходящий звукъ, но сильнѣе *окси*. „Означаетъ десницу Господа, сказавшаго разслабленному: возьми одръ твой и ходи“. Дѣйствительно знакъ этотъ подобно крылу птицы похожъ вмѣстѣ и на выгнутую въ срединѣ руку съ простертымъ указательнымъ перстомъ (влѣво).

Κούφισμα (все легкое, облегченіе, утѣшеніе) знаменуетъ „облако, пріосѣнившее Господа во время Его преображенія, а перстами пѣвца означаются: Христось, Моусей и Ілія“.

Διπλή<sup>1)</sup> (двойная, знакъ особаго указанія у древнихъ >, соответствующій латинскому знаку nota bene). „Означаетъ десницу Господа, учащаго іудеевъ и глаголющаго имъ: глаголы, яже Азъ глаголю, не отъ Себе глаголю, по пославый Мя Отець... Показалъ же Онъ имъ тремя поднятыми перстами божество Свое, а двумя поджатыми — человечество Свое“.

Κρατήμο-κατάβασμα (задержанное нисхождение) представляетъ собою видъ ниспадающей съ неба молніи и ударающей въ землю. „Означаетъ снисхождение къ намъ Бога, Который сошедши съ неба и воплотившись отъ Св. Дѣвы, сдѣлался человѣкомъ, во гробъ же сошедши воскресилъ умершихъ, но отеческихъ нѣдръ не оставлялъ“.

Κράτημα (задержка) подобна *кратимо-катавасмѣ*, но съ горизонтальными верхнею и нижнею чертами, изъ конхъ верхняя напоминаетъ собою руку, простертую прямо въ лѣвую сторону, а нижняя — стопы человѣка, или же влачащійся по землѣ край длинной одежды. По М. Влеммиду „знаменуетъ руку Крестителя, говорящаго: *Се Агнецъ Божій*“.

Παρακλητική (приглашающее, утѣшительное) — тонъ веселія (или полутонъ); имѣетъ видъ пылающаго огня. По М. Влеммиду „означаетъ огонь, разведенный у моря Тиверіадскаго и призывъ Христа: идите, обѣдайте“.

<sup>1)</sup> Точность начертанія сомнительна; сложеніе же перстовъ при этомъ подобно сложенію ихъ для крестнаго знаменія. Въ новой нотации *дипли* выражается двумя точками.



Παραχάλασμα (возбуждающее, поощряющее: жезль, стрекало) напоминает собою фигуру кривого посоха, а также приподнявшейся и полусвившейся змѣи. По толкованію М. Влеммида „знаменуетъ жезль Моисея, превращенный въ змѣя“.

Πεταστόν (распростертое, возвышенное) „означаетъ руку ангела, сказавшаго пастырямъ: идите въ Виѳлеемъ и найдете Младенца, повитаго пеленами. Сей есть Христосъ Богъ нашъ. Дѣйствительно знакъ этотъ похожъ на фигуру человѣка, машущаго рукою вдаль въ лѣвую сторону.

Ἀπόδεσμα (шкура, снятая съ животнаго) „представляетъ видъ скипіи сеидѣнія“. И дѣйствительно похожа на распростертую на водруженномъ колѣ и давшую въ своей срединѣ провѣсъ кожаную крышку походной палатки.

Βαρεῖα (тяжкая, низкая, въ противоположность *οκσίη*) „представляетъ видъ человѣка, ищущаго пажити и идущаго вверхъ по пути своему (т. е. влѣво). Такъ нѣкоторые изъ грамматиковъ говорятъ, что человѣкъ, идущій прямо, похожъ на удареніе *οστρὸς* надъ словомъ, а сидящій верхомъ на конѣ походитъ на удареніе *οβλεπνὸς*“.

Ξορόν κλάσμα (сухое, тонкое преломленіе; колебаніе голоса) — знакъ похожій на надломленную хворостину, а вмѣстѣ и на ручную кисть съ двумя пальцами, простертыми книзу въ лѣвую сторону. „Знаменуетъ десницу Господа, благословившаго пять хлѣбовъ и насытившаго пять тысячъ людей“.

Ἀντικένωμα (опустошеніе, ослаба) „означаетъ лодочную сѣть и уду, которую Петръ пустилъ въ море, и поймалъ статиръ.

Ἀπόστροφος (другая форма > или двойной >> какъ грамматическій знакъ; значитъ „отвращенный назадъ“) „знаменуетъ дары Іоакима и Анны, возвращающихся изъ храма послѣ молитвы о безчадіи ихъ“. Дѣйствительно знакъ этотъ и по фигурѣ и по значенію указываетъ на чье-то возвращеніе (слѣва вправо) съ тяжестію позади.

Ἐλαφρόν (легкое, скорое, тихое) похожъ на простертую съ такою же тяжестію руку въ правую сторону: „означаетъ десницу Господа, преломившаго хлѣбъ и преподавшаго оный ученикамъ“.

Πσηφιστόν (рѣшающее, твердое, отъ ψηφίζω), подобный латинскому S, „знаменуетъ лѣствицу Іакова, которую онъ видѣлъ во снѣ, т. е. Пресвятую Богородицу“.

Γοργόν (смѣло, бодрственно, живо) похожъ на фигуру человѣка съ простертою вправо рукою, „означаетъ десницу Іоанна Крестителя, радующагося душою и показывающаго рукою, когда крестилъ онъ Христа“.

Сверхъ перечисленныхъ здѣсь знаковъ, въ разныхъ крюко-  
системахъ грековъ встрѣчаются еще слѣдующіе:

Ὑψηλὴ (высокая).

Κύλισμα (υkataπное, катѡкъ = *кумизма*).

Ἄργον — (безъ усиля) медленное, слабое.

"Εναρξίς (отъ ἐνάρχομαι) — начинание.

Пієсма (выжимки, сокъ)—нажмѣ.

Σταυρός (частоколъ, рогатка, крестъ; у грамматиковъ *точка*)  
 чаеѣтъ остановкѣ.

