



Г. А. Пожидаева

МУЗЫКАЛЬНЫЕ И МУЗЫКАЛЬНО-РЕЧЕВЫЕ СТРУКТУРЫ ЗНАМЕННОГО МНОГОГОЛОСИЯ (СИЛЛАБО-МЕЛИЗМАТИЧЕСКИЙ ТИП)

1. Типы раннего русского многоголосия

Раннее русское многоголосие возникло и выросло на основе высокоразвитой культуры монодии. Именно с этой точки зрения мы рассматриваем его различные пласты, в данном случае знаменное многоголосие силлабо-мелизматического типа, что позволяет увидеть в нем органичное продолжение монодических традиций. В нашей классификации тип и вид многоголосия определяется монодическим распевом, лежащим в его основе¹. И если ладо-интонационные признаки каждого вида многоголосия формируют музыкальные структуры — тонемы и кокизы, то процесс формообразования во многом связан с организующей ролью просодии в каждом типе и виде пения.

Наиболее ранним типом, возникшим не позднее конца XV в.² и сохранившимся до начала XVIII в., является многоголосие подголосочно-полифонического склада, связанное с путевой или демественной монодией, — *демественно-путевое*. *Путевое* и *демественное* многоголосие — два вида данного типа пения. Ведущие партии демества и пути построены на характерных интонациях демественной и путевой монодии, то есть на их кокизах — устойчивых музыкальных оборотах, обладающих ритмическим и ладо-интонационным своеобразием в каждом из распевов³. «Стиль» путевой разновидности определялся кокизами путевого распева, звучащими в голосе «путь», а «стиль» демественной — демественными кокизами, звучащими в голосе «демество». Эти партии выстроены по типу монодических напевов как законченные центон-композиции, «составленные» из кокиз⁴.

Просодемы основного голоса, как единицы внутрислогового распева⁵, являясь важнейшим формообразующим фактором многоголосной композиции по горизонтали и вертикали, сохраняют

¹ Пожидаева Г. А. Древлеправославные певческие традиции в раннем русском многоголосии // Вестник РГНФ. М., 2000. № 3. С. 257–270.

² Пожидаева Г. А. Из истории демественного пения XV–XVI в. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 9 / Отв. ред. Е. Б. Рогачевская. М., 1998. С. 264–309.

³ О строении демественных и путевых напевов на основе кокиз см.: Пожидаева Г. А. Пространные распевы Древней Руси XI–XVII веков. М., 1999. С. 32–41, 69–72, 87–99, 169–181.

⁴ О строении знаменной монодии по принципу центона см.: Gardner I. V. Das Cento-Prinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linienlosen Notation // Musik des Ostens. I. Kassel, 1962. S. 106–121.

⁵ О просодемах как структурах знаменного распева см.: Карастоянов Б. П. О таблицах мелодических формул знаменного распева // Musica antiqua Europae orientalis. VIII. Bydgoszcz, 1988. Vol. I. P. 489–516. О просодемах как музыкально-речевых структурах прострального пения см.: Пожидаева Г. А. Пространные распевы Древней Руси XI–XVII веков. С. 40–41, 59–61, 72–75, 89–90, 107–109 и др.

основные качества просодии данного распева в других голосах. Таким образом, многие качества многоголосной композиции определяются просодией монодического распева, лежащего в основе данного типа и вида многоголосия.

Наряду с основным голосом пути или демества в песнопениях есть партии-подголоски более свободного построения: в них используются только *тонемы* путевой или демественной монодии — мельчайшие интонационно-ритмические единицы напева, не имеющие внутренней цезуры и состоящие из одного или нескольких звуков; из тонем «складываются» кокизы, определяющие стилистические характеристики каждого распева⁶.

Просодемы подголосков, равные по продолжительности основному голосу, отличаются от его просодем звуковым составом и ритмом составляющих тонем, что приводит к возникновению контрастно-полифонического многоголосия.

В сравнении с демественно-путевым *знаменное* многоголосие занимает более скромное место, определяемое и значительно меньшим кругом пения, и относительно коротким историческим периодом своего существования — второй половиной XVII в. Тем не менее его возникновение представляет новое явление, новый этап, связанный с созданием типа пения **аккордово-гармонического** склада. Оно основано на силлабической и силлабо-мелизматической монодии.

Проблемам расшифровки, палеографии силлабического знаменного пения посвящено исследование М. В. Бражникова «Многоголосие знаменных партитур», а также работы Е. Шаховиной, И. Ефимовой⁷; расшифровки М. В. Бражникова опубликованы Н. Д. Успенским⁸.

