

ПРИНЦИПЫ РАСПЕВА В РАННЕМ РУССКОМ МНОГОГОЛОСИИ



Изучение раннего русского многоголосия, как сложнейшая проблема музыкальной медиевистики, с первых шагов потребовало рассмотрения самого широкого круга источников, как музыкальных, так и литературно-исторических. Именно комплексный подход, привлечение различного материала, использование методов не только музыковедения, но и источниковедения, текстологии, филологии и лингвистики — все это позволило подойти к раскрытию принципов распева в ранней многоголосной традиции. В данной статье будут затронуты только отдельные аспекты этой проблемы.

Проблемам раннего русского многоголосия посвящены работы М. В. Бражникова, В. М. Беляева, С. С. Скребкова, В. В. Протопопова, А. В. Конотопа, Ю. Н. Холопова, Н. Б. Захарьиной, Е. А. Шавохиной, И. В. Ефимовой и др.¹ Здесь очень много нерешенных вопросов, среди которых и вопрос соотношения с монодией.

Ранние формы многоголосия конца XV — начала XVIII в. — демественное, путевое и знаменное пение — в период своего становления и развития испытали большое влияние одноголосной или монодической традиции. Как показывает исследование, именно монодия как основание, более ранняя традиция церковно-певческой культуры, является корневой системой раннего многоголосия. Это сказывалось не только в использовании монодических напевов и песнопений в одном из голосов хоровой партитуры, но и в ладоинтонационной и ритмической общности, сходстве композиционных приемов, принципов развития, соотношения напева и текста, идущих от монодии. Наконец, со всей очевидностью их родство проявляет себя в структурных единицах напева и песнопения, что относится в полной мере к партитуре в целом и ее голосам.

Необходимо отметить, что в основе многоголосия, как и монодии, лежит распевание канонических текстов литургической поэзии. Поэтому и здесь важно выявить соотношение структур текста с музыкальными структурами и прежде всего со структурами каждого из голосов хоровой партитуры. Непосредственную связь раннего многоголосия с монодией подчеркивает одновременное произнесение распеваемых слогов текста во всех партиях многоголосной композиции. Именно это качество усиливает монодическую природу раннего многоголосия, как ни противоречиво это звучит на первый взгляд.

Все образцы раннего многоголосия можно классифицировать в зависимости от их связи с тем или иным распевом. Наиболее ранние формы XVI—XVII в. включают в себя голоса Путь и Демество, как ведущие в хоровой партитуре. Более позднее многоголосие — 2-й половины

¹ Бражников М. В. Русская певческая палеография. СПб., 2002. С. 110–119, 125–127; Бражников М. В. Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Сб. ст. / Сост. А. С. Белоненко. Л., 1979. С. 7–61; Беляев В. М. Древнерусская музыкальная письменность. М.: Советский композитор, 1962; Он же. Раннее русское многоголосие. М., 1997; Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII в. М.: Музыка, 1969; Протопопов В. В. Полифония в русской музыке XVII — начала XX века // История полифонии. М., 1987. Вып. 5. С. 8–21; Холопов Ю. Н. Обиходные лады и многоголосие // Христианская культура: прошлое и настоящее. К 2000-летию Рождества Христова / Сост. Н. С. Гуляницкая. М., 2004; Конотоп А. В. Вологодские певчие строки // Памятники культуры. Новые открытия. 1985. М., 1987. С. 165–170; Конотоп А. В. Русское строчное многоголосие: Текстология, стиль, культурный контекст. Автореф. дисс. докт. искусствоведения. М., 1996; Захарьина Н. Б. О методике курса теории и истории строчного многоголосия // Гимнология. Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Дмитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории). 3–8 сентября 1996. Ученые записки Научного центра русской церковной музыки им. протоиерея Дмитрия Разумовского. Вып. 1 / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М., 2000. Вып. 1. С. 458–463; Шавохина Е. Е. Знаменное многоголосие в его связях с общими закономерностями развития полифонии. АКД. Л., 1987; Шиндин Б. А., Ефимова И. В. Демественный роспев. Монодия и многоголосие. Новосибирск, 1991. С. 129–250.

XVII в. — представляет собой не только демественное и путевое пение, но и многоголосные обработки знаменного распева, силлабического и силлабо-мелизматического, киевского, греческого, болгарского и других распевов².