Χορμία (хороводъ, торжество).

Σεισμα (сотрясеніе)—полутопъ.

"Ομηλον—толпою, вмѣстѣ, дружно.

Основная черта для знаковъ: θέμα, θεματισμός ἔσω и θεματισμός ἔξω.

Σπέρεγμα (от σπέρω) — быстрота, поспѣшность.

Οὐράνισμα (отъ οὐρανίζω) — возвышеніе.

Σύρμα, Συρματιχῇ—влекомое, протяжное; срв. знакъ облечен-  
наго ударенія.

Χαμηλὴ (низкое, приземистое)—низкозвучно. Сюда же относятся: σύναγμα, ἀπλοῦν (срв. ἀπλῆ), κολαφισμός, χαιρετισμός, ἀνατρίχισμα, а также сложные знаки, образовавшіеся изъ соединенія простыхъ, наприм. ἀντικνω—κύλισμα, ψηφιστο—сύναγμα и др.

Между перечисленными здѣсь знаками различаются: знаменія *великія* и *малыя*, знаки гласовъ 1, 2, 3 и т. д., знаки *гласные*, выражающіе интервальные отношенія, и знаки *безгласные*, означающіе мѣру времени; или же способъ произведенія звуковъ, знаки *стихійные* (*сфрата*), употребляемые и отдѣльно и въ соеди-

<sup>1)</sup> О подобномъ же сему таинственномъ значеніи русскихъ *столовыхъ знаменъ* см. „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Д. Разумовскаго, стр. 164. Но здѣсь значеніе нравственно-пазидательное и заимствовано не отъ фигуръ потныхъ знаковъ, а отъ первыхъ слоговъ ихъ названій, наприм. *крукъ* выражалъ крѣпкое ума блюденіе, *столица*—со смиреніемъ премудрость стяжати и проч.

неніи съ другими, наприм. *олигонъ*, *петапта*, и *духовные* (πνεύματα), употребляемые только при другихъ знакахъ, наприм. *кентима*; наконецъ—знаки *восходящіе* и *нисходящіе*, *простые* и *сложные*. Особенно сложностію знаковъ, какъ выше сказано, отличается потная система Іоанна Кукузеля.

Кромѣ образности начертаній греческихъ крюковыхъ знаменъ замѣчательно и то, что многіе изъ нихъ обращены въ лѣвую сторону,—знакъ восточнаго ихъ происхожденія. Что же касается знаковъ подобныхъ буквамъ греческаго алфавита, то нѣкоторые изъ нихъ (наприм. θέρμα) дѣйствительно могли быть заимствованы изъ буквенной греческой нотации, какъ знаки дополнительные, большая же часть ихъ, безъ сомнѣнія, образовалась непосредственно изъ фигуръ древнихъ восточныхъ знаковъ, служившихъ элементами какъ для нихъ, такъ и для буквъ греческаго алфавита, а не изъ этихъ послѣднихъ.

При нѣкоторыхъ пѣвческихъ знакахъ имѣются наставленія о сложеніи перстовъ при ихъ пѣніи. Эти наставленія греческой *хирономіи* указываютъ на то, что древнія крюковыя греческія ноты могли быть изображаемы перстами рукъ и пѣвцамъ давали возможность пѣть безъ книги *по пальцамъ*, а начальнику хора перстами же, молча, выражать свои требованія и замѣчанія,—удобство весьма важное при исполненіи пѣснопѣній.

Въ началѣ XIX вѣка, какъ выше сказано, на востокъ введена въ употребленіе новая упрощенная крюковая же система знаковъ пѣнія, составленная тремя цареградскими пѣвцами и изъясненная въ „Краткой теоріи византійской музыки“ одного изъ нихъ—Хрисанѳа Мадита <sup>1)</sup>. По этой теоріи всѣхъ пѣвческихъ знаковъ *количества* мелодій, т. е. знаковъ высоты (χαρακτήρες), служащихъ для обозначенія интервалловъ мелодій, имѣется *десять*. Они отличаются тяжелыми очертаніями и раздѣляются на знаки: *восходящіе*, *нисходящіе* и *средніе*.

*Средній знакъ* есть ἴσον, который означаетъ не измѣняемое продолженіе предшествующаго ему звука. Находясь въ началѣ мелодіи или ея отдѣленія онъ воспроизводитъ начальный звукъ безгласно опредѣляемый знакомъ μαρτηρία.

*Μαρτηρία* есть ключевой знакъ или показатель тона. Онъ ставится въ началѣ мелодіи и въ началѣ и концѣ ея періодовъ, но не поется, а только опредѣленно указываетъ на высоту основнаго, а съ нимъ и начальнаго звука мелодіи; такъ какъ знаки *ко-*

<sup>1)</sup> Теорія эта изложена въ книгѣ Бурго-Дюкурдэ: „Etudes sur la musique eccles. grecque“. Paris, 1877 ann. и еще подробнѣе, въ кн. Μουσικὸν ἐγκόλπιον Α. Θ. Φοκαевса. Θεσσαλονικι, 1879 г. книжечка виз

*личества* сами по себѣ выражаютъ высоту не абсолютную, а только взаимно относительную. *Μαρτιρία*, смотря по звуку, на который она указываетъ, обозначается разными знаками, наприм.  $\chi/q$  указываетъ на звукъ соотвѣтствующій европейскому *ре*,  $\pi/q$  на ноту *ля* и т. д.

*Восходящихъ* знаковъ—пять. Изъ нихъ: *Ὀλίγον*, *πενταστῇ* и *κεντήματα* требуютъ, каждый, повышенія голоса на одну ступень вверхъ отъ предыдущаго знака; при *πενταστῇ* голосъ восходитъ легко, прыжкомъ, а при *κεντήματα*—съ нажимомъ и какъ бы уколomъ. *Κέντημα* одиночная, поставленная предъ *олиномъ*, или ниже его, означаетъ интерваллъ верхней терціи, а поставленная сверху *олиона*—интерваллъ кварты; *Υψηλή* въ соединеніи съ *олиномъ*—интерваллъ верхней квинты.

