

СТАРООБРЯДЧЕСКОЕ СОЧИНЕНИЕ О ТЕМПЕ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА И РЕАЛИИ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ

Т. Г. КАЗАНЦЕВА

Вопрос о темпе исполнения песнопений знаменного распева является одним из наименее изученных в отечественной музыкальной медиэвистике. В настоящей статье характеризуются основные источники сведений о данном параметре древнерусской монодии, отмечаются ограничения каждого из них. Наиболее подробно рассматривается старообрядческое сочинение нач. XX в., непосредственно посвященное данному вопросу; выдвигается версия о его принадлежности перу наставника тульской поморской общины Д. В. Батова. Дополнительно привлекаются результаты исследования показателей темпа в пении современных старообрядческих общин различных деноминаций. Устанавливается зависимость темповой трактовки песнопений различных стилистических структур от традиции, сложившейся в той или иной группе старообрядческих согласий; делается вывод о том, что автор анализируемого сочинения опирался на практику поморского согласия.

Проблема временной организации знаменного распева является одной из наименее разработанных в отечественной музыкальной медиэвистике. Если изучению ладовых основ древнерусского осмогласия посвящены десятки работ, от классических трудов Д. В. Разумовского, Ю. К. Арнольда, И. И. Вознесенского, В. М. Металлова до современных исследований, то, касательно процесса развертывания знаменной монодии во времени, достаточно изучены только аспекты, связанные со структурой попевки и принципами формирования septon-композиций. Гораздо меньшим числом представлены работы о ритмике знаменного распева¹, вопрос о темпе исполнения песнопений данного стиля, насколько нам известно, как самостоятельный не ставился.

Неисследованность проблемы темпа обусловлена отсутствием достоверных данных об этом параметре знаменной монодии. Наука располагает только примерными указаниями и косвенными свидетельствами.

¹ Среди посвященных данному аспекту работ наиболее фундаментальными являются следующие: *Львов А. Ф.* О свободном или несимметричном ритме. СПб., 1858; *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М., 1983. С. 18–88.

Наиболее доступным и объективным (то есть допускающим непосредственную фиксацию и точные измерения) источником является «живая» практика богослужебного пения современных старообрядцев. Действительно, эта культура до наших дней сохранила многие исполнительские подробности, не читаемые непосредственно в знаменной нотации. Изучение темповых особенностей исполнения песнопений знаменного распева в разных старообрядческих традициях — задача чрезвычайно актуальная и перспективная, так как данная область также является практически неразработанной². Однако следует иметь в виду, что, работая в данном направлении, исследователь может зафиксировать и описать конкретную певческую традицию, при расширении материала — сформировать более полное представление о трактовке темпа в разных традициях, вывести общий темповый «знаменатель» или констатировать его отсутствие, но все эти выводы будут бесспорны лишь по отношению к современной старообрядческой практике, в плане теории темпа знаменного распева они не могут выйти за рамки гипотез.

Другим источником являются сведения о «чине» церковного пения, содержащиеся в Богослужебном уставе. Так, например, в разделе утрени всенощного бдения «Ока церковного» даются важные указания относительно исполнения ряда литургических текстов:

«По 1-мъ убо пении утрения службы да поеть еклисиархъ екса-псалмы, или устроенный на то мнихъ, якоже есть обычно косо, и елико мощно есть с сокращениемъ и со вниманиемъ... Подобаеет же ему кроткимъ и тихимъ гласомъ пети, во услышание всемъ»³.

Далее читаем:

«Аще ли Богъ Господь поется, или аллилуия, излегка да поется. Паче же тройческия песни, и от всехъ со вниманиемъ и по косну петы да бываютъ. Тако же и псалтырныя стихологии да бываютъ кротко и тихимъ и тонкимъ гласомъ. Тако же и прочая вся службы с кротостию да будутъ»⁴.

² В одной из своих публикаций Т. Ф. Владышевская на материале «живой» исполнительской практики старообрядцев косвенно затрагивает вопрос о темпе. Рассматривая темповые особенности пения на syllabic самогласен, исследователь пишет, что «темпы пения малым знаменным распевом значительно быстрее, чем в других распевах». В качестве доказательства она приводит примеры исполнения одного и того же песнопения (стихиры «Днесь благодать Святаго Духа») на syllabic самогласен, столповым знаменным распевом и демеством, отмечая, что в первом случае оно звучит в четыре раза короче по сравнению со вторым и в 10 раз короче по сравнению с третьим (см.: Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006. С. 299–230). Справедливости ради отметим, что разница во времени исполнения разностилевых напевов сама по себе не свидетельствует о темповых различиях — увеличение времени исполнения в двух последних образцах может достигаться за счет увеличения слогораспевов. Однако приводимые автором здесь же физические временные характеристики данных песнопений позволяют при желании высчитать темп исполнения каждого из них.

³ Око церковное. М.: Печатный двор, 1641. Л. 3–3 об.

⁴ Там же. Л. 3 об.

И наконец:

«Сице убо подобаетъ улепствовати в чину церковнаго пения и прочаго всякаго благолепства. А еже высоко пети и провлачая, неискусныхъ бо и ненаказанныхъ есть»⁵.

