

О ПѢНІИ

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, учрежденіи 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 „гречскаго распѣва“; далѣе цѣлую систему большихъ и малыхъ укра-

шений греческаго стиля, отъняющихъ наше *красногласное* пѣніе, и наконецъ кругъ церковнаго пѣнія, утвердившагося на клиросахъ нашей церкви со времени царя Алексѣя Михайловича и патр. Никона,—пѣнія извѣстнаго подъ именемъ *греческаго роства*.

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 роствѣ* или *Мелетіевомъ переводѣ*, который донныѣ 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 подлинные образцы греческаго церковнаго *осмогласія* въ переложеніи на европейскія линейныя ноты.

Важнѣйшими пособіями при изсѣдованіи предмета были: 1) сочиненія ученаго нашего путешественника въ Синай, Аѳонъ, Египетъ и въ другія мѣста христіанскаго Востока, архимандрита, впоследствии епископа, *Порфирія Успенскаго*; 2) *пресв. 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* „*Μουσικόν ἐγκόπιον*“, Θεσσαλονικι, 1879 г.; 5) не оставлены безъ надлежащаго вниманія и многіе другіе источники, прямо или косвенно касающіеся разныхъ сторонъ греческаго церковнаго пѣнія, какъ-то 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 роспѣвы трехъ послѣднихъ вѣговъ православной Русской церкви“, особенно выш. 3 „Греческій роспѣвъ 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 периодическихъ 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, рассматриваются 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. Естественно, 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.—Послѣдую 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, учреждений 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, *пѣсотворцы* или сочинители мелодій и *пѣснопѣвцы*, т. е. исполнители или пѣвцы. Всѣ они состоятъ подъ особымъ покровительствомъ Божіей Матери. Она, по церковной пѣсни, *духовно утверждаетъ* лики пѣснословящихъ ее и *сподобляетъ вѣнцевъ славы* ¹⁾. Поэтому церковные пѣснописцы и пѣсотворцы (наприм. Романъ Сладкопѣвецъ, Косма Маюмскій и Іоаннъ Дамаскинъ) на иконахъ изображаются подъ покровительствомъ Божіей Матери, которая, въ память исцѣленія отсѣченной руки препод. І. Дамаскина, обыкновенно рисуется въ видѣ „Троеручицы“. Церковные пѣвцы состоятъ также подъ особымъ покровительствомъ Божіей Матери. Богоматерь, по Никифору Каллисту, явившись Космѣ Маюмскому, сочинителю пѣсни „Честивѣйшую 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“ ²⁾. 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 ³⁾.

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* ⁴⁾. Свя-

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

²⁾ См. толкованіе этой пѣсни въ Никоновой Скрижали.

³⁾ 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.

⁴⁾ Подробности объ этомъ см. въ отд. III настоящаго изслѣдованія.

ценническое 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 ¹⁾. *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 вполнѣ 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 ²⁾. 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 обѣтнихъ дѣвъ, устроенный въ Эдессѣ св. Ефремомъ Сиринимъ ³⁾. Пѣніе *общенародное* въ храмѣ получило свое начало еще въ вѣкѣ

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

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

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

апостольскій ¹⁾. Оно происходило съ участіемъ всѣхъ предстоящихъ въ храмѣ, безъ различія возраста и пола, и состояло или въ отвѣтныхъ *восклицаніяхъ* народа на возглашенія священнослужащихъ (наприм. „Господи помилуй; аминь; и духови твоему“ и проч.), или же въ *припѣвахъ* одинокимъ псалмопѣвцамъ (наприм. „аллилуія; 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. попеременно 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 ²⁾.

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 устроятся) особыя возвышенныя и огражденныя мѣста, именуемыя въ дре-

¹⁾ Апок. 19, 1—7; Дѣян. 4, 24.

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

ности *амвонами* ¹⁾, 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 всему святилищу ²⁾.

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 домашняго воспитанія сказано будетъ ниже. Со временъ Константиана 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, лессосскіе, 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“ ³⁾. 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

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

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

³⁾ 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 пять багряныхъ хитонахъ, но босыми. Они подпоясаны поясами и накрывы остроконечными малыми шляпами, на подобіе корабликовъ, каковыя шляпы и донныѣ употребляются греческими пѣвцами ¹⁾.

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 особыя доместики по одному на правый и лѣвый клиросъ. О почетности службы и занятій доместика свидѣтельствуется то обстоятельство, что управлять хоромъ при пѣніи и давать при этомъ знаки движеніемъ рукъ не пренебрегали даже иногда императоры ²⁾. 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 бѣлыя стихари ³⁾.

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 пьесъ, кромѣ размѣренія звуковъ движеніемъ руки или же ударами ноги, существовало не мало и другихъ музыкальныхъ жестовъ, образуемыхъ различнымъ сложениемъ перстовъ, киваніемъ головы, потрясеніемъ рукъ, тѣмъ или инымъ наклоненіемъ тѣла ⁴⁾. Знаки эти подавалъ на-

¹⁾ 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.

²⁾ Историкъ Кедренъ р. 522, объ императорѣ Теофилѣ.

³⁾ „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго, стр. 326.

⁴⁾ 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*, *pedagogus*. Чтобы сильнѣе выбивать тактъ, онъ имѣлъ желѣзныя подошвы ¹⁾. Въ силу древности и общности обычая нѣкоторые наиболѣе скромныя и приличные изъ знаковъ эллинской *хироміи*, именно знаки *перстосложенія* при пѣннн, усвоены затѣмъ и хорами пѣвцовъ церковныхъ. Они, по словамъ Мануила Хризафи, введены въ церковно-пѣвческую практику вмѣстѣ съ нотными знаками Іоанномъ Златоустомъ, Іоанномъ Дамаскинскимъ и Космою Маюмскимъ ²⁾. Начальникъ церковнаго хора при пѣннн давалъ знаки пѣвцамъ обѣими руками; на примѣръ, 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 пѣннн *исономъ* (равнымъ или монотоннымъ пѣнннемъ). Точно также и пѣвцы, при обученіи ихъ пѣннн, должны были слагать такъ или иначе персты своей руки, смотря по знакамъ, которые они выпѣвають ³⁾. Посему-то и въ толкованіяхъ греческихъ пѣвческихъ знаменій встрѣчаются при нѣкоторыхъ знакахъ наставленія о сложеніи перстовъ въ родѣ слѣдующихъ: „*исонъ* поется съ поджатыми перстами; *оксіа* знаменуетъ острия копыя, или какъ бы острымъ гвоздемъ подражаетъ; *днлли* поется съ тремя поднятыми перстами“ и проч. Знаки христіанской пѣвческой хироміи, по толкованію М. Влеммпа, соединены съ воспоминаніемъ событій изъ священной исторіи Новаго Заветъа. Такъ, при пѣннн знака *куфисма* перстами пѣвца означаются: Христосъ, Моисей и Ілія во время Преображенія Господня и проч. ⁴⁾. Прочіе знаки, свойственныя пѣннн театральному и еретическому, отвергнуты предстоятелями православной церкви. Самъ Іоаннъ Златоустъ строго порицалъ пѣвцовъ вводящихъ въ клиросную практику „обычай плясуновъ, машущихъ руками, топавшихъ ногою, двигающихся всѣмъ тѣломъ“ ⁵⁾. Противъ театральныя обычаевъ въ пѣннн возста-

¹⁾ Тамъ же, стр. 204 прим. 93.

²⁾ См. ниже въ главѣ III „Третій періодъ греческаго церковнаго пѣннн“.

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

⁴⁾ См. ниже въ главѣ III о греческихъ пѣвческихъ знаменахъ.

⁵⁾ *Not 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 церковные пѣвцы были одинаково внимательны къ порицаніямъ и запрещеніямъ неприличнаго въ церкви, а потому нѣкоторые слѣды мірскихъ пріемовъ пѣнія, наприм. киваніе головою и топанье ногою, встрѣчаются и въ позднѣйшемъ клиросномъ пѣніи, хотя и не имѣютъ уже театральнаго характера ¹⁾).

По уставу монастырей Аѳонскихъ (наприм. скита св. Дмитрія п. 18) *уставщикъ* клироснаго 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 повременные чтецы да исполняютъ обязанности свои“ ²⁾).

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 ³⁾. Бывшій російскій митрополитъ Григорій Цамблакъ, болгаринъ († 1420 г.), въ шестомъ своемъ словѣ такъ описываетъ древнее иноческое церковное пѣніе: На звукъ церковнаго била „есть видѣти отвсюду стекающихся и инъ инаго тщащихся предварити. Молитвы же начало благословившу священнику, встаютъ, поюще съ *колицѣмъ* желаніемъ, съ *колицю* любовію, съ *колицѣмъ* умиленіемъ, съ *колицѣмъ* соглашеніемъ, съ *колицѣмъ* благочиніемъ

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

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

³⁾ *Митерикъ* монаха Исаи, 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 входити, но стоятъ якоже изваяни пѣціи, или на стѣнѣ написани, а не чловѣческаго мнми естества, предъ собою зряще, рудъ 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 Цареву и Богу нашему*. И есть видѣти и благочинія стояніе, и соглашеніе воспѣванія ангельское. Не бо единъ другаго гласомъ превосходить, 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 собравшеся высоко воздухъ прелетаютъ, тихому вѣтру своя крила ослабивше, или якоже роя пчельнаго въ толицѣ мпожествѣ единогласіе¹⁾.

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 изытія“²⁾. На всенощномъ бдѣніи самыя обширныя отдѣлы пѣснопѣній съ многочисленными нотными положеніями составляютъ: а) *стихиры* и б) *ирмосы*. Первыя изъ этихъ пѣснопѣній заключаются въ особыхъ нотныхъ книгахъ, — именуемыхъ *стихирарями*, а вторыя — въ нотныхъ *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 нотныя положенія, а также пѣснь *серафимская*: „Святъ, святъ, святъ Господь Саваоѣ, исполнь небо и земля славы Твоя“... 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-

¹⁾ Архим. Порфирія „Первое путеш. въ Аеон. 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.

²⁾ Архим. Порфирія „Второе путеш. по св. горѣ Аеонской“, стр. 405. Уставъ скита св. Димитрія, п. 8.

да ¹⁾. 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* ²⁾. Изъ прочихъ пѣснопѣній чаще другихъ встрѣчаются въ нотномъ положеніи: *акаѳистъ* Богоматери—покровительницы пѣвцовъ, а впоследствии еще *причастные стихи* (χοιωνισχοι).

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 вчастности 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“ ³⁾. 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 ⁴⁾. 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 ихъ 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-

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

²⁾ 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 громонадражательными разныхъ оттѣнковъ и силы звуками.

³⁾ Св. Прокла († 447 г.) извѣстіе о литургіи.

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

щаваль и свою паству ¹⁾. Къ ночнымъ моленіямъ христіане прибѣгали особенно во время общественныхъ бѣдствій, наприм., бездождія ²⁾. 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“ ³⁾.

Однако, по св. Проклу, „народъ, охладѣвъ въ ревности въ 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 ⁴⁾. Литургія І. Златоустаго въ его время продолжалась *полтора часа*, а съ проповѣдью около *двухъ часовъ* и оканчивалась *къ полудню* ⁵⁾. 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 ⁶⁾. Ибо и помимо внѣшнихъ препятствій, самый трудъ ночнаго бдѣнія, особенно при утомленіи дневными занятіями, отягчаетъ тѣло дремотою ⁷⁾, а по ученію отцовъ церкви, во время молитвы и

¹⁾ „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, преосв. Филарета Черниговскаго, стр. 105—133.

²⁾ Газскіе христіане въ 396 г. при еп. Порфиріи.

³⁾ Жизнь св. Саввы, состав. Кирилломъ Скиеопольскимъ. „Христ. Чт.“ 1823 г. Ч. 2.

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

⁵⁾ Тамъ же, стр. 125.

⁶⁾ 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.

⁷⁾ О дремотѣ во время ночнаго 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 собираиіи многихъ словъ и псалмовъ, а о трезвеніи помысловъ“¹⁾.

Вообще бо́льшая или меньшая торжественность и продолжительность богослуженія въ Греко-Восточной церкви соотвѣтствуетъ разряду церковнаго праздника, въ который совершается оное²⁾, 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“³⁾. Всенощныя бдѣнія, по уставу, чину и обычаю Аѳонскихъ монастырей, подъ 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, поемья во время продолжительныхъ священнодѣйствій: каженій, великаго и малаго входа и проч. Таковы въ Аѳонскомъ пѣніи: предначинательный псаломъ на всенощномъ бдѣніи (Ἀνοίξαιτα—отверзшу Тебѣ руку), *слава* на *митіи* въ честь праздника или святого, херувимская пѣснь и др.⁴⁾. Такое продолжительное богослуженіе

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

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

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

⁴⁾ 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 однократно 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 Антиохійскимъ патріархомъ Макаріемъ въ 1655 г., по поводу продолжительнаго служенія Московскаго патріарха Никона; причемъ свидѣтельствуется, что *въ ихъ странахъ христіане не имѣютъ такого терпѣнія и крѣпости* ¹⁾. Да и у самихъ Аѳонцевъ, по свидѣтельству того же архимандрита Порфирія, „всеобщія въ полномъ смыслѣ сего слова *бдѣнія* бывають рѣдко, лишь подъ большіе праздники“ ²⁾. 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“ ³⁾. Въ обыкновенные дни недѣли вечерня на Аѳонѣ начинается въ 8

¹⁾ По его свидѣтельству, въ 1655 г. все богослуженіе въ недѣлю мясопустную, съ обрядомъ воспоминанія страшнаго суда, совершенное патр. Никономъ въ сослуженіи патр. Антиохійскаго Макарія и Сербскаго Гавріила, продолжалось съ трехъ часовъ утра до сумерекъ, а литургія въ недѣлю православія, съ обрядомъ православія, продолжалась семь часовъ вяду. „Души наши изнемогли, говоритъ онъ, отъ этой продолжительности, спаси и сохрани насъ, Господи“. Въ недѣлю православія „патр. Никоно не удовольствовался еще только службою и прочтеніемъ длиннаго синаксаря, по 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 Антиохіи) было это? О если бы Господу было угодно послать намъ такое терпѣніе и крѣпость!“ Павла Алеппскаго „Путешествіе патр. Макарія Антиохійскаго“, кн. X, отд. 7; въ „Исторіи Рус. церкви“, митр. Макарія, Т. XII, стр. 284—285.

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

³⁾ Архим. Порфирія Успенскаго, „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты“. Ч. 1, отд. 1, стр. 6; отд. 2, стр. 153. О томъ же свидѣтельствуется и проф. А. А. Дмитревскій въ описаніи своей поѣздки на о. Патмосъ, см. Труды Кіев. Д. Ав. 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. Спустя затѣмъ часъ слѣдуетъ ранняя обѣдня, продолжающаяся съ проскомидіей часа два ¹⁾. 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* ²⁾.

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-

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

²⁾ Түпиконъ in fol. 1877 г., лл. 311, 317 и друг.

ючимъ 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“¹⁾. 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 задушевностію 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 народа²⁾. 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 искусственные способы полифоническаго исполненія церковныхъ пѣснопѣній. Въ полифоническомъ пѣніи греки различаютъ *симфонію* и *гармонію*, каковыми понятіямъ придаютъ своеобразные оттѣнки. По ученію греческихъ музыкантовъ, подтверждаемому и европейскими изслѣдователями греческаго церков-

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

²⁾ 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-Дюкюдра, стр. 8.