Изучение многоголосия вкупе с монодией оказалось особенно плодотворным для самой ранней **демественно-путевой** ветви, которую образуют, соответственно, демественная и путевая традиции.

В качестве *материала исследования* за основу были взяты демественные и путевые монодические и многоголосные циклы задостойников. Кроме того, рассматривались литургические песнопения, а также избранные песнопения великопостного и годового праздничного циклов. Для работы мы привлекали списки различных видов нотации: знаменной (столповой), путевой, демественной, казанской и линейной. По времени списки ограничены концом XV—XVIII в.; приводим основные из них:

Путевая монодия:

70–80-е г. 16 в. РГБ. Вологодское собр. Ф. 354. № 140. Путевая нотация;
Посл. четв. 16 в. РГБ. Собр. Троице-Сергиевой лавры. Ф. 304. № 436. Путевая нотация;
Кон. 16 в. ГИМ. Синодальное певческое собр. 1162. Путевая нотация;
Посл. четв. 17 в. РГБ, собр. Разумовского. Ф. 379. № 18. Столповая нотация;
Кон. 17 в. РГБ. Собр. Разумовского. Ф. 379. № 106. Линейная нотация.

Путевое многоголосие:

двухголосие Путь — Низ:

Сер. 17 в. РГБ. Собр. Разумовского. Ф. 379. № 80. Путевая и казанская нотации;
трехголосие Низ — Путь — Верх:

Третья четв. 17 в. РГБ. Собр. Разумовского. Ф. 379. № 81. Путевая и казанская нотации;
Третья четв. 17 в. РГБ. Собр. Большакова. Ф. 37 № 150. Путевая и казанская нотации;
Перв. четв. 18 в. РГБ. Собр. Одоевского. 24. Линейная нотация;
Кон. 17 — нач. 18 в. РНБ. Q. 875. Линейная нотация.

Демественная монодия:

Кон. 17 в. ГИМ. Синодальное певческое собр. 195. Линейная нотация;
2-я четв. 18 в. РГБ. Собр. Усова. 82. Демественная нотация;
3-я четв. 18 в. РГБ. Собр. Большакова. 153. Демественная нотация;

Демественное многоголосие (нотация демественная, путевая, казанская):

трехголосие Демество — Путь — Низ:

3-я четв. 17 в. РГБ. Собр. Разумовского. 81;

трехголосие Демество — Путь — Верх

3-я четв. 17 в. РГАДА. Ф. 181. № 600;

четырёхголосие Демество — Низ — Путь — Верх

РНБ. Собр. Погодина. № 399. Кон. 17 — нач. 18 в.

Демественные и путевые многоголосные композиции отражают два принципиально разных подхода. Одни из них включают в себя демественную или путевую монодию в качестве основного голоса композиции, при этом цитируя монодический распев. В других случаях главная партия демества или пути создается распевщиком с использованием демественных или путевых тоном и кокиз, то есть с использованием музыкально-стилистических признаков того или иного монодического распева. При этом используется избранный круг тоном и кокиз, наиболее удобных для создания многоголосной композиции, но многоголосный распев здесь не цитируется.

² Более подробную классификацию раннего многоголосия на основе его связи с монодией см. в работах автора: *Пожидаева Г. А. Древлеправославные певческие традиции в раннем русском многоголосии // Вестник РГНФ. 2000. № 3. С. 257–270; Пожидаева Г. А. Музыкальные и музыкально-речевые структуры знаменного многоголосия // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2003. № 3. С. 31–43.*



Первый тип композиций — с цитированием распева — является более ранним и встречается, в основном, в путевом двухголосии и трехголосии. При этом цитируется монодия из сложившегося репертуара. Второй тип — без цитирования монодического распева — характерен для более поздних образцов и чаще всего встречается в демественном трех — и четырехголосии.

Главным признаком **демественного** многоголосия является состав его голосов, обязательно включающий голос *Демество* как ведущий. Он сочетается, как правило, с голосами *Путь* и *Верх*, *Путь* и *Низ*. Все **голоса партитуры** построены на музыкальных и музыкально-речевых структурах монодических распевов, особенности которых сказываются в каждом из голосов.

Партии отличаются по типу ритмического движения: партия Демества ритмически разнообразна, в Пути ритмическое движение замедленно, партия Низа наиболее подвижна по ритму, партия Верха соединяет в ритмическом движении признаки путевой и демественной монодии (соответственно, замедленность и оживленность ритмического движения).

