

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

**ХРИСТИАНСКАЯ КУЛЬТУРА:
ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ**

К 2000-летию Рождества Христова

Москва 2004

Христианская культура: прошлое и настоящее /
Ред. коллегия: Н.С. Гуляницкая, Т.И. Науменко,
С.А. Генченков; Сост., вступ. ст. Н.С. Гуляницкой. – Сб. тр.
по материалам науч. конф. – М.: РАМ им. Гнесиных,
2004. – 143 с.

Редакционная коллегия:

доктор искусствоведения, профессор Н.С. Гуляницкая

кандидат искусствоведения, доцент Т.И. Науменко

кандидат филологических наук С.А. Генченков

Печатается в соответствии с решением редакционно-
издательского совета Российской академии музыки имени Гне-
синых

ISBN 5-8269-0040-7

© Составление, Н.С. Гуляницкая, 2004

© РАМ им. Гнесиных, 2004

СЛОВО МУЗЫКОВЕДАМ И КОМПОЗИТОРАМ

1. ИЗ ПРОШЛОГО

Ю.Н. Холопов

*доктор искусствоведения,
профессор МГК им. П.И. Чайковского*

ОБИХОДНЫЕ ЛАДЫ И МНОГОГОЛОСИЕ

*– Трострочное пение, коего тону есть,
сиречь гласу?*
Иоанникий Коренев

1. Что мы знаем меньше всего?

Конечно, -- как всегда -- современную музыку.

Но немало “белых” пятен есть и в прошлом. И вероятно самое темное “белое” пятно покрывает лад и гармонию ранней, древнерусской многоголосной музыки.

Главная причина ситуации коренится в непригодности применяемых методов анализа, что обнаруживает отсутствие адекватной ладогармонической теории раннего многоголосия. Бедствие -- когда к русскому XVII в. обращаются с понятиями “бригадного учебника”, с его мажоро-минором (то есть мажором и минором), тоникой и доминантой, вводным тоном, модуляцией, тональным планом, отклонениями, тональностью и мотивами.

Относительно обиходных ладов иногда доводится слышать мнения, что их вообще не было, так как древние распевщики не знали никакой ладовой теории. И тогда уж вовсе бесполезно что-либо находить в многоголосных обработках знаменных мелодий. Не в ходу поэтому и необходимые термины и понятия, вроде (предложенных С.В. Смоленским) названий древнерусских ладов -- большой (обиходный), малый и укоснённый. В результате нам вообще нечем что-либо сказать, аналогичное тому, что мы констатируем в гармонии Гайдна или Прокофьева. Кое-что надо здесь обсудить и подчеркнуть.

2. Auctor ignotus vel anonymus

Неверен довод, что обиходных ладов нет, ибо их не знали певцы и распевщики XVII-XVIII вв.

Во-первых, отсутствие “аутентичной” теории в XVII в. не есть аргумент против теории обиходных ладов, ибо тогда – по аналогии – следовало бы отвергнуть функциональную теорию гармонии классиков по причине, что ни Моцарт, ни Бетховен не имели о ней ни малейшего представления (так было на самом деле).

Во-вторых, если нет трактата, в котором была бы изложена теория обиходных ладов, это не значит, что такой теории не было вообще. Ряд известных признаков ее обнаруживает. Не углубляясь здесь в этот непростой вопрос, бегло упомянем некоторые из них:

- переводы *латинских* музыкальных терминов “на словенский” (как сказал бы Дилецкий) язык; а теория XVI-XVII вв. оставалась в основном латинской (в частности, в Польше): “о семи свободных мудростях”, из которых “Четвертая” – “музыка” – это, конечно, “*Septem artes musicales*”; “орган” (“арган”) – музыкальный инструмент, *лат.* “*organum*”; в музыке (по Николаю Спафарию) – “образ” (*лат.* *modus*);

- совершенствование музыкальной нотации, с явным отражением теории сольмизации и использованием слогов (*ут, ре, ми* и т.д.) из латинского гимна св. Иоанну с соответствующей теоретической систематикой, близкой теории гвидоновых гексахордов;¹

- реформы церковного пения, где обнаруживается опора на *обиходный звукоряд*;

- к 80-м гг., после трудов Шайдур, Коренева, Тихона Макариевского и Дилецкого, в церковном пении закрепляется сис-

¹ Много сведений о русской теории этого времени собрано в книге: Протопопов Вл. В. Русская мысль о музыке в XVII веке. – М., 1989. – С. 7, 12-13, 21 и др.