наго пѣнія ¹⁾, всякое согласное едновременное произношеніе лишь двухъ только различныхъ по высотѣ звуковъ (συνδύσις—сдвоеніе) образуетъ симфонію. Они признаютъ четыре вида такого сдвоенія звуковъ, изъ коихъ только два образуютъ гармонію, именно: *омофонію* (τὸ ὁμόφωνον) или *унисонъ*; *симфонію* (τὸ σύμφωνον) или сочетаніе двухъ звуковъ на разстояніи октавы, а также кварты или квинты въ отношеніи къ тонкѣ или октавѣ; *диафонію* (τὸ διάφωνον—разногласіе) или *диссонансъ*, образуемый секундою и проч., и *парафонію* (τὸ παράφωνον) т. е. призвучіе или *несовершенное* созвучіе, образуемое тонкою и терціею. *Унисонъ* и *диссонансъ*, очевидно, не образуютъ симфоніи въ европейскомъ смыслѣ этого слова. Отъ *симфоніи* греки отличаютъ *гармоническій* родъ музыки (ἑναρμόνιος γένος), „когда извѣстный музыкальный отрывокъ поютъ многіе различными несходными по высотѣ звуками одного извѣстнаго звукоряда“. Подъ словомъ *гармонія* они разумѣютъ рядъ вышеозначенныхъ *симфоній* разныхъ системъ (наприм. тетра хорда и пента хорда), въ порядкѣ и осмысленно согласованныхъ. Въ гармоніи греки различаютъ три элемента: *низкое*, *среднее* и *высокое* (сравн. въ нашемъ древнемъ троестрочномъ пѣніи: *низъ*, *путь*, *верхъ*), когда нѣсколько пѣвцовъ едновременно поютъ, наприм., тонку, квинту и октаву, или же: тонку, терцію, октаву или дециму. Впрочемъ, по замѣчанію А. Фокаевса, къ такому роду музыки, какъ сложному, съ трудомъ привыкаетъ слухъ ²⁾.

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 симфонического многоголоснаго пѣнія ³⁾. Это мелодическое пѣніе, обозначаемое у грековъ словомъ *оксія* (ὀξεία), въ со-

¹⁾ См. греческихъ авторовъ: А. Фокаевса и Хрис. Мадита; срав. европейскихъ изслѣдователей: Bourgault-Ducoudray и De-Castro.

²⁾ Μουσικὸν ἐγχόλιον А. Θ. Фокаевса. Θεσσαλονικίαι. 1879 г. Ч. 1, глава VI. „О симфоніи“.

³⁾ 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 *музыкальному*, еже мы грѣшнии у многихъ спрашивали, и слышали, какъ они поютъ“. „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Д. В. Разумовскаго, стр. 155.

провожденіи голоса, именуемаго *исонъ* (ἴσον). *Оксіа* (отъ ὀξύς — острый, быстрый, высой), какъ древній пѣвческой знакъ, по толкованію Мпх. Влеммида (XIII в.), „знаменуетъ острья копья, или какъ бы острымъ гвоздемъ подражаетъ“¹⁾. Въ совокупномъ пѣніи *оксіа* означаетъ верхній, высой или подвижной голосъ, который, повышаясь и понижаясь, исполняетъ гласовую мелодію напѣва съ ея разнообразными фигурами. Но голосъ этотъ, безъ поддержки въ другомъ голосѣ, можетъ сбиться съ господствующаго *лада* или *гласа*, особенно когда пѣвецъ (ψάλτης), 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 пѣвческой знакъ, по толкованію того же М. Влеммида, „знаменуетъ Святую Троицу...“; поется ровно, безъ повышения и понижения голоса съ поджатыми перстами“²⁾. 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 гласа³⁾. Съ музыкально-технической стороны *исонъ* (по De-Castro) есть нота, которая „не образуетъ интервала секунды (а слѣдов. и диссонанса), но интервалъ 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-

¹⁾ См. ниже въ главѣ „Греч. пѣвческія знамена“.

²⁾ Тамъ-же.

³⁾ 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 Аон. монас. 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 *ge* (что, наприм., бываетъ въ славянскихъ стихирарныхъ и тропарныхъ пѣснопѣніяхъ перваго гласа), то *исономъ* должна быть нота *la*, а не *ge* 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*, *ge*, *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, — теноръ или альтъ, — поетъ на клиросѣ протяженную и связную мелодію, старцы же, находящіеся въ *стасидіяхъ* (стоялицахъ) клиросныхъ полукружій ¹⁾, „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*) ²⁾. 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-

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

²⁾ 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 ¹⁾).

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

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

б) Когда голоса какого либо хора достаточны своею численностію, тогда допускается греками 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 интервалль совершенной или *чистой кварты*

¹⁾ Въ статьѣ кн. М. Волконскаго, помѣщенной въ „Дом. Бес.“ 1862 г., выш. 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 надуваются 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*.

²⁾ Strom L. V.

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

⁴⁾ 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* ¹⁾, и поддерживают 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“ ²⁾.

Пѣснопѣнія болѣе легкія и обыкновенныя поются безъ всякой гармоніи (въ унисонъ), 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. свѣтлыя (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 блестялъ 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 онъ

¹⁾ 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.

²⁾ 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, разнообразія окраску своей гармоніи, усиливая, уменьшая или обостряя 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“¹⁾.

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 дѣлье пѣвческіе хоры и исполняютъ церковную мелодію въ гармоническомъ видѣ по партіямъ, заранее написаннымъ для каждаго голоса“²⁾. 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 нелѣпность; 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“³⁾. Архимандритъ (епископъ) Порфирій Успенскій весьма неодобрительно отзывается о хорошемъ греческомъ пѣніи въ Одессѣ, Тагапрогѣ, Венеціи, Царьградѣ и въ другихъ мѣстахъ, гдѣ оно, въ ущербъ своимъ восточно-мелодическимъ свойствамъ и красотамъ, приняло эле-

¹⁾ Тамъ же, р. 56 и 57.

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

³⁾ Де-Кастро въ вышеупомянутомъ сочиненіи, стр. 60, примѣчаніе.

менты западно-европейской музыки ¹⁾, а проф. Бурго-Дюкюдрэ 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 ²⁾.

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-Дюкюдрэ 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 проэкта, 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

¹⁾ „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.

²⁾ 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* интервалль, который отдѣляетъ тоніку отъ предыдущей ноты есть *полутонъ*; въ *античномъ минорѣ* (*ладъ гиподорійскій*) этотъ интервалль 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 дѣйствию впечатлѣнія свойственное гиподорійскому ладу будетъ нарушено. Если напротивъ въ аккомпанирующіхъ 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“¹⁾.

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“²⁾. У древнихъ грековъ и римлянъ музыкаю 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-

¹⁾ Тамъ же, стр. 66 и 67.

²⁾ 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“¹⁾. По св. Іоанну Златоусту, Исидору Пелусіоту и Θεодориту²⁾, 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“³⁾. 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 важному“⁴⁾.

При еврейскомъ богослуженіи одни изъ псалмовъ пѣлись только голосами безъ музыки и имѣли надписаніе *schiri* שְׁחִירֵי, *пѣснь*, другіе съ сопровожденіемъ инструментовъ и надписывались *mitzohg*, *мѣлос*, *ψάλμος*, *псаломъ*. Такъ различаютъ ветхозавѣтныя пѣснопѣнія: Іоаннъ Златоустъ, Иларій, Евемій, 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 музыки⁵⁾.

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 рога⁶⁾. Священныя же пѣснопѣнія исполнялись у нихъ хорами пѣвцовъ и массою народа, которымъ

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

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

³⁾ Θεодоритъ. *Толков. на пс. 50*.

⁴⁾ Онъ же, на Осію 5, 23.

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

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

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

Въ христіанской церкви, въ первое ея время, по мнѣнію нѣкоторыхъ изслѣдователей, употреблялись еще на вечеряхъ 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 ¹⁾. 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 кроталахъ *не допущено*, какъ все свойственное дѣтямъ или несовершеннымъ въ разумѣ“ ²⁾. Поэтому въ восточныхъ православныхъ церквахъ во все послѣдующее время музыкальные инструменты никогда не употреблялись при богослуженіи, и только нѣкоторыя еретическія общества составляютъ въ этомъ отношеніи исключеніе ³⁾. До VIII вѣка христіанской эры инструменты не употреблялись и въ Западнѣйшей церкви.

Современные намъ писатели, разсуждая о томъ, почему инструментальная музыка не допускается въ церквахъ восточнаго православія, развиваютъ мысли св. мученика Іустина ⁴⁾. 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 дознано (говоритъ г. Ольховскій), что музыка инструментальная не настраиваетъ души

¹⁾ Олесницкій въ томъ же сочиненіи, стр. 374.

²⁾ Quaest. 107.

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

⁴⁾ 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, волнуетъ большею частію только поверхность души и весьма рѣдко касается глубины ея“; присоединяемая же къ пѣнію она способна затемнить ясность произношенія словъ, а потому можетъ лишь препятствовать внятности и вразумительности поемыхъ текстовъ ¹⁾. 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 истины вѣры, а съ другой самыя глубокія чувства и желанія человѣка, имѣетъ преимущество предъ музыкаю инструментальною и въ практическомъ примѣненіи. „Пѣніе естъ естественный даръ природы, находящійся всегда у человѣка подъ руками“, а потому возможно для всякаго человѣка, 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. ²⁾ присланъ въ подарокъ Пипину королю французскому, но не для употребленія при богослуженіи. Карль Великій (768—814) ввелъ органъ въ церквахъ Франціи и Германіи для легчайшаго обученія грубаго народа общему пѣнію въ храмахъ ³⁾, 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 доннынѣ, не допускала въ своихъ храмахъ инструментальной музыки. Извѣстно также, что въ самомъ Римѣ

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

²⁾ 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.

³⁾ 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 ¹⁾. 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.) ²⁾, 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“ ³⁾. Сверхъ того въ Западной церкви существуютъ ограниченія и относительно самыхъ инструментовъ, допускаемыхъ при храмовомъ богослуженіи. „Соборъ Тридентскій (1543—1563) пишетъ г. Ольховскій ⁴⁾, 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.

¹⁾ „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).

²⁾ Lib. III. De offic. eccles.

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

⁴⁾ 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“¹⁾.

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 богослужбнаго 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 органъ²⁾. 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.

¹⁾ Тамъ же стр. 250.

²⁾ 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 представлялось народнымъ обычаемъ, 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 ¹⁾. Свобода внѣхрамоваго пѣнія у евреевъ выражалась сопровожденіемъ его не только особыми музыкальными инструментами, не имѣвшими мѣста въ храмѣ (наприм. тимпанами), но въ извѣстныхъ случаяхъ и внѣшними движеніями—хоровами 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 Аведара (2 Цар. 6, 14—16); ежегодное торжествованіе евреями праздника Кущей (Иос. Флав. Древн. 1. VIII, 2); обычные народные хороводы предъ воротами городовъ (Плачь 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

¹⁾ Подробности см. у проф. Олесницкаго „Древнееврейская музыка и пѣніе“; Тр. Кіев. Д. Ав. 1871 г., т. IV.

не соответствующее началамъ 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* ¹⁾, но умалчиваютъ о музыкѣ и хороводахъ, какъ занятіяхъ мірскихъ, чуждыхъ назидательности и благочестія; святые же отцы и прямо обличаютъ обычаи театралныхъ пѣвцовъ и плясуновъ, вносимые пѣкоторыми въ церковь ²⁾.

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 рукодѣлье.— „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“ ³⁾. 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“ ⁴⁾. Охота къ келейному чтенію и псалмопѣнію у египетскихъ иноковъ считалась однимъ изъ признаковъ *спасительнаго безмолвія* ⁵⁾. 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 рукодѣлья, совершаютъ келейное *правило*, состоящее въ чтеніи и псалмопѣніи ⁶⁾. Также понималось *безмолвіе* и на Аѳонѣ. Отъ монаха, отрекшагося мірской суеты, требовалось, между прочимъ, „непрестанное псалмо-

¹⁾ Іаѳ. 5, 13; Колос. 3, 16; Ефес. 5, 19.

²⁾ І. Златоустъ. *Hom. in Osiam. t. 6, p. 37.*

³⁾ *Постановл. апостольскія, кн. VIII. § 11.*

⁴⁾ *Бесѣд. на псал. 41.*

⁵⁾ Изреченія блаж. Теодоры (IV в.). Въ „Исторіи Аѳона“ архим. Порфирія. Ч. III. отд. 1, стр. 140.

⁶⁾ „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, „Пренод. Савва освященный и его духовное завѣщаніе“

пѣніе и долгое (келейное) бдѣніе“¹⁾ 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*²⁾. Св. Іоаннъ Златоустъ не рѣдко предлагаетъ своей паствѣ и совѣтъ и увѣщаніе пѣть въ домахъ священныя пѣснопѣнія вмѣсто подмыхъ (низкихъ) мірскихъ пѣсень, чуждыхъ христіанскаго цѣломудрія: „поющіи бо (священныя пѣсни), говоритъ онъ, Духа Святаго исполняются, якоже мірскія пѣсни наводятъ духа сатанинскаго“³⁾ 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 тропари⁴⁾. 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 пдтомъ, утѣшается псалмами и виноградарь съ ножомъ своимъ поетъ что нибудь Давидово“⁵⁾. Тоже подтверждаетъ и св. Аѳанасій Великій⁶⁾. При ежедневномъ повтореніи псалмовъ самыя простыя міряне затверживали текстъ ихъна 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 современниковъ⁷⁾, 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-

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

²⁾ Ефес. 5, 19; Колосс. 3, 16 и др.

³⁾ „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Д. Разумовскаго, стр. 180.

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

⁵⁾ Епист. in psal. 83.

⁶⁾ Письма къ Маркеллину.

⁷⁾ 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 отпра- влялась въ церковь и, ставши на хоры, пѣла вмѣстѣ съ дру- гими“. Изученіе церковнаго пѣнія происходило какъ практи- чески 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 импе- ріи, по свидѣтельству А. Гелладія, первоначальное воспитаніе дѣтей имѣло характеръ церковный. „Школы были въ церкви на хорахъ (женскихъ катихуменіяхъ), учителями—священники и мо- нахи. Дѣти съ ранняго возраста въ теченіе пяти или болѣе лѣтъ изучали тамъ между прочимъ Октоихъ Дамаскина; Псал- тирь Давида, книги свящ. писанія и богослужебныя... Уроки начинались вскорѣ послѣ восхода солнца; дѣти тутъ же и обѣ- дали, а затѣмъ днемъ спали“¹⁾. Примѣромъ высокопоставлен- ныхъ въ государствѣ лицъ, усердно упражнявшихся въ церковно- домашнемъ пѣніи, могутъ служить: императоръ Θεодосій Млад- шій (V в.) со своими сестрами, мать царя Алексѣя Комнина Анна, проводившая большую часть ночи въ молитвѣ съ церков- нымъ пѣніемъ. Исторія церковнаго пѣнія упоминаетъ также объ Иринѣ, дочери сановника Θεодора Агіопетрита, какъ перепис- чицѣ потныхъ церковныхъ книгъ, о христіанкахъ Псирицѣ и Па- цадѣ, какъ сочинительницахъ церковныхъ мелодій²⁾. Благоче- стивая же и благородная инокиня Кассія, бывшая нѣкогда не- вѣстою царя, написала много прекрасныхъ каноновъ, стихирь и другихъ пѣснопѣній³⁾. Были въ Греціи и понынѣ существуютъ также особые стихи духовнаго содержанія,—это духовныя *канти* странствующихъ рапсодовъ и домашнія *псалмы*, хотя мы и не имѣемъ о нихъ подробныхъ историческихъ извѣстій⁴⁾. Стихи эти, по свидѣтельству путешественниковъ, и понынѣ можно слы- шать на улицахъ Константинополя предъ окнами домовъ нака- нунѣ праздниковъ Рождества Христова и Новаго Года⁵⁾. О си- лѣ обычая домашняго пѣнія священныхъ пѣснопѣній у грековъ свидѣтельствуемъ съ одной стороны то обстоятельство, что у нихъ и мірская пѣсня, въ ея музыкальныхъ основаніяхъ и напѣвахъ,

¹⁾ Тамъ же.