Силлабо-мелизматическая знаменная традиция рассматривается в работах В. М. Беляева и С. С. Скребкова, Н. Д. Успенского, Ю. В. Келдыша, В. В. Протопопова, а также Н. Городецкой⁹.

Круг пения знаменного *силлабического* многоголосия содержит избранные неизменяемые песнопения всенощной и литургии, относящиеся преимущественно к негласовому пению¹⁰. Первоначально оно представлено *двухголосными* песнопениями с голосами, названными «*путь — низ*»; в основу их положена силлабическая редакция знаменного распева с его характерными кокизами. Отметим, что название голоса «*путь*» не связано с путевым распевом, а является обозначением основного, в данном случае верхнего голоса, ведущего силлабический знаменный распев.

На основе этого *двухголосия* создается *трехголосие* с добавлением голоса «верх». В этот период уже появляются обозначения голосов в современной терминологии — *бас, тенор, альт, дискант* («*дышкант*»)¹¹. В трехголосии знаменный распев звучит в среднем голосе. Характерное для этой разновидности пения ленточное многоголосие с параллельным движением аккордов трезвучного типа особенно ярко выявляет разнообразие ладовых наклонений в кокизах.

⁶ О тонемах знаменного распева см.: Карастоянов Б. П. О таблицах мелодических формул знаменного распева // *Musica antiqua Europaе orientalis*. Р. 489–516. О путевых и демественных тонемах см.: Пожидаева Г. А. Пространные распевы Древней Руси XI–XVII веков. С. 31–32, 67–69, 85–87, 169, 177.

⁷ Бражников М. В. Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Сост. А. С. Белоненко. Л., 1979. С. 7–61; Ефимова И. Русское строчное многоголосие второй половины XVII—начала XVIII века (к проблеме дешифровки) // *Русская хоровая музыка XVI–XVIII веков*. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 83. Отв. ред. А. С. Белоненко, С. П. Кравченко. М., 1986. С. 82–99; Шаховина Е. Е. Знаменное многоголосие в его связях с общими закономерностями развития полифонии. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Л., 1987.

⁸ Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971. № 84–96.

⁹ Беляев В. М. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962; Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969; Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 339–340, 476–494; Келдыш Ю. В. Древняя Русь XI–XVII века // *История русской музыки*. М., 1983. Т. I. С. 260–263; Протопопов В. В. Полифония в русской музыке XVII—начала XX века // *История полифонии*. М., 1987. Вып. 5. С. 9–17; Городецкая Н. О различных подходах к гармонизации Херувимской песни в партесных композициях середины XVII — начала XVIII в. // *Гимнология: Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского»* (к 130-летию Московской консерватории) 3–8 сентября 1996. Ученые записки Научного центра русской церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского / Отв. ред. И. Е. Лозовая. М., 2000. Вып. I. С. 416–428.

¹⁰ ГИМ. Синодальное певческое собр. 182, 219, 1251; РНБ. Софийское собр. 182 и др.

¹¹ РГБ. Собр. Разумовского. 19. Л. 248; БРАН. Собр. Романченко. 18.



Обработки *силлабо-мелизматической* редакции знаменного распева являются наиболее поздним типом многоголосия. Они известны в списках конца XVII в. в *трех-* и *четырёхголосии* и объединяют характерный круг знаменного гласового пения стихирарных жанров: избранные подобные и самогласные стихиры двенадцатых праздников¹². К таким источникам относится уникальная по своей полноте и нотации знаменного многоголосия рукопись РГБ. Собр. Разумовского. 82, содержащая избранные стихиры двенадцатых праздников в записи казанским знаменем. Использование этой нотации в данном случае для знаменного пения лишний раз подтверждает ее функциональное предназначение как знаковой системы многоголосной традиции.

Отличительная особенность данного типа многоголосия заключается в том, что его основой становится силлабо-мелизматический распев, а именно силлабо-мелизматическая редакция знаменного распева. Монодический знаменный распев проводится в одном из голосов, как правило, это второй сверху голос (тенор).

II. Знаменное многоголосие силлабо-мелизматического типа

Знаменный распев, как партия многоголосной композиции, излагается с сохранением основных музыкальных и музыкально-речевых структур монодии — *тонем, кокиз, попевок, лиц и фит*.