*Нисходящихъ* знаковъ четыре: *Ἀπόστροφος* требуетъ пониженія голоса на одну ступень; *Ἐπὸρρόη*—на двѣ ступени внизъ. дѣлая слышнымъ и промежуточный звукъ; *Ἐλαφρόν* на терцію внизъ; *Χαμηλή*—на нижнюю квинту.

Всѣ интерваллы вверхъ или внизъ считаются отъ предыдущаго знака, а въ началѣ мелодіи или ея отдѣла отъ *μαρτιρίας*, а потому одинъ и тотъ же знакъ можетъ обозначать различные по высотѣ звуки.

Изображенныя здѣсь фигуры греческихъ интервальныхъ знаковъ въ ихъ большинствѣ суть, такъ сказать, только основныя элементы пѣвческихъ знаменій. Для пѣнія знаки эти соединяются одинъ съ другимъ, нѣкоторые удвояются и утраиваются и наконецъ принимаютъ къ себѣ дополнительные знаки (*σημεῖα*) или *ипостазы*.

Для обучающихся пѣнію, до усвоенія ими означенныхъ знаковъ и ихъ относительныхъ значеній, подъ самыми этими знаками, вмѣсто текста, подписываются греческіе слоги, составленные то въ гласной, то въ согласной буквѣ, въ порядкѣ алфавита: *πΑ, Βου, Γα, Δι, хЕ, Ζω, νН*. Слоги эти означаютъ опредѣленные звуки октавы, и соотвѣтствуютъ европейскимъ названіямъ нотъ: *ре, ми, фа, соль, ля, си, до*, что и называется *параллаюю* (*παράλλαγή*). Этими слогами учащіеся сначала и сольмизируютъ мелодію, а затѣмъ сольмизація замѣняется текстомъ пѣснопѣній.

Сверхъ знаковъ, выражающихъ интервальные отношенія звуковъ или *количество* мелодіи (*ποσόν*), у грековъ есть и еще два вида пѣмыхъ музыкальных знаковъ, выражающихъ *качество* (*ποιόν*) мелодіи, называемыхъ *ипостазами* (*ὑποστατικά σημεῖα*—подставные или добавочные знаки), которые имѣютъ болѣе легкія очертанія, чѣмъ *χαρακτῆρες* и пишутся то вверху, то внизу

первыхъ. Изъ этихъ послѣднихъ одни—*ἔγχρονα* означаютъ продолжительность или мѣру времени звуковъ, а другіе—*ἄχρονα* способъ ихъ выраженія.

Продолжительность звуковъ при пѣніи размѣряется движеніемъ ноги, или же движеніемъ руки вверхъ и внизъ, ударяя оную о колѣно; моментъ удара называется *θέσις*, а моментъ поднятія *ἄρσις*. *Время* или мѣра звуковъ въ нотописии частію oznaчается и интервальными знаками безъ гипостазовъ, такъ какъ каждый изъ нихъ, выражающій одинъ звукъ, равенъ одному времени, а выражающій два звука (напримѣръ *ὀπορρόή*)—двумъ временамъ. Гипостазовъ времени числомъ шесть:

*Ἀπλή* (простая) выражаетъ просто одно время (одну четверть), вмѣстѣ же съ интервальнымъ знакомъ—два времени.

*Κλάσμα* (преломленіе, изломъ) равна также одному времени, но требуетъ, чтобы голосъ при исполненіи нѣсколько колебался и замедлялся; употребляется въ концѣ колѣнъ и періодовъ.

*Γοργόν* (бодрственно, живо) разлагаетъ время на двѣ части, отдѣляя половину для знака, на которомъ онъ находится, и половину для предыдущаго знака. Въ европейской нотациі изображается двумя *осьмыми*

*Ἀργόν* (медленно, слабо) означаетъ напротивъ, что одному звуку должно придать два времени.

Пауза выражается посредствомъ двухъ знаковъ: *Βαρεία*, не выражающаго мѣры времени, и *Ἀπλή*, означающаго одно время.

*Σταυρός* (древнее названіе *τελεία*—заключительный знакъ) означаетъ остановку или отдыхъ пѣвца между двумя звуками.

Употребленіе знаковъ *времени* имѣетъ не мало и другихъ болѣе частныхъ правилъ, которыя мы здѣсь опускаемъ.

Знаки: *ὀπλή*, *γοργόν*, *ἀργόν* бываютъ удвоенные, утроенные и т. д., а вмѣстѣ съ этимъ соотвѣтственно усиливаютъ и свое значеніе.

Всѣ правила, существующія для различенія звуковъ по ихъ долготѣ, прилагаются и къ различію паузъ.

*Гипостазовъ*—*ахроновъ*, обозначающихъ способъ произведенія звуковъ (*сильно* или *слабо*, *равно* или *неравно*, *нѣжно* или *твердо*) и называемыхъ также *тропикой*, всего *шесть*:

*Βαρεία* (тяжкая), поставленная между интервальными знаками, требуетъ произведенія предыдущаго ей звука съ извѣстнымъ отягченіемъ голоса <sup>1)</sup>.

*Ὀμαλόν* (ровно, гладко), поставленный подъ интервальнымъ

<sup>1)</sup> *Βαρία* у Мадита отнесена къ *энхронамъ* и къ *ахронамъ*, но по своему значенію она ближе подходитъ къ послѣднимъ.

знакомъ, означаетъ колебаніе голоса въ гортани, не смотря на высоту звука.

Ἀντικένωμα при восходящемъ знакѣ *олионъ* означаетъ острый пажимъ голоса и затѣмъ союзное смягченное произношеніе слѣдующаго нисходящаго звука.

Ψηφιστόν (рѣшительно) требуетъ произношенія нисходящаго звука *съ силою*.

Ἑτερον (попарное) или Σύνδεσμος (связь) соединяетъ попарно знаки восходящіе съ нисходящими, а также *исонъ* съ *исономъ* и съ другими знаками. Ноты, соединенныя *Гетерономъ*, поются *союзно* съ извѣстною *мягкостію* и *слабымъ колебаніемъ* голоса.