²⁾ См. архим. Порфирія „Приложенія“ ко 2-й части 2 отд. пер- ваго путешествія въ Аѳон. монастыри, стр. 72 и 82.

³⁾ Подробнѣе см. „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, стр. 250.

⁴⁾ Нѣкоторыя свѣдѣнія о нихъ имѣются у Крумбахера: „Geschich- te der Bizantinischer Literatur...“ München. 1891 г.

⁵⁾ Архим. Порфирій объ анатолійскихъ пѣвцахъ изъ фамиліи Юрак- чидовъ. „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, Ч. 2, отд. 1, стр. 415.

обыкновенно подчинялась церковному гласу ¹⁾, 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 ²⁾.

II.

Мелодическое содержаніе, устройство и характеръ греческаго церковнаго пѣнія

Музыка, по ученію греческихъ теорій ³⁾, 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 *мелодию*, 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

¹⁾ Бурго-Дюкюдра: *Etudes sur la musique eccles. Grecque* pag. 63.

²⁾ 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.

³⁾ См. наприм. А. Θ. Фокаевса „*Μουσικόν ἐγχειρίδιον*“. Θεσσαλονικι. 1879 г., глава 1.

по желанію пѣвца къ сѣтованію и печали, къ радости и негодованію и проч. ¹⁾).

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" ²⁾. Но „Богъ для спасенія заблуждающихъ, говоритъ св. Іоаннъ Златоустъ, благоволилъ допустить въ (христіанскомъ) богослуженіи нѣчто занятое и изъ богослуженія языческаго, немного *измѣнивъ* это нѣчто" ³⁾. Что еврейское псалмопѣніе оставило въ христіанствѣ глубокія слѣды своего вліянія, это можно заключить изъ широкаго употребленія псалмовъ въ древней церкви, изъ утвердившихся въ ней и сохранившихся донынѣ пѣ-которыхъ общихъ приемовъ 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-

¹⁾ Тамъ же.

²⁾ Stromata.

³⁾ 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 ¹⁾. Слѣды вліянія на византійское церковное пѣніе античной эллинской древности усматривается во взаимномъ сходствѣ *родовъ* пѣнія, *тональностей*, *ладовъ* и *гаммъ*. „Но такъ какъ, говоритъ Крестъ, 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“ ²⁾. 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 ³⁾ 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 *палинодии* (отъ *πάλιον ᾄδω*), т. е. искусство разнообразія въ пѣснословеніи 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 ⁴⁾. Тоже конечно было и

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

²⁾ Anthologia Graeca. Proleg. p. CXI.

³⁾ Εἰς τρόπους καὶ εἰς τοὺς λόγους τῶν Ἑλλήνων. Тамъ же, р. XXIX.

⁴⁾ 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 Азии. 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*“¹⁾. 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“²⁾. Св. Іоаннъ Дамаскинъ (VIII в.) эти два рода пѣнія исключилъ изъ своей системы церковнаго *осмогласія* и оставилъ въ ней только *діатоническій* родъ.

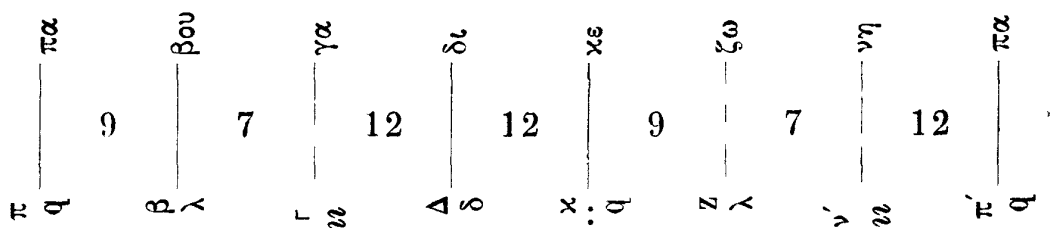
Однакоже въ пѣніи Греко-Восточной церкви греческіе писатели и учителя донынѣ различаютъ три рода музыки: *діатоническій*, *хроматическій*, *энгармоническій*, изъ коихъ каждый имѣетъ свою звуковую лѣствицу. Въ чемъ же состоятъ и какія особенности имѣютъ эти нынѣшніе греческіе *роды* пѣнія, сравнительно съ древними античными³⁾.

¹⁾ Бурго-Дюкюдрэ „Etudes musique Eccl. Grecque“ р. 2.

²⁾ Stromata.

³⁾ Ученіе о *родахъ* музыки, здѣсь изложенное, заимствовано изъ книги Фокаевса „Μουσικόν 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, имѣеть 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, εε, ζω, υη.

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

Внизу лѣствицы обозначены *μαρτυρίαι* (μαρτυρίαί) ²⁾ или ключевые показатели высоты голоса при пѣніи; такъ какъ невматическіе знаки грековъ сами по себѣ указываютъ лишь взаимныя интервальныя отношенія между звуками, а не абсолютную ихъ высоту. Каждая *μαρτυρία* 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).

¹⁾ 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.

²⁾ О *μαρτυρίαί*хъ Фокаевъ „*Μουσικόν ἐγχόλιον*“, гл. XXIII.

Система эта по распределенію 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 вполнѣ согласно съ Эратосѣеномъ и Птолемеемъ. Именно въ ихъ тетрахордахъ установлена иная послѣдовательность интервалловъ, чѣмъ въ ученіи древнихъ ¹⁾. 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 Вриеннія; 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 знатоки 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 ²⁾.

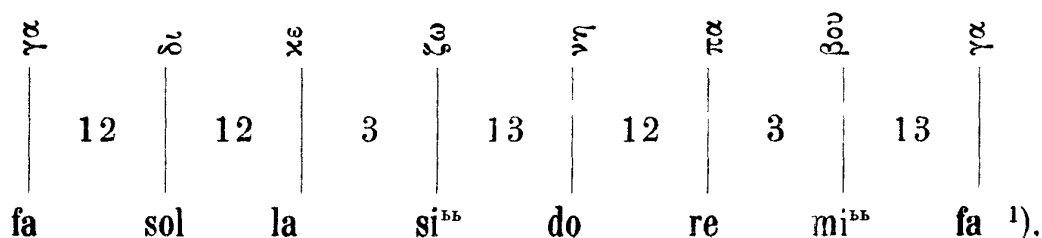
Діатоническая лѣствица свойственна гласамъ: первому и первому плагальному, четвертому и многимъ мелодіямъ четвертаго плагальнаго гласа.

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 λε-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 *рѣза* ⁰ т. е. одинъ изъ видовъ *бемоля*, уменьшающій интервальное разстояніе на *два четверти* тона. Сверхъ того къ осо-

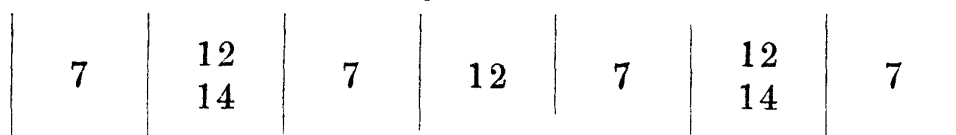
¹⁾ У Птолемея: 12, 9, 7; у новыхъ грековъ: 7, 12, 9. См. Westphal, Metrik. 1, 423.

²⁾ Christ et Paranikas „Anthol.“ Gr. Proleg. p. CXVIII.

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



Особое мѣсто занимаетъ лѣствица *хроматическая* ($\chi\rho\omega\mu\alpha\tau\iota\kappa\acute{\eta}$ $\lambda\acute{\iota}\mu\alpha\acute{\xi}$) 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*:



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. Дюкюдрэ 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[♭] си* съ интервалами: $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ и гамму *нѣждіатоническаго* рода Аристоксена: *ми фа соль[♭] ля си* съ интервалами: $\frac{1}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ 1.

¹⁾ 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 *χροαί* 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* ¹⁾.

Кромѣ родовъ пѣнія византійцы несогласны съ древними системами и во многомъ другомъ. Такъ древніе греки употребляли *семь гармоній* или *ладовъ* (*τρόποις* или *εἶδη*), средне-вѣковые византійцы *восемь*, а новыя греки *девять гласовъ*. Причемъ самое названіе *ладовъ гласами* (*ἴχος*) 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: *лидійской*, начинающейся съ *ге*, и *иполидійскій* — съ *ла*, употребленіе названій звуковъ *образцовой лѣствицы*: *прославаномена*, *ипата*, *парипата*, *миханосъ*, и т. д. для обозначенія каждаго звукоряда, съ какаго бы звука онъ ни начинался, различеніе *ладовъ* или *гласовъ* по интервальной послѣдовательности не четырехъ только, но *пяти* первыхъ ступеней снизу гласового *окта хорда*, получившихъ названіе *пента хорда*, хотя бы общая сумма его интервалловъ и не составляла $3\frac{1}{2}$ тона, разумѣвшихся въ древнемъ названіи *διὰ πέντε*. Такъ произошелъ новый *пента хордъ миксолидійскій*, объемлющій пятиструнную группу лишь въ *три тона* (*i, do, re, mi, fa*: $\frac{1}{2} 1 1 \frac{1}{2} = 3$).

Кромѣ *родовъ пѣнія* и *тональностей* греческіе пѣвцы различаютъ также *системы* (*σύστημα*) или группы интервалловъ, изъ повторенія которыхъ образуются ихъ гласовыя лѣствицы. Таковыхъ системъ четыре: *окта хордъ* или *диапазонъ* (*διὰ πασσῶν*), состоящій изъ семи интервалловъ, ограничиваемыхъ восьмью звуками, изъ которыхъ первый созвученъ съ восьмымъ (*πα-πα*) ²⁾; *пента хордъ* или *трохъ* (*τροχός*), заключающій въ себѣ четыре интер-

¹⁾ Бурго-Дюкудрэ въ вышеназванномъ сочиненіи р. 3—6.

²⁾ Примѣръ *окта хорда* см. выше.

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

У грековъ:	υη,	πα,	βου,	υη,	πα,	βου,	υη.
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* (ᾠχος), по ученію греческихъ музыкантовъ и писателей ¹⁾, „есть опредѣленный древними образъ (τρόπος) преемства согласныхъ (ἑμιελῶν) 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* (χύριοι) 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 Дамаскинскимъ ²⁾. Въ средніе вѣка основаніемъ для различенія гласовъ автентическихъ и пла-

¹⁾ См. наприм. А. Θ. Фокаевса. „Μουσικόν ἑγκόλιον“, глава 13.

²⁾ Подробнѣе объ этомъ см. „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Д. В. Разумовскаго, а также мое сочиненіе: „О церков. пѣніи, знамен. распѣвъ“, § 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* ($\beta\acute{\xi}\epsilon\iota\varsigma$), а плагальныхъ *тяжкими* или *низкими* ($\beta\alpha\rho\epsilon\iota\varsigma$)¹⁾. 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 четыремъ 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 ($\sigma\omega\lambda\acute{\eta}\nu\omicron\upsilon\varsigma$) и соединивъ ихъ, выставили противъ вѣтра Изъ каждой трубочки тогда получились особыя 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 желѣзная²⁾. 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 періодѣ упадка греческой образованности, а особенно въ періодъ возникновенія объединяющаго всѣ народности христіанства, не имѣли ни нравственной силы, ни

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

²⁾ Арх. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Аѳон. 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 цѣніе восточной христіанской церкви дѣйствительно могло составить 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, цѣвческой матеріалъ, аллегорически обозначенный въ баснѣ звуками трубочекъ оловянной и желѣзной ¹⁾. Преобразователь цѣвнія 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 Вриенній, примѣняя къ каждому изъ восьми гласовъ древняго народнаго 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 ²⁾. Сверхъ того вообще означенные писатели неправильно примѣняютъ древняго названія къ церковнымъ гласамъ потому, что упо-

¹⁾ Срв. мифическія сказанія грековъ о плѣнительномъ цѣвнн еракійскихъ музъ и цѣвцовъ Орфлея и Музея, о Троянцѣ Парисѣ и Аполлопъ въпередѣ, 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.

²⁾ 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 ¹⁾).

Полную и вмѣстѣ самую строгую систему гласовъ мы видимъ въ *грегоріанскомъ* пѣніи. Главные гласы въ ней, согласно Губвальду, 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 тетракордъ *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 каждого 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 гуполидійской *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 гуполидійскомъ вмѣсто *si* господствующимъ звукомъ служитъ *do* ²⁾).

Системы церковнаго осмогласія св. Іоанна Дамаскина мы не знаемъ въ точности. У Мануила Вриеннія (XIV в.) первый гласъ называется *гпермиксолидійскимъ*, второй—*миксолидійскимъ*, третій—*лидійскимъ*, четвертый—*фригійскимъ*, пятый—*дорійскимъ*, шестой—*гполидійскимъ*, седьмой—*гпофригійскимъ*, восьмой—*гподорійскимъ*. 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

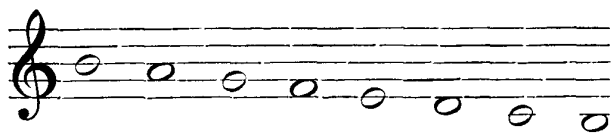
¹⁾ См. Вестфаль 1, 219.

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

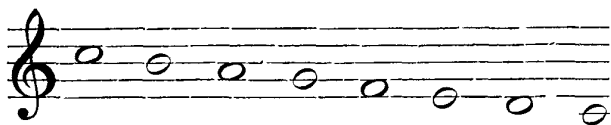
ГРЕЧЕСКІЕ ЛАДЫ.

Античныя въ октавахъ.

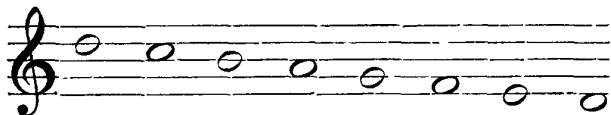
Миксолидійскій.



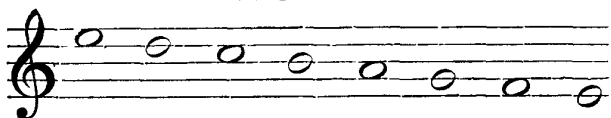
Лидійскій.



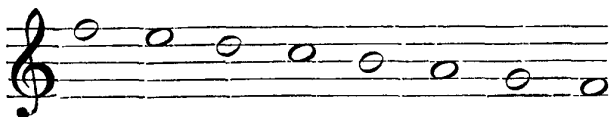
Фригійскій.



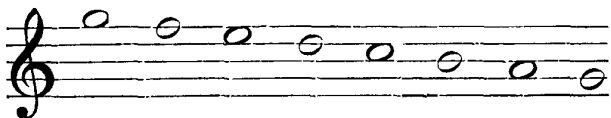
Дорійскій.



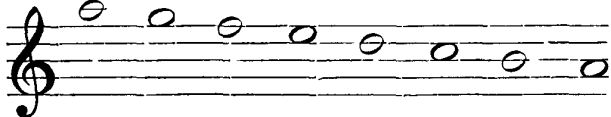
Гиполидійскій.



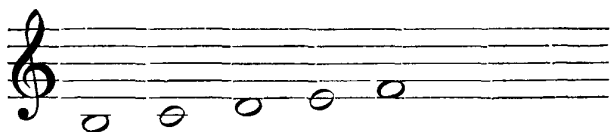
Гипофригійскій.



Гиподорійскій.



Гипомиксолидійскій.