В этом типе знаменного многоголосия используется четырехголосный склад. Верхний голос, являясь подголоском к знаменному распеву, удваивает его, в зависимости от положения знаменного напева в ленточном многоголосии, в терцию, кварту или квинту.

Тонемы верхнего голоса по своей продолжительности, в основном, равны соответствующим *тонемам* знаменного распева. При этом зачастую в напеве верхнего голоса *тонемы* отличаются звуковым составом и ритмом, что создает ощущение подголосочной полифонии в двух верхних голосах. Ощущение подголосочности возникает еще и потому, что *тонема* верхнего голоса, повторяя мелодический рисунок *кокизы* знаменного распева, но на другой высоте, образует как бы ладоинтонационный вариант *кокиз* основного голоса и создает таким образом эффект полиладовости, что придает этим обработкам своеобразное звучание (*Пример 1*).

Два нижних голоса, часто сливаясь в унисон, в своем движении вместе с другими голосами создают трех- или четырехголосие ленточного типа. Вместе с двумя верхними голосами они образуют ленточное многоголосие, в основу которого положены трезвучия (полные и неполные) и их обращения, построенные на звуках обиходного звукоряда.

Тонемы, лежащие в основе изложения двух нижних голосов, отражают характерные ритмические особенности знаменного распева. При этом интонационно-смыслового объединения *тонем* в *кокизы* здесь не происходит. *Тонемы* двух нижних голосов являются необходимой и неотъемлемой частью вертикальной структуры — аккорда, которым гармонизируется голос знаменной монодии. Таким образом, в этих партиях мы видим преобладание вертикального гармонического мышления над традиционным горизонтальным, связанным с музыкальными и музыкально-речевыми структурами.

Как показывает анализ многоголосных песнопений данного стиля, в песнопениях при гармонизации одних и тех же *кокиз* возникают повторяющиеся гармонические обороты, то есть возникают *многоголосные кокизы*. Это явление наглядно демонстрирует процесс зарождения вертикально-гармонического мышления, причем в нашем случае это органично сочетается с традиционными принципами мышления монодического.

Многоголосный склад музыкально-речевых структур — *попевок, лиц и фит* — показывает, что характерный для Средневековья принцип центон-композиции, составляемой из коротких блоков-ячеек, по большей части сохраняется в знаменных обработках. *Кокиза*, как наиболее значимая и выразительная структура монодии, в многоголосии окружается сопутствующими голосами, которые

¹² ГИМ. Синодальное певческое собр. 375, 657, 757; Епархиальное певческое собр. 37 а-г; РГБ. Собр. Разумовского (Ф. 379). 82; Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971. № 97 и др.



не изменяются или несущественно меняются при ее повторении. То есть *многоголосные кокизы* выполняют ту же роль основных музыкальных ячеек, «зернышек» напева. В этом проявляются традиционные принципы музыкального мышления, которые переходят в многоголосие из монодии (*Пример 2*).

Подобно тому, как были составлены своды одноголосных кокиз в кокизниках, возможно выделить подобным образом кокизы в многоголосии. При сохранении их интонационной устойчивости в ведущих голосах (тенор I, II) в других голосах (бас I, II) возникает небольшая вариантность в голосоведении и гармонизации. Например, в конечной кокизе добавляется бас в октаву (*Пример 2*) или при повторении кокизы частично варьируется гармонизация, таким образом возникают гармонические варианты одних и тех же кокиз, подобные мелодическим вариантам в монодии (*Пример 3*). Интересно, что неизменными сохраняются голоса, ведущие кокизы знаменного распева и их ладовые варианты (тенор I, II). Переменность гармонической окраски возникает благодаря более свободному мелодическому движению в басовых партиях, имеющих функциональную природу (бас I, II).

Ладовое наклонение кокиз, такие их качества, как принадлежность к одному согласию или переход в другое («односогласные» и «переводные» кокизы), — все это подчеркивается благодаря гармонизации. Конечный тон кокизы, как правило, удваивается в октаву в басу, поэтому ее ладовое наклонение «прорисовывается» еще более определенно. Это происходит в кадансах, соответствующих конечной и предконечной просодеме попевки, лица или фиты.

Сравнение одноименных кокиз, повторяющихся в напеве, показывает, что в знаменном многоголосии сформировались также *многоголосные попевки*, в которых сходство сохраняется не только в гармонизации кокизы (ядра попевки), но и в гармонизации доступки. Заметим, что к этому времени в монодии сложились многочисленные варианты попевок с доступками разных масштабов. Это отражалось в названиях попевок, например, в четвертом гласе: *мережа меньшая* — с доступкой в две моры, *мережа средняя* — с доступкой в три моры, *мережа большая* — с доступкой в четыре моры, наконец, *мережа полная* — с доступкой в шесть мор¹³.