Ведущий голос Демество содержит основные музыкальные структуры демественного одноголосия — кокизы и тонемы. Голос Путь составлен также из кокиз и тонем, но путевой монодии. В отличие от демественных, путевые тонемы и кокизы образованы ритмическим движением крупными длительностями, вследствие чего их звуковой состав количественно меньше, нежели в деместве. Такое строение голосов имеет большое значение для их вертикального соединения, поскольку каждый выделяется самостоятельным типом ритмического движения и самим ритмом.

Голос Низ построен, в основном, на ритмически подвижных демественных тонемах: их дробность была удобнее для контрапункта с соответствующими структурами ведущего голоса. В этой партии используются и кокизы, однако, как правило, в конечной функции и лишь изредка — в начальной. Мелодический рисунок партии складывается преимущественно из тонем.

Партия Верха сочинялась также из сцепления тонем; такой тип сочинения был обусловлен второстепенной и даже третьестепенной ролью данного голоса в трехголосной партитуре. Кокизы здесь возникают крайне редко, как исключение. Что же касается интонационного наполнения, то в тонемах звучит замедленное ритмическое движение, характерное для путевого пения, а в кокизах возникает оживленность ритмического движения, синкопированные ритмы и ритмы с оттяжкой, характерные для демества.

Таким образом, при создании сопровождающих голосов демественных музыкальных композиций наблюдается формирование нового принципа музыкального мышления: использование не только целостных структур кокиз, но и их элементов — тонем.

Существенным отличием тонем в партиях многоголосия от монодических тонем становится их ритмическая симметрия: в тонемах применяются длительности, кратные основной доле ритмической пульсации — мере. Как следствие, возникает мерность просодического ритма многоголосия и становится заметным формирование метрической пульсации в песнопениях.

В основе *сопряжения голосов* демественного многоголосия лежит интонационно-ритмическое опевание протяженных тонем путевого голоса. Сам принцип опевания Пути другими голосами создает гетерофонный склад хоровой фактуры, в связи с чем гармонической основой данного вида многоголосия является кварто-квинтовая структура.

В этой контрастной полифонии важно отметить возникновение устойчивых *многоголосных* структур, подобных монодическим. Мы имеем в виду *многоголосные кокизы*, то есть наиболее яркие, устойчивые музыкальные обороты, завершающие строки песнопений и всю композицию в целом. Кроме того, в демественном многоголосии складываются устойчивые соединения этих кокиз в *лицевые* и *фитные* структуры. Нередко эти фиты и лица также завершают строки песнопений. Те же приемы музыкального формообразования мы видим и в демественной монодии, что подчеркивает единство традиций монодии и многоголосия и показывает необходимость их совместного изучения.



Из всех **музыкально-речевых структур**, возникающих при соединении слова и напева, главную организующую роль выполняет **просодема** как единица внутрислогового распева. Именно распетый слог текста становится главной организующей единицей для всей многоголосной композиции по ее горизонтали и вертикали. Речевой ритм просодем в звучащем песнопении, соединяясь с музыкальным ритмом внутрислогового распева, определяет принципы развития музыкального материала в песнопении. Существенной особенностью музыкального ритма многоголосия становится то, что в контрапункте голосов «внутри» просодем используется комплементарная ритмика. Возникающая в процессе передачи интонационно-ритмического движения от одного контрапунктирующего голоса к другому, она создает непрерывное ритмическое движение во внутрислоговом распеве каждой просодемы. Таким образом, просодический ритм слова и музыкальный ритм внутрислогового распева определяют интонационно-ритмическую организацию и принципы развития музыкальной формы всего песнопения.

В демественном многоголосии используется преимущественно пространный лицевой распев, в котором более крупной музыкально-речевой структурой становится не попевка, а лицо.

Особенность **путевого** многоголосия заключается в том, что ведущим голосом хоровой партитуры является *Путь*. Наиболее распространенный тип путевого пения — это трехголосие с голосами «*Низ — Путь — Верх*». При этом Путь зачастую представляет из себя монодический путевой распев. Эта партия сохраняет главные особенности путевой монодии с ее характерными кокизами.