Ἐνδόφωνον (внутреннезвучное) требуетъ произношенія звука *съ носъ*, съ закрытымъ ртомъ, на что довольно ясно намекаетъ и фигура этого знамени, представляющая собою замкнутый ротъ и конецъ носа по срединѣ.

Вообще у грековъ для выраженія звуковъ и ихъ оттѣнковъ существуетъ нѣсколько способовъ, опредѣляемыхъ не только *ипостазами*, но и различіемъ самыхъ интервальныхъ знаковъ и даже различіемъ случаевъ ихъ употребленія. Не рѣдко одинъ и тотъ же знакъ въ разныхъ случаяхъ означаетъ разные звуки и ихъ оттѣнки.

Наконецъ въ византійской музыкѣ имѣются особые знаки, именуемые *φθορά* (φθοράι—парушенія) для обозначенія временнаго перехода мелодіи изъ одного *гласа* или *рода* въ другой, а также знаки незначительнаго уклоненія отъ обычныхъ интервалловъ звукоряда, каковы *διέзы* и *ϋφέзы* (бемоли) и проч. Но мы оставляемъ подробности новыхъ греческихъ нѣвческихъ теорій, чтобы перейти къ сужденію о греческой нотаціи и затѣмъ вообще о нынѣшнемъ греческомъ церковномъ пѣніи.

Уже самая разность византійской нотаціи съ европейскою сильно затрудняетъ взаимный обмѣнъ музыкальными знаніями и вкусами между европейскими и восточными націями. Европа не можетъ съ удобствомъ воспользоваться неисчерпаемыми мелодическими богатствами греко-византійскаго происхожденія, равно какъ и пароды, сгруппированныя издревле около восточной части Средиземнаго моря,—блестящими успѣхами западнаго музыкальнаго искусства. Между тѣмъ какъ объединеніе нотаціиполнило бы музыкальное содержаніе первой и сообщило бы послѣднимъ новые способы музыкальнаго выраженія.

Но византійская нотація и сама по себѣ недостаточно совершенна, чтобы восточные музыканты могли охранять ее па-стойчиво и отстаивать съ достоинствомъ. Они имѣли бы еще достаточную къ тому причину, если бы греческая, вновь пре-

# СТАРЫЕ ГРЕЧЕСКІЕ ПЪВЧЕСКІЕ ЗНАКИ.

└	исонъ.	∖	кентима одиночная и
—	олигонъ.	≡	кентима двойная.
/	оксіа.	I	ипсили.
✓	нетаста.	∫	ипоррои.
✕	куфисма.	2/	килисма.
▣	дипли.	2	эктрептонъ.
∟	кратимо-катавасма.	7	аргонъ.
Σ	кратима.	ζ	энарксисъ.
ω	параклитика.	η	піэсма.
ς	паракалесма.	2	келигисма.
τ	петастонъ.	+	ставросъ.
υ	аподерма.	ϑ	өөскеапоөөсь.
∖	варіа.	π	харміа.
∧	ксирон-класма.	//	сисма.
↵	антикенома.	ζ	омилонъ.
∫	апострофъ.	ϑ	өөма.
ρ	элафронъ.	///	сперегма.
∫	псифистонъ.	9	уранисма.
Г	горгонъ.	~	сирма.
		χ	хамила.

## НОВЫЕ ГРЕЧЕСКІЕ ПЪВЧЕСКІЕ ЗНАКИ.

### *Восходящiе:*

↵	исонъ.
—	олигонъ.
↵	петаста.
	кентимата.
	кентима.
{	инсили.

### *Нисходящiе:*

↵	анострофъ.
/	ипоррой.
↵	элафронъ.
↵	хамили.

### *Гипостазы времени:*

·	апли.
↵	класма.
└	горгонъ.
7	аргонъ.
↵	варіа.
+	ставросъ.

### *Гипостазы акроны:*

↵	варіа.
—/	омалонъ.
↵	антикенома.
↵	псифистонъ.
↵	этеронъ.
↵	эндофнонъ.



образовавшая пыль, нотація выражала собою всѣ топки столь сложной и запутанной восточной теоріи, и если бы съ другой стороны была совершенно негодна къ тому пылѣшняя европейская нотація. Но на самомъ дѣлѣ это не такъ. Последняя, и въ настоящемъ ея видѣ, можетъ выразить большую часть употребительныхъ въ пѣніи звуковъ, ихъ сочетаній и отгѣнковъ исполненія. Въ случаѣ же надобности, она можетъ быть дополнена и новыми добавочными знаками. Самые топки *уменьшенныхъ* или *увеличенныхъ* восточныхъ интервалловъ легче, точнѣе и яснѣе могутъ быть выражены въ ней при помощи лишь двухъ знаковъ: *поудіаза* и *поубемоля*, чѣмъ различными знаками крюковой византійской нотаціи.

Но византійская нотація имѣетъ и положительные неудобства. Она выражаетъ не *абсолютные* звуки, но *интервальные* между ними *отношенія*. Отношенія эти опредѣляются только ихъ связью съ первою нотой музыкальнаго отрывка или его отдѣла, безъ которой они теряютъ свою ясность. Затѣмъ всякій интерваллъ (секунда, терція, кварта и т. д.) измѣняетъ свою природу сообразно ключевой нотѣ (мартіріи), служащей исходнымъ пунктомъ мелодіи, и *масу*, въ которомъ написана пѣснь, безъ чего ничто въ ней не выражаетъ этого измѣненія. Попытно, къ какой сбивчивости ведетъ и сколько ошибокъ можетъ породить подобная нотація не только въ исполненіи, но и въ толкованіи музыки. При такой нотаціи, кромѣ трудностей для пѣвцовъ, возникаютъ еще разнотолкованія однихъ и тѣхъ же знаковъ и измѣчивость системъ нотаціи. А эти обстоятельства препятствуютъ точному и однообразному нотированію и воспроизведенію мелодій и сильно затрудняютъ чтеніе всей предшествующей нотной письменности. Этимъ между прочимъ объясняется извѣстная доля недостатковъ пѣвческаго исполненія мелодій греками и неумѣнье ихъ читать старыя нотныя книги. Тогда какъ при существованіи знаковъ, выражающихъ *абсолютные* звуки, пѣтъ двухъ способовъ истолковывать то, что написано. Въ этомъ состоитъ неизмѣримое превосходство европейской линейной нотной системы предъ всѣми крюковыми системами восточнаго происхожденія.