тема обиходного звукоряда и соответствующих *модальных ладов*, то есть обиходных.

Наконец, решающий аргумент в пользу обиходных ладов заключен в *систематике* церковного звукоряда и – автоматически – *строго выверенной систематике обиходных ладов* в виде канонического издания пяти певческих книг в 1772 г. Синодальной типографией. Это:

- Обиход,
- Октоих,
- Праздники,
- Триодь и
- Ирмологий.

Мы не знаем имени того, кто был “auctor” этой грандиозной чисто *теоретической* работы. Представить себе только: *все до одной (!) мелодии, без единого исключения (!) расположить на ступенях одного единственного звукоряда:*

G A H c d e f g a b c' d' (если без деталей).

Для этого нужна истинно теоретическая голова, увы, нам по имени не известная, – auctor ignotus, anonymus. Вероятно, это был *руководитель* группы специалистов в теории пения.

Поэтому воздадим должное этому неизвестному, но несомненно существовавшему родоначальнику идеи Синодального издания и назовем его:

Аноним Синодальный (аббр. “АнС”)

3. Обиходные лады (гексаих): система, термины, нотация

Обиходные лады как модальный тип системы основывается на звукоряде (обиходном), а не на тональном тяготении (поэтому неприменимы все термины из Бригадного учебника тональной гармонии). Обиходный звукоряд, ЦЭ системы ладов, обнаруживает очевидную связь с двумя великими модальными системами – *древнегреческой* (через “ромеев” – византийцев) и *западной латинской* (с 8-ступенным миксодиатоническим “церковным звукорядом”, действующим вплоть до полифонии “строгого письма” XV-XVI вв.).

Один из вариантов “полного звукоряда” греков (*systema teleion*), так называемый “меньший полный звукоряд”:²

ПРИМЕР 1. МЕНЬШИЙ ПОЛНЫЙ ЗВУКОРЯД



До точного совпадения с русским обиходным звукорядом недостает лишь одной ступени – *G* (по-гречески “*γ*” – “гамма”), той самой, которая еще в I тысячелетии прибавилась и в западном “полном звукоряде”. Звукоряд строится по квартам (тетрахордам). Названия ступеней различны в пределах центральной части звукоряда и повторяются при продвижении к краям: см. повторения модальных функций “*λ – π – γ*” (то есть лихана, парипата, гипата) *через кварту*, от тетра хорда средних (*a – g – f – e*) к тетра хорду высших (струн: *e – d – c – B*).

Связь с западной системой состоит в точном совпадении с тройкой различающихся по “проприации” (то есть разных начальных ступеней – *G, c* и *f*) гексахордов:

ПРИМЕР 2. ГЕКСАХОРДЫ



Каждый гексахорд состоит из одного и того же комплекса модальных функций, именуемых *ut – re – mi – fa – sol – la*. Восьмиступенность обосновывается контрастом гексахордов “дурального” (от *G*) и “бемолярного” (от *f*). Распределенная между ними уменьшенная октава *H – b* совпадает с типичным для полного

² См. в трактате: [Клеонид] Введение в гармонику // Janus C. Musici scriptores graeci / На др.-греч. яз. – Hildesheim, 1962. – P. 199-200.

обиходного звукоряда “обиходным перечением” (в русских ладах – обязательно в разных октавах).

Полный обиходный звукоряд (ПОЗ) состоит из 4-х “согласий” (= “гармоний”? это явный перевод какого-то древнего термина – опять следы работы русского теоретика). Все согласия звукорядно одинаковы. Поэтому в обиходном звукоряде всего три модальных функции:

- *ут* (или *фа*: снизу полутон, сверху тон),
- *ре* (или *соль*: снизу тон и сверху тон) и
- *ми* (снизу тон, сверху полутон; то же, что *ля*).

ПРИМЕР 3. ПОЛНЫЙ ЗВУКОРЯД (ОБИХОДНЫЙ)



Система названий ступеней корреспондирует также и с западной сольмизацией (см. Гвидоновы слоги сверху).

В отличие от греческого (“большого”) полного звукоряда ($a' - A$) и западного “Гвидонова” (где буквы = “клаvisы”:

Г] A B C D E F G

a b : c d

a b c d e f g | a b : c d) русский звукоряд не имеет октавных повторений. Модальные функции повторяются только через кварту (см. пример 3).