Сопровождающие голоса *Верх* и *Низ* построены на путевых и избранных демественных тонах. В голосе *Верх* основной музыкальной структурой являются тонемы, которые изредка складываются в кокизы. Интонационное наполнение голоса связано и с партией *Пути*, и с партией *Низа*: в нем используются путевые тонемы и редкие демественные кокизы. Голос *Низ* представляет собой контрапункт на основе избранных демественных тоном и отличается большой ритмической подвижностью.

Интонационно-ритмическое движение *Низа* и *Верха* дополняет и обогащает основной голос *Путь*, создавая комплементарную трехголосную полифонию. Голос *Путь* здесь, как и в демественном трехголосии, опеваётся сопровождающими голосами, в результате чего возникает их гетерофонное сопряжение.

Как и для демественного многоголосия, для путевого характерен пространный лицевой распев с включением фит. Использование фит в путевом многоголосии отличает его от демественного, для демества характерны не фиты «в чистом виде», а фитные лица. Применение фит в путевом многоголосии сближает его со знаменным пением.

Просодема путевого многоголосия сохраняет качества монодической просодемы как по длительности, так и по ритму. Путевые просодемы в одноголосном распеве содержат множество несимметричных ритмов, в том числе и синкопированных, представляющих большую сложность при многоголосном исполнении, поэтому роль просодемы в путевом многоголосии еще более значима, чем в демественном.

Основой развития музыкальной формы в путевом многоголосии, как и в демественном, становится сочетание просодического ритма с музыкальным ритмом внутрислогового распева просодем.

Звуковысотная организация партий демественного и путевого многоголосия построена на опевании *строки*, как звуковысотного уровня, тонами каждого голоса. То есть каждая партия выстроена как одноголосный напев, имеющий определенную звуковысотную строку; эта строка, как звуковысотный уровень, используется преимущественно для опевания.

При сложении голосов хоровой партитуры возникает сопряжение различных напевов, каждый из которых опирается на определенный звуковысотный уровень. При этом однозвучные долгие и двойные долгие тонемы *Пути* опеваются многозвучными, ритмически дробными тонами



Демества и Низа, Низа и Верха, Демества и Верха. Именно это и определяет гетерофонный склад многоголосной композиции. Данные закономерности в соотношении голосов формируют особенности звуковысотной организации демественно-путевого многоголосия.

Звуковысотная организация многоголосной композиции, особенно по вертикали, связана также с *акцентностью* в ритмическом развитии голосов партитуры. Это более всего касается просодемы и музыкальных структур «внутри» нее. Поскольку в многоголосии слоги текста произносятся одновременно, начало просодемы воспринимается как метрически сильная доля. Именно в начале просодемы чаще всего возникают консонансы хотя бы в двух голосах Путь и Низ, Путь и Демество, Путь и Верх, Демество и Верх. Такая же закономерность отмечается и внутри просодемы: на *акцентные тонемы* разных голосов также приходится консонансы, если не в трехголосии, то хотя бы в двухголосии (унисон, кварта, терция, квинта). Для записи акцентных тоном в новых русских нотациях — путевой, демественной, казанской — применялись соответствующие акцентные знаки, то есть знаки, отражающие акцентность внутрислогового распева и совпадающие во всех голосах, что позволяет выстроить ритмический ранжир партитуры.

Необходимо выделить гармонические соотношения голосов, попарно образующих *гетерофонию*. Это чаще всего голоса Низ — Путь или Демество — Путь, Путь — Верх, реже — Демество — Низ. При таком соотношении голосов на сильную долю между ними чаще всего возникают консонансы: кварта или унисон. Такое соотношение парных голосов является причиной возникновения кварто-квинтового соотношения между всеми голосами партитуры. На сильную и относительно сильную долю просодем даже в срединных разделах строки часто используется терция и кварта.

Гармонические особенности в сопряжении голосов демественного и путевого многоголосия являются следствием их звуковысотной организации. Гармонической основой здесь становится кварто-квинтовое соотношение голосов. Оно возникает из мелодического движения партий, имеющих разный звуковысотный уровень строки. Это происходит в связи с тем, что музыкальные структуры разных голосов звучат в разных согласиях обиходного звукоряда, отстоящих друг от друга на кварту. Именно поэтому наиболее употребительны созвучия кварто-квинтовой гармонической сферы, например, кварта, кварта-секунда, секунда-кварта.

В демественном и путевом многоголосии постепенно сложились определенные принципы гармонического сопряжения голосов и устойчивые гармонические приемы для начала и окончания песнопения. В начале часто используется унисон во всех голосах или сольный запев в голосах Демество или Путь, который, как и унисон, дает ладоинтонационный и звуковысотный настрой.

