

Јане Коџабашија

Теорија и практика на
ЦРКОВНОТО ПЕЕЊЕ
од **ВИЗАНТИСКАТА**
ТРАДИЦИЈА

Центар за византолошки студии – Скопје

Наслов,
Теорија и практика на
црковното пеење од византиската традиција

Автор,
д-р Јане Коџабашија

Рецензент:
м-р Панајотис Сомалис, *iproioisali*

Издавач:
Центар за византолошки студии - Скопје

Печатница:
“Киро Дандаро” - Битола

ТЕОРИЈА *и*
ПРАКТИКА
на ЦРКОВНОТО
ПЕЕЊЕ *од*
ВИЗАНТИСКАТА
ТРАДИЦИЈА

СОДРЖИНА

Предговор:

Пошкльо и развојој на византиската музика.....13

Прв дел:

ИСТОРИСКО-ТЕОРЕТСКИ АСПЕКТИ

I. Развојниот пат на византиската нотација	21
<i>Екфонетската нотација</i>	21
<i>Палеовизантиската нотација</i>	23
<i>Медиевизантиската нотација</i>	23
<i>Неовизантиската нотација</i>	24
<i>Хрисантот (модерната) нотација</i>	24
<i>Реформите на византиската музика</i>	25
II. 'Новиот систем' на византиското црковно пеење	29
Хрисант Прусенски (+1843).....	30
Григориј Протопсалт (+1822).....	31
Хурмузиј Хартофилак (+1840).....	32
III. Видови на напеви и начини на изведба	35
<i>Стилови на црковно пеење</i>	35
Рецитативниот.....	35
Ирмолошкиот.....	36
Стихирарискиот.....	36
Пападикискиот.....	37
<i>Подобни, самоподобни и самогласни напеви</i>	37
<i>За исонирањето</i>	38

Вѳор дел:
СЕМИОГРАФИЈА

Вовед:	
<i>Оѳшѳиѳе музички ѳоими</i>	43
I. Основните елементи на музичката скала	45
<i>Имиѳаѳа на ѳоновиѳе</i>	45
<i>За марѳириѳе</i>	46
<i>За сѳаѳалаѳа, сѳеѳениѳе и инѳервалиѳе</i>	48
<i>Микро-инѳервалскаѳа ѳоделба на окѳаваѳа</i>	50
<i>Модалниѳе сисѳеми</i>	51
Октокордниот систем.....	51
Пентакордниот систем.....	52
Тетракордниот систем.....	53
II. За музичките родови и скалите	54
<i>Диѳаѳонскиѳе скали</i>	55
<i>Хромаѳскиѳе скали</i>	56
а) Меката хроматска скала (на вѳориоѳѳ ѳлас).....	57
б) Тврдата хроматска скала (на шестѳиоѳѳ ѳлас).....	58
в) Скалата ‘Мусѳаар’.....	59
<i>Енхармонскиѳе скали</i>	59
а) Скалата ‘Нисабур’.....	60
б) Скалата ‘Хисар’.....	60
в) Скалата ‘Аѳем’.....	61
III. Музичките знаци (невмите)	63
<i>Инѳервалскиѳе (вокалниѳе) знаѳи</i>	63
а) Неутралниот знак (исон).....	64
б) Нагорните знаѳи.....	65
(олиѳон, ѳеѳасѳи, две кенѳими, кенѳима, иѳсили)	
в) Надолните знаѳи.....	66
(аѳосѳироф, иѳороѳ, елафрон, хамили)	
<i>Темѳоралниѳе знаѳи</i>	69
а) Знаѳи за зголемување на тонското траење.....	70
(клазма, аѳли, диѳли, ѳириѳли)	
б) Знаѳи за намалување на тонското траење.....	70
(ѳорѳон, диѳорѳон, ѳириѳорѳон)	

в) Синтетички темпорални знаци.....	74
(арџон, диарџон, љриарџон)	
г) Паузи.....	75
д) Ставрос (крст).....	76
ѓ) Ознаки за темпо.....	76
Орнаменталниџе знаци.....	77
а) Варија.....	77
б) Псифистон.....	79
в) Омалон.....	79
г) Антикенома.....	79
д) Етерон.....	80
Модулаџивниџе знаци (фџори).....	81
а) Знаците за алтерација (диез, ифес).....	81
б) Знаците за модулација (главните фџори).....	82
1) Дијаџонскиџе фџори.....	82
2) Хромаџискиџе фџори.....	83
3) Енхармонскиџе фџори (нисабур, хисар, аџем).....	83
в) Паракордија.....	85