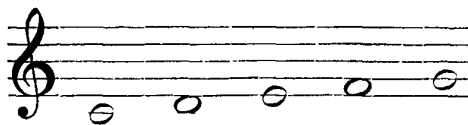


Византійскіе въ пентахордахъ.

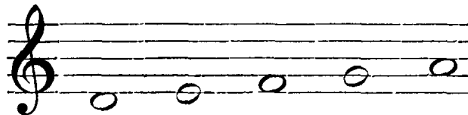
Гласъ третій.



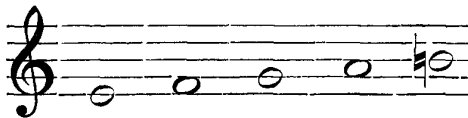
Гласъ второй.



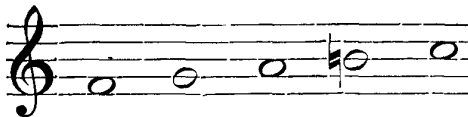
Гласъ первый.



Гласъ четвертый.



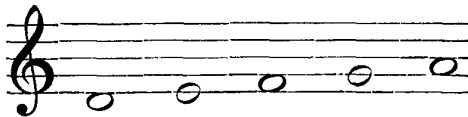
Гласъ шестой.



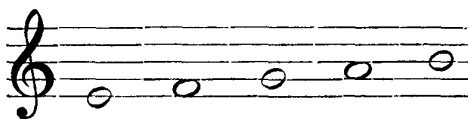
Гласъ пятый.



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 ¹⁾. У новѣйшихъ греческихъ писателей первый гласъ называется *дорійскимъ*, второй—*лидійскимъ*, третій—*фриійскимъ*, четвертый—*миксолидійскимъ*; плагальные гласы идутъ въ томъ же порядкѣ, причемъ гласъ седьмой, смотря по мелодіямъ, получаетъ названіе то *плагальнаго третьяго* гласа, то гласа *тяжкаго* или *низкаго* ²⁾. 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 *иполидійская*, *фриійская* и *ипофриійская*, *дорійская* и *иподорійская*. 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 *ипомиксолидійской*. Прилагаемъ сравнительную таблицу греческихъ *диатоническихъ ладовъ* въ ихъ *античномъ* и *византійскомъ* изложеніи по изслѣдованіямъ Ю. К. Арнольда и Л. А. Бурго-Дюкудрэ ³⁾.

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

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

²⁾ См. А. Θ. Фокаевса „Μουσικόν ἐγχείριον“, главы XIV—XXI.

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

октавныхъ звукорядовъ, совмѣщающее въ себѣ въ болѣе тѣсныхъ предѣлахъ существенно необходимые звуки того или другого *лада*, соотвѣтственно объему большинства церковныхъ мелодій, по 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 интервальныхъ 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, *миксофриійскій*. *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 ¹⁾. Такой именно, а не иной, счетъ гласовъ показывается издавна и во всѣхъ богослужебныхъ простыхъ и нотныхъ греческихъ книгахъ доннынѣ. Нынѣ же, за утратою, или видоизмѣненіемъ древнихъ образцовъ церковнаго пѣнія, и соединеніемъ въ немъ самыхъ разнообразныхъ пафвовъ, такой счетъ гласовъ представляется наилучшимъ и какъ бы единственнымъ. Нынѣшнее пѣніе грековъ, по отзыву его изслѣдователей ²⁾, представляетъ собою смѣсь древнихъ мелодій съ позднѣйшими произведеніями, гласовъ античныхъ съ посторонними заимствованіями, *ладовъ діатоническихъ* съ иными *родами* пѣнія. Вслѣдствіе же размноженія и разнообразія пафвовъ для новыхъ грековъ оказались тѣсными не только прежде припатыя гласовыя области звуковъ и примѣты, но и самое коли-

¹⁾ Срв. Westphal, *Metrik*, 85 et 318.

²⁾ 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*, *возм-средніе*, *плагальные* и *возм-плагальные*, *трифоны*, *тетрафоны*, *пентафоны* и *гектафоны* ¹⁾.

Однако и въ новогреческомъ 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* ²⁾.

Четвертый плагальный гласъ, по строенію своихъ интервалловъ (за изъятіемъ интервала въ $\frac{5}{4}$ тона), сходенъ съ древнимъ *лйдійскимъ* 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 *соль* (доминанту) съ нотою *си*^В. Напѣвъ Ἦσαία χέρουε

¹⁾ См. А. Θ. Фокаевса „Μουσικόν ἐγχόλιον“. глава 13; срв. Christ et Papanikas „Anthol. Gr.“ Proleg. p. CXXI; девятымъ гласомъ считается λέυετος и мелодіи 4-го гласа съ финаломъ βου (mi), а десятымъ βευαχω и часть напѣвовъ плаг. 2-го гласа

²⁾ Болѣе подробное сопоставленіе нынѣшнихъ греческихъ гласовъ съ древними ладами см. въ нотномъ приложеніи къ этой статьѣ, табл. I—X.

транспонированъ на кварту внизъ и потому имѣеть въ своей гаммѣ не *си^b*, но *фа* діэзъ.

Ладъ *дорійскій* имѣеть близкое сходство съ вариантомъ *четвертаго* гласа, именуемымъ *λέγεται*, оканчивающимся на *ми*. Нота *фа полудиэзъ* 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^b*. Звукорядъ *фа* здѣсь транспонированъ въ звукорядъ *до* (утъ), подобный октавѣ *лидійской*, изъ котораго произошлъ нашъ новый мажоръ (*іоникъ* Глоріана), мало-по-малу вытѣснившій древнюю *иполидійскую* гамму.

Ладъ *ипофрилійскій* встрѣчается въ *четвертомъ* гласѣ, именно въ вариантѣ, именуемомъ *ᾠγα*, который заканчивается звукомъ *соль*.

Наконецъ октава *иподорійская* встрѣчается въ *первомъ* гласѣ и въ мелодіяхъ *перваго плагальнаго* гласа, имѣющихъ тоникою *ре* и доминантою *ля*, съ нотою *си^b*, 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 имѣеть оригинальное только ему свойственное устройство, и непохожъ ни на одинъ изъ діатоническихъ ладовъ.

Что касается *второго 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: *ἀπήχημα*, иначе *προήχημα* или *προετοιμασία* гласа т. е. отзвукъ, предоглашеніе, предуготовленіе гласа; затѣмъ *ἴσον* или *βάσις* т. е. основной звукъ мелодіи, выдерживаемый при пѣніи дѣтми; 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 πα (ge), гласъ 2-й и плагальный 2-го на βου (mi), гласъ 3-й и гласъ *тяжкій* на γα (fa), гласъ 4-й и плагальный 4-го на δι (sol) ¹⁾. 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 Гривъ, не довольствовались скромнымъ содержаніемъ древнихъ напѣвовъ и старались о большемъ разнообразіи модуляцій, то вскорѣ произошло, что приведенныя въ безпорядокъ разностию финальныхъ звуковъ многія мелодіи гласа 1-го стали оканчиваться на κε (la), гласа 4-го на βου (mi), гласа *тяжкаго* на ζω (si). Къ этому присоединилось еще то обстоятельство, что они (мелодисты), дабы чрезмѣрнымъ однообразіемъ напѣвовъ не навлечь скуки на людей, во всѣ періоды одного и того же гласа оканчивали однимъ и тѣмъ же финальнымъ звукомъ; почему и установили три рода каталексисовъ: *заключительныхъ* (τελειῶν) въ концѣ пѣснопѣній, *совершенныхъ* (ἐντελειῶν) въ концѣ періодовъ въ срединѣ пѣснопѣній и наконецъ *несовершенныхъ* (ἀτελειῶν) въ концѣ колѣнъ и частей періода, гдѣ мелодіи скорѣе остаются въ зависимости, чѣмъ заключаются. Въ этомъ послѣднемъ случаѣ они допускали особенно большія вольности ²⁾. Поэтому уже Вріенній въ XIV вѣкѣ различалъ восемь гласовъ между прочимъ двоякаго рода финальными звуками. Наконецъ нынѣ вѣрнѣйшими показателями финальныхъ звуковъ служатъ *мартиріи*, 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 *пападикόν* и еще иное; *несовершенные* каталексисы обыкновенно падаютъ на одинъ звукъ, *совершенные* на другой, а *заключительные* оканчиваются иногда особымъ звукомъ, иногда же звукомъ *совершеннаго ката-*

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

²⁾ 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 ¹⁾).

Говорятъ, что вѣрнѣйшею изъ гласовыхъ примѣтъ служитъ ἀπήχημα каждого гласа. *Апихима*, по Фокаевсу, „есть подготовленіе гласа имѣющей пѣться мелодіи“. Древніе обозначали ее въ разныхъ гласахъ при помощи многосложныхъ реченій, наприм. *ἄγιας, γαία, ἄγια* и проч., каковыя реченія буквами древняго письма обозначали извѣстные характеристическіе интерваллы гласа, а иногда и способъ произведенія звуковъ. Такъ *апихима* восьмого гласа *Ἠεάγε* выражается діатоническими интервалами: *νη, πα, βου, νη* (do-re-mi-do) и „требуетъ произношенія величественнаго и властнаго“ ²⁾. Въ новыхъ руководствахъ по пѣнію реченія эти сокращены, упрощены и почти все 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* (бáзисъ), 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, *господствующіе 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* (ὕπερβάσιμος), коихъ качество совершенно бездѣйственно въ гласѣ, поелику производитъ непріятное впечатлѣніе на слухъ“ ³⁾.

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

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

²⁾ Тамъ же, глава XIII и далѣе.

³⁾ Фокаевсъ, глава XIII.

служеніи. Это родъ устныхъ *антимиъ* для пѣвцовъ, не знающихъ нотописи, и для мелодій, не изложенныхъ нотно ¹⁾).

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 *παλαδικόν*, *στιχηραρικόν* 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- соль* съ господствующими звуками *фа* и *соль* 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

¹⁾ Таковъ *Μέθoδoς ἀγιορικῆ, ὀκτάηχος*, 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.

системъ *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 ¹⁾. 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 *фѳоръ*. Слово *нана*, у персовъ *азізіи* означаетъ переходъ (*συνπλοχή*) отъ третьяго гласа въ пятый; *фѳора* (*φῳρα*) есть знакъ внезапнаго *нарушенія* мелодіи поемаго гласа и перехода отъ него въ другой какой либо гласъ ²⁾.

Кромѣ *переноса* мелодій изъ одного гласа въ другой въ нѣкоторыхъ греческихъ пѣснопѣніяхъ встрѣчается, какъ и въ нашемъ столповомъ пѣніи, сочетаніе мелодій нѣсколькихъ разныхъ гласовъ ³⁾. Такъ съ XIV вѣка особенно извѣстны *четверогласники*, а впослѣдствіи и *осмогласники*, т. е. пѣснопѣнія, совмѣщающія въ себѣ по четыре и по восемь гласовъ, что отмѣчалось какъ въ нотныхъ, такъ иногда и въ четкихъ 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.

¹⁾ Срв. Фокаевса „Μουσικόν ἐγκύλιον“, глав. XXII.

²⁾ 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.

³⁾ 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 пѣснопорцы анатолійскіе (малоазійскіе) Георгій Писидійскій и Феодоръ Сикеотъ составленнымъ имъ пѣснопореніямъ дали тотъ самый напѣвъ, который былъ общепотребителенъ и любимъ въ Анатолиі, отъ чего и самыя эти пѣснопѣнія названы *анатолійскими* 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 ¹⁾. 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 ²⁾, 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 распѣвы 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

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

²⁾ „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 пѣспенныя послѣдованія службъ. Пѣніе сіе, по Сумеону Солунскому, „отъ отцевъ издревле дадеся и каеолическія же церкви вся по вселеннѣй отъ начала тое совершаху сладкопѣсенно, ничто же глаголюще безъ пѣнія, токмо іерейскія самыя молитвы и діаконовъ прошенія“¹⁾. Пѣніе это особенно содержалось церквами: Константинопольскою, Антиохійскою и Фессалоницкою (Солунскою). Примѣры этого пѣнія и нынѣ можно слышать на Солунскомъ Аѳонѣ, который, по свидѣтельству ученыхъ изслѣдователей, „есть дѣйствительно живой остатокъ глубокой старины“²⁾.

3. Метръ и ритмъ церковныхъ пѣснопѣній.

Богослужбныя 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 богослужбныхъ 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,

¹⁾ 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 сѣнод. изданія къ *асматикамъ* должно отнести предначинательный псаломъ на всенощномъ бдѣніи: „Благослови душе моя Господа“, имѣющій надписаніе: *Кіевскаго ростѣва*; л. 3 обор.

²⁾ „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, подъ вліяніемъ 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, входяція 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* (*δύστιχος*), 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 развившіяся въ ней самой¹⁾. 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 впоследствии 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

¹⁾ 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 обзорѣнія главныхъ формъ церковной греческой поэзіи и музыки. Пользуемся тѣмъ, что извѣстно нынѣ въ этомъ отношеніи въ Европѣ съ присовокупленіемъ и нѣкоторыхъ своихъ наблюденій ¹⁾).

А. О метръ пѣснопѣній.

Со времени изданія греческой гимнологіи Питрою ²⁾ 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 закономерномъ 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 *полустішія*, *стихи* (или періоды) и *строфы*, каковыя части, какъ въ письмѣ, такъ и въ возгласномъ произношеніи, у евреевъ

¹⁾ Настоящая глава о метръ 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.

²⁾ 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 ихъ каденцами“¹⁾.

Библейскій параллелизмъ различается: 1) *синонимическій*, когда оба члена стиха (полустипіа) выражаютъ одну и ту же мысль, но иными словами; 2) *антитемическій*, 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 добавочнаго 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. Полустипіа 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.²⁾.

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

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

²⁾ 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. *Олестичаго* „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 *диансалма* (*διάψαλμα*), т. е. *отпѣвъ* или *раздѣлъ* псалма и встрѣчается въ Библии 72 раза ¹⁾.—Къ особенностямъ библейскаго стихотворенія также относятся: припѣвъ, иногда алфавитный акростихъ, повторенія словъ и звуковыя комбинаціи: аллитерація, рима, игра словъ и др. ²⁾.

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, возвахъ къ тебѣ, услыши мя“); изъ нѣкоторыхъ же псалмовъ заимствуются лишь отрывки въ видѣ отдѣльныхъ стиховъ, или же двустишій. 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 ³⁾.

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 полустишія. 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

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

²⁾ Тамъ же, стр. 403 и дал.

³⁾ 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 Христось ¹⁾.

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...“ ²⁾.

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: ³⁾.

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

* *
*

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

* *
*

¹⁾ Тамъ же, стр. 419 и дал.

²⁾ 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.

³⁾ Греческій текстъ см. Πανδέκτη ἐσθᾶ ἐκκλησιαστικῆ, изд. Каріофилла. Аѳины. 1860 г. т. 1. стр. 12.

Достоинъ еси во вся времена
 Пѣтъ быти гласы преподобными,
 Сыне Божій, животъ дай.
 Тѣмже міръ тя славятъ ¹⁾).

Но и въ нѣкоторыхъ молитвахъ священника и въ большей части возглашеній, ектеній и пѣспоѣній 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 святой храмъ сей,

* *

И сотвори съ нами, | и молящимися съ нами,
 Богатыя милости Твоя | и щедроты Твоя ²⁾).

Возглашеніе діакона:

Стапемъ добрѣ, | станемъ со страхомъ,
 Возвемъ святое возношеніе ! въ мирѣ приносити.

¹⁾ Пѣспоѣніе 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.

²⁾ Служебникъ, Свпод. 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“¹⁾.

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 видовъ²⁾ 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“³⁾. 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

¹⁾ 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.

²⁾ Срв. Крumbaхера „Geschichte der Byzant. Litteratur“ § 148 и 158.