В срединных разделах композиционной строки часто используется кварта-секунда, а также секунда-секунда, что является результатом голосоведения при гетерофонном опевании тоном Пути голосами Низа и Демества.

Как характерное завершение музыкальной формы демественного песнопения сформировался заключительный интервал конечной кокизы — терция. В путевом пении как заключительный интервал используется унисон или кварта³.

Таким образом, абсолютно новым принципом музыкального развития демественных и путевых многоголосных песнопений становится гармоническое развитие, которое в общем плане можно характеризовать как движение от начального унисона через кварто-квинтовую гармонию к конечной терции или унисону и кварте песнопения в целом.

В многоголосной партитуре сочетаются элементы ритмической, метрической и звуковысотной (горизонтальной и вертикальной) организации.

³ Данные наблюдения основаны на указанном материале — цикле задостойников. В одной из последних статей Ю. Н. Холопова приведены более разнообразные конечные гармонические устои раннего многоголосия по публикациям Н. Д. Успенского (*Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971*) и В. М. Беляева (*Беляев В. М. Раннее русское многоголосие. М., 1997*), см.: *Холопов Ю. Н. Обиходные лады и многоголосие // Христианская культура: прошлое и настоящее. К 2000-летию Рождества Христова. С. 52.*



Ритмическая организация голосов многоголосия, как было замечено, свидетельствует о зарождении элементов метра. Это подчеркивается и звуковысотным сопряжением голосов, при котором начальные звуки тонем образуют консонансы как бы «на сильную долю». Таким образом, здесь наблюдается совпадение ритмической и звуковысотной организации голосов многоголосия. Именно такие точки совпадения определяют ритмическую и звуковысотную корреляцию голосов партитуры по ее ведущему голосу, что зачастую приводит к двойному ритмическому уменьшению некоторых тонем партии Низа и двойному ритмическому увеличению тонем партии Пути.

Важнейшим *мензуральным фактором* является гармоническая вертикаль, связанная с просодемой и акцентностью напева, отраженной в соответствующих знаках нотации. Как правило, в процессе развития («развертывания») музыкальной строки в соотношении голосов наблюдается чередование кварто-квинтовых трехголосных созвучий с двухголосными, гармонически более разреженными: чаще всего это выливается в унисон всех трех голосов или в двухголосие — кварта, квинта, терция.

Анализ песнопений позволил выявить главные **принципы звуковысотной организации**:

1. Каждый голос партитуры имеет свою звуковысотную строку. При этом строка Низа расположена, как правило, ниже путевой строки (на кварту или терцию).

2. Звуковысотный уровень строки в каждом голосе песнопения нередко выдерживается на протяжении всей композиционной строки.

3. Конечные кокизы монодии сохраняют в партиях многоголосия ту же функцию (конечную) и звуковысотную прикреплённость.

4. В процессе развития песнопения, как правило, в конце композиционной строки голоса Демество и Низ меняют свой звуковысотный уровень: Демество переходит в мрачное согласие, а Низ в светлое.

5. В партиях многоголосия сохраняется логика развития одноименной монодии.

6. Консонансное сопряжение голосов характерно для начала просодемы (кварта, унисон, терция) как основной, метрически сильной доли в ритме многоголосного песнопения, а также для относительно сильных долей внутри распева просодемы.

7. Диссонансы используются на слабую долю и возникают как проходящие созвучия.

8. Терция, кварта и унисон используются как главные заключительные созвучия песнопений.

Таковы важнейшие композиционные приемы ритмической и звуковысотной организации, характерные для демественного и путевого многоголосия.

Знаменное многоголосие является исторически более поздним, чем демественное и путевое, относится ко второй половине XVII в. Оно представляет собой предпартесное многоголосие, резко отличающееся по типу изложения от демественно-путевого своим аккордово-гармоническим складом. Образцы этого многоголосия являются к обработками монодического распева, который помещается в одном из голосов.

Оно состоит из двух типов: *силлабического* и *силлабо-мелизматического*.

В **знаменном силлабическом** многоголосии наиболее распространено трехголосие; в ведущем голосе излагается силлабический знаменный распев с его характерными структурами. В основе построения другого голоса — Верха — также лежат характерные структуры знаменной монодии — тонемы и кокизы, — но удваивающие основной голос чаще всего в терцию.