Те же варианты попевок переходят в знаменное многоголосие. Гармонизация доступки в каждом варианте попевки была устойчивой и при ее повторении сохранялась. Таким образом, можно говорить о возникновении многоголосных попевок в знаменном силлабо-мелизматическом пении (*Пример 4*).

Этот процесс также коснулся лиц и фит, то есть на основе одноголосных лиц и фит образуются их многоголосные варианты.

Необходимо отметить, что в знаменном многоголосии одноголосный знаменный распев значительно меняет свою ладовую окраску. Два верхних голоса, близкие по тесситуре и охватывающие в основном светлое и тресветлое согласие, в своем интонационном движении нередко перекрещиваются друг с другом, поэтому в хоровой партитуре почти постоянно звучит тресветлое согласие обиходного звукоряда, то есть его верхний регистр, что является необычным для знаменной монодии.

Сам ленточный склад этого типа пения, основанный на параллельном движении голосов, образует между крайними голосами множество параллельных квинт. Они являются характерной чертой стиля.

Знаменный распев, удвоенный верхним голосом, создающим эффект полиладовости, попадая в «гущу» хоровой фактуры, как бы теряется, растворяется в ней. Только благодаря сохраненному просодическому ритму ощущается попевочная структура основного голоса с характерным для него ритмическим расширением к концу попевки.

В знаменном многоголосии крупные мелизматические вставки — *фиты* подвергаются наибольшим изменениям. В многоголосном изложении песнопений, как правило, сокращается большая часть фит: их напевы либо исключаются вовсе, либо проводятся в неполном виде; зачастую

¹³ Металлов В. Осмогласие знаменного распева. М., 1900. С. 71.



напевы фит заменены **лицами**. Такие изменения особенно заметны в масштабных композициях славников. Например, успенский славник «Егда изыде Богородице Дево» в одноголосном изложении содержит девять фит; в многоголосной обработке оставлены без изменений лишь две из них: «громозельная» на слово «Петръ» и «троична» на слово «родъ». Эти фиты сохранены в напеве, поскольку они отличаются более скромными масштабами (три — четыре кокизы) (*Пример 5*). Полностью сокращена самая просторная по своему напеву из всех фит славника фита «баран», состоящая из восьми кокиз (*Пример 6*). Фита «мрачная» появляется в песнопении дважды, один раз она исключается полностью, другой раз дана с сокращением последней кокизы. Несколько раз происходит замена фит на лица: в тех случаях, когда из напева фиты взята лишь начальная кокиза, как, например, в фитах «обычной» и «громозельной», каждая из которых повторяется в напеве дважды (*Пример 3*).

Сокращение мелизматических вставок проясняет смысловые структуры текста и делает более естественным его произнесение в многоголосной композиции.

Причин для сокращения фитных разводов, вероятно, было несколько. Одна из них — стремление сократить время звучания песнопения, необходимое по практическим потребностям богослужения. Другая может быть в сложности хорового исполнения фит, напевы которых звучали на одну гласную, к тому же в гармоническом многоголосии. Вместе с тем представляется, что самой важной причиной был изменившийся взгляд на соотношение напева и текста, а именно на *просодию* певческого текста, от которой требовалась большая цельность и ясность в его структурном членении, что особенно важно в многоголосной композиции.

Завершение той или иной музыкальной или музыкально-речевой структуры многоголосия подчеркивается в песнопениях кадансами с кварто-квинтовым соотношением аккордов и квартовым или квинтовым скачком в басу (вверх или вниз). Кварто-квинтовые скачки, заметно отличаясь от традиционных ладоинтонационных средств монодии, основывающихся на поступенном движении, ярко выделяются на их фоне, являясь, таким образом, достаточно сильным средством процесса формообразования (*Пример 5. Окончание*).

Важным фактором процесса является также *просодия* песнопений и ее главная музыкально-речевая структура — *просодема*. Сегментация текста подчеркивается в песнопении не только ритмическим расширением конечной просодемы попевки, но и, как уже указывалось, интонационными и гармоническими средствами. Зачастую кварто-квинтовые интонационные ходы баса подчеркивают структурное завершение попевки, равно как и кварто-квинтовый каданс, приходящийся на конечную и предконечную просодему (*Пример 4. Окончание*).