Как видим, в уставных указаниях речь идет преимущественно о необходимости духовной сосредоточенности («*И умъ весь собирати с чювствомъ сердечнымъ*»⁶), особого молитвенного настроения, выраженного в качестве и характере звука. Однако некоторые слова непосредственно касаются исполнительских особенностей: *петь косно* (по косну), *излегка*, *высоко*, *провлачая*, *тихим гласом*, *тонким гласом*. С темпом, очевидно, связаны такие термины, как *косно*, то есть медленно, протяжно⁷, и *провлачая*⁸. Можно предположить, что понятие *излегка* также может относиться к темпу, обозначая легкость, подвижность голоса. Следовательно, Устав требует разного темпа для различных песнопений. Так, «Бог Господь» и Аллилуйи следует петь легко и подвижно, тогда как «тройческие песни» — «по косну», также следует петь и «екса-псалмы» (шестопсалмие). В целом же пение должно быть довольно медленным, но не «провлачительным», то есть не тяжелым, без затягивания или «усаживания» на каждый звук. Однако все сказанное является только общими требованиями. Очевидно, что темповые указания Устава апеллируют к некоему внутреннему чувству «верного», «правильного» движения.

Третий источник — некоторые положения общей теории ритма и темпа, экстраполированные на знаменный распев — объект, в рамках данной теории обычно не рассматриваемый. Наиболее убедительно теория ритма (в широком смысле), на наш взгляд, изложена в трудах М. Г. Харлапа⁹, противопоставляющего, как известно, две системы ритмической организации в поэзии и музыке — квантитативную (времяизмерительную) и квалитативную (акцентную). Исходя из своих представлений о знаменной монодии, ученый не относит ее ритмическую организацию ни к одной из названных систем и причисляет ее к категории наиболее ранних, «доквантитативных» (наряду с русской протяжной песней и григорианским хоралом)¹⁰. Однако в последующих исследованиях В. Н. Холоповой было убедительно доказано присутствие в знаменной ритмике некоторых существенных признаков квантитативной системы, таких как положенный в основу ритмической организации времяизмерительный принцип, мономерность (измерение течения музыкального времени одной временной единицей), кратность ритмических единиц, пропорциональность ритмоформул¹¹.

Таким образом, признавая в знаменной ритмике наличие качеств квантитативной системы, следует признать и тот факт, что в ней априори заложено по-

⁵ Око церковное. Л. 3 об. — 4.

⁶ Там же. Л. 3 (раздел о начале всенощного бдения).

⁷ Дьяченко Г. М. Полный церковнославянский словарь. М., 1899. С. 262.

⁸ В Словаре церковнославянского языка это слово отсутствует, но понятно, что речь идет о тяжелом, с трудом «влачащемся» пении.

⁹ Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: сб. ст. М., 1978. С. 48–104; *Он же*. Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986 и др.

¹⁰ См., например: Харлап. Ритм и метр... С. 24.

¹¹ Холопова. Указ. соч. С. 44–45.

нятие о темпе. Если квантитативная ритмика измеряет время, значит должна существовать определенная единица измерения — повторяющаяся и постоянная величина, обладающая вполне конкретной длительностью (то есть протяженностью во времени). Как отмечает М. Г. Харлап, «первоначальное латинское *tempus*, как и греческое *chronos* (“время”), означало именно *длительность* [курсив М. Г. Харлапа. — Т. К.] какого-либо определенного временного отрезка»¹². Более того, исследователь полагает, что античная музыка не нуждалась в темповых обозначениях, так как здесь существовало понятие «первого» или «основного времени» («хронос протос» или латинское «мора»). Он пишет буквально следующее: «...хотя основное время и у греков не было постоянной величиной, а зависело от темпа (*αυουη*), тем не менее приводимые исследователями данные говорят о разнице темпов лишь по отношению к различным размерам, так что в каждом размере мора, по-видимому, имела некоторую нормальную величину. Представление о нормальной величине (*integer valor*) нот существовало и в средневековой мензуральной музыке, где более быстрые и более медленные движения обозначались пропорциями (то есть указаниями, во сколько раз ноты должны быть больше или меньше их нормальной величины), а нормальный темп не требовал никакого обозначения»¹³.

Исходя из сказанного Харлапом, следует предположить, что понятие о темпе знаменного распева также было заложено в самой знаменной нотации, но, к сожалению, данная информация в настоящее время не может быть «считана» абсолютно достоверно, так как само понятие «нормального темпа» не является однозначным. Так, например, в своих работах тот же исследователь приводит следующие данные: «Экспериментальной психологией установлено, что наиболее благоприятны для такой оценки *пустые* [курсив М. Г. Харлапа. — Т. К.] промежутки, близкие к междуударным интервалам нормального пульса — около 3/4 сек. (80 ударов в минуту). Г. Риман приписывает “ритмическое качество” отрезкам от 0,5 до 1 сек. (120–60 ударов в минуту)»¹⁴. Таким образом, знание о нормальной величине (длительности) каждого знака знаменной нотации, несомненно основываясь на физиологических законах человеческого восприятия времени, все же было своеобразным «общественным договором» и передавалось на практике.

В качестве самого надежного источника могли бы выступить музыкально-теоретические трактаты или практические руководства по знаменному пению, которые содержали бы точные указания относительно интересующего нас вопроса. Однако в древнерусских певческих азбуках вопросы темпа не рассматриваются по указанной выше причине «общепринятости». Тем интереснее и актуальнее становятся свидетельства, отражающие попытки старообрядцев — носителей культуры знаменного пения — зафиксировать данный аспект, уточнить понятие «нормальной величины», поставить вопрос о певческом темпе, если можно так выразиться, на научную основу. Такие попытки чрезвычайно редки и относятся к достаточно позднему времени — рубежу XIX–XX вв., что не случайно и, по всей видимости, свидетельствует о постепенной утрате культурой уст-

¹² Харлап. Тактовая система... С. 85.