Основной структурой голоса Низ являются тонемы; они складываются в интонационные обороты типа кокиз, но отличаются от знаменных кокиз своим окончанием. Тонемы Низа, построенные на звуках обиходного лада, образуют вместе с другими голосами трезвучия. Таким образом, в сравнении с монодией, лежащей в основе композиции, здесь возникает новый элемент музыкального развития — гармоническая вертикаль. Эта гармоническая вертикаль впервые складывается из *многоголосных* тонем.



В этом виде пения также начинает формироваться функциональность гармонических оборотов. Это подчеркивается конечными *многоголосными кокизами*, характерными для знаменного многоголосия.

Просодические особенности силлабической монодии также нашли свое отражение в многоголосной традиции. Для ее песнопений характерна хоровая, ритмически ровная псалмодия. При этом в многоголосии преодолевается гармоническая дробность музыкальной фактуры, что подчеркивает монодический характер развития музыкального материала.

В более поздних образцах этого стиля становится заметным стремление к долгой акцентности, что придает просодии песнопений речевую выразительность, проявляя в стиле силлабического знаменного многоголосия черты риторики.

В **знаменном многоголосии силлабо-мелизматического** типа также присутствуют основные особенности однородной силлабо-мелизматической монодии. Обязательно использование образца знаменной монодии в одном из голосов; выдерживается тот же принцип сопряжения голосов, что и в силлабическом пении. Верхний голос здесь также удваивает ведущий голос в терцию. Нижний голос остается басовой опорой трезвучной гармонии и ее смены по звукам обиходного лада.

Вместе с тем, этот вид знаменного многоголосия приобретает свои оригинальные черты, связанные с особенностями монодического распева. В этом виде многоголосия одной из важнейших структур в процессе формообразования песнопения становятся многоголосные фиты, образованные на основе одноголосных фит знаменного распева.

Фиты и лица в знаменном многоголосии подвергаются значительному сокращению, что проявляет просодический ритм и усиливает ощущение метрического начала в интонационно-ритмическом развитии многоголосной композиции.

Отметим важные качественные перемены в нижнем голосе, в партии которого возникают черты эксцелентующего баса. Это ярко демонстрирует естественное развитие стиля раннего многоголосия в его сближении с концертными формами партесного пения.

Существенным для данного типа пения становится и замедление движения важнейшей единицы ритмической пульсации — моры — по сравнению с монодией, что продиктовано условиями многоголосия; в результате темп песнопения заметно замедляется в сравнении с монодией.

Анализ различных типов и видов многоголосия позволяет выявить общие для них **принципы распева**. Как показывает исследование, в основе раннего многоголосия лежат принципы монодической культуры. Это проявляется в использовании основных монодических структур — музыкальных и музыкально-речевых — при создании каждого из голосов партитуры. При этом выдерживается соразмерность структур ведущего голоса и сопровождающих голосов многоголосия.

Структуры текста отражаются в структурах напева и песнопения; распетые слоги текста, то есть просодемы, произносятся во всех голосах одновременно.

Используются характерные стилистические признаки того или иного монодического распева в ведущем голосе многоголосия. В зависимости от типа и вида многоголосия применяется тот или иной распев.

Просодема как основная музыкально-речевая единица организует интонационно-ритмическое развитие голосов по горизонтали и их гармоническое сопряжение по вертикали.

Сохраняются просодические принципы псалмодии, что выражено в замедлении просодического ритма конечных структур: конечной просодемы, ядра попевки (которое соответствует кокизе), конечного лица или конечной фиты.

Исходя из условий многоголосия, сокращаются пространственные структуры (фиты и лица) как в основном голосе, так и в других голосах. Благодаря этому проясняется смысл литургического текста, сокращается длительность просодем, и более рельефным становится просодический ритм, формирующий метрическое начало в многоголосном песнопении. Важную роль в этом играет тенденция к ритмической симметрии во всех голосах многоголосия и отказ от несимметричных ритмов, характерных для монодии.

Во всех типах и видах многоголосия формируются многоголосные музыкальные и музыкально-речевые структуры, подобные монодическим: тонемы, кокизы, просодемы, попевки, лица и фиты. Складывается и функциональность этих структур, подобно монодическим. В отличие от монодии, здесь преобладают структуры конечной функции, что вполне естественно для нарождающегося, нового многоголосного музыкального мышления.