³⁾ 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 въ 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) ¹⁾. 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 ²⁾. 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 всеми красотами греческой словесности. За прозаическимъ текстомъ слѣдуетъ пѣснь дѣвъ. Она состоитъ изъ расположенныхъ по акростиху греческаго алфавита 24 строфы (φάμιλος), поемыхъ одною изъ дѣвъ, съ двустрочнымъ припѣвомъ послѣ каждой строфы (ὕπακοη) 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 всехъ 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 ³⁾. Они идутъ правильными строфами

¹⁾ 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. I, стр. 115.

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

³⁾ Тамъ же, стр. 375.

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

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*, *троханическій 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 *анакреонтическій* 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 ²⁾). Вотъ начальныя стихи нѣкоторыхъ его произведеній съ ихъ метрическими схемами:

О человѣческой природѣ:

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

Χριστὸς ἐμοῖς ἀχέεσσι || τετραμένος, οἷος ἀπ' ἄλλων
 "Нрѣн ἐν σхиερῶ || ἄλσει, θυμὸν ἔδων

О жизни человѣческой.

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

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

²⁾ 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 δικαίως
Ἔνα βαρῦτόν 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 Никифою Давидомъ учеными комментаріями ¹⁾.

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. Горацию). 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 ²⁾.

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 героической гекзаметрѣ 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, Каллуфъ и Музей, не имѣлъ успѣха съ своимъ

¹⁾ См. Krumbacher: „Geschichte der Byzant. Litteratur“, § 168.

²⁾ 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 переложениемъ въ гекзаметръ Евангелія отъ Іоанна, сдѣланномъ имъ въ старости. Переложение это читается и понынѣ на вечернѣ перваго дня Пасхи въ Святогробскомъ храмѣ, въ Іерусалимѣ ¹⁾, но въ прочихъ церквахъ не извѣстно. Въ видахъ характеристики этого направленія приводимъ начало Ноннова переложения въ славяно-русскомъ 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 метри-
кѣ постепенно ослабѣлъ, но не прекратился даже при образо-
ваніи 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 ду-
ховнаго содержанія, написанныя анакреонтическими и другими
размѣрами, Елія, Игнатія, Льва мудраго, Продрома, Мапула,
Фила и другихъ. Наиболѣе достойными богослужебнаго употреб-
ленія признаны церковію стихотворные каноны св. Іоанна Да-
маскина на праздники: Рождества Христова, Богоявленія и
Пятидесятницы ²⁾. Всѣ эти каноны отъ начала до конца напи-
саны *ямбическимъ триметромъ*. Каждый ихъ ирмосъ и тропарь
представляетъ собою особую строфу той или другой пѣсни ка-
нона и имѣетъ по пяти двѣнадцатисложныхъ стиховъ, или, что
тоже, по шести ямбическихъ стопъ, съ цезурою послѣ каждыхъ
первыхъ пяти слоговъ, которая дѣлитъ стихъ на два полусті-
шія. Сверхъ того стихи въ канонахъ построены съ такою
свойственною Іоанну роскошью труда въ расположеніи слоговъ
и удареній, что и новая ритмически-тоническая техника призна-
етъ ихъ правильность, такъ какъ въ нихъ ударяемые слоги
повторяются правильно на опредѣленныхъ мѣстахъ стиха. Са-
мыя же тоническія схемы въ разныхъ пѣсняхъ канона различ-
ны. Въ образецъ этого рода стихосложенія приводимъ по одно-
му первому стиху изъ ирмоса и перваго тропаря первой пѣсни
канона на Рождество Христово:

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

¹⁾ Архим. Порфирія Успенскаго: „Первое путеш. въ Аѳон. мо-
настыри и скиты“, ч. I, отд. 2, стр. 277 и дал.

²⁾ 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 | σου 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 Евхаитскаго*, вточности сходный размѣрами съ канономъ Іоанна Дамаскина на Рождество Христово ¹⁾, а также канонъ *Меводіа* изъ Сиракузъ ²⁾ 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 ³⁾. 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* ⁴⁾.

¹⁾ См. Θεοτοκάρου изд. Музея. Константинополь, 1849 г., стр. 196.

²⁾ Krumbacher: Geschichte der byzant. Litteratur. p. 322.

³⁾ „Богослужебные каноны“, проф. Е. Ловягина, стр. 71.

⁴⁾ Подробности о происхожденіи *ритмической поэзіи* см. въ вышеупомянутомъ сочиненіи Крумбахера § 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, риема; 5) наконецъ риторическая или фонетическая искусственность выраженій.

По изслѣдованію ученыхъ, ¹⁾ 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 обличеннымъ *удареніемъ*, исчезнувшая уже въ живой рѣчи, постепенно всюду оставлена безъ вниманія. Однообразіе ударенія строго соблюдается только на концѣ стиховъ. *Стопы* построаются и слѣдуютъ своеобразно, а не по точному подражанію античнымъ стихамъ—ямбамъ, трохеямъ 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 (колѣнь) 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-

¹⁾ 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 (*ποῦμα κατὰ περίοδον*), что оно имѣетъ большое сходство съ конструкціею еврейскаго стиха и частію греческаго стиха древнихъ лирическихъ поэтовъ и преимущественно основывается на нацѣвномъ 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* (полустипіа), изъ которыхъ наиболѣе пространныя по тексту подраздѣляются еще на болѣе дробныя 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 двустипіа особенно извѣстны изъ икосовъ акаѣиста Божіей Матери, твореніе блаж. Георгія Псиды.

Такая группировка членовъ является на первомъ планѣ у церковныхъ пѣснописцевъ и господствуетъ надъ законѣрнымъ послѣдованіемъ стоицъ, 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-

буеть 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 τίχτει
 Καὶ ἡ γῆ τὸ σπῆλαιον | τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει
 Ἄγγελοι μετὰ ποιμένων | δόξολογοῦσιν
 Μάγοι δὲ μετὰ ἀστέρος | ὁδοιποροῦσιν
 Δι' ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη | παιδίον νέον | ὁ πρὸ αἰώνων θεός ¹⁾.

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

Таково въ общемъ строеніе ритмическихъ церковныхъ пѣснопѣній византійскаго періода.

Въ частности для уясненія строенія *колѣнъ* или членовъ греческаго церковнаго стиха Крись ²⁾ обращается къ сопоставленію *подобныхъ* (πρόμοιων) 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 колѣнъ* или членовъ, такъ что если

¹⁾ Въ этомъ копдакѣ св. Романа на Рожд. Хр. содержатся два *дистиха*, напоминающіе 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.

²⁾ 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 впоследствии 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 наиболее *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 ($\psi\eta\phi\sigma\tau\acute{o}\nu$, иногда $\beta\alpha\rho\epsilon\iota\alpha$, $\kappa\epsilon\tau\alpha\sigma\tau\acute{\eta}$ съ знакомъ $\chi\lambda\acute{\alpha}\sigma\mu\alpha$. а прежде еще $\delta\acute{\xi}\epsilon\iota\alpha$) согласны съ сильными же удареніями церковнаго стихосложенія, сохраняемыми твердо отъ древности. Поэтому понятно намъ наставленіе нѣкоего грамматика (Ееодосія или же Ееодора 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 размѣръ“. 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 закономѣрнаго 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 ὕμνων.

Σοὶ δόξαν ἀναπέμνω.

Βάθος σου τῆς σοφίας. и др.

Имѣютъ ли византійскія церковныя стихотворенія и ихъ напѣвы правильную закономѣрность удареній? Византійскіе пѣснописцы и пѣснопѣвцы. а равно и дидакалы не употребляютъ никакихъ знаковъ для обозначенія ритма и размѣровъ и не уясняютъ этого. Ихъ *иктъ*, обозначаемый 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 нотнымъ обозначеніемъ ихъ напѣвовъ. Сравнивъ шестыя по счету колѣна *подобныхъ* въ Великій Пятокъ и первыя колѣна *подобныхъ* же на память св. Георгія ¹⁾ 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 *ферекратейскія* (— — — — — — — — — —), въ простомъ ихъ видѣ, или же въ соединеніи съ *логазодическими* (— — — — — — — — — —) Если же принять во вниманіе и слоги фиктивно ударяемые. какъ они принимаются въ нынѣшнемъ европейскомъ стихосложеніи, то въ церковныхъ пѣснопѣвіяхъ много

¹⁾ См. Christ et Paranikas „Anthol. Gr.“ proleg. p. LXXXII:

Καὶ τὰ πόδα ἠπέετο.

ἄς γενναῖον ἐν μάρτυσιν. и т. д.

найдется колѣнъ *ямбическихъ* и *трохамическихъ* отдѣльно и въ соединеніи между собою ¹⁾.

Ямбъ.

Ὁὐκ ἔστιν ἄγιος ὡς σὺ.

Θεὸν σταυρούμενον σαρχί.

Хорей (трохеи).

Ἀκατάληπτόν ἐστιν.

Ὁ πρεσβύτερος Συμεών.

Другіе размѣры стопъ рѣдки. Вообще же византійскіе стихотворцы и музыканты, за отсутствіемъ у нихъ полуфоніи 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 полустишій 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 ²⁾. 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 ³⁾. 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 Теофана 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-

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

²⁾ См. выше пѣснопѣніе: Ἦ παρθένος σήμερον.

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

носложностию колѣнъ и стиховъ и свободно допускали *иатусъ*, 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 ἧ εὐλογοῦμεν | Χριστὸν εἰς τοὺς αἰῶνας.
Ἕμνοῦντες αὐτὸν | ὡς Θεὸν εἰς τοὺς αἰῶνας ¹⁾.

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 :.. *хоріамбической* :..., или *спондейской* :. *критскою* :..., именно: концы колѣнъ допускаютъ лишь краткія заключенія, въ концахъ же стиховъ, согласно съ пространными въ нихъ извиціями 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

¹⁾ Примѣры разсѣченія реченій на два колѣна указаны Крестомъ, р. ХСІІІ 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 пространныхъ 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 акцентоу, 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: ταῖ Ἰορδάνια замѣняется хоріямбическою 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 δῦναι. При замѣнѣ *спондейской* стопы *критскою* на концѣ оказывается излишній неударяемый слогъ, на примѣръ слову Θεοτόχε соотвѣтствуетъ слово συστησάμενον. Неравночисленность слоговъ въ соотвѣствующихъ стихахъ производитъ то, что въ ихъ напѣвѣ иногда одинъ слогъ произносится двойною флексією голоса (двумя краткими ногами), 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 (— — — — —) и дактиль мѣсто трохея (— — — — —). Такъ словамъ $\sigma\omega\sigma\omicron\nu \eta\mu\acute{\alpha}\varsigma$ соотвѣтствуютъ слова $\delta\upsilon\nu\omicron\delta\mu\epsilon\nu \pi\iota\sigma\tau\acute{\omega}\varsigma$ съ избыточнымъ слогомъ $\upsilon\mu$; въ первой же пѣсни канона кресту св. Космы встрѣчается цѣлая излишняя стопа, именно словамъ ирмоса $\chi\rho\tau\eta\sigma\alpha\varsigma \eta\gamma\omega\sigma\epsilon\nu$ 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* ¹⁾.

О построении 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 I. Дамаскина и тонически мѣрные 14-сложные припѣвы на 9-й пѣсни канонныхъ 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 экапостиляріи Константина Порфиророднаго ²⁾, 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

¹⁾ Bartschius. I, I.

²⁾ Christ et Paranikas: Anthol. Gr. p. 110 и дал.

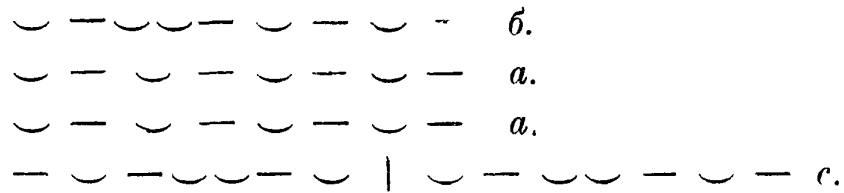
словъ. Стихи же прочихъ всѣхъ тропарей не только числомъ стопъ и ритмическими схемами, но и числомъ слоговъ не равны; и развѣ только нѣкоторыя изъ нихъ обнаруживаютъ близкое сходство въ своихъ частяхъ, а не въ цѣломъ составѣ.

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 *ананестическіе* 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 анакрузою 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: Τῆν 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 логеоэдическимъ (— — — — —), какъ въ *отсутительнѣ*: 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 Крисьтъ, и эта равномерность стопъ не соблюдается, но какъ въ стихахъ ямбическія стопы вообще сочетаются съ ананестическими, 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 ¹⁾. 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., *экзопостиларій* на св. Пасху: „Плотію уснувъ яко мертвъ“, который въ греческомъ подлинникѣ имѣетъ слѣдующую ритмическую схему:

— — — — — а.
— — — — — а.

¹⁾ Гиль в. Ρροβλς р. LXXXII и др.



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

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

Припѣвъ—это краткій стихъ однообразно повторяемый народомъ на концѣ строфъ ¹⁾. Иногда онъ расширяется до объема двустипія, какъ въ пѣніи дѣвъ св. Меѳодія, иногда сокращается до одного слова, наприм. „аллилуія“. Припѣвъ, соотвѣтственно своему употребленію и значенію въ строфѣ, носилъ названія: *ἐφόρμιον*, *ἀχροτελεύτιον*, 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 ²⁾, гдѣ они носили названія: *ἐφόρμιον*, *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*; *Адонай*; *аллилуія* 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—словами: „Святъ еси, Господи“; въ четвертой „Слава силѣ Твоей, Господи“; въ седьмой: „Отцевъ Боже, благословенъ еси“, въ восьмой: „Да благословитъ тварь

¹⁾ Филопъ о оерапевтахъ: *De vita contemplativa*. t. II p. 484; Срв. Евсевія *Histor. eccl.* L. II с. 17.

²⁾ Срв. выраженія въ „Евменидахъ“, Эсхила, ст. 1036 и 1040: *εὐφραμεῖτε δὲ πανδαμί*, или въ ст. 1044 и 1048: *ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μόλπαϊς*.

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

Акrostихъ. „Важную особенность церковной поэзіи, говоритъ Крумбахеръ, составляетъ *акrostихъ*, т. е. такое построение пѣснопѣній, по которому начальныя буквы строфъ или вмѣстѣ и стиховъ связуются 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 акrostиха употребляются и особо составленные для того стихи“¹⁾. Алфавитный акrostихъ былъ издавна извѣстенъ какъ у древнихъ восточныхъ народовъ, такъ и у греко-римлянъ. Объ этомъ свидѣлствуютъ алфавитныя еврейскія псалмы и гимны (пс. 25, 34, 119, 145; первыя четыре книги Плачь и Пр. 31, 10—31)²⁾, а равно и алфавитныя изреченія Сивиллинныхъ книгъ. Акrostихъ 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 акrostихъ. Такъ онъ встрѣчается въ „Пѣсни дѣвъ“ Св. Меѳодія (отъ А—Ω), въ одномъ ямбическомъ стихотвореніи Григорія Богослова, въ акантѣ Пресв. Богородицѣ, Георгія Писиды, въ гимнахъ патр. Софронія, Или Синкелла, царя Льва и другихъ. Въ стихотвореніи Синкелла каждая буква повторяется въ четырехъ ряду стихахъ. Алфавитнымъ акrostихомъ опредѣлялось число строфъ въ гимнахъ вообще въ 24. Но акrostихъ 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 акrostиховъ и проч. Другой видъ акrostиха есть *именной*, т. е. указывающій на имя автора. Онъ также былъ свойственъ особенно гимнамъ и отчасти канонамъ. Таковы, наприм., акrostихи: Τοῦ ταπεινοῦ Ρωμαίου; Τοῦ Γαβριήλ и проч. Иногда акrostихъ указывалъ на содержаніе многострофнаго стихотворенія. Въ канонахъ, напримѣръ, акrostихъ 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

¹⁾ Anthologia Graeca. § 178.