Треџи дел: ОРТОГРАФИЈА

Вовед.....	91
I. Исон.....	97
<i>Груџирање на исоноџ со друџиџе инџервалски знаци.....</i>	<i>97</i>
<i>Груџирање на исоноџ со џемџоралниџе знаци.....</i>	<i>99</i>
<i>Груџирање на исоноџ со орнам. и модулаџив. знаци.....</i>	<i>100</i>
II. Олигон.....	102
<i>Груџирање на олиџоноџ со друџиџе инџерв. знаци.....</i>	<i>102</i>
<i>Груџирање на олиџоноџ со џемџоралниџе знаци.....</i>	<i>104</i>
<i>Груџирање на олиџоноџ со орнаменталниџе знаци.....</i>	<i>105</i>
III. Петасти.....	107
<i>Груџирање на џеџасџи со друџиџе инџерв. знаци.....</i>	<i>108</i>
<i>Груџирање на џеџасџи со џемџоралниџе знаци.....</i>	<i>108</i>
<i>Груџирање на џеџасџи со орнаменталниџе знаци.....</i>	<i>109</i>

IV. Две кентими.....	110
<i>Груйирање на две кентими со другиите интерв. знаци.....</i>	110
<i>Груйирање на две кентими со темпоралниите знаци.....</i>	111
<i>Груйирање на две кентими со орнаменталниите знаци.....</i>	112
V. Кентима и ипсили.....	114
VI. Апостроф.....	115
<i>Груйирање на апострофој со другиите интерв. знаци.....</i>	115
<i>Груйирање на апострофој со темпоралниите знаци.....</i>	115
<i>Груйирање на апострофој со орнам. знаци и фјори.....</i>	116
VII. Ипорои.....	119
<i>Груйирање на ипорои со темпоралниите знаци.....</i>	119
<i>Груйирање на ипорои со интервалскиите знаци.....</i>	119
<i>Груйирање на ипорои со орнам. знаци и фјори.....</i>	121
VIII. Елафрон.....	122
<i>Груйирање на елафрон со др. интервалски знаци.....</i>	123
<i>Груйирање на елафрон со други музички знаци.....</i>	123
IX. Хамили.....	125

**Четврти дел:
ПАРАЛАГИЈА**

I. Принципот на тонските растојанија.....	129
II. Ритамот во источното црковно пеење.....	132
<i>Ритмиката.....</i>	132
<i>Метриката.....</i>	133
III. За исонирањето – теориски и практично.....	136
Ирмолошки мелодии со исо.....	138
Стихирариски мелодии со исо.....	138
Пападикиска мелодија со исо.....	139
IV. Вежби за паралагија со упатства.....	140

Петтиот дел:
ГЛАСОВИТЕ ВО ИСТОЧНОТО ЦРКОВНО ПЕЕЊЕ

Вовед	
<i>Дамаскиновиоѝ осмогласен сисѝем</i>	173
Видови на гласови.....	174
Клучеви на гласовите.....	176
Каденците и мелодиските формули.....	177
I. Првиот глас	182
ПЕРВИЙ ГЛАСЪ. $\overset{\text{L}}{\text{q}}$ Па	187
II. Вториот глас	195
ВТОРОЈ ГЛАСЪ. $\overline{\text{w}}$ $\overline{\text{d}}$	199
III. Третиот глас	208
ТРЕТЊИ ГЛАСЪ. q Па.....	211
IV. Четвртиот глас	220
ЧЕТВЕРТЫЙ ГЛАСЪ. $\overset{\text{L}}{\text{d}}$ Па, Ву, Δι	224
V. Петтиот глас	234
ПАТЫЙ ГЛАСЪ. $\overset{\text{L}}{\text{q}}$ Па.....	238
VI. Шестиот глас	251
ШЕСТЫЙ ГЛАСЪ. $\overset{\text{L}}{\text{w}}$ Па.....	255
VII. Седмиот глас	266
СЕДМЫЙ ГЛАСЪ. $\overline{\text{w}}$ Па.....	270
VIII. Осмиот глас	278
ОСМЫЙ ГЛАСЪ. $\overset{\text{L}}{\text{d}}$ Νη.....	282
Белешка за авторот	293
Библиографија на цитираната литература	295