Таким образом, мы видим формирование к концу XVII в. двух типов многоголосия: **подголосочной полифонии гетерофонного типа и многоголосия аккордово-гармонического склада**.

Принципы распева в многоголосии, которые удалось раскрыть благодаря комплексному подходу к материалу исследования, создали условия для научно-корректной **расшифровки** образцов всех типов и видов раннего русского многоголосия.

Методика расшифровки образцов во многом зависит от особенностей каждого из видов многоголосия.

Сложность при расшифровке демественно-путевого многоголосия во многом связана со сложностью и несовершенством нотации. Например, в демественном трехголосии с голосами «Демество — Путь — Низ» голос Демество записывался демественной нотацией, голос Путь — путевой, а голос Низ — казанской, или в путевом трехголосии с голосами «Низ — Путь — Верх» голос Путь записывался путевой нотацией, а сопровождающие голоса Верх и Низ — казанским знаменем с вкраплениями демественного. В связи с этим при расшифровке образцов и их дальнейшем исследовании необходимо учитывать различия всех трех видов нотации.

В отличие от полифонических песнопений, песнопения знаменного многоголосия записывались одним видом нотации — более ранние силлабические — столповой нотацией, более поздние, силлабо-мелизматические — казанским знаменем, как более поздней нотацией многоголосия.

Одной из основных проблем при расшифровке образцов полифонического многоголосия является *ритмическое* сведение голосов хоровой партитуры. Наша работа по расшифровке образцов показала, что в процессе ритмического сведения голосов следует учитывать важнейшие *мензуральные факторы*, то есть необходимые условия, позволяющие определить соотношение голосов по их продолжительности, ритму и музыкальной акцентности.

Важнейшим мензуральным фактором во всех видах многоголосия становится *просодема*, благодаря которой, как было ранее отмечено, подчеркивается опора на традицию монодии и распетые слоги текста произносятся одновременно во всех голосах. Главным правилом расшифровки должно быть *определение длительности просодемы по ведущему голосу*.

Одним из существенных мензуральных факторов является также соответствие структур сопровождающих голосов структурам ведущего голоса. При расшифровке необходимо учитывать и устойчивые многоголосные структуры, которые позволяют более корректно и точно свести голоса партитуры.

Сложность ритмического сведения голосов во многом связана с несовершенством нотации. Так, во всех нотациях отсутствовали знаки, равные полуторным длительностям (половинная с точкой, целая с точкой, бревис с точкой), а также длительностям с четвертным дроблением меры (восьмые длительности в линейной нотной записи). В ранних списках образцов многоголосия отсутствуют пометы *борзо* и *тихо*, отражающие двойное ритмическое уменьшение или увеличение тонем.

Необходимо учитывать и особенности новых русских нотаций — путевой, демественной и казанской — так называемые акцентные знаки, которые также следует использовать при расшифровке для того, чтобы выстроить вертикальный ранжир партитуры.

В основе звуковысотной организации как демественной, так и путевой многоголосной композиции лежит опевание однозвучных протяженных тонем Пути многозвучными ритмически дробными тонемами других голосов, что и создает логику развития полифонической гетерофонной композиции. Именно эти закономерности в соотношении голосов напрямую проецируются на расшифровку.



Расшифровка знаменного многоголосия, в сравнении с демественным и путевым, отличается большей простотой. В связи с тем, что ритм голосов знаменного многоголосия часто совпадает с ритмом основного голоса, ритмическое сведение голосов в партитуру здесь более однозначно, чем в полифоническом типе. Тем не менее здесь также используется двойное ритмическое уменьшение отдельных тоном партии Низа — в соответствии с продолжительностью тоном основного голоса и указательными пометами борзо и тихо. Существенным моментом расшифровки здесь также является применение знаков транспозиции, указывающих на секундовый сдвиг во всех голосах.

Таковы основные положения нашей теории.

Неразрывная взаимосвязь раннего многоголосия с монодической культурой позволяет применить некоторые выводы, сделанные на материале монодии, по отношению к многоголосной ветви. Так, исследование региональных школ в области монодии позволяет поставить вопрос о региональных школах в раннем многоголосии, основанном на монодических распевах, главными из которых являются путь и демество, а также знаменный силлабо-мелизматический распев.