Съ точки зрѣнія выраженія *ритма* восточная нотація почти достаточна для церковныхъ мелодій, не имѣющихъ правильнаго *симметричнаго ритма*, но она весьма несовершенна для выраженія ритма народныхъ мелодій и особенно художественныхъ произведеній позднѣйшаго времени. Восточная нотація можетъ указывать *время* каждаго звука лишь изолированно, т. е. какъ отдѣльную единицу съ ея подраздѣленіями; но она не выра-

жаеть *совокупности* и *связи* группированныхъ единицъ времени,—этихъ способовъ образовать ритмическій узоръ, безъ котораго музыка утратила бы одно изъ важныхъ своихъ достоинствъ.

Наконецъ нынѣшняя восточная нотація рѣшительно бессильна для выраженія съ нѣкоторою ясностью инструментальной *полифоніи*, которая нынѣ начинаетъ проникать въ болѣе интеллигентныя кружки восточныхъ обществъ, и, несомнѣнно, вскорѣ будетъ имѣть тамъ обширное употребленіе. А со введеніемъ *полифоніи* распространится и линейная нотація, которая затѣмъ, съ наплывомъ европейскихъ произведеній и упроченіемъ ихъ чрезъ школы и сборники пѣсенъ, можетъ погубить само народное греческое пѣніе, столь упорно коснѣющее въ привязанности къ педобнымъ формамъ крюковой нотаціи.

#### 4. Нынѣшнее состояніе церковнаго пѣнія въ греко-восточныхъ церквахъ и желательныя въ немъ преобразованія.

Европейскимъ путешественникамъ по Востоку вообще не правится греческое пѣніе въ томъ его видѣ, въ какомъ оно слышится нынѣ на церковныхъ клиросахъ. Впечатлѣніе, производимое имъ, совершенно противоположно впечатлѣнію, какое нѣкогда получали наши предки, при св. князѣ Владимірѣ и затѣмъ при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ, отъ этого *ангельскаго* пѣнія, и объясняется не разностію только народныхъ вкусовъ или привычкою европейцевъ къ гармоническому пѣнію, но и дѣйствительно певысокимъ состояніемъ нынѣшняго церковнаго пѣнія въ греко-восточныхъ церквахъ.

По отзыву Бурго-Дюкюдрэ греческая церковная музыка и сама по себѣ представляетъ не мало неустройствъ и трудностей къ исполненію вслѣдствіе смѣшенія въ ней родовъ пѣнія (діатоническаго, хроматическаго и эгармоническаго), равно какъ вслѣдствіе переноса мелодій изъ одного гласа въ другой или даже смѣшенія гласовъ, вслѣдствіе разнообразія звуковыхъ лѣствицъ одного и того же гласа и звуковъ добавочныхъ, а также обилія варіантовъ и отсутствія ритмической симметріи, а главное вслѣдствіе недостатка опредѣленной и достаточно разработанной теоріи пѣнія и особенно недостатка эрудиціи и пѣвческой выправки пѣвцовъ, которые руководятся въ пѣніи лишь инстинктомъ и привычкою. „Все, что мы знаемъ, говоритъ онъ. о красотѣ различныхъ (греческихъ) мелодій, мы заимствовали не чрезъ слушаніе, а чрезъ чтеніе. Въ храмѣ часто намъ приходилось не узнавать пѣснопѣнія, которое мы знаемъ наизусть,—такъ они искажены исполненіемъ“. Къ числу недостатковъ греческаго цер-

ковнаго пѣнія вчастности онъ относитъ неточность воспроизведенія пѣвцами *уменьшенныхъ* и *увеличенныхъ* интервалловъ, не терпимые въ европейскихъ хорахъ приемы пѣнія и оттѣнки голосоваго тэмбра, и особенно вооружается противъ *исона*, исполняемаго несовершеннотѣтными пѣвцами и дѣтскими голосами. „Ничего нѣтъ столь ужаснаго, столь варварскаго и столь противнаго для европейскаго уха, говоритъ онъ, какъ пѣніе, которое слышится въ восточныхъ церквахъ. Эти интерваллы, не похожіе на наши тоны и полутоны, эти сочетанія звуковъ, которыя состоятъ по бо́льшей части изъ столь же неправильнаго тэмпа, какъ и фальшивыхъ нотъ, эти дребезжащіе голоса, это посовое пѣніе, эта монотонность, эта безвкуспца, этотъ немилосердый *исонъ*, который производитъ въ мелодіи какъ бы насильственное дѣйствіе вертела, пронзающаго человѣческое тѣло: все эго производитъ на слушателя такое же непріятное впечатлѣніе въ области эстетическихъ требованій, какъ морская болѣзнь въ области требованій фізіологическихъ“ <sup>1)</sup>).