ПРЕДГОВОР

Потеклото и развојот на византиската музика

Што се подразбира под поимот *византиска музика*? Во однос на ова прашање во науката се среќаваат различни мислења, кои понекогаш и среќно се дополнуваат. Според едни музиколози - византолози, под овој поим се подразбира музичката уметност создавана во времето и просторот на Источното Римско Царство (Византија), којашто си развила свои карактеристични форми и својства.¹ За други, покрај црковната музика на Византиската Империја, тој поим ја опфаќа и световната музика којашто со особена раскош се негувала на царскиот двор,² како и музиката со световен карактер, на пример, театарската. (Византиската световна музика не била далеку од религиозната, заради тоа што црквата се развивала во потполна зависност од царската власт).³

Според српскиот музички писател и теолог **Петар Бингулац**, гледано временски, византиската музика би требало да ја опфати целата музика на Источната црква, од првите почетоци до денес. А тоа значи, и музиката пред основањето на Константинопол, а воедно и онаа по пропаста на Византиското царство во 1453 година, сè до денешното пеење на Источната православна црква. А во однос на просторот, оваа дефиниција “...би требало да ја опфати не само византиската музика пеана на грчки јазик, туку и целокупната музика на источните цркви, коишто биле поврзани со византиската црква со многу врски, долготрајни и сложени, и со силни реципрочни влијанија, восприемани и давани, во различни степени на поврзаност - од најтесна зависност до поголема самостојност”.⁴

¹ Barbu-Bucur, Sebastian, *Cultura muzicală ...op. cit. p. 14.*

² Andreis, Josip, *Povijestop. cit. p. 114.*

³ Bingulac, Petar, *Vizantiskaa muzika....op. cit. p. 686.*

⁴ Bingulac, Petar, *Vizantiska muzika...ibidem. p. 683.*

Под поимот *византийска музика* или *источно црковно пеење*, како што најчесто се наречува денеска, се подразбира музиката на православната црква (без оглед на кој јазик), којашто во својата многувековна историја, како стожерни ги задржало следните вредности: 1. *Дамаскиновиот осмогласник* – системот од четири *автентични* и четири *илагални гласови*, 2. трите основни скали - *дијатонската*, *хроматската* и *енхармонската*, 3. *невмајско* музичко писмо и 4. исклучиво *вокалниот* карактер на пеењето.

Наспроти нагласката којашто западните историчари еден подолг период ја ставале врз дејноста на Рим во развојот на христијанството и на неговата култура и уметноста, треба да се потцрта фактот дека првите христијани биле Азијати, Семити од Палестина и Сирија, и дека основата на христијанскиот обред, па така и на музиката, е ориентална: сирска и ерменска. Оттука произлегува дека првите почетоци на сèуште прогонетото христијанство како рамка ги имале азијатскиот амбиент и ориенталната традиција.

Од своите храмови, првите христијани коишто потекнувале од редот на Евреите, во христијанскиот обред, заедно со текстовите на псалмите, ги имале и своите еврејски мелодии. Бидејќи христијанството, пред да се прошири на европското тло, се појавило не само во Палестина, туку и во Египет, во Сирија и во Ерменија, разбирливо е тоа што сите овие земји на свој начин ќе ја збогатат ранохристијанската мелодика. Освен тоа, во последните неколку децении сè повеќе се истакнува и музичката практика на Средоземјето како важен извор на влијание на ранохристијанската музика.⁵

Постојат мислења, дека веќе во првиот век во монодиската христијанска музика постоела одредена поделба на два глобални начини на пеење: *псалмодично* (рецитативно), во коешто зборот доминира над тонот, односно, на еден ист тон се пеат повеќе слогови, и *мелизматично* (стил на развиена мелодија), во коешто тонот надвладува над зборот, односно, на еден слог се пеат по неколку тонови, а често и бескрајно долга низа од тонови. Овие два принципи христијанството, истотака, ги нашло на Исток. Додека псалмодирањето е типично за музиката на еврејската богослужба, мелизматиката е карактеристична, освен за еврејската, уште и за сириската, египетската и за ерменската.⁶

⁵ Bingulac, Petar, *Vizantiska muzika*, Muzicka enciklopedija vol. III. Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb, 1977. p. 683.