¹³ Там же. С. 87.

¹⁴ Там же. С. 49.

ного знания о темпе, влекущей необходимость письменной фиксации некогда общеизвестных знаний.

Один из таких опытов теоретического осмысления проблемы темпа получил воплощение в небольшом сочинении, предпосланном певческой азбуке, изданной старообрядцами в нач. XX в. гектографическим способом¹⁵.

Первоначально экземпляр данного издания был найден нами в фондах Сектора археографии и источниковедения Института истории СО РАН (шифр хранения 1/77-г). Сибирскими археографами он был приобретен в Тюменской области¹⁶. Позднее в фондах Древлехранилища ИРЛИ РАН были обнаружены еще три экземпляра этого теоретического руководства (Латгальское собр., № 135 и № 187, Собр. И. Н. Заволоко, № 94)¹⁷. Названные гектографы дошли до нас в различной степени сохранности. Сибирский экземпляр не полон: сохранилось всего 34 листа, утрачен переплет, начальные листы, в том числе и титульный, но интересующее нас сочинение представлено в полном объеме. Гектограф Латг., № 187 имеет еще большие утраты, в частности, отсутствуют листы 1, 4–6, содержавшие начало и окончание сочинения. В экземпляре Заволоко, № 94 данное руководство входит в состав конволюта (вероятно, владельческой подборки) различных гектографированных изданий, посвященных вопросам старообрядческого церковного пения. В этом случае титул и первые листы азбуки также некогда были утрачены, а затем восстановлены рукописным способом. Сохранность этих экземпляров не дает возможности обнаружить в них какие-либо сведения об авторе или хотя бы издательстве сочинения о темпе. Гектограф Латг., № 135, напротив, сохранился в полном объеме и с титульным листом, однако и он не содержит интересующей нас информации.

Задача установления авторства сочинения осложняется и тем, что в кон. XIX в. — нач. XX в. гектографированные издания не только широко использовались, но и издавались старообрядцами всех направлений, как поповцами, так и беспоповцами. Эти книгопечатни преимущественно осуществляли наиболее актуальные для своего времени публикации: полемические труды, материалы «бесед» и соборов, сочинения самих издателей, но часть из них издавала криво-

¹⁵ Подробнее о старообрядческих гектографированных изданиях см.: *Вознесенский А. В., Мангилев П. И., Починская И. В.* Книгоиздательская деятельность старообрядцев (1701–1918): Материалы к словарю. Екатеринбург, 1996. С. 71–73; *Волков В. В.* Гектографированные издания 2-й половины XIX — начала XX вв. — источник изучения православной письменности позднего периода (URL: <http://tver-grant.ru/svg/wordpress/?p=442> (дата обращения: 11.02.2015)); *Половинкин П. В.* Сызранская старообрядческая гектографическая типография П. М. Безводина (URL: http://samstar.ucoz.ru/news/polovinkin_pv_syzranskaja_staroobryadcheskaja_gektograficheskaja_tipografija_p_m_bezvodina/2010-02-03-3171 (дата обращения: 11.02.2015)); *[Бубнов Н. Ю.]*. Старообрядческие гектографированные издания Библиотеки Российской академии наук / Авт.-сост. Н. Ю. Бубнов. СПб., 2012. С. 5–9.

¹⁶ Описание гектографа и публикацию полного текста сочинения см.: *Казанцева Т. Г.* Певческие азбуки из собрания Института истории СО РАН (описание) // Археографические исследования отечественной истории: текст источника в литературных и общественных связях (Археография и источниковедение Сибири.) Вып. 28. Новосибирск, 2009. С. 325–353.

¹⁷ Благодаря Ф. В. Панченко за предоставленную возможность ознакомиться с рукописным вариантом выполненного ею описания певческих рукописей и гектографов Древлехранилища ИРЛИ РАН, с помощью которого удалось выявить указанные экземпляры.

вые певческие книги, в том числе певческие азбуки и учебники знаменного пения. В условиях, когда гектографированные издания старообрядцев не только не изучены, но и не выявлены в полном объеме, утверждать что-либо относительно происхождения данного гектографа довольно затруднительно.

Тем не менее существует большая вероятность того, что руководство, содержащее в качестве предисловия сочинение о темпе, принадлежит старообрядцам-беспоповцам. Несмотря на то что гимнографический текст в нем новоистинноречный (не свойственный певческим книгам беспоповских согласий), знамена в невменной строке не имеют тушевых признаков, а содержат (как и во всех певческих книгах беспоповцев) только киноварные пометы. Здесь следует напомнить, что споры в среде поморцев и федосеевцев о возможности принятия истинноречия в соответствии с богослужебными книгами шли еще с кон. XVIII в. В нач. XX в. некоторые поморские общины отказались от «архаичного» раздельноречия и перешли к наречному пению. Именно они, по-видимому, стали пользоваться гектографированными певческими книгами, так как имевшиеся у беспоповцев в достаточном количестве крюковые печатные издания Преображенского богадельного дома были раздельноречными.

Гектографированные певческие книги издавали две беспоповские книгопечатни — Д. В. Батова и П. М. Безводина. В списках крюковых гектографов обоих издателей числятся певческие азбуки¹⁸. Издания П. М. Безводина не имеют опубликованных описаний, описание певческой азбуки Д. В. Батова включено в каталог Н. Ю. Бубнова¹⁹. Один из экземпляров данной азбуки нам известен, он также находится в собрании ИИ СО РАН под шифром 43/70 и по содержанию не совпадает с интересующим нас руководством. Других певческих азбук или учебников знаменного пения в каталоге Д. В. Батова не упоминается.