Этотъ рѣзкій отзывъ ученаго французскаго музыканта о недостаткахъ нынѣшняго греческаго церковнаго пѣнія можно бы считать преувеличеннымъ, если бы онъ не былъ такъ подробенъ и обстоятеленъ, если бы не согласовался съ нынѣшнимъ состояніемъ греческаго народа и его культуры и, наконецъ, если бы не подтверждался свидѣтельствами о томъ же предметѣ другихъ нашихъ, компетентныхъ въ этомъ дѣлѣ, путешественниковъ по Востоку. Политическое и внѣше-церковное состояніе греческаго народа нынѣ дѣйствительно таково, что не только не возвышаетъ его духъ и не возбуждаетъ силъ для дѣятельности въ области эстетическаго, но и явно сопровождается упадкомъ искусствъ вообще и пѣвческаго искусства и эрудиціи въ особенности <sup>2)</sup>. Извѣстный нашъ ученый путешественникъ по Востоку архимандритъ, въ послѣдствіи епископъ Порфирій (Успенскій), во многихъ мѣстахъ Европы, Азии и Африки, какъ-то: въ Одессѣ Венеціи, въ Іерусалимѣ, Египтѣ и на Синаѣ, слышалъ дурныхъ пѣвцовъ и изъ нихъ первоначально составилъ о греческомъ церковномъ пѣніи дурное мнѣніе <sup>3)</sup>. Онъ также слышалъ горькія жалобы *дикей* и *ризничаго* Синайскаго монастыря на то, что тамъ, за

<sup>1)</sup> Etudes sur musique eccles. Grecque. Paris, 1877 an. стр. 5—7, 70.

<sup>2)</sup> См., наприм., слезныя жалобы Константинопольскаго патріарха Анеима архим. Порфирію на печальное положеніе православ. церквей въ Турціи. „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“ въ 1846 году, ч. 2, отд. 2, стр. 30. То же подтверждаютъ и позднѣйшіе путешественники по Востоку. Срв. Синод. Ц. Вѣд. 1895 г. № 6.

<sup>3)</sup> „Первое путешествіе въ Аѳон. монастыри и скиты“ ч. 1, отд. 1, § стр. 68.

малочисленностію братіи, пѣнь пѣтъ хорошихъ ни чтецовъ, ни пѣвцовъ <sup>1)</sup>).

Однако церковное пѣніе въ греческихъ церквахъ, и при пѣніи ихъ состояніи, не окончательно упало. Тотъ же ученый музыкантъ Б.-Дюкюдрэ въ греческомъ церковномъ пѣніи находитъ „много фразъ весьма выразительныхъ и счастливыхъ мелодій (стр. 5). Кроме того, онъ свидѣтельствуется, что въ нѣкоторыхъ церквахъ Востока, именно: въ Смирнѣ въ церкви св. Димитрія и частию въ Константинополѣ, въ церкви патріаршей, онъ слышалъ и хорошее пѣніе. Въ этой послѣдней онъ съ удовольствіемъ слушалъ Φῶς λαρόν („Свѣте тихій“), пѣтое въ унисонъ двѣнадцатью священниками. Соборное унисонное пѣніе священниковъ, по его отзыву, хотя имѣетъ также своего рода недостатки, однако „производитъ впечатлѣніе, не лишнее прелести. Злоупотребленіе трелями и украшительными нотами, употребленіе дрожащаго пѣнія и посогового тѣмбра, все это нѣсколько сглаживается общимъ исполненіемъ. Сверхъ того, атака на интерваллы измѣненныя *четвертью тона*, которая въ однопочномъ пѣніи (solo) почти всегда ошибочна, при общемъ пѣніи получаетъ больше твердости и самоувѣренности. Тогда происходитъ нѣкоторый видъ взаимодѣйствія между отступленіями отдѣльныхъ голосовъ, и ухо ощущаетъ нѣчто среднее, которое удовлетворяетъ его нѣсколько болѣе“ (стр. 8). Хорошее пѣніе въ церквахъ Востока не разъ слышалъ и вышеупомянутый о. архим. Порфирій. Такъ, описывая всепошное бдѣніе въ Аѳонско-Иверскомъ монастырѣ на праздникъ Успенія Богоматери въ 1845 г. онъ говоритъ: „Я очень радъ былъ слышать хорошее греческое пѣніе на Аѳонѣ и перемѣнилъ свое прежнее худое мнѣніе о немъ <sup>2)</sup>. Въ соборномъ храмѣ Синайскаго монастыря при его же служеніи въ 1850 году, пишетъ онъ, „херувимскую пѣснь и причастень пѣлъ о. Кириллъ по-гречески, не въ носъ, такимъ чистымъ и нѣжнымъ теноромъ, и съ такимъ неподражаемымъ искусствомъ, что всѣ мы заслушались и услادились. Здѣсь еще лучше, чѣмъ на Аѳонѣ (говоритъ онъ), я почувствовалъ и понялъ красоты греческаго церковнаго пѣнія. О. Кириллъ, какъ новый Кукузель, достоинъ пѣть предъ царями. Какъ жаль, что его сильное дарованіе и удивительное искусство остаются и, быть можетъ, навсегда останутся невѣдомы православному міру“ <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> „Второе путеш. въ Синайскій монастырь“, стр. 88, 92 и 96.

<sup>2)</sup> „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты“ ч. 1, отд. 1, стр. 68—69. Интересны и сообщаемыя имъ здѣсь подробности праздничнаго богослуженія и пѣнія на Аѳонѣ.

<sup>3)</sup> Его же „Второе путеш. въ Синайскій монастырь въ 1850 г.“ Спб. 1856 г. стр. 99.

Въ послѣднее время къ оживленію церковно-пѣвческаго искусства на греческомъ Востокѣ подають надежды: включеніе церковнаго пѣнія въ программы преподаванія въ духовныхъ и народныхъ школахъ, успѣшное учрежденіе особыхъ курсовъ пѣнія при нѣкоторыхъ духовныхъ школахъ, (наприм. при Ризарьейской семинаріи въ Аѳонахъ), постепенно, хотя и слабо еще пробуждающійся интересъ къ научному изученію церковнаго пѣнія и къ собиранію письменныхъ памятниковъ древнихъ напѣвовъ (Церк. Синод. Вѣдом. 1895 г. № 6, стр. 239), сформированіе въ Константинополѣ около 1889 г. комитета (Епитропии) для упорядоченія и очищенія отъ чуждыхъ элементовъ церк. пѣнія подѣ предсѣдательствомъ архимандрита Германа Аѳеопида, изобрѣтшаго „псалтиріонъ“ — инструментъ съ четвертями и третями топовъ (Синод. Церк. Вѣдом. 1891 г. № 36, стр. 1232 и дал.).