⁶ Andreis, Josip, *Povijest glazbe, vol I. Liber - Mladost*, Zagreb, 1975. p. 77.

Уште во периодот “кога христијанството се зароди и го понесе крстот како симбол на големата љубов”, на молитвените собири, првите христијани низ песна ја искажувале својата вдахновена и чиста молитва.⁷ Треба да се нагласи и тоа, дека на аскетскиот дух, којшто ги проникнувал верата и животот на старите христијани, повеќе му одговарало едноставното пеење, преку коешто на прво место ќе биде истакната пораката на црковните текстови, отколку самата мелодија. Од овие причини, тие од богослужбата отстраниле сè што потсетувало на паганството, па, оттука, не ја допуштале и употребата на музички инструменти.⁸

Развојниот пат на христијанската музика поминува низ две различни и, во многу погледи, спротивставени фази: првата, од скромните почетоци на создавањето на примитивниот обред на сè уште прогонетата христијанска црква, до Константиновиот едикт, којшто во 313 година им дава на христијаните верска слобода, и втората, во којашто чедната христијанска богослужба прераснува во свечена литургија на раскошната Византиска црква.

Со прогласувањето на христијанството за државна религија на Римското Царство во почетокот на IV век, на планот на црковната музика настанаа и други промени. Христијанскиот ритуал, од темните, непроветрени и мистични катакомби се преселува во велелепните и раскошни храмови, во коишто богослужбата се извршувала многу послободно, со погласно и повпечатливо пеење, и со учество на голем број професионални пејачи. Со самото тоа, христијанството веќе не е религија само на сиромашните и потлачените, туку тоа се раширило и меѓу високите општествени кругови, опфаќајќи ги сите слоеви на разните народи во пространата Римска Империја. Соодветно на овие промени, и богослужбеното пеење не можело да остане на првобитното ниво, “...на половина пат помеѓу рецитирањето и пеењето”,⁹ како во времето на апостолите и на нивните ученици.

Уште во раниот период, византиската црковна уметност, со своите впечатливи содржини, станува доминантен општествен медиум, околу којшто се остварувал целокупниот живот на широките маси. Во овој поглед посебно место ѝ припаѓа на црковната музика, која од сите уметности најприсно се поврза со новата ре-

⁷ Богоевџ, М. Мирчо, *Учебникъ по източни црковно пение*, Пловдив, 1940. p. 7.

⁸ Andreis, Josip, *Povijest...* op. cit. p. 78.

⁹ Wellesz, Egon, *A history of Byzantine music and hymnography*, Oxford, 1962. p. 32.

лигија, за нејзините содржини, за нејзиниот збор, најдобро од сите форми на уметничко и културно изразување ја задржа својата чистота.¹⁰ Но, кога станува збор за византиското црковно пеење, постојано треба да се има на ум неговиот синкретички карактер и дека неговата функција треба да се согледува и остварува во рамките на севкупниот византиски религиозен ритуал.

Иако сè до VI век не постојат есенцијални разлики меѓу начинот на којшто се пееело во Бизант и во Рим, бидејќи култната музика е сèуште во фаза на формирање,¹¹ со прифаќањето на христијанството, секој народ внесувал во обредникот, во јазикот, во пеењето низа нови елементи, како карактеристични црти на одредени региони. Во овој поглед, значајно е и тоа што поедини народи во вршењето на богослужбата се служеле со својот јазик, па така, се развиле и литургии со локален карактер (ерменска, сириска, коптска, персиска, словенска).¹²

Поаѓајќи од неговиот универзален карактер, црковното пеење од византиската традиција, не може да му припаѓа само на еден народ или на едно време. Како и сè друго што е живо и животворно, и ова црковно пеење вршело влијанија, а и самото било изложувано на најразлични влијанија и искушенија, да се сообразува со разни историско-социолошки и општествено-политички околности. Но, и покрај тоа, ова религиозно пеење си го сочувал во голема мера карактерот, благодарение во прв ред на Дамаскиновиот октоих, оној незаменлив систем со неисцрпни можности, кој во изминатите 1300 години послужи како основа врз којашто се создаваше неповторливото пеење на Источната православна црква.