²⁾ 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 Иоанна 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 шести-стопнымъ ямбомъ:

Χριστὸς βροτογενὲς, ἦν ὅπερ Θεὸς, μὲν ἦ

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

Значеніе акростиха въ церковныхъ пѣснопѣніяхъ есть преимущественно *практическое*. Онъ служитъ вспомогательнымъ средствомъ для правильнаго 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 Крумбахеру (§ 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 ¹⁾, 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 стиховъряду. При чемъ оно иногда простирается на нѣсколько словъряду и обыкновенно послѣдуется въ продолженіе стиха созвучными себѣ словами, или же созвучіями другихъ видовъ. Такъ у Синезія (V, 58—64) въ началѣ семи стиховъряду

¹⁾ 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' οὐ; въ стихотвореніи Синкелла κατανοητικὸν (ст. 65—68)—въ четырехъ стихахъ слово ρύσαι; въ припѣвахъ на 9-й пѣсни каноновъ—слова: μεγάλην ψυχὴ μου или слово σύμερον; словомъ χαῖρε начинаются всѣ стихи въ икосахъ акаѳиста 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 ¹⁾).

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 акаѳистѣ, Георгія:

Μονᾶς ὁ μονάδων

Γεοργόν γεοργοῦσα.

πάτερ ὁ πατέρων

Φυτρωγὸν φρωῦσα.

ἀρχῶν ἀρχὰ

Ἐξίστατο καὶ ἴστατο.

παγᾶν 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 ζευγοῦσα, αὐλάς и κοιλποῦς и проч. Сопоставленіе одинаковыхъ глагольныхъ формъ кряду образуетъ иногда обороты рѣчи, напоминающіе собою сжатый и сильный лаконическій слогъ; наприм. въ икосѣ 12-мъ акаѳиста, Георгія: ἠγίασεν, 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 акаѳистѣ, Георгія: δένδρον и ξύλον, πῶρ и φλόξ, κλίμαξ и γέφυρα, γνώσις и φρήν 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

²⁾ См. наприм. слово Іоанна Златоустаго на Пасху, бесѣды Софронія и др.

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

Такія повторенія и сопоставленія словъ могутъ быть съ достаточною точностію выдерживаемы и въ переводахъ церковныхъ пѣснопѣвій 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 *риѐма*.

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 обманывающихъ слухъ, наприм ἀγαθῶν—ἀγαθὸν, ἄστρον—ἄστρον, τοὺς συληφθέντας—τοὺς συληθέντας, ἐμωράνθησαν—ἐμαράνθησαν, λειμῶνα λιμένα и проч. Но *аллитерація* еще не есть *риѐма*, и тотъ ошибся бы, если бы кто сталъ требовать отъ нея полнаго риѐмическаго 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 къ одному мѣсту, но ловитъ ихъ вездѣ, гдѣ бы они ни явились, по ходу предложенія“¹⁾.

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

Простая риѐма встрѣчается:

а) *Въ послѣднихъ словахъ* двухъ или нѣсколькихъ соотвѣтственныхъ стиховъ, которые и называются поэтому ὁμοιοτέλευτοι. Такъ сопоставляются слова,—въ гимнахъ *Синезія*: αἰοιδᾶν—μολπᾶν—φῶδᾶν, κατασυρομένας—προκυλινδομένας и проч.; у *Григорія Богослова*: μι-

¹⁾ „Риѐмъ и метръ ветхозав. поэзіи“, стр. 429.

κρὸν—λαμπρὸν, δεῖναι—συστραφῆναι; у *Климента Александрийскаго*: ἀδαῶν—ἀπλαῶν—βασιλικῶν, λογικῆς—ἀτρεκῆς; въ акаѳистѣ *Георгія Писиды*: νικητήρια—εὐ/αριστήρια, ἀστήρ—γαστήρ, ὑιὸν—δυνατὸν, αὐγή—κραυγή и множество другихъ вообще полнозвучныхъ словъ.—Замѣчательно, что разъ употребленный ассонансъ, въ другой разъ уже не повторяется у того же автора.

б) *Въ среднихъ словахъ* соотвѣтственныхъ стиховъ, особенно же въ концѣ перваго полустихія, а иногда и въ началѣ второго. Здѣсь риѣма не требуетъ непременно послѣ себя паузы. Такъ въ акаѳистѣ *Георгія*:

Χαῖρε, ἀχτίς | νοητοῦ Ἡλίου.

Χαῖρε, βολίς | τοῦ ἀδύτου φέγγους.

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

Εὐφαιεῖτο | αἰδέηρ καὶ γὰ.

Στάτω πόντος | στάτω δ' ἄρ̄ и проч.

Но такое употребленіе риѣмы, весьма близкое къ риѣмѣ еврейскаго стиха, у другихъ христіанскихъ поэтовъ не встрѣчается.

Двойная риѣма простирается на два слова въ стихѣ и образуется:

а) Окончаніями двухъ словъ кряду на концахъ двухъ соотвѣтственныхъ стиховъ. Наприм. въ икосѣ 12 акаѳиста *Георгія Писиды*:

Χαῖρε, τίμιον διάδημα | βασιλέων εὐσεβῶν.

Χαῖρε, κούχημα σεβάσιμον | ἱερέων εὐλαβῶν.

б) Окончаніями словъ, находящихся на концахъ обоихъ полустихій стиха съ такими же словами соотвѣтственнаго стиха. Здѣсь обыкновенно два риѣмованныя слова стиха раздѣляются третьимъ не риѣмованнымъ. Напримѣръ въ томъ же акаѳистѣ, икосъ 5:

Χαῖρε, πιστῶν | ὁδηγὲ σωφροσύνης.

Χαῖρε, πασῶν | γενεῶν εὐφροσύνης.

в) Последнимъ словомъ перваго полустихія и первымъ словомъ второго полустихія съ соотвѣтственными словами слѣдующаго стиха. Въ этихъ случаяхъ стихи на своихъ концахъ уже не имѣютъ риѣмы. Примѣръ изъ 10 икоса того же акаѳиста:

Χαῖρε, ἀρχηγέ | νοητῆς ἀναπλάσεως.

Χαῖρε, χορηγέ | θεϊκῆς 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 ἀδρήσει σε; | σὺ γὰρ νόῳ οὐδενὶ λεπτός и т. д.

Но обиліемъ означенныхъ красотъ рѣчи и преимущественно рифмы особенно отличаются нѣксы въ акаонствѣ Божіей Матери, Георгія Писиды (см. наприм. нкос. 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 нѣсновѣдствіяхъ 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 ¹⁾.

„Первообразъ этой риторической рифмы, говоритъ Крумбахеръ, нужно искать въ древнегреческой поэзіи и прозѣ, такъ какъ уже у Гомера и у трагиковъ, у Платона, Исократы и другихъ имѣются несомнѣнные примѣры намѣренныхъ ассонансовъ“ ²⁾. Но мы имѣемъ указать болѣе близкій для христіанскихъ писателей источникъ какъ многихъ другихъ риторическихъ фигуръ, такъ въ частности и разныхъ видовъ ассонанса. 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. Опѣ носятъ на себѣ явный отпечатокъ именно библейскихъ свойствъ

¹⁾ Срв. W. Meyer. а. а. О. р. 385.

²⁾ Крумбахеръ § 179.

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

Замѣтимъ накопецъ, 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 ²⁾. Такъ онѣ встрѣчаются: въ епиграфѣ письма къ Діогнету, въ бесѣдахъ (софронія, особенно же у Евлонія ³⁾). Но эти украшенія, главнымъ образомъ, свойственны поэтической рѣчи, а многія изъ нихъ въ пей 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 ритмъ церковныхъ пѣснопѣній.

Ритмъ (*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 ⁴⁾. 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* ⁵⁾. Извѣстнѣйшій европейскій музыкально *симметричный* квад-

¹⁾ О свойствахъ еврейской поэзіи см. у проф. Олеспикаго „Римъ и метръ ветхоз. поэзіи“, со стр. 403.

²⁾ С. в. проф. Олеспикаго „Римъ и метръ в.-зав. поэзіи, именно трактатъ о библейскомъ параллелизмѣ.

³⁾ Крумбахеръ, § 179.

⁴⁾ С. И. Миропольскій „О музык. образованіи народа въ Россіи и въ Западной Европѣ“ изд. 2. Сиб. 1882 г.

⁵⁾ 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. Ѳ. 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. Древнѣй 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 (*ἀγωγή*—темпъ) ¹⁾. Мы не находимъ достаточныхъ разъясненій греко-византійскаго ритма также и у еврейскихъ ученыхъ. Поэтому, при изложеніи ученія о напѣвномъ ритмѣ греческихъ церковныхъ пѣснопѣннѣй, 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*“ ²⁾. Въ частности ихъ напѣвы, а съ ними и ритмъ, имѣли двойное происхожденіе, именно—древне-еврейское и антично-эллинское, а потому и два главныхъ стили: восточный и еврейско-греческій, которые и совмѣщены въ византійскомъ церковномъ осмогласіи VI—VIII вѣка; въ вѣка же XI—XIV въ Греческой церкви обра-

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

²⁾ Церк. исторія Евсевія, lib. II, с. 17.

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

Псалмодическое еврейское пѣніе въ христіанской церкви представляется первымъ и распространѣннѣйшимъ 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 мѣрно* и читать ихъ на распѣвъ“ . . . ¹⁾ Св. Іоаннъ Златоустъ весьма одобрительно отзываясь 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“ ²⁾. Съ этимъ совершенно согласны: историческое извѣстіе о томъ, что св. Леонасій научилъ Александрійскаго пѣвца пѣть такъ, что скорѣе слышалось чтеніе, чѣмъ пѣніе ³⁾, а также и сообщенія путешественниковъ о пѣніи коптовъ, которое издревле и донынѣ сохраняетъ характеръ речитативный ⁴⁾. 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 эллипсой потописи, которая предшествовала потописи крюковой, поощреніе *палинодіи*, т. е. искусства свободно разнообразить напѣвы и ритмъ, сохра-

¹⁾ „Обзоръ пѣснопѣвцевъ“, Сиб. 1860 г., стр. 59.

²⁾ Бес. на пс. 41.

³⁾ Блаж. Августиць: *Confess* X, 33.

⁴⁾ Архим. Порфирія „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 пѣнѣвахъ 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 ἑλληνικοὺς λόγους) и будетъ разливаться умъ по *тронамъ* и по сочиненіямъ эллинскимъ“¹⁾. Пѣніе западной церкви сначала было также ритмическое. Древнее амвросіанское пѣніе, при всей его простотѣ, имѣло размѣръ и хроматическія ударенія, унаследованные 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 μονάρχην), 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 Калабріи, 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 куственныхъ 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,

¹⁾ 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 повышепіемъ 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 ¹⁾. 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 *укрѣщенное*, ипаче *красногласное* или *доброгласное* (*χαλοφωνικόν*) есть пѣніе позднѣйшее по происхожденію и представляетъ собою типъ пѣнія торжественнаго, медленнаго, распѣческаго, 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 пѣсполнѣніяхъ 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 признавъ только видъ пѣнія *мелодическаго* или *средняго* по своей протяженности. Этотъ видъ пѣнія употребителенъ въ большей части церковныхъ пѣсно-

¹⁾ R. Westphal: „Metrik der Griechen“ ч. II (Geschichte metrik), 1878; см. выдержки у г. Шафранова „О складѣ народно-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 самимъ составителямъ текста церковныхъ пѣсноцѣній. Итакъ разсмотримъ 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 пѣсноцѣній 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 $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$, по самому своему названію есть *сочлененіе* въ разнообразныя группы мелодическихъ и ритмическихъ предложеній. Въ ней каждому колѣну или полустипхию текста должно соотвѣтствовать музыкальное предложеніе (строка, колѣно), каждому стиху—музыкальный періодъ. Періоды соединяются въ группы (простыя или малыя строфы), соотвѣтствующія группамъ стиховъ пѣсноцѣнія (наприм. *дистихамъ*), а совокупность этихъ группъ образуетъ мелодію или *напѣвъ* пѣсноцѣнія, который можно также назвать *сложною строфою*.

Музыкальное предложеніе или колѣно ($\kappa\acute{\omicron}\lambda\omicron\nu$, *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 ($\pi\omicron\upsilon\varsigma$ $\sigma\acute{\upsilon}\nu\delta\epsilon\tau\omicron\varsigma$). Музыкальныя колѣна 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 колѣна различаются повышеніемъ или пониженіемъ голоса и совпадающими съ ихъ концами различнаго рода большими или малыми паузами. Конецъ каждаго колѣна, находящагося въ повышеніи, носитъ названіе *несовершеннаго*, а конецъ періода -- *совершеннаго средняго окончанія*.

Первою и простѣйшею мелодическою формою служитъ сочетаніе *двухъ колѣнъ* въ одинъ музыкальный періодъ. Изъ нихъ первое или *лѣвое* колѣно 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 на примѣръ распѣты: древнѣйшее пѣснопѣніе Φῶς ἤλαρον воглась 2-й, а также блаженна Διὰ ξύλου ὁ Ἀδάμ, 4-го гласа ¹⁾. 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  Такие же

періоды образуются и тогда, когда самый стихъ текста заключаетъ въ себѣ не два, а три члена, на прим. заключительный стихъ кондака на Рождество Христово: „Нась 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“ (глась 2-й плагальный). Трехстрочными же періодами распѣты: „аллилуіа“ и величаніе „Роди вси“ (глась 3-й) ²⁾.

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



¹⁾ См. эти пѣснопѣнія въ нотномъ приложеніи.

²⁾ Тамъ же.

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

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

а. Слабое повышеніе.	б. Слабое пониженіе.
а ² . Сильное повышеніе.	б ² . Сильное пониженіе.

Однако въ такихъ сложныхъ періодахъ или малыхъ строфахъ весьма часто вмѣсто слабаго *пониженія* употребляется также *повышеніе*, иногда даже повторяется первое колѣно, и тогда образуется строфа, состоящая изъ трехъ повышеній и одного пониженія по формулѣ: а а—а² б или: а а²а б и проч. Кромѣ того колѣна одной и той же группы или строфы очень часто связуются между собою *соединительными* или *переходными* нотами, которыя не слѣдуетъ смѣшивать съ окончаніями колѣнъ. Прилагаемъ два примѣра такихъ строфъ ²⁾

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“ ³⁾. 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

¹⁾ См. „Греческій распѣвъ въ Россіи“.

²⁾ 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.

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

ΜΕΛΟΔΙΚΕΣ ΣΤΡΟΦΕΣ.

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

a. Ἀ-γά-στα ὁ Θε-ὸς χρί-των τῆν γῆν. Ὁ -
a². τι συ κα - τα-κλή - ρο - νο-μή - σεις ἐν πᾶ -
b. σι τοῖς ἔ - - θνε - σι ἐν πᾶ - σι
в. заключ.
 τοῖς ἔ - - θνε - - σι.