Отсюда глубочайшее своеобразие и русской ладовой системы. Она не совпадает ни с греческими, ни с западными латинскими ладами³:

– если разных модальных функций только три, и они повторяются равномерно через кварту (в тетраорде как рамы – три ступени), то в системе ладов может быть только три типа устоя = финалиса (по-русски – устоя = *конечного* звука: опять пере-

³ Правда, есть сходство с византийскими *циклическими* (“круговыми”, *tróchos* – “колесо”) ладами, с транспозицией основной ладовой ячейки по квартам или по квинтам (гамма “дасия”).

вод с латинского *finalis*), и следовательно в системе не четыре пары, а *три пары ладов*.

Такая система называется “*гексаих*” (параллель к “*октоиху*” из 8 ладов).

Система обиходных ладов:
ПРИМЕР 4. ОБИХОДНЫЕ ЛАДЫ

Большой обиходный Малый обиходный Укоснённый

С БОЛ С БОЛ ПЛ. d мал d мал ПЛ. e ук e ук ПЛ..

Как и в григорианских ладах при каждом конечном по два лада –

- *автентический* (если конечных ступеней нет, или есть не больше, чем одна); “автентический” – при ладах не пишется; и
- *плагальный* (если ниже конечного более чем одна ступень); обозначение: “пл”.

За пределами показанных трех устоев *c, d, e* лады повторяются.

4. Обиходное многоголосие

Обиходное многоголосие есть особый *модальный* тип многоголосного склада, характеризующийся ограничением всего объема используемых звуков *только гаммой обиходного звукоряда*, см. пример 3.

Это строгое и точное определение. На практике же нам приходится иметь дело с четырьмя типами обиходного многоголосия, о котором можно – *в более свободном смысле* – говорить, если многоголосная пьеса есть обработка мелодии в обиходном ладу (либо сочинена композитором в таком ладу – как, позже, у Мусоргского, Римского-Корсакова, Стравинского).

Четыре типа следующие:

4.1. Используется обиходный *меньший звукоряд* (термин по аналогии с греческим “меньшим полным звукорядом”, см. пример 1), признаком чего является отсутствие обиходного перечення, не только в мелодии (“пути”), но и во всем объеме многоголосия. Ради краткости для примеров будем упоминать одну книгу – Н.Д. Успенского “Образцы <...>”.⁴ Здесь – Псалом 136 (“На реке вавилонстей”) [С. 158].

4.2. Используется *большой звукоряд*, то есть с обиходным перечением. Пример: гимны “Приидите поклонимся” (двухголосный) // Успенский [Там же. – С. 159-169].

4.3. *Модально окрашенное* обиходное многоголосие, когда обиходный звукоряд в целом не выдерживается (например, появляется – ради чистоты октавы – нижний си-бемоль), однако обиходный лад остается явно *доминирующим*. Весьма характерно для четырехголосия. Пример: “Душе моя” (предположительно, школы Дилецкого, конца XVII в.).⁵

4.4. Обиходный лад только в главном голосе (цитата или стилизация), остальные свободны. Пример: стихира 2-я из партесных евангельских “С миры пришедшим”⁶.

Если обиходный лад в одноголосной монодии относительно ясен структурно, как и по своей формообразующей роли ⁷ в песнопении, то именно в модальной мелодии со звукорядной природой ее лада положение резко меняется от помещения напе-

⁴ Успенский Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства. – 2-е изд. – Л., 1971. (В дальнейшем также – аббревиатура “У.”.)

⁵ Рукопись синодального певческого собрания, под № 757 // Скребков С.С. Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века. – М., 1969. – С. 89-92. Бас весь в звукоряде с си-бекаром, альт с си-бемолем (в сопрано мутации $b' - h'$).

⁶ Цит. по: Келдыш Ю.В. История русской музыки. – Т. I. – М., 1983. – С. 330–333. Из той же рукописи № 757, 70-е гг XVII в.

⁷ См.: Холопов Ю.В. Гармония. Теоретический курс. – М., 1988. – С. 170-172, 177-188, 200.

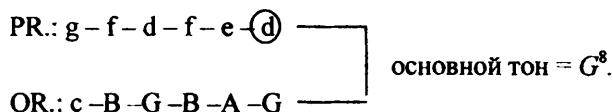
ва в контекст многоголосия. Как и в случае западной монодии, уменьшается значение основных факторов лада --

-- *конечного тона* (финалиса); например, он может оказаться не основным, а подчиненным тоном конечного созвучия (его квинтой, терцией) и *перестает определять лад*;

-- *звукорядного объема* (амбитуса) мелодии; в многоголосии объем почти обязательно будет другим и прежние критерии ладовых различий *перестают действовать*;

-- на месте *моно-мелодии* мы слышим теперь *поли-мелодию*, полифонию с ее созвучиями, прежде совершенно отсутствовавшими *вертикальными созвучиями*.