Во некои средини постојат сваќања дека источното црковно пеење е синоним на грчкото пеење. Очигледно, станува збор за погрешно сваќање на јазичната компонента во култното пеење. Точно е тоа, дека на огромниот простор на Источната православна црква најдолг период се пееело на овој јазик и дека тој бил во употреба и во многу негрчки земји. Но, денеска во православните цркви се практикува византискиот ритуал преведен на сопствените народни јазици, во којшто музиката во помала или во поголема мера, си го зачувала својот византиски карактер. Во словенските

¹⁰ Alberti, Luciano, *Muzika kroz vekove*, Vuk Karadzic, Beograd, 1974, p. 34.

¹¹ Barbu-Bucur, Sebastian, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul XIX și aportul original al culturii autohtone*, Editura muzicală, București, 1989. p. 24.

¹² Andreis, Josip, *Povijest...* op. cit. p. 79, 113.

православни цркви, покрај делумната употреба на современиот јазик на соодветниот народ, во употреба е црковно-словенскиот, како заеднички традиционален јазик на сите Словени и единствен темел на словенското православие.

Во изминатиот милениум, црковното пеење на територијата на Македонија, без оглед на кој јазик се практикувало, ја споделувало судбината на византиската религиозна уметност, како нејзин нераскинлив, органски дел. Оттука, македонското црковно пеење претставува сакрална музичка уметност базирана на дамаскиновиот осмогласен систем, во којашто специфичната византиска мелодија се сообразила со метроритмичката структура на словенскиот јазик. Притоа, треба да се нагласи, дека со овој “компромис” не е нарушен изворниот карактер на византиската мелодија. Напротив, таа, како доминантен и препознатлив сегмент, го одредува карактерот на македонското црковно пеење - византискиот.

Прв дел

ИСТОРИСКО-ТЕОРЕТСКИ АСПЕКТИ

I.

Развојниот пат на византиската нотација

За византиската музика воопшто, а посебно за црковната, во науката еден подолг период постоела мислења дека претставува продолжение на старогрчката античка музика.¹ Иследувањата и проучувањата од страна на европските музиколози-византолози, започнати кон половината на XIX, а интензивирани во XX век, недвосмислено покажаа дека станува збор за автентичен духовен производ, којшто настанал во судирот на културите од Исток и Запад, со мешањето на влијанијата коешто траело со векови.²

За современата музикологија византиската црковна музика претставува мешавина на разни структури од грчко-римската, еврејската и арапско - сириската култна музика, на којашто ќе се надоврзат и елементи од изворната музика на ориенталните народи. Во својот понатамошен развој, како музика на Источната црква, оваа христијанска уметност ќе послужи како основа врз која ќе се развие европската музика и нејзината нотација.

Екфонетската нотација

Византиските музичари ги отфрлиле нотните знаци со коишто се служеле античките Грци, како премногу комплицирани за запишување на основното мелодиско движење на некој текст со религиозна содржина, и вовеле свои - невми.³ Најстариот систем на интервалски знаци, којшто го развила византиската музика уште во VI век и во христијанската црква останал во употреба сè до

¹ Višošević, Vjekoslav, *Sistem i notacija bizantinske crkvene muzike*, Ćirilometodski vjesnik, God.V. Zagreb, januar-februar 1937. Broj 1-2, p. 1.

² Atanacković, Slobodan, *Enciklopedijski leksikon 12, Muzička umetnost, Vizantijska muzika*, Interpres – Beograd, 1972. p. 651.

³ Atanacković, Slobodan, *Enciklopedijski leksikon... ibidem*. p. 652.

XIV век, се вика *Екфонейска ноџација* (гр. ἐκφώνησις - читање со висок, силен глас). Оваа првобитна византиска нотација служела за свечено читање на разни текстови со религиозна содржина⁴ и се пишувале со црвена боја над текстот, под него или меѓу поедини зборови, како и на крајот на речениците. Секој од овие знаци - сам или во комбинација со