При ровности ритмического движения, выдерживающего пропорции 1:2, особенно заметными становятся ритмы с оттяжкой («пунктирные»), также выделяющие предконечную просодему отступлением от привычного ритмического движения (*Пример 3, 5. Окончание*).

Уплотнение трехголосной фактуры до четырехголосия, как правило, связано с музыкальными и музыкально-речевыми структурами — предконечной и конечной просодемы попевки (*Пример 4*), а также с кадансами кокиз в лицевом и фитном пении. Кроме того, в мелодически развитых напевах фит при их гармонизации широко используются принципы подголосочной полифонии, в результате чего возникает хоровая фактура, гибкая по плотности созвучий, использующая двух-, трех- и четырехголосие на основе линейного, мелодического движения голосов (*Пример 5. Окончание*). Таким образом, в знаменном многоголосии складываются композиционные приемы, определяющие логику развития формы песнопения и соединяющие в себе интонационно-ритмические и просодические средства.

Такие качества просодемы, как продолжительность, ритм и акцентность силовая и долготная, играют существенную роль в организации музыкальной материи всей композиции. Просодия



знаменного распева, положенного в основу многоголосной обработки, является ее организующим началом. Несмотря на многоголосное изложение, *просодический* ритм знаменной монодии в основном сохраняется, поскольку текст произносится во всех голосах одновременно. Благодаря акцентности текста в относительно законченных смысловых структурах (синтагмах) возникает периодичность этих акцентов. Эти речевые структуры, объединенные не только по смыслу и интонации, но и одним логическим ударением, благодаря этому главному логическому ударению и соизмеримости структур по продолжительности звучания, создают ощущение периодичности акцентов. Синтагмы, включающие в среднем от семи до двенадцати мор, как бы образуют **метрические периоды**, отличающиеся ритмической гибкостью и живостью просодического ритма. Эта периодичность главных, объединяющих речевые структуры акцентов, становится как бы прообразом будущего метра как отражения регулярной акцентной периодичности. В стремлении к возникновению этой периодичности и закреплению ее в многоголосной композиции и заключается одна из главных причин сокращения пространственных мелодических вставок — фит — в ведущем голосе знаменного распева (*Пример 7*).

Просодический ритм, то есть ритм просодем, играя большую роль в сегментации текста, выполняет аналогичную функцию и в самой музыкальной композиции песнопения. Это особенно проявляется в одной из важнейших музыкально-речевых структур — попевке. Одноморные (краткие) просодемы в попевочных доступках и двуморные (долгие) просодемы в попевочном ядре отражают речитативный характер доступков и напевный характер ядра. *Замедление просодического ритма к концу попевки, ритмическая остановка на ее конечной просодеме выделяет эти музыкально-речевые структуры в песнопении, вычлняя относительно законченные сегменты текста, подчеркивая его цезуры и логические ударения и таким образом способствуя более ясному донесению его смысла. В данном случае ритм просодем, создающий четкое расчленение текста, существенно помогает его восприятию, что особенно важно в многоголосии.*

Просодический ритм в окончаниях попевок замедляется чаще всего в два раза (*Пример 7*). В примере 7 мы видим замедление конечной и предконечной просодем синтагмы, а также двукратное замедление ударных слогов. Просодический ритм играет существенную роль в формообразовании песнопения в целом. Он способствует более органичной связи текста и напева в песнопении.

Знаменное силлабо-мелизматическое многоголосие является своеобразным наследием древнерусского певческого искусства. Оно соединяет в себе как элементы богатейшей культуры монодии, так и нового нарождающегося явления — многоголосия.

Таким образом, к концу XVII-го столетия на Руси сложились основные типы многоголосия — подголосочно-полифонический демественно-путевой и аккордово-гармонический знаменный. Охватившее главные распевы монодической традиции — знаменный силлабический и силлабо-мелизматический, а также пространственные виды пения — путевой, демественный и большой распевы, — раннее многоголосие стало логическим завершением в развитии русского церковного пения эпохи Средневековья.

Рассмотрение раннего многоголосия только в связи с предшествующей историей церковной монодии и пристальное, детальное его изучение в этой связи позволяет увидеть в нем органичное явление отечественной традиции церковного песнотворчества. Сам процесс зарождения культуры многоголосия, его постепенное формирование и развитие дает возможность более ясно и глубоко понять аналогичные процессы и их закономерности в других культурах, в частности, в культуре партесного пения, с которым знаменное многоголосие исторически соприкасается.