Несмотря на это, мы склонны считать, что данная азбука (ранее не учтенная в справочниках) была издана именно в гектографической мастерской этого известного деятеля поморского старообрядчества. Аргументами в пользу выказанного предположения служат следующие факты: 1) на основе типа нотации исключена принадлежность издания поповским гектографическим мастерским; другие поморские издатели певческих книг не печатали, следовательно, азбука принадлежит мастерской либо Д. В. Батова, либо П. М. Безводина; 2) азбука издана на бумаге со штемпелем фабрики Гончарова № 6²⁰, как и большинство изданий Д. В. Батова, тогда как гектографы П. М. Безводина печатались на бумаге других мануфактур: Сергеева, князя Паскевича, братьев Варгуниных, Маркина²¹; кроме того, согласно альбому С. А. Клепикова, период использования бумаги фабрики Гончарова № 6 ограничен временем с 1876 по 1906 г., а учебник знаменного пения Безводина был издан в 1913 г.²²

¹⁸ Книготорговый каталог Д. В. Батова опубликован Н. Ю. Бубновым (см.: [Бубнов Н. Ю.]. Указ. соч. С. 386–392). Список установленных гектографированных изданий П. М. Безводина приведен в статье: *Половинкин*. Указ. соч.

¹⁹ [Бубнов Н. Ю.]. Указ. соч. № 1.

²⁰ *Клепиков С. А.* Филигранные и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX вв. М., 1959. № 51 (1876–1906 гг.).

²¹ [Бубнов Н. Ю.]. Указ. соч. № 182, 301, 318, 373, 535.

²² *Половинкин*. Указ. соч.

Более того, мы предполагаем, что Д. В. Батов был не только издателем, но и автором данного сочинения. Из доступных нам материалов известно, что Батов был чрезвычайно грамотным поморским начетчиком, автором около 300 полемических сочинений, которые сам преимущественно и издавал. В том числе его волновали вопросы церковного пения, не случайно в каталоге его изданий имеются такие, как «Список указа о исправлении знаменного пения в праворечие», «О благоприятии староверческими предками праворечного пения», «На вопросы хомословцев ответы» и др.²³ Косвенным, но весомым аргументом в пользу выдвинутой гипотезы является факт включения изучаемого музыкально-теоретического руководства в подборку упомянутых выше и других полемических сочинений в защиту истинноречного пения (Заволоко, № 94), часть которых принадлежит перу самого издателя.

Наконец, Батов известен и как практик церковного пения: он долгое время был уставщиком поморской старообрядческой общины г. Тулы и многих своих единоверцев обучил знаменному пению и крюковому письму²⁴.

Но даже если гипотеза об авторстве Батова в дальнейшем будет опровергнута, не подлежит сомнению тот факт, что автор сочинения являлся учителем знаменного пения и в своем руководстве письменно сформулировал все рекомендации, которые он, вероятно, давал своим ученикам во время практических занятий.

Книга построена по подобию певческих азбук и содержит все традиционные для теоретических руководств по знаменному пению разделы: названия и толкования знамен, объяснение указательных помет, таких как «задержка», «отсечка», «сорочья ножка» и «зевок», «тихая» и «борзая» пометы. Далее следуют таблицы развода сложных знамен и тайнозамкненных формул — лиц и фит по гласам.

Тем не менее содержание теоретического руководства выходит за рамки простой азбуки. Ее предваряет упомянутое выше сочинение о темпе, названное автором «Извещением», а все традиционные разделы сопровождаются комментариями. Знамена и пометы получают подробнейшее словесное толкование, а раздел лиц предваряется небольшим вступлением, имеющим название «Для учащихся». На основании всего этого можно сделать вывод, что руководство представляло собой не просто азбуку-справочник, а являлось учебником, причём авторским.

Обратимся далее к интересующему нас сочинению. Оно делится на две связанные одной темой части. Первая посвящена доказательству основного тезиса автора, согласно которому темп исполнения богослужебных песнопений и темповая согласованность всех певчих являются важнейшим условием стройного знаменного пения. Именно в этом смысле (т. е. в смысле темпового ансамбля, а

²³ [Бубнов Н. Ю.]. Указ. соч. С. 389.

²⁴ Подробнее о Д. В. Батове, см.: Хвальковский Д. В. Дионисий Васильевич Батов (Биографический очерк) // Второй Всероссийский собор христианского поморского церковного общества. М., 1913. С. 167–189; Скворцов Д. И. Тульский поморский наставник Д. В. Батов. Тула, 1911; Яксанов В. З. Два светильника (памяти Д. В. Батова и А. А. Надеждина) // Щит веры. Саратов, 1912. № 1. С. 33–45; Молодов А. О Дионисии Васильевиче Батове // Там же. С. 46–49; Ф. К. П. [Кондратьев Ф. П.]. Памяти Д. В. Батова // Там же. С. 49–62; Агеева Е. А., Батова Е. К. Батов Д. В. // Православная энциклопедия. М., 2002. Т. 4. С. 379.

не в плане критики многоголосия, как это принято) он толкует слова св. Иоанна Златоуста о том, что в Церкви подобает быть единому гласу, как единому телу:

«В церкви бо ничто же безчинно... но паче в церкви единому подобает гласу быти всегда, якоже единому сущу телу ...И еже поет, един поет: И аще вси возглашают, аки от единых устен глас износится (в 36 нравоуч. на 1-е послан. Коринфом)» (л. 3).