Но греческое церковное пѣніе, несомнѣнно, нуждается и въ нѣкоторыхъ улучшеніяхъ. По отзывамъ лицъ, слыхавшихъ и изслѣдовавшихъ это пѣніе, къ желательнымъ его преобразованіямъ должно отнести прежде всего перемѣну его крюковой нотации, весьма трудной къ изученію, условной и измѣнчивой. По свидѣтельству путешественниковъ есть на Востокѣ и знатоки европейской музыки, владѣющіе музыкальными инструментами, которые могли бы „переложить греческіе напѣвы на наши ноты и так. обр. познакомить насъ съ красотами и витѣватостію греческаго церковнаго пѣнія, о которомъ у насъ не имѣютъ понятія, или говорятъ съ презрѣніемъ, слыхавъ неискусныхъ пѣвцовъ въ Одессѣ, или Тагапрогѣ, въ Цареградѣ, или Іерусалимѣ“ <sup>1)</sup>. Къ перемѣнѣ греческой крюковой нотации на линейную европейскую есть уже на Востокѣ и попытки какъ частныхъ лицъ, такъ и музыкальныхъ обществъ. Б.-Дюкюдрэ упоминаетъ о разныхъ свѣдущихъ въ музыкѣ грекахъ, которые помогли ему переложить на европейскую нотацию приложенные къ его книгѣ образцы напѣвовъ; Кристѣ прилагаетъ къ своей „Анѳологіи“ греческія мелодіи, переложенныя на наши ноты Тергестскимъ архим. Евстафіемъ Терейаномъ. Къ мысли о необходимости такихъ переложеній пришла и музыкальная миссія существующаго въ Константинополѣ общества подѣ названіемъ „Литературнаго кружка“. Архим. Порфірій Успенскій въ 1861 г. пашелъ въ Капрѣ нѣкоторые церковныя напѣвы въ переложеніи ихъ на линейную нотацию, которое, по его предположенію, сдѣлано въ Кіевѣ въ концѣ прошлаго вѣка, и ввелъ эти напѣвы въ употребленіе при

<sup>1)</sup> Тамъ же.

своемъ служеніи въ Кіево-Михайловскомъ монастырѣ <sup>1)</sup>. — Попытки эти, самымъ дѣломъ свидѣтельствуя о потребности изложить греческіе напѣвы европейскими линейными нотами, вмѣстѣ съ тѣмъ устраниаютъ и предположеніе нѣкоторыхъ о невозможности этого дѣла <sup>2)</sup>. Конечно работы эти, какъ первые опыты, еще не выполнѣ удачны и нуждаются въ усовершенствованіи. При продолженіи ихъ, можетъ быть, въ самой европейской нотациі потребуются нѣкоторые дополнительные знаки, особенно для обозначенія тонкостей *энгармонической* и *хроматической* гаммы и нѣкоторыхъ оттѣнковъ выраженія. Однако же возможность болѣе точныхъ переложеній существуетъ, и музыканты не должны охлаждаться ни въ ревности объ изслѣдованіи греческихъ церковныхъ напѣвовъ, ни въ стремленіи о ихъ переложеніи на европейскія ноты.

Что касается мелодическаго содержанія греческихъ церковныхъ напѣвовъ, то всячески желательно ихъ тщательное сохраненіе въ ихъ чистомъ видѣ, потому что они составляютъ родовое наслѣдіе, а вмѣстѣ и религіозно-политическое преданіе греческаго народа, характеризующее его вкусъ и складъ жизни. При томъ оно такъ оригинально, что незамѣнимо никакимъ инымъ пѣніемъ, и въ преобразованномъ и улучшенномъ своемъ видѣ могло бы послужить къ образованію оригинальнаго музыкальнаго языка, дѣйствительно свойственнаго народамъ Востока. Но для греческаго церковнаго пѣнія требуется разработка его музыкальной теоріи, а особенно преобразование его исполненія. Открытіе истинныхъ музыкальных началъ и свойствъ древняго пѣнія, конечно, всегда поучительно и полезно, но для практическаго улучшенія современнаго намъ пѣнія одно само по себѣ недостаточно. Требуется не воскрешеніе древняго мертваго искусства (которое выполнѣ и не возможно), а оживленіе существующей музыки сообразно потребностямъ времени. А для этого прежде всего необходимо разобратъя съ накопившимся вѣками пѣвческимъ матеріаломъ, уяснить его теоретически и очистить; отдѣлить въ немъ дѣйствительно художественныя произведенія отъ посредственности, коренные и безупречно правильные напѣвы отъ вносныхъ и искаженныхъ, не стѣсня однакоже и новое пѣspotворчество, по каждому произведенію давая надлежащее ему мѣсто и значеніе.

<sup>1)</sup> „Приложеніе ко II ч. 2 отд.“, стр. 84 и др., а также: „Первое путеш. въ Афон. монастыри“, ч. I, отд. I, стр. 69.

<sup>2)</sup> Такія переложенія считаетъ не возможными, наприм., Тимоодей Милетскій въ статьѣ: *Περὶ τῆς μουσικῆς τῶν νεωτέρων Ἑλλήνων*. См. „Παυτώρα“, I. Янв. 1871 г. Съ нимъ отчасти согласенъ и Christ: „Anthol. Græca“. Proleg. p. CXXVI.