Музыкальные и музыкально-речевые структуры знаменного многоголосия

Т О Н Е М Ы

К О К И З А

Т О Н Е М Ы

Я - ЗЫ - КА - МИ И - Н О - РО - Д Н Ы Х О - Б Н О - В Л

Т О Н Е М Ы

Е - СИ Х Р И - С Т Е Т В О - Я У - Ч Е - Н И - К И

Пример 1. Тонемы и кокизы в стихире Троицы «Языками инородных». Посл. четв. XVII в., РГБ. Собр. Разумовского (Ф. 379). 82. Л. 238.



Г. А. Пожидаева

Handwritten musical score for "Кулизма средняя" (Middle Kulizma). The score is written on four staves (two treble and two bass clefs) and consists of two systems. The first system has two measures, and the second system has two measures. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The title "Кулизма средняя" is written above the second system.

Пример 2. Варианты многоголосной кокизы кулизма средняя. Из стихиры Рождества Богородицы «В благознаменитый день». Праздники знаменного многоголосия. Посл. четв. XVII в., РГБ. Собр. Разумовского (Ф. 379). 82. Л. 291 об. – 297.



Музыкальные и музыкально-речевые структуры знаменного многоголосия

The image displays three systems of musical notation for the hymn 'Фита громозельная'. Each system is divided into two parts, 'а)' and 'б)'. Each part consists of three staves: a treble clef staff, an alto clef staff, and a bass clef staff. The notation includes rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The lyrics are written in Church Slavonic and are aligned with the musical notes. The first system's lyrics are 'Петръ же', the second's are 'Пре-вы-ше же', and the third's are 'воз-мн-те'. The title 'Фита громозельная' is written at the top right of the first system.

Пример 3. Начальная кокиза фиты громозельной из стихир Успения «Егда изыде, Богородице Дево». а) Праздники знаменного многоголосия, истинноречие. Посл. четв. XVII в., РГБ. Собр. Разумовского (Ф. 379). 82. Л. 284–290 об.; б) Праздники знаменного распева, раздельноречие. XIX в., рукопись автора; в) Праздники нотного пения, истинноречие. СПб., Синодальная тип., 1900. Л. 100 об. – 101.



Г. А. Пожидаева

Мережа меньшая

а)

не - из - ре - че - нно

не - из - ре - че - нно

Мережа полная

а)

и пер - вый свя - ще - нно - на - ча - ликъ

вы - н свя - ти - те - ле

Мережа меньшая

б)

пер

вы - н свя - ти - те - ле

Пример 4. Варианты попевки *мережа* из стихир Успения «Егда изыде, Богородице Дево». а) Посл. четв. XVII в., РГБ. Собр. Разумовского (Ф. 379). 82; б) Праздники, XIX в., рукопись автора.



Музыкальные и музыкально-речевые структуры знаменного многоголосия

The image shows two systems of musical notation for the hymn 'Егда изыде, Богородице Дево'. Each system includes a vocal line (a), a piano accompaniment (b), and a basso continuo line (v). The first system is for the word 'Петръ' and the second for 'же'. The notation is in Znamensky style, featuring various rhythmic signs and melodic lines on staves.

Пример 5. Фита громозельная из стихиры Успения «Егда изыде, Богородице Дево». а) Посл. четв. XVII в., РГБ. Собр. Разумовского (Ф. 379). 82; б) Праздники, XIX в., рукопись автора; в) Праздники нотного пения. СПб., Синодальная тип., 1900.



Г. А. Пожидаева

a)

б)

в)

шє

Пример 6. Фита баран. Там же.



Музыкальные и музыкально-речевые структуры знаменного многоголосия

The image shows a musical score for a three-part setting of a hymn. It consists of three systems of staves. Each system has three staves: a vocal line (top), a middle line (likely a second voice), and a bass line (bottom). The lyrics are written in Cyrillic. The notation includes rhythmic values (vertical lines with flags) and melodic lines with notes. The lyrics are:
 System 1: *Е - гда* *и - зы - де,* *бо - го - ро - ди - це*
 System 2: *а в - во,* *ко нс - те - бе* *ро - ждше му - ся*
 System 3: *не - из - ре - че - нно.*

Пример 7. Метрический период в стихире уснопия «Егда изыде, Богородице Дево». Посл. четв. XVII в., РГБ. Собр. Разумовского (Ф. 379). 82.