Образцом идеального темпового ансамбля для автора сочинения служит пример, когда хор, состоящий из нескольких человек, постепенно расходится в разные стороны и по прошествии часа соединяется вновь, при этом никто из певчих не сбивается с изначально заданного темпа:

«Пусть хор, лик, состоящий из десяти певцов, находясь в совокупности начнет петь какой-либо гимн, имеющий продолжаться пением на целый час, и, начавши оный гимн, пусть разлучатся по два или даже по одному человеку, не оставляя петь начатого гимна, и притом строго держась установленной в начале пения гимна принятой меры, а разлучиться на такое расстояние, на каком было бы невозможно слышать пения друг друга. Затем через полчаса пусть идут обратно на то место, откуда разлучились. Что же из сего примера мы увидим и узнаем? То, что певцы таковые, невзирая на долговременность пения, сопряженного с вышесказанным разведением, будут петь согласно, так, как едиными устами, нисколько друг от друга разньствуя во устах.

Высказанные результаты представленного сейчас примера хотя и могут показаться для неискусных и хорошо не наученных певцов невероятными, но наше дело не в том, чтобы всех уверить, но в том, чтобы желающих и способных вразумить и научить, для коих последнее более чем возможно. И если многочисленность вышесказанного хора певцов и продолжительность онаго пения, и вышепоказанная разлука не могут разединить, разгласить и разладить вкупе начатое пение, строго проверяемое установленною мерою, то каковое же согласие должно быть в том случае, если певцов не много, а три, четыре или пять, если пение будет не продолжительное, и если будут петь все в одном лике? Какового согласия не может быть не только от многих разлучающихся по вышеуказанному образу певцов, но даже от двоих совокупно поющих, но не знающих установленной и необходимой меры» (л. 1 об. — 2 об.).

Эта «история» имеет достаточно широкое хождение в старообрядческой среде в виде устной «легенды». Аналогичный пример (без ссылки на конкретный источник) приводит в своей работе Т. Ф. Владышевская, определяя его как упражнение, «которым проверялась устойчивость и ритмичность исполнения» старообрядческих хоров²⁵.

Обнаружение текста «Извещения» позволяет установить первоисточник устного предания и определить истинный смысл, который вкладывал автор сочинения в приводимый пример. Очевидно, что он не описывает данный факт как непосредственно наблюдавшееся им событие, в правдоподобность которого действительно трудно поверить. Автор сочинения приводит его как метафору,

²⁵ Владышевская. Указ. соч. С. 246.

как некий идеальный случай, который теоретически мог бы произойти, если бы все певчие обладали единым чувством темпа.

При этом для него особенно важен момент «разлучения» певчих по одному или по двое на длительное время — на целый час. Этим он желает подчеркнуть, что единый темп сохраняется не столько благодаря ориентации певчих друг на друга или следованию за головщиком, сколько за счет четкого осознания и глубокого усвоения ими правильной, единой для всех и единственно возможной «меры» пения.

Под «мерой» пения он подразумевает некие отрезки времени определенной и абсолютно одинаковой длины, которые он называет «тактами». Слово «такт» он употребляет в женском роде («такта») и толкует как «размер пения». Но в дальнейшем становится понятно, что данный музыкальный термин, заимствованный из академической (светской) музыки, он использует вполне верно, только в узком (первоначальном) значении слова — удар или жест дирижерской руки, отмечающий доли.

Вторая часть сочинения нацелена на выявление объективных «физических» характеристик этой «меры пения». Здесь, исходя исключительно из своего практического опыта, автор делает множество открытий. Во-первых, он определяет пение как процесс, разворачивающийся во времени, поэтому и его «измерение» должно осуществляться с помощью категорий времени — секунды, минуты, часы, годы и т. д. Из всех этих категорий он выбирает наиболее подходящую и доступную непосредственному восприятию — секунду:

«Для измерения пения находится более подходящим течение времени. А продолжительность времени принято с древних времен и притом всемирно: мерять веками, годами, месяцами, днями, часами, минутами и секундами.

Из всех времен для измерения певческих знамен и нот²⁶ находится более подходящим или подходящею секунда, но и секунда велика, так что из двух секунд можно выделить еще одну меру, то есть всех мер в двух секундах можно получить три. Из чего и видно, что мера, установленная для измерения певческих нот и знамен, есть течение времени продолжительностью, которая равняется одной девяностой части минуты» (л. 3 — 3 об.).

Во-вторых, он осознает, что «мера» должна быть не просто объективной физической величиной. Чтобы быть эталоном, она должна адекватно и абсолютно безошибочно определяться человеком. В ситуации, когда не существует «внешнего» ориентира, по-видимому, должны существовать некие «внутренние часы». Логично предположить, что эти «внутренние часы» связаны с физиологией или биоритмами человека. Такими биоритмами (регулярной пульсацией) могут быть дыхание, пульс, равномерные движения. Автор сочинения выбирает последнее — процесс ходьбы, шаг:

«Такое объяснение будет доступно только для тех, кои знакомы хорошо с часами, имеют способность разделять минуту на 90 частей и незабытно держать в своей памяти такое сечение времени, как одна девяностая часть минуты.

²⁶ Примеч. автора сочинения: «Слово “нота” есть латинское, по-русски значит знак или примета низкаго и высокаго голоса, например ут, ля, и т. п., пишемые на певческих знаменах».