Нельзя согласиться съ мнѣніемъ Б.-Дюкюдрэ, будто къ греческимъ напѣвамъ и гласамъ необходимо примѣнить европейскую *полифонию*, отмѣнивъ греческій традиціонный *исонъ*, непривычный европейскому уху. Это если бы и не было соединено съ передѣлкою и искаженіемъ греческаго пѣнія, то во всякомъ случаѣ было бы въ немъ элементомъ новымъ и послужило бы къ ослабленію обращенія въ немъ многихъ свойственныхъ ему мелодическихъ богатствъ. Нельзя требовать и совершеннаго измѣненія пріемовъ пѣнія, если они привычны и нравятся греческой націи, и только желательно точное воспроизведеніе интервалловъ, надлежащее приготовленіе пѣвцовъ и удаленіе изъ клиросной практики лишь тѣхъ пріемовъ пѣнія, — порожденій привычки или невѣжества пѣвцовъ, — которые, напоминая собою нечленораздѣльные звуки животныхъ, или болѣзненное состояніе голосовыхъ органовъ, нынѣ уже никому не могутъ нравиться. Ибо дѣйствительно исполненіе „пѣвцовъ гнущащихся, поющихъ дребезжащимъ голосомъ, блѣющихъ, дѣтей воющихъ и визжащихъ“ можетъ выносить не всякій присутствующій во храмѣ, особенно если онъ не лишенъ воспитанія и музыкальнаго чувства <sup>1)</sup>. „Есть эпоха, говоритъ Дюкюдрэ, когда для жителей Востока идеаль музыки состоялъ въ умѣнши пѣть въ носъ. Теперь господствующая сила европейскаго вкуса вытѣсняетъ эту странность, какъ уродливость, и опять энергически вызываетъ *натуральное* голосовое произношеніе. Злоупотребленіе нотами украсительными (агрementами), которое обезображиваетъ нынѣ наиболѣе выразительныя мелодіи, можетъ легко исчезнуть. Нынѣ практикуемый въ греческомъ пѣніи стиль можетъ быть съ пользою замѣненъ исполненіемъ болѣе простымъ, болѣе широкимъ и менѣе усаженнымъ фіоритурами. Наконецъ особенно необходимо *пѣть* всегда *вѣрно*. Къ несчастію употребленіе интервалловъ въ  $\frac{3}{4}$  и въ  $\frac{5}{4}$  тона присоединяетъ трудность почти непреодолимую для истолкованія музыки, которая не позволяетъ употребленія никакого инструмента“. Это дѣйствительно азіатская роскошь мелодическихъ оборотовъ и эта утонченность античнаго искусства въ цвѣтущее его время едва ли и возможна на практикѣ для нашего скуднаго искусства и по преимуществу практическаго вѣка. Въ самомъ греческомъ искусствѣ пѣнія они производятъ нынѣ замѣшательство и путаницу, которыя не могутъ продолжиться въ потомствѣ и угрожаютъ погубить и другія здоровыя и цвѣтушія части національной греческой музыки. Ибо, согласимся съ Платономъ, что умень-

<sup>1)</sup> Выраженія, заимствованныя изъ цитированной не разъ книги Б.-Дюкюдрэ, стр. 65—66.

шенные и увеличенные четвертью тона интерваллы допускаются теоріею, но требуютъ напряженнаго уха слушателей и слишкѣмъ малы для того, чтобы безспорно могли быть оцѣнены по достоинству, такъ какъ „всѣ согласны предпочесть авторитетъ уха авторитету мысли“ <sup>1)</sup>. Подобное сему должно сказать и о тонкости оттѣнковъ произношенія звуковъ и музыкальнаго выраженія. Б.-Дюкудрэ совѣтуетъ или совсѣмъ удалить изъ пѣнія интерваллы иные, чѣмъ тоны и полутоны (какъ это сдѣлано и у насъ въ Россіи въ Мелетіевомъ переводѣ греческаго роспѣва) и так. обр. упростить гамму, или же болѣе тщательно обучать пѣвцовъ пѣнію при пособіи особаго инструмента, различающаго дробныя дѣленія интервалловъ <sup>2)</sup>. „Не нужно, продолжаетъ онъ, доказывать, что пока исполквателями греческой церковной музыки будутъ лица, которыхъ голоса будутъ не обработаны, и пока у нихъ навыкъ и память не дополнятся истиннымъ знакомствомъ съ музыкальною литературой и теоріей, дотолѣ нельзя ждать улучшенія въ пѣніи, какова бы ни была помимо сего реформа, имѣющая предметомъ музыку саму по себѣ <sup>3)</sup>).

---

<sup>1)</sup> *Respublica*. L. VII.

<sup>2)</sup> Къ обученію пѣвцовъ могъ бы быть съ пользою примѣненъ *органъ Александра*, различающій четверти тоновъ изобрѣтенный г. Винцентомъ. „*Etudes... B. Ducoudray*“, стр. 69.

<sup>3)</sup> Тамъ же.



# ОГЛАВЛЕНИЕ

## ВТОРОЙ ЧАСТИ.

### Отдѣлъ III.

*Краткая исторія, бібліографія и семіографія греческаго церковнаго пѣнія съ древнѣйшихъ временъ:*

	Стр.
1. Главные пункты исторіи греческаго церковнаго пѣснопѣнія и перечень творцовъ греческихъ мелодій .	3
2. Греческія пѣвческія книги и изслѣдованія о церковномъ пѣніи . . . . .	56
3. Греческія пѣвческія знамена; ихъ очертаніе и значеніе . . . . .	61
4. Нынѣшнее состояніе церковнаго пѣнія въ греко-восточныхъ церквахъ и желательныя въ немъ преобразованія . . . . .	72

---

# О П Е Ч А Т К И.

## Часть 1-я.

Стран.	Строки.	Напечатано:	Должно читать:
8	6 снизу.	<i>териремъ.</i> Качая	<i>териремъ,</i> качая
13	8 —	въ особенные	въ обычные
33	14 —	мелодію	мелопэю
38	7 —	измѣняется	произносится (сольми- зируется)
40	10 —	(i, do..)	(si, do..)
59	22 —	стихиры	стихи
70	18 —	— / — / —	— / — / —
86	19 сверху.	эсно	ясно
—	23 —	еврейскихъ	европейскихъ
91	16 снизу.	а <sup>б<sup>2</sup></sup> б	а <sup>а<sup>2</sup></sup> б
110	14 сверху.	(ἐπανάληψις)	(ἐπανάληψις)

## Часть 2-я.

Стран.	Строки.	Напечатано:	Должно читать:
59	15 снизу.	περὶ σημαδίων	ἐξήγησις περὶ σημαδίων
66	18 —	(οὐρανίξω)	(οὐρανίζω)

---