Как нам удалось доказать, демественная монодия была создана в Москве⁴, путевая монодия — преимущественно Троицкого монастыря⁵, то есть также относится к московской школе. Известны также образцы демественного распева в монодии, созданные гениальным русским распевщиком 2-й пол. XVI — нач. XVII в. Федором Крестьянином, творившим также в Москве⁶. В это же время в Москве были созданы новые русские нотации — демественная, путевая и казанская⁷, — среди которых казанское знамя, как показывает его изучение, было создано для записи второстепенных голосов многоголосия. Создание казанского знамени приписывается государевым певчим дякам, а его название — «казанское» — было дано в честь взятия Казани Иваном Грозным.

Поскольку монодические распевы путь и демество являются основой полифонических композиций, это дает основание отнести данную многоголосную традицию к московской школе. Это подтверждается источниковой базой: большая часть выявленных рукописных источников демественно-путевого многоголосия относится к московским скрипториям⁸.

Музыкально-стилистический анализ образцов раннего многоголосия от демественного и путевого до знаменного силлабо-мелизматического неопровержимо доказывает их принадлежность к московской школе мастеропения. Дополнительное подтверждение находим в сопровождающих голосах многоголосия, которые также имеют стилистические черты московской певческой традиции.

Празднично-торжественное, воплотившее в себе важнейшие стилистические черты древнерусской монодии раннее многоголосие завершило длительный средневековый период в истории отечественного музыкального искусства.

В завершение хотелось бы провести такую параллель.

Как архитектурный ансамбль храма Василия Блаженного соединил в себе различные, возможно противоречивые формы русского зодчества того времени, так раннее многоголосие соединило различные, контрастные по стилю распевы — от демественного и путевого до знаменного. Таким образом, раннее многоголосие стало кульминацией в развитии русского церковного пения эпохи Средневековья и переходным этапом к музыкальному мышлению Нового времени.

⁴ Пожидаева Г. А. Из истории демественного пения XV—XVI в. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 9 / Отв. ред. Е. Б. Рогачевская. М., 1998. С. 266—271.

⁵ Пожидаева Г. А. Пространные распевы Древней Руси XI—XVII веков. М., 1999. С. 149—150.

⁶ Там же. С. 145—146, 154, 204.

⁷ Самые ранние списки относятся к 70-м г. XVI в.: Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство М., 1971. Илл. XXIX а, б; Пожидаева Г. А. Формы изложения демественного многоголосия // Археографический ежегодник за 1981 год. М., 1982. С. 125—126.

⁸ Пожидаева Г. А. Из истории демественного пения XV—XVI в. // Герменевтика древнерусской литературы. С. 299—302; Пожидаева Г. А. Из истории демественного пения XVII в. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 10 / Отв. ред. М. Ю. Люстров. М., 2000. С. 299—302; Пожидаева Г. А. Древлеправославные певческие традиции в раннем русском многоголосии // Вестник РГНФ. 2000. № 3. С. 259.

Задостойник Троицы «Радуйся, Царице» в демественном трехголосном изложении по рукописи 3-й четверти XVII в., РГБ, собр. Разумовского, 81 в современной нотной записи (расшифровка автора).

Задостойник Троицы

Ра - дуи - ся ра - дуи - юи - ца - ри - це ма - те - ре м

№ 89



АЪ - ВАМЪ
СЛА - ВА
ПЪСНЯ - КА БО



оу - до - бо - о - бра - ща - те - лна - я

бла - го - гла - го - ли - ба - я

оу - ста



Handwritten musical score for a vocal piece. The score is written on 18 staves, organized into six systems of three staves each. The lyrics are in Cyrillic: **ВН - ТИИ - СТВО - ВА - ТИ НЕ МО - ТЪ ТЕ - ВЕ ПЪ -**. The notation includes various musical symbols such as dynamics (p, m, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., *p_x*, *m_{II}*).



Handwritten musical score in G minor (one flat). The score consists of 12 staves of music with Cyrillic lyrics. The lyrics are: "ти до - сто - йно", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The lyrics are: "ти до - сто - йно", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -", "ни -".



Handwritten musical score for a vocal piece in B-flat major, 4/4 time. The score consists of three systems of three staves each. The lyrics are in Cyrillic: "же оу - мъ", "всѣ - къ тво -", and "е - ро -". The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like "p" and "f".



же - ство ра - зы -

- мѣ - ти

мже - тя