Но для тех, которые не знакомы с часами, не имеют вышеозначенной способности делить минуту, это кажется не доступным; поэтому и предлагается для таковых особое наипростейшее объяснение, имянно такое. Взрослый человек, шествуя не скорым, то есть средним, ходом, сделает в одну минуту приблизительно 90 шагов, такового шествия ступание ног и есть мера, о которой здесь говорится, то есть таковое ступание ног ровняется сечению времени одной 90-й части минуты. Другими словами, время, которое проходит от ступания одной ноги до ступания другой, ровняется в точности той мере, которая здесь предлагается для употребления, и эта мера именуется “такта”²⁷ которая, смотря по потребности, иногда делится на пол такты и на четверти такты» (л. 3 об. — 4 об.).

Идея связать темп с физиологией человека не была в то время новой. Напомним, что измерять скорость музыки, ориентируясь на нормальный пульс человека, было предложено еще в сер. XVIII в., считалось, что 80-ти ударам в минуту соответствовал обычный, нормальный или умеренный темп, от которого в ту или иную стороны отклонялись медленные и быстрые темпы. Позднее, в 1816 г., на этой основе И. Н. Мельцелем был изобретен метроном. Вряд ли старообрядческий учитель пения был знаком с трубами западноевропейских музыкальных теоретиков; возможно, он имел самые общие представления о метрономе. Тем не менее он практически точно повторяет эти «открытия». Правда, за единицу счета он берет не пульс, а шаг, но число ударов (то есть та самая «мера») практически совпадают — 90 ударов в минуту.

В данном случае также интересно отметить возникающие ассоциации со ставшей общепринятой итальянской системой обозначения темпа, в которой один из умеренных темпов обозначается как *andante* (буквально — «идя», «шагом», «шагая»). Правда, это понятие обозначает несколько более медленный темп — примерно 58–72 удара в минуту. Скорости «шага», предлагаемой автором сочинения, в большей степени соответствует термин — *con moto* (84–100 ударов в минуту), но и он переводится в очень близком значении — «с движением». Обратим внимание, что в «Извещении» речь также идет о достаточно быстром движении: «Взрослый человек, шествуя... средним ходом...».

При этом сочинитель вовсе не настаивает на цифре 90. Он пишет:

«Но определяя такт в одну девяностую минуты, мы не узаконяем невозможности делать в минуту 80 или 100 такт, конечно, можно петь несколько реже, несколько и чаще, но все-таки не очень далеко отходя [от] определяемой здесь меры, так как она является более подходящею к знаменному пению» (л. 4 об.).

Остается только установить, с какой длительностью автор «Извещения» соотносит понятие «такт». Здесь он несколько отходит от традиции старообрядческих теоретических руководств. Известно, что в поздних певческих азбуках при описании ритмического рисунка знамен в качестве основной единицы берется самая крупная длительность — *статья*. Все остальные знаки описываются через нее: *полстатья*, *четверть статьи*, *восьмушка статьи*.

²⁷ *Примеч. автора сочинения:* «Слово “такта” есть латинское, по-русски значит размер пения».

Именно в этом традиционном ключе составитель азбуки оформляет начало раздела толкования знамен. Например, ритмический рисунок таких знамен, как *паклит с подверткой, крюки с подверткой, стопица с очком, подчашия* и им подобные, он описывает следующим образом:

«Знамена, в которых поется по две ноты сверху вниз, каждая нота в четверть статьи, следовательно, в каждом знамени по полстатьи» (л. 6).

Однако с определенного момента автор переходит от «статей» к «тактам». Характеризуя ритмические структуры стрел, он первоначально пишет:

«Стрела мрачная с облачком. В ней поются три ноты в статию. Прежде поется нота одной степенью ниже написанной в одну такту, вторую поется как первая, то есть одною степенью ниже написанной, и в пол такты» (л. 8 об. — 9).

И далее все знамена толкуются уже через новое понятие, например *стрелы крыжесвая светлая, тресветлая, возводная, громовозводная*:

«Знамена, в которых поются по три ноты в две такты: Первая нота поется в три четверть такты; вторая в одну четверть такты; а третья в целную такту» (л. 9).

Из этого и других описаний видно, что «такта» равна половине *статьи*, то есть соответствует длительности *крюка* и равных ему знамен. В данном случае опытный певчий, хорошо усвоивший знаменный распев, «проживая» в этой традиции, сам того не осознавая, по сути делает важное для своего времени научное открытие: равномерная пульсация длительности, равной *крюку*, как основное качество временной организации знаменного распева, музыковедческой наукой будет осознана и описана спустя более полувека и названа мономерностью²⁸.

Таким образом, сочинение Д. В. Батова следует рассматривать как один из ранних опытов перехода старообрядческих знатоков пения от практики и простых дидактических задач к осмыслению музыкальных закономерностей знаменного распева, выработке собственной терминологии и формированию теоретического знания о древнерусском певческом искусстве.

На завершающем этапе рассмотрения указанного сочинения необходимо поставить вопрос о соответствии теоретических посылов его автора реальной певческой практике. Для решения данного вопроса мы обратились к современной традиции старообрядцев, делая допущение, что на протяжении XX в., в силу традиционности их культуры, ситуация в отношении темпа исполнения богослужебных песнопений не претерпела кардинальных изменений.

С этой точки зрения было проанализировано несколько локальных традиций, представляющих разные старообрядческие согласия: поморские общины Барнаула, Бийска, Новосибирска, а также принадлежащее тому же беспоповскому «корню» согласие странников; три традиции часовенных, две из которых представляют замкнутые, конфессионально однородные поселения Красноярского края, третья — промышленный регион Кузбасса; три традиции белокрыницкого согласия Томской области и Алтайского края. Учитывая, что в современной старообрядческой певческой практике относящиеся к разным стили-

²⁸ См.: *Холопова*. Указ. соч. С. 44–45.