Сходные проблемы были и в западной музыке. Так, в трактате "Scolica enchiriadis" Псевдо-Хуквальда (конца IX в.) хоральная мелодия ("vox principalis") дублируется в нижнюю квинту "органумным голосом" ("vox organalis"), и мелодия в d^{dor} (d до-рийском) заключается квинтой G + d. Заключительный оборот:



Несомненно и то, что основной тон заключительного созвучия (финалиса) G, а не d, и то, что даже наш слух ощущает особое заключительное значение хорального финалиса d.

Как и в западной музыке, в древнерусском обиходном многоголосии сразу возникают труднейшие проблемы.

5. Категории и термины обиходного многоголосия.

Что и как анализировать?

Чтобы лучше разобраться в модально-гармонических структурах обиходного многоголосия, необходимо иметь в каче-

⁸ См.: GS. -- T.I (repr. Nackdr.). -- Hildesheim, 1963. -- P. 185.

стве предварительного исходного “плацдарма” комплекс проблем, своего рода “вопросник”, ответы на который составили бы основу нашего анализа.

Не вдаваясь, ради краткости, в теорию соответствующих категорий, понятий, терминов и этимологий, ограничимся кратким их перечнем с минимальными пояснениями.

Повторимся, что в данной работе мы занимаемся не ранним русским многоголосием вообще, но только тем его видом, в котором звукорядную основу (по терминологии XVII в. это “клявис”, “ключь”) составляют четыре обиходных “согласия”, пример 3.

По аналогии с проблематикой обычного гармонического анализа, началом изучения является здесь *модальная основа, лад мелодий* (в первую очередь главной), *форму песнопения в целом, принципы гармонической вертикали*.

Анализ обиходного многоголосия не есть нечто совершенно новое. Сошлемся на диссертацию М.В. Бражникова (1943), на основополагающий труд В.М. Беляева “Раннее русское многоголосие”⁹ и некоторые его другие работы (1962), исследования Ю.В. Келдыша (1965, 1983), Н.Д. Успенского (1965), С.С. Скребкова (1969) и др.

Итак, в числе основных вопросов анализа:

- определение лада данной *мелодии* (в трехголосии это “путь”); учет лада прочих голосов;
- определение *основного тона* конечного созвучия;
- определение лада пьесы в целом (прежде всего модально, по заключительному созвучию, то есть по *гармоническому конечному*);

⁹ Беляев В.М. Раннее русское многоголосие. – М. 1997. – С. 28-29 и др. Цепенен, в частности, метод редукции (“гармонического экстракта”), раскрывающий принципы голосоведения в условиях диссонантной вертикали.

- определение текстомузыкальной *формы* произведения; *границы* строк и строф;

- определение *каденционного плана* – и каденций каждой строки и развития целого; *схема формы*;

- *сонантные нормы*; трактовка консонансов; трактовка диссонансов; ЦЭ – ГЭ – ПЭ;

- *нормы голосоведения*; соотношение *опор и движения* (по секундам);

- *гармоническая редукция*; *схема гармонического движения* (“гармония” здесь вертикаль); *схема гармонического остова*;

- *логика гармонии* в масштабе основной структурной единицы формы – *строки*;

- структурные *функции частей* строки: *зачин* – *посредие* – *каданс* (= $i - m - t$); гармоническое выявление этих функций;

- *типы контрапункта* в движениях голосов (*движение прямое, косвенное, противоположное*); *линейные тоны* (п, в, пм);

- трактовка *вертикальных интервалов*; *проблема секунды* (целого тона);

- *проблема октавы* (консонирование октавы – *смерть обиходного лада*);

- *проблема основного тона* гармонических созвучий (*невозможность тонального “BF” – линии основных тонов*); *консонантный остов и побочные тоны*; место данного лада в процессе *исторической эволюции* гармонической системы:

- три *обиходных лада*,

- *диссонантная* модальность (и ее соотношение с обиходными ладами),

- отношение к барочным *мажору и минору*.

- сравнение данного лада с другими образцами. *Многообразие системы ладов обиходного многоголосия*;

- *гармоническая нотация*: необходимые *знаки фиксации* всех перечисленных явлений структуры обиходного многоголосия.

6. Образчик обиходного многоголосия

Возьмем один из несложных примеров – троестрочную степенну “От юности моя” 4-го гласа (конца XVII в.):¹⁰

ПРИМЕР 5. СТЕПЕННА 4^{ГО}- ГЛАСА «От юности моя» (XVII в.)

Музыкальный пример 5: Степенна 4-го гласа «От юности моя» (XVII в.). Состоит из трех стaves: верхний – мелодия с русскими текстами, два нижних – basso continuo. В начале и в конце каждого раздела basso continuo есть пометка «С МАЛ». В начале первого раздела мелодии пометка «КАДЕНЦ. ПЛАН». Музыкальные знаки включают октавы, динамические обозначения (C, a) и ритмические пометки.

Функции опор: C₂=господств., a=конечн.

Все песнопение сочинено в большем обиходном звукоряде:

[G] A – H – c – d – e – f – g – a – b – [нет c' – d']

Лад данной мелодии (“путь”) – e – уокснённый. Так как в конечном созвучии e является квинтой трезвучия квинтооктавы A · e · a с сильнейшим и неоспоримым тоном A, то лад пьесы в целом – а-малый – нельзя считать ля минором из-за несоответствия его обиходному звукоряду.

Модальные функции звуков конечного аккорда обнаруживают противоречие между самим многоголосием с обязательными и неизбежными созвучиями октавы, квинты и терции и, с другой

¹⁰ Успенский Н.Д. – Указ. соч. – С. 163-164. Длительности приближены к современному восприятию. Акценты текста обращены в тактовый метр.

стороны, чисто монодическими значениями ступеней, повторяющимися только через кварту (см. пример 3). Таким образом, многоголосие ведет к несоблюдению специфики модальных функций в обиходных ладах и в конечном счете к устранению обиходного многоголосия.

Форма песнопения – четыре двухстрочные строфы:

Вместе со схемой опорных гармоний стройная форма выглядит так:

I.	1.	От юности моя	С	<input type="checkbox"/>
	2.	Мнози бѣрют мя страсти	d ¹ [a]	<input type="checkbox"/>
II.	1.	Но самъ мя заступи	С	<input type="checkbox"/>
	2.	И спаси Спасе мой	a	<input type="checkbox"/>
III.	1.	Невидящии Сиѡна	С	<input type="checkbox"/>
	2.	Посрамитесь отъ Гѣспода	a	<input type="checkbox"/>
IV.	1.	Яко трава бѣ огнемъ	С	<input type="checkbox"/>
	2.	Будете иссохше	a	<input type="checkbox"/>

Основная ладовая модель строфы строится на напряжении между двумя гармоническими опорами – *господствующей* [как бы “доминантой”, лат. Dominans – господствующая] в 1-й строке (везде гармония “С”, 4 раза) и *конечной* [гармоническим finalis’ом, главным устоем] (почти везде это гармония “а”)¹¹. Таким образом, в каждой строфе уверенно и убедительно действует система модального напряжения и модального *разрешения* в конечный.

Гармоническое выполнение формы предполагает эстетическую оптимальность и совершенных, и несовершенных консонансов, все же с доминированием совершенных. Это:

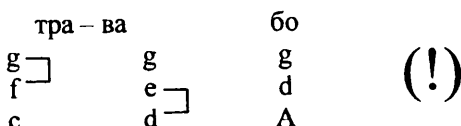
- квинтооктава (также квартооктава в I строфе),
- квинта (все четыре господствующих, в нечетных строках).
- унисон трех голосов, чем открывается песнопение (слог “От”).

¹¹ Интересный вопрос – нарушение конечной гармонии в I строфе: либо это описка (нельзя проверить без оригинала), либо (возможный) вариант. Можно настаивать на А · е · а.

На всех *опорных* местах формы стоят только совершенные консонансы.

Несовершенные консонансы – терции (секст почти нет) и их наслонения (см. параллельные *терцквинты* во всех 4-х заключительных кадансах строф) – применяются как факторы *движения*. Они создают полнозвучную гармоническую вертикаль, втекающую в совершенный консонанс.

Внимание! Забота о гармонической структуре целостной формы: в предпоследней строке (IV. 1; см.) налаженный гармонический порядок нарушается, в сторону беспокойства и “неуютной” диссонантности. На слогах “тра-ва бо” (см.) возникают диссонансы с ДКЭ большой секунды:



Последний же аккорд – поистине *гармоническая кульминация* произведения. Это квартаккорд, один единственный раз (пожалуй перекликается с квартооктавой в кадансе I-й строфы (см.)). Гармония почти что в технике ... Ю.М. Буцко.