2. Πο формулѣ $ab+a^2b$.

a. Te De - um lau - da - - mus. *b.* Te Do - mi-num
a². 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 пѣніи, 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 достаетъ 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 *Кѳриѣ* 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 рассмотреть 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 каждаго слова назначается по одной определенной, *первичной* или *основной*, мѣрѣ времени (*ἐν ἑκαστῷ χρόνῳ* или *χρόνος πρῶτος*) ¹⁾. Причемъ концы періодовъ, а также и колѣнъ и обыкновенно

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

звуки сильныхъ удареній 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 соотвѣтствующихъ 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 большинствѣ греческихъ пѣснопѣній все эти приемы искусственной соразмѣрности избѣгаются, и мелодія вполне подчиняется силлабическому складу текста. Это ведетъ къ распространенію или же къ сокращенію мелодическихъ строевъ 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 распределеніи и выраженіи *слабыхъ* и *сильныхъ* удареній. Въ церковныхъ напѣвахъ высота и протяженіе отдѣльныхъ нотъ и ихъ группъ сравнительно съ сосѣдними происходятъ не случайно, не по музыкальнымъ только расчетамъ и даже (въ метрическихъ пѣснопѣніяхъ) вѣдъ зависимости отъ вышней 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 удареній вышваемаго текста, отъ той важности, которую придаетъ тѣмъ или инымъ словамъ пѣсотворецъ, 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) слоги не ударяемые. Первые образуютъ въ мелодіи *сильное* удареніе вторые—*слабое*, третьи остаются безъ ударенія. Подобное сему различеніе удареній существуетъ и въ музыкѣ, отрѣшенной отъ текста, наприм. въ тактѣ въ $\frac{4}{4}$ первая четверть имѣетъ болѣе сильное удареніе (*иктъ*), третья менѣе сильное, вторая же и четвертая четверть остаются безъ ударенія. При послѣдованіи же музыкальныхъ 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 ¹⁾.—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) особливо 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 распределеніе. 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 музыкаптовъ, есть измѣреніе движенія движимаго, т. е. опредѣленная мѣрка (*μέτρημα*)

¹⁾ 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 поднятій¹⁾. Время измѣряется мѣрнымъ движеніемъ руки или ноги, а въ позднѣйшей музыкѣ—особымъ инструментомъ, который называется *метрономомъ*. Измѣреніе времени подчиняется извѣстными 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 (ἐνάς χρόνος или πρότος χρόνος), которая и служитъ мѣрою протяженности звуковъ. Соответственно 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 (ἀγωγή) 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 человѣка, 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 потныхъ книгахъ, въ началѣ пѣснопѣній, особыми знаками²⁾. 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-

¹⁾ А. О. Фокаевъ „Μουσικὸν ἐγχόλιον,“ глава IX.

²⁾ 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 отдѣльныхъ 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 перемѣннѣ веденія времени среди мелодіи на болѣе медленное или болѣе скорое. Такая перемѣна происходитъ по большей части въ музыкальныхъ отрывкахъ, имѣющихъ *кратиматы* (мелодическія задержки), которыя обыкновенно поются ускореннѣе, чѣмъ самыя мелодіи, среди которыхъ онѣ находятся, и особенно въ прмосахъ *доброгласныхъ* ¹⁾.

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 собою 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. ²⁾.

Время звуковъ, по степени медленности или скорости, съ которыми поются ноты, должно бытъ въ соотвѣтствіи 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.

¹⁾ 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.

²⁾ 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 отдѣльныхъ 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 *оосоѳл*, а у европейцевъ *темаль*“¹⁾. Тоже самое понятіе о ритмѣ выясняется и А. Θ. Фокаевсомъ²⁾. 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 времени³⁾. 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 остаткамъ 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

¹⁾ Philoxenus. Θεωρ. р. 45.

²⁾ Μουσικὸν ἐγχόλπιον, главы IX и XXIV.

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

Бурго-Дюкудрэ, за пемногими 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 пѣснопѣній 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 ¹⁾. Но онѣ могли бы быть полезны и въ другихъ музыкальныхъ произведеніяхъ, особенно какъ вспомогательное средство для правильнаго возстановленія просодіи ²⁾. Но встрѣчаются греческіе напѣвы, имѣющіе и правильный *симметричный* ритмъ ³⁾. Къ числу ихъ, напримѣръ, относятся: въ *первомъ плагальномъ* гласѣ: Χριστός ἀνέστη; во *второмъ*: Φῶς λαρόν; въ *третьемъ*: Ἀι γυνεαὶ πᾶσαι.

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-

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

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

³⁾ 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 ¹⁾ словесное выраженіе пѣснопѣній. Выпѣваемый текстъ оказывается слишкомъ краткимъ для того, чтобы остановить на себѣ вниманіе слушателя, или даже самъ иногда, въ соотвѣтствіе обилію звуковъ, пріимаетъ 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 ²⁾. 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 ³⁾, 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 *анаграмматисмъ* и *аллагатъ*, состоящихъ въ видоизмѣненіи текста и напѣвовъ ⁴⁾ 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.

¹⁾ Выраженіе Б.-Дювудрэ.

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

³⁾ Такъ, по Б.-Дювудрэ, подъ мелодіей IV гласа текстъ херувимской пѣсни подписанъ слѣдующимъ образомъ: *Οἱ τὰ χερου χερουβίμ μο- στικῶς εἰχόνιζο εἰχονίζοντες καὶ τῇ ζωο (νο) ποι ζωοποιῶ Τριάδι τὸν τρισά (να)—γιον ὄμνον проза (ὄμνον) проζάδοντες, πάσαν τὴν βιωτικὴν* и проч. Подобную же сему подпись текста мы видимъ и въ прокимнѣ Великой Четырдесятницы: *Μὴ ἀποστρέψῃς τὸ πρόσωπόν σου*. См. въ нижнихъ приложенияхъ гласъ четвертый плагальный.

⁴⁾ 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. Вилярдъ 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 сложению стиха и напѣву, пѣвцы обыкновенно прерываютъ мѣру то въ концѣ, то въ началѣ, то въ среднѣ, внося разнаго рода расцвѣченія въ строгій порядокъ метрики, называемыя *alap*. Мѣста этого рода вставокъ не могутъ быть разсмагриваемы какъ существенныя въ мелодіи, тѣмъ не менѣе ихъ можно встрѣчать непрерывно, хотя предѣлы мелодіи указываютъ всегда и основныя не измѣняющіяся ноты“ ¹⁾. 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 расцвѣчивать вышъемаю ими мелодію разными болѣе или менѣе витіеватыми трелями своего собственнаго творчества и иногда въ увлеченіи чрезмерно растягиваютъ слова. Такъ послѣднія слова молитвы Криазъ-Шмахъ (Левит. 6, 4) они тянутъ почти полчаса ²⁾. 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 „аллилуія“ пѣвцы коптскіе тянутъ не менѣе 20 минутъ ³⁾. Такія же мелодическія отсту-

¹⁾ Вилярдъ. *A treat. of the mus of Hind.* 35; см. у г. Олесницкаго „Ритмъ и метръ ветхозавѣтной поэзіи“. Труды Кіев. Д. А. 1872 г. т. III, стр. 562.

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

³⁾ Тамъ же. стр. 377. См. архим. Порфирія Успенскаго, „Путе-

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

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 известны 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 известны подъ общимъ названіемъ *кратиматъ* (*κράτιμα*), т. е. *задержекъ* въ пѣніи, которыя, по различію слоговъ въ нихъ употребляемыхъ, носятъ иногда еще частныя названія: *теректисмъ*, *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 ⁴⁾. 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* ⁵⁾. Непонятны слоги *те-ри-рем-(п)*. Они выражаютъ лишь *шебетанье*, *чириканье*, и потому,

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

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

²⁾ 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.

³⁾ См. *систематическій оитникъ* въ составленной мною книгѣ: „О церк. пѣніи; большой и малый знаменныи роспѣвъ“, вып. 2, Рига, 1889 г.

⁴⁾ 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.

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

по объясненію греческихъ пѣвцовъ, означаютъ непостижимость божества и тайны воплощенія Сына Божія. Слоги же *не-не-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, вѣроятнѣе всего, относятся къ припѣвамъ народнымъ, употребляемымъ иногда и при убаюкиваніи дѣтей ¹⁾ Это ясно и изъ сопоставленія греческихъ словъ: *τέρην* пѣжный, кроткій, *τερέντισμα*—чирканье, прелюдія, *νάυνος*—дитя, крошка, *ἄνηνος*—незнающій печали, *νέννα*, *νάυνα*, *νάυνη*—тетка, нянька. Такимъ образомъ, вышеупомянутые слогъ въ соединеніи дѣйствительно могутъ считаться убаюкивающимъ припѣваніемъ няни или матери въ родѣ: „*τέρην νάυνος ἄνημος*—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-

¹⁾ Срав. архим. Порфирія первое путеш. въ Аѳоп. мон. ч. 1, отд. 1, стр. 72; нашъ народный припѣвъ: „ай лю-ли“ и слово „люлька“—колыбель, происходящее 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 I. 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, *органныя* (безъ словъ), рекомая *колесо* съ послѣдовательнымъ переходомъ изъ однихъ гласовъ въ другіе, именуемая *нарушительная* съ внезапнымъ переходомъ въ несродно-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 столбовыя *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 και ανες). Первое изъ этихъ словъ означаетъ *услажденіе* (ἡδονή) и соотвѣтствуетъ итальянскому *dolce*; послѣднія три слога надписываются въ началѣ умиленной мелодіи и индиксательно толкуются слѣдующимъ образомъ: ὦ ἄναξ „О царю неба и земли“; καὶ ἄνες—„ѣй ослаби и остави прегрѣшенія мои, да по достоянію воспою и прославлю царство твое“¹⁾. 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 повелител. наклоненія отъ глагола ἀνάστημι, вмѣсто ἀνάστηθι—*возстань, воспряни*, и при пѣніи, безъ сомнѣнія, означаетъ *возстаніе* къ пѣнію, вниманіе и бодрственное напряженіе поющихъ голосовъ; слово

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

же *ἄνεσ* (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*“¹⁾.

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 матеріаль 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 ирмосы и т. д. Главнымъ же критеріемъ для различенія церковныхъ напѣвовъ служитъ ихъ мелодическій составъ болѣе или менѣе краткій и простой, или же пространный 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 отдѣльныхъ видовъ пѣснопѣній, а также для повседневнаго употребленія и особенно въ церквахъ приходскихъ.

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

1. *Пространный* греческій распѣвъ, иначе: *протяжный, медленный* (ἀργόν), можно слышать въ Аѳонскихъ монастыряхъ, именно въ великіе Господскіе и Богородичные праздники. Общія черты его характера и потные образцы изложены у архим. Порфирія Успенскаго ¹⁾. Пѣніе это торжественно и иногда роскошно, но утомительно-протяженно, монотонно, 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 пѣспопѣнія 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 пѣспопѣніяхъ. Съ другой стороны пѣспопѣнія распространенаго 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 финальныхъ звукахъ, несходны съ общеупотребительными пѣнѣ въ Греческой церкви напѣвамъ тѣхъ же гласовъ, а равно и съ нашими переводами греческаго пѣнія, и по своей конструкціи скорѣе приближаются къ

¹⁾ 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* пѣспопѣній, 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 крайній мѣрѣ на главныя ея отдѣлы, руководясь при этомъ единственно сопоставленіемъ мелодическихъ оборотовъ и ихъ мелодическимъ смысломъ.

неосмогласнымъ пѣснопѣніямъ, или же въ древнимъ *асматикамъ*, чѣмъ къ группѣ напѣвовъ Дамаскинскаго церковнаго осмогласія ¹⁾.

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. ²⁾.

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 ³⁾. Поэтому въ греческихъ церквахъ повсюду существуютъ въ постоянномъ употребленіи еще два вида напѣвовъ: *средній* по протяженности и *малый* или краткій. *Средній* видъ напѣвовъ (*ἀρχοσύνορον*) 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

¹⁾ 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 возвахъ“ 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.

²⁾ 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

³⁾ По словамъ Барскаго (стр. 575—602), на самомъ Аѳонѣ уменьшеніе пѣнъ числа инокъ 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 *стихирачными* (στιχηραρχα). Они имѣютъ характеръ умѣренный, свойственный выраженію молитвы спокойной и вмѣстѣ полной, безъ задержекъ и растянутасти. Они также подраздѣляются на болѣе *живые*, куда относятся *подобны* (πρόμοια), и болѣе медленныя, къ которымъ принадлежатъ стихирны *самогласны* (ιδιόμελα); а также на *древніе* и *новыя*. 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 ¹⁾.

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 *катавасіямъ* (καταβασία). Нѣкоторые изъ ирмологійныхъ напѣвовъ имѣютъ движеніе веселое и даже, можно сказать, *ирриное* 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 παπαδικόν образуетъ особый вариантъ, именуемый ἄγλα съ финаломъ *солъ* (ладъ *ипофригійскій*); гласовыя *стихирачныя* напѣвы имѣютъ финаломъ *ре* (ладъ *фригійскій*), а напѣвы *ирмологійныя* образуютъ третій вариантъ, именуемый λέγετος, съ финаломъ *ми* (ладъ *дорійскій*).

¹⁾ 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) ¹⁾.

Мелопѣя, смотря по мѣсту діапазона (октавы), въ которомъ происходитъ композиція, бываетъ *нижняя* (отъ звука Ια внизъ, по европейской нотации), *средняя* (отъ Ια вверхъ до звука Γε) и *верхняя* (отъ высокаго Γε вверхъ). Въ мелопѣѣ различаются слѣдующія дѣйствія: *взятіе* (λήψις), *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 ²⁾; б) *сплетеніе* (πλοκή), т. е. сочетаніе означенныхъ видовъ движенія въ одинъ мелодическій оборотъ; в) *разстановка* (πεττεῖα) 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 фѳоръ, а *употребленіе*—черезъ *интервальные* знаки, черезъ *ипостазы времени* и *акроны* ³⁾.

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

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

²⁾ Тѣ же виды мелодическаго движенія мы находимъ и въ нашемъ знаменномъ распѣвѣ.

³⁾ См. о нихъ ниже, главу: „Греческія пѣвческія знамена“.

или угнетающей (συσταλτικόν), производящей смирение и кроткое расположение 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 связанной мелодіи различаются еще слѣдующіе приемы мелодіи, соотвѣтствующіе риторическимъ фигурамъ въ рѣчи: а) *частичное повтореніе* (παλιλλογία), состоящее въ восхожденіи и нисхожденіи при помощи извѣстнаго оборота (ἄεσις), 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 *гласу*, когда переходимъ (при помощи феоуръ) изъ одного гласа въ другой; по *системѣ*, когда переходимъ изъ діапазона (октавной области) въ пентахордную, или тетрахордную, или трихордную систему и наоборотъ; по *мелодіи*, когда переходимъ отъ характера *распределительнаго* къ *смирному*, 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 Фокаевъ 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 опредѣлений, а равно и того, гдѣ вращается. Искусно же и съ знаніемъ дѣла можетъ пѣть тотъ, кто соблюдаетъ правила музыки и свойства гласовъ и произноситъ 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 ¹⁾.

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 ²⁾. 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,

¹⁾ Фокаевъ, тамъ же, стр. 9, глава I.

²⁾ Тамъ же, глава V.

такъ какъ музыкантъ, не имѣющій означенныхъ качествъ, при пѣннѣи не соблюдаетъ съ точностію интервалловъ такъ, какъ они распределены въ означенныхъ звукорядахъ ¹⁾.

Самый *методъ* обученія пѣннѣи у грековъ главнѣйшмъ образомъ состоитъ въ изъясненіи значенія и употребленія невматическихкихъ (крюковыхъ) пѣвческихкихъ знаковъ, которыми понынѣ пишутся и печатаются всѣ пѣвческія книги въ греко-восточныхъ церквахъ, а затѣмъ въ практическихъ упражненіяхъ въ пѣннѣи. 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 *ибезѣ* (бемолѣ). Затѣмъ излагается изъясненіе церковнаго *осмогласія* съ его основаніями и разновидностями по звукорядамъ, по родамъ, системамъ, гласовымъ примѣтамъ и проч., съ разсмотрѣніемъ потомъ каждаяго *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 пѣвческихкихъ уроковъ и указаніемъ цѣлаго ряда послѣдовательныхъ практическихъ упражненій въ пѣннѣи по разнымъ пѣвческимъ изданіямъ, начиная съ *діатоническихкихъ* гласовъ и легкихъ отрывковъ, продолжая пѣснями *энгармоническаго* и *хроматическаго* рода и оканчивая изученіемъ напѣвовъ пространныхъ и украшенныхъ и *кратиматъ* разныхъ дидакаловъ ²⁾.

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

Къ *основнымъ* правиламъ для надлежащаго исполненія пѣвопѣннѣи относятся:

¹⁾ Тамъ же, стр. 54.

²⁾ А. О. Фокаевъ: „Μουσικὸν ἐγχόλιον“.

³⁾ О знакахъ этихъ см. ниже особую главу.

⁴⁾ См. Joh. 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 нотъ;

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 все 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 музыкальныхъ фразъ и періодовъ; замедлять на предпоследней и послѣдней нотѣ 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 нелѣпное.

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 ἀργός (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 ὀρθα (славянами *по-скору*), свойственно пѣснопѣніямъ силлабическимъ и речитативнымъ, каковы: тропари, ирмосы и др. Третьяго рода движеніе *среднее* между медленнымъ и скорымъ. называемое греками μετρὸν — *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 свѣтлomu 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 свѣтлomu голосу, а во второмъ пропадаетъ мужество, важность и величественная торжественность фразъ, свойственныя басовому голосу ¹⁾. 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 голосъ 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 услажденіе. Дорожа пріятностію впечатлѣнія на слушателей, древніе церковные пѣвцы, гворитъ Вен. Беда (писатель VIII в.), даже измѣняли иногда звуковой составъ слоговъ, именно, при непріятномъ степеніи нѣсколькихъ согласныхъ въ одномъ слогѣ, они вставляли между ними какую либо гласную букву ²⁾.

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-

¹⁾ 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.

²⁾ Наприм. вмѣсто *incremento* произносили: *inceremento* и проч. См. Ven. 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 нивогда 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 ¹⁾.

Наконецъ влросныя 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. ²⁾.

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 упоминапія 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

¹⁾ Homil. 19 in Matth. cap. 6.

²⁾ 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 ¹⁾. 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*. Богослужебные 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,

¹⁾ Излагаемая здѣсь свѣдѣнія о богослужебномъ пѣніи западной церкви заимствованы нами изъ французскаго журнала: *Musée des familles*. Июль 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 напѣвовъ 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 ¹⁾. Тѣ же греческія буквы, по свидѣтельству Боэтія, употреблялись и въ нотописи западной церкви во времена св. Амвросія и Августина ²⁾, 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 облученное. 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 линиями; 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. ³⁾. 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-

¹⁾ Болѣе подробныя свѣдѣнія о греческихъ нотныхъ знакахъ см. ниже въ главѣ III.

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

³⁾ 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, замѣнъ этихъ латинскихъ стиховъ, предлагаетъ составленные имъ русскіе съ тѣмъ же акростихомъ (см. „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри“, ч. II, прилож. 2, стр. 89):

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

навливаются на Западъ прочно и дѣлаютъ 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 Западна 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 раздастся *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-Дюкюдра ¹⁾, 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 задушевной 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-

¹⁾ *Etudes sur la Musique...* стр. 8.

жественный характеръ.— По наблюденіямъ о. архим. Порфирія Успенскаго. слышавшаго хорошее греческое пѣніе на Аѳонѣ 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 стѣпѣ, или около дерева“¹⁾

„Послѣ XIII вѣка, гласитъ исторія западной церковной музыки²⁾, 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 пѣніи³⁾. 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

¹⁾ Второе путеш. въ Синайскій монастырь въ 1850 г. Спб. 1856 года стр. 99.

²⁾ Журн. Musée des familles. Статья въ переводѣ А. С—ва.

³⁾ Палестрина написалъ три обѣдни. изъ коихъ первыя двѣ представляли собою артистическія произведенія, а третья содержала традиціонно католическую музыку. Эта послѣдняя и признапа 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 Константинополь, 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* ¹⁾.

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

Древніе греки приписывали музыкѣ божественное происхожденіе. По ихъ мнѣніямъ 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, услудою 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 жепихи 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 ²⁾. Даже въ средніе

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

²⁾ 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 пѣніа.

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 мѣоахъ о древне-эллипскихъ пѣвцахъ. Ороей, по преданію, увлекалъ своимъ пѣніемъ скалы и деревья, останавливалъ рѣки въ ихъ теченіи, укрощалъ дикихъ звѣрей и возбуждалъ состраданіе даже въ суровыхъ властителяхъ айда ¹⁾. Музыка, по Платону, смягчаетъ суровость жизни и нравовъ ²⁾. 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, воспламеняя, или укрощая ихъ страсти. „Пѣніе, говоритъ греческій монахъ и философъ Евѣимій 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 воинственнаго, другія, напротивъ, дѣйствовали на нее успокоивающимъ образомъ; пныя раждали въ душѣ скорбь, другія, наоборотъ,— радость; пѣкоторыя дѣйствовали возбуждающимъ, а иныя расслабляющимъ образомъ на душу ³⁾).

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

¹⁾ Миѣъ объ Ороеѣ и женѣ его Евридикѣ; срв. миѣъ: о флейтѣ Аполлова, о лирѣ Амфіона и проч.

²⁾ De republ. III, p. 410. D.

³⁾ 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 челоуѣка красоту и гармонию, она была матерію всѣхъ добродѣтелей, устроительницею въ жизни челоуѣка всякаго порядка и гармоніи.

Воспитательную силу музыки древніе греки вѣстности 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 правдивность 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 челоуѣка 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 гармонию и врачуетъ всѣ болѣзни духа. „Въ школѣ Пифагора были мотивы, оказывавшіе сильное дѣйствіе противъ меланхоліи и угрызеній совѣсти, противъ гнѣва и озлобленія, противъ страстей и сильныхъ желаній. Наполнена ли душа страхомъ и опасеніемъ, музыка очищаетъ ее; постигла ли челоуѣка печаль или горе, музыка даетъ возможность забыть ихъ. Вечеромъ, ложась спать, пифагорейцы очищались пѣніемъ отъ всего, что въ теченіе дня нарушило въ нихъ гармонию 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 челоуѣка и внѣшнимъ образомъ. Необходимость припоравливать голоса къ звукамъ лиры, тѣлодвиженій—къ музыкальному такту, развивала въ юношахъ *симообладаніе*, подчиненность извѣстнымъ правиламъ и

ловкость, и музыка являлась, такимъ образомъ, прекраснымъ дисциплинарнымъ средствомъ для воинов¹⁾. 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 нетвердаго самого по себѣ ювешества²⁾.

Въ рукахъ правителей народныхъ музыка, въ обширномъ смыслѣ слова понимаемая, была вспомогательнымъ средствомъ для достиженія политическихъ и соціальныхъ цѣлей,—въ 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, напримъ, 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 обусловливаетъ дѣла человѣка, его отношенія ко всему окружающему; а это въ свою очередь—государственное устройство и законы. Такимъ образомъ, музыка, воспитывая людей въ добродѣтели, разсудительности и гармоніи, обезпечиваетъ согласіе и гармонію въ государствѣ. Измѣненія въ музыкѣ влекутъ за собой измѣненія во всемъ государственномъ строѣ³⁾.

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

¹⁾ Е. Веттнекъ, въ вышеназванномъ сочиненіи.

²⁾ Plat. Legg. II, p. 669. Тамъ же.

³⁾ 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 перемѣною мелодіи и частностей музыкальнаго выраженія, по ихъ наблюденіямъ, измѣняется и дѣйствіе музыки на слушателей. Разсказываютъ, что Пифагоръ съ перемѣною 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 Тимоѳей во время пира и среди общаго веселья громко и высокимъ голосомъ запѣлъ 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 ¹⁾.—Изъ греческихъ *родовъ* пѣнія одни способны вызывать въ слушателяхъ религіозныя чувства, другіе скорбь и состраданіе, иные же любовь и нѣжность. *Диатоническій родъ* пѣнія Аристидъ называетъ благочестивымъ и важнымъ, *хроматическій* — пріятнымъ и трогательнымъ, *эгармоническій* — нѣжнымъ и страстнымъ ²⁾. 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“ ³⁾. Ладъ *фригійскій* возбуждалъ духъ мужества и употреблялся какъ средство, располагающее гражданъ къ самоотверженію. Употребленіе только этихъ важныхъ по своимъ свойствамъ двухъ ладовъ — *дорійскаго* и *фригійскаго* — Платонъ дозволяетъ для гражданъ своей „республики“ ⁴⁾. Ладъ *лидійскій* — мягкій, изнѣживающій, онъ не одобряетъ.

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.

¹⁾ Евѳимій 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.

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

³⁾ Василій Великій. Твор. св. отецъ, 1846 г., т. 8, стр. 360—361.

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

„Мы по природѣ любимъ пѣніе и стихи, говоритъ св. Іоаннѣ Златоустъ; плачущее дитя успокоивается, 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“¹⁾. „Пѣсня, пишетъ Евв. Зигабень, 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“²⁾. 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 псалмовъ³⁾.

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“⁴⁾, но есть только вспомогательное средство къ руководительству христіанъ церковію другими болѣе дѣйствительными для спасенія средствами и привлеченію ихъ къ благамъ духовнымъ. Отцы и учителя церкви, изъясняя вѣдѣности причины, по которымъ допущено Богомъ пѣніе при богослуженіи, говорятъ, что употребленіе его въ христіанской церкви и благоустроеніе 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 діаволь, говоритъ Еввѣмій Зигабень, посредствомъ наслажденія, обыкновенно скрывающаго въ

¹⁾ Бесѣда на псал. 41.

²⁾ Предисловіе къ „Толковой Псалтири“, глава IX.

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

⁴⁾ Гностики: Вардесанъ и Армоній.

себѣ какой нибудь коварный его умыселъ, старается губить чело-
вѣка; то Богъ съ своей стороны также посредствомъ наслаж-
денія, только не посягаго въ себѣ какого либо коварства и лу-
кавства и искусно приспособленнаго, вознамѣрился спасти че-
ловѣка отъ врага ¹⁾. Св. Іоаннъ Златоустъ, упомянувъ о все-
общей любви людей къ пѣнію, продолжаетъ: „Итакъ поелику
сіе утѣшеніе весьма близко къ природѣ нашей“, то дабы діаволь
не развращалъ людей сладострастными пѣснями, Господь уста-
новилъ пѣніе псалмовъ, дабы изъ этого мы получали и удоволь-
ствіе и пользу“ ²⁾. Наконецъ изъ самой практики древней цер-
кви 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 пѣснопѣ-
ніямъ и готовности воспринимать и усвоить полезное ихъ со-
держаніе. „Господь, пишетъ св. Іоаннъ Златоустъ, соединилъ съ
пророчествами мелодію для того, чтобы всѣ, увлекаясь плавнымъ
теченіемъ стиховъ, съ совершеннымъ усердіемъ возглашали свя-
щенныя пѣснопѣнія“ ³⁾. Св. Василій Великій говоритъ: „Поели-
ку Духъ Святой звалъ, что трудно вести родъ челоѣческой къ
добродѣтели, что по склонности къ удовольствію мы нерадимъ о
правомъ пути, то (что дѣлаеть?) къ ученіямъ примѣшиваетъ прі-
ятность сладкопѣнія, чтобы вмѣстѣ съ усладительнымъ и благо-
звучнымъ для слуха принимали мы непримѣтнымъ образомъ и
то, что есть полезнаго въ словѣ“ ⁴⁾. „Пѣніе, далѣе говоритъ
Евѣимій Зигабенъ, умѣряеть острый вкусъ духовнаго врачевства
(предлагаемаго въ пѣснопѣніяхъ), подобно меду въ немъ под-
мѣшанному и растворенному, полезное дѣлающему вмѣстѣ съ
тѣмъ и пріятнымъ, а извѣстно, что то, что намъ нравится, го-
раздо охотнѣе воспринимается нами и долше въ насъ удержи-
вается“ ⁵⁾.

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

¹⁾ Предисловіе къ „Толковой Псалтири“, глава IX.

²⁾ Бес. на псал. 41.

³⁾ Тамъ же.

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

⁵⁾ 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 церковныя, говоритъ св. Варсонофій (6 вѣка), установлены преданіемъ и устроены умно для единомыслія людей мірскихъ и тѣхъ, которые проводятъ жизнь общежительную¹⁾. „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 каждога и за всѣхъ“²⁾.

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“³⁾.

¹⁾ Никона Черногорца Синаксарь; слово 28.

²⁾ Предисловіе къ „Толковой Псалтири“, глава IX, стр. 13.

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

Гармонію души, происходящую отъ пѣнія, подробнѣе объясняетъ Евѡ. 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 ¹⁾. 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“ ²⁾.

Отцами церкви не оставлено безъ строгаго анализа и дѣйствіе на душу человека того или другаго *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“ ³⁾. По его же замѣчанію „глубокая древность, естественность и величественная простота пѣнія *іудейскаго* доуженствовали оправдывать выборъ онаго для благочестія христіанскаго“, съ іудейскимъ же пѣніемъ имѣлъ большое сходство въ своихъ свойствахъ *ладъ дорическій*, отличавшійся особенною простотою, важностію и величіемъ“ ⁴⁾. А потому эти два вида пѣнія въ древней церкви считались особенно приличными христіанскому богослуженію. *Фриійскій ладъ*, возбуждающій духъ мужества, пользовался также особымъ вниманіемъ христіанъ.

¹⁾ Предисловіе къ „Толковой Псалтири“, гл. IX, стр. 14.

²⁾ Бесѣд. на 41 псал.

³⁾ Stromata.

⁴⁾ 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 встрѣчаемъ у Платона, Аристотеля, Плутарха и у древнихъ отцовъ церкви. „Каждый гласъ, говоритъ Крестъ, во всемъ и такія потерпѣлъ измѣненія, что весьма трудно приписывать тому или другому гласу какое либо извѣстное постоянное свойство“¹⁾. Однако и нынѣ, не смотря на разнообразіе и смѣшанность гласовыхъ византійскихъ напѣвовъ, отчасти возможна нѣкоторая общая характеристика каждаго изъ всеьми 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; *шестой гласъ*, косвенный *второго 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“²⁾.

Съ своей стороны прилагаемъ въ русскомъ переводѣ общую характеристику византійскихъ гласовъ изъ греческаго Октоиха³⁾.

¹⁾ Christ et Paranikas, Antholog. Graeca. Proleg. p. CXXII.

²⁾ „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.

³⁾ Греческій текстъ этихъ стиховъ взложенъ въ кн. Christ et Paranikas, „Antholog. Graeca“, Proleg. p. CXXII.

Г л а с ь I-й

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

Г л а с ь I

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 цѣли и сирены:
 Такъ нѣжно пѣснь твоя медовая течеть!

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 кимваль:
 Тебя *четвертый* гласъ, какъ полный благозвучья,
 Ликующихъ всѣ сонмы да благословятъ.

Г л а с ь V-й.

Весьма печалень 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 ¹⁾
Второго изъ плагальныхъ кто не ублажить?

Г л а с ь тяжкій VII-й.

Фалангѣ тяжкой въ битвахъ свойственныя пѣсни
 Содержишь ты, названье *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 пынѣ отчасти вслѣдствіе смѣшенія въ пѣніи разныхъ его родовъ и видовъ, отчасти вслѣдствіе утраты пѣніемъ его древняго тупа, 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.

¹⁾ 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 внешней сторонѣ греко-восточнаго церковнаго пѣнія:

1. Внешняя 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. Украшительныя 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