стическим структурам песнопения могут исполняться в различном темпе, для сопоставительного анализа были выбраны образцы, иллюстрирующие каждую из стилистических разновидностей: силлабические образцы пения на самогласен и на подобен, образцы столпового знаменного распева, относящиеся к невматическим структурам, а также образцы мелизматике и силлабо-мелизматике из Обихода. По-возможности анализировались одни и те же песнопения. При выявлении темповых характеристик невматических и мелизматических структур счетной единицей выступила половинная длительность, признанная «центральной временной мерой» (термин В. Н. Холоповой) знаменного распева, для установления темпа в силлабических напевах, следуя наблюдениям Т. Ф. Владышевской²⁹, такой счетной единицей выступила четвертная длительность. Результаты наблюдений приведены в нижеследующей таблице.

Темповые характеристики песнопений знаменного распева в современной певческой практике старообрядцев

Певческая традиция	Самогласны и подобны	Ирмосы	Стихиры	Кафизма «Блажен муж»	Величания
Странники (Кемеровская обл.)	$\bullet = 140-150$	$\circ = 95-100$	$\circ = 90$	$\circ = 70$	$\circ = 70-75$
Поморцы (г. Барнаул)	$\bullet = 160$	$\circ = 95$	$\circ = 85$	$\circ = 50$	$\circ = 70$
Поморцы (г. Бийск)	$\bullet = 180$	$\circ = 90-95$	$\circ = 95$	$\circ = 80$	$\circ = 75$
Поморцы (г. Новосибирск)	$\bullet = 200$	—	—	$\circ = 70$	—
Часовенные (Кемеровская обл.)	$\bullet = 160$	$\circ = 100$	$\circ = 65$	—	$\circ = 75$
Часовенные (Красноярский край, Туруханский р-н)	$\circ = 110$ [$\bullet = 220$]	$\circ = 70$	$\circ = 70$	$\bullet = 50$ [$\circ = 25$]	—
Часовенные (Красноярский край, Енисейский р-н)	$\bullet = 160$	$\circ = 57$	$\circ = 57$	$\bullet = 100$ [$\circ = 50$]	$\circ = 57$
Белокриничники (Томская обл.)	$\bullet = 180-200$	$\circ = 115$	$\circ = 110$	$\circ = 115$	—
Белокриничники (г. Томск)	$\circ = 125$ [$\bullet = 250$]	$\circ = 105$	$\circ = 100$	$\circ = 110$	$\circ = 95$
Белокриничники (Алтайский край)	$\circ = 115$ [$\bullet = 230$]	$\circ = 110$	—	$\circ = 115$	$\circ = 105$

Приведенные в таблице данные позволяют сделать следующие выводы.

В изучаемых локальных традициях единство темпа исполнения песнопений отсутствует. При этом наблюдается определенная тенденция к объединению традиций в отношении скорости пения в три группы:

²⁹ Владышевская. Указ. соч. С. 329–330.

- традиции, где темп исполнения следует назвать умеренным;
- традиции с замедленным темпом исполнения;
- традиции с очень высокой скоростью пения.

Любопытно отметить, что группы, сформированные по данному критерию, в конечном итоге объединяют традиции, принадлежащие к одному старообрядческому согласию — поморцев, часовенных или белокриничников.

Показательно и то, что наиболее близкие к указанным в сочинении Д. В. Батова являются показатели темпа старообрядцев-поморцев. На примере поморских общин также можно наблюдать определенную зависимость темпа исполнения от сложности стилистических структур. Образцы мелизматики исполняются медленнее столпового знаменного распева, а внутри невматики наблюдается более скорое пение ирмосов, относительно сложнее организованных и включающих мелизматические распевы стихир. Однако темповые различия в данной традиции находятся в определенных границах (от 70 до 100 ударов в секунду), не слишком далеко уклоняющихся от определенных в теоретическом сочинении. Исключение, пожалуй, составляет только исполнение кафизмы «Блажен муж» барнаульскими поморцами (50 ударов). Более того, силлабическое пение самогласнов, внешне выглядящее значительно более скорым, также не выходит за рамки указанных границ, если учесть, что знак стопицы в этих напевах сокращен вдвое относительно азбучного варианта: при счете сохраняющейся за знаком крюка половинной длительностью и, как следствие, уменьшении вдвое указанных в таблице значений получаем результат в 70–90 ударов в секунду.

Другие старообрядческие традиции демонстрируют отступление от описанной «нормы» в ту или иную сторону. Как указывалось выше, в белокриничских приходах поют быстрее — более 100 ударов в секунду, при этом нет существенных различий между пением разных стилистических разновидностей знаменного распева, в некоторых случаях мелизматика исполняется даже быстрее более простых ирмосов. Предельно высокая степень скорости пения самогласнов здесь вообще делает неправомерной считать четвертную длительность основной счетной единицей. При этом в пении самогласнов наблюдается изменение скорости пения на разных участках напева: распевные (инициальный и каденционный) сегменты поются почти в два раза медленнее по сравнению с речитативной серединой строк (данный параметр не мог найти отражение в приведенной выше таблице).

Некоторые подвижки темпа характерны и для пения поморцев: мелодически развитые участки поются чуть медленнее. Однако данные подвижки характерны для всех стилистических форм и, главное, не выходят за пределы небольшого агогического расширения.