Аккорд примечателен еще и тем, что составлен из модально *однофункциональных* звукоступеней (см. пример 3):

Воксы ре – ре = соль	}	Все функции тождественны - - сверху тон и снизу тон.
Клаvisы: A d g		
Модальные функции: + н – н = п		

Но то, что модально функционально, то гармонически, вертикально есть сильный диссонанс! Он-то и дает кульминацию всего целого, плавно растворяющуюся в консонансах – сперва несовершенных, затем разрешающихся в совершенный (на слогах “о – гнем”, см.).

Таким образом линия флуктуации (кон- и дис-) сонантности последовательно и явно намеренно выдержана на всем протяжении формы.

И так далее. Можно еще многое найти в гармонической технике произведения, руководствуясь “вопросником” предыду-

щего раздела (“Категории и термины (...)”). Но, как кажется, сей auctor ignotus et anonimus – несомненно мастер композиции, славно послуживший не только Господу, но и сердцу человеческому.

7. Лад и конечные устои

Конечно, мы взяли для начала простой и ясный образчик обиходного многоголосия. Во многих же случаях дело обстоит много сложнее, и в рамках настоящего текста мы можем лишь указать на эти многоликие трудности.

Начнем с *конечных* (в гармонии это не конечные звуки, а конечные *созвучия*; впрочем, придется этим ограничиться).

В сравнении с аналогичными стадиями многоголосия на Западе русская модальная гармония отличается поразительным разнообразием, даже пестротой конечных:

ПРИМЕР 6. КОНЕЧНЫЕ УСТОИ

(Аббрев.: “У.” – Успенский 1971, “Б” – Беляев 1997) [F]

Важнейшие из типов конечных:

- унисон (6А), октава,
- квинта (6Б), квартооктава (возможно, в примере 5, I.2, слог “сти”; нет уверенности, что это не описка),
- терц-квинта (6Д),
- кварт-секста (6Г),
- кварт-квинта(6Ж),
- секунд-квинта (6-З),
- кварт-септа (квартакорд, 6Е),
- тон-дитон (пример 6И).

Некоторые конечные – созвучия настолько неправдоподобны, что для рассмотрения их необходимо проверить правильность расшифровки многоголосного песнопения. Для этого всегда надо иметь перед глазами крюковой оригинал. (Остроумную теорию квартовой коррекции излагает, следуя Бражникову, С.С. Скребков в упомянутой книге [1969. – С. 52-53.]); таковы примеры б К – Л – М (трехголосие бЛ привлекло симпатии А.Г. Шнитке, который ввел его в стилевой контекст своего 2-го квартета).

Вослед проблеме конечных (созвучий) идет рассмотрение их связи с общей структурой гармонической ткани, с каденционным планом и т.д. Все это оказывается не столь типизированным и рационально выверенным, как в западном хорале, и требует также особого исследования и обширного изложения, что выходит за пределы задач настоящего текста.

В порядке постановки некоторых вопросов упомянем здесь о некоторых деталях, относящихся к каденционному плану песни с генеральным (последним) кадансом типа приведенного в примере БИ. Это гимн “Святыи Боже” [У. – С. 192-193].

Лад песни – $C^{бол}$, конечный – тоже “кластер” $c \cdot d \cdot e$, ср. с примером БИ. В тексте последнего отдела [С. 193] – 4 слова. Каденции следующие:



¹² “Сдвиг” в кадансе – в западной полифонии частый прием *несовпадения, разновременности* кадансирования в разных голосах. Здесь сдвиг сопровождается разновременностью текста (слог “на –”).

В издании не приведен оригинал, и некоторые вопросы остаются: параллельные секунды между путем и верхом, конечный у низа (некоторая ориентация на параллельные кварты позволяет задать вопрос – не является ли конечный низа “А”, а не “с”?). Но есть доводы в пользу конечного “с · d · e”. Главный довод в том, что созвучие $c \cdot d \cdot e$ закономерно, заключается в его обыгрывании гармониями срединных кадансов 2-го (“рны”) и 3-го (“луи”).

* * *

Как видим, гармония обиходного многоголосия еще очень далека от полной ясности, и вопрос Иоанникия Коренева (см. эпиграф) остается в силе.

Ясно однако, что древнерусское обиходное многоголосие с соответствующей ему ладогармонической теорией должно полноправно войти в круг нашего научного обихода, наряду с западным “строгим стилем” и барочной полифонией.