Совершенно иную картину демонстрируют общины часовенных. Здесь наблюдается резкое (почти вдвое относительно традиции белокриничников) снижение темповых характеристик (от 50-ти до 70-ти ударов в секунду), при этом темп также остается единым для всех образцов знаменного распева (за исключением самогласнов). Особенно на этом фоне выделяется чрезвычайно медленное пение часовенными Туруханского р-на Красноярского края первой славы кафизмы «Блажен муж», занимающее на службе около 28 минут. Для предста-

вителей поморского согласия данный пример мог бы послужить прекрасной иллюстрацией «провлачительного» пения и эстетически оказался бы совершенно неприемлемым.

Таким образом, реалии современной певческой практики старообрядцев демонстрируют разнообразие трактовки темпа исполнения знаменного распева, не выходящее, впрочем, за определенное физиологией восприятие границы времени. Нельзя также утверждать, что трактовка темпа абсолютно индивидуальна в каждой локальной традиции. Эта трактовка, видимо, определяется некими эстетическими нормами, сформированными внутри каждой крупной старообрядческой общности и соблюдаемыми общинами соответствующего согласия независимо от их географической удаленности друг от друга и ослабления культурных связей.

Другой вывод, следующий из проведенного анализа, возвращает нас к вопросу о происхождении теоретического трактата. Очевидно, что совпадения показателей темповых характеристик пения поморцев с данными, указанными в рассматриваемом сочинении, не случайны. Этот факт еще раз доказывает, что его автор в своих рассуждениях о темпе знаменного распева опирался именно на певческую практику поморского согласия.

Ключевые слова: знаменный распев, темп, квантитативная ритмическая система, музыкально-теоретические руководства, литургическое пение старообрядцев.

OLD BELIEVERS' WORK ABOUT A TEMPO OF ZNAMENNY CHANT AND THE REALITIES OF CONTEMPORARY LITURGICAL PRACTICE

T. KAZANTSEVA

The problem of tempo of znamenny chant is one of the least explored topics in Russian musical medieval studies. In this article the characteristic of the main sources of knowledge of the tempo of Old Russian monody (singing practice of modern Old Believers, guidance of the liturgical charter, some positions of the general theory of rhythm and tempo) are presented. It is noted that all of them give only a rough idea about the proper tempo. Further, an Old Believer treatise, which was written specially on this question at the beginning of the 20th century, is analyzed in details. In our opinion its author is the leader of Tula Pomor community D. V. Batov. The author connects the internal feeling of tempo with human physiology (walking at moderate pace) and considers monomeric pulsation as the basis of the temporary organization of znamenny chant. On this basis, he formulates the concept of tempo norm which is 90 steps or beats per minute. In his reasoning he not only repeats the discoveries of unknown to him

West European musical theorists of the past, but also anticipates many provisions of the modern theory of rhythm and tempo. Then the theoretical positions of the treatise are extrapolated on the results of study of the tempo of singing of modern Old Believer communities belonging to different denominations. The fact of different interpretations of tempo is established. However the differences don't overstep the bounds determined by physiology of perception of time. In addition, the dependence of the tempo interpretation of the chants on tradition established in this or that group of Old Believers communion can be observed. On the basis of these studies we can conclude that the author of the analyzed treatise relied on the continuing up to the present time practice of Old Believers Pomor communion.

Keywords: znamenny chant, tempo, quantitative rhythmic system, musical and theoretical handbooks, liturgical singing of Old Believers.

Список литературы

1. Агеева Е. А., Батова Е. К. Батов Д. В. // Православная энциклопедия. Т. 4. М., 2002. С. 379.
2. [Бубнов Н. Ю.]. Старообрядческие гектографированные издания Библиотеки Российской академии наук / Авт.-сост. Н. Ю. Бубнов. СПб., 2012.
3. Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006.
4. Вознесенский А. В., Мангилев П. И., Починская И. В. Книгоиздательская деятельность старообрядцев (1701–1918): Материалы к словарю. Екатеринбург, 1996.
5. Волков В. В. Гектографированные издания 2-й пол. XIX — нач. XX вв. — источник изучения православной письменности позднего периода (URL: <http://tver-grant.ru/svg/wordpress/?p=442> (дата обращения: 11.02.2015)).
6. Казанцева Т. Г. Певческие азбуки из собрания Института истории СО РАН (описание) // Археографические исследования отечественной истории: текст источника в литературных и общественных связях (Археография и источниковедение Сибири). Вып. 28. Новосибирск, 2009. С. 325–353.
7. Львов А. Ф. О свободном или несимметричном ритме. СПб., 1858.
8. Молодов А. О Дионисии Васильевиче Батове // Щит веры. Саратов, 1912. № 1. С. 46–49.
9. Половинкин П. В. Сызранская старообрядческая гектографическая типография П. М. Безводина (URL: http://samstar.ucoz.ru/news/polovinkin_pv_syzranskaja_staroobryadcheskaja_gektograficheskaja_tipografija_p_m_bezvodina/2010-02-03-3171 (дата обращения: 11.02.2015)).
10. Скворцов Д. И. Тульский поморский наставник Д. В. Батов. Тула, 1911.
11. Ф. К. П. [Кондратьев Ф. П.] Памяти Д. В. Батова // Щит веры. Саратов, 1912. № 1. С. 49–62.
12. Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: Сб. ст. М., 1978. С. 48–104.
13. Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986.
14. Хвальковский Д. В. Дионисий Васильевич Батов (Биографический очерк) // Второй Всероссийский собор христианского поморского церковного общества. М., 1913. С. 167–189.
15. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
16. Яксанов В. З. Два светильника (памяти Д. В. Батова и А. А. Надеждина) // Щит веры. Саратов, 1912. № 1. С. 33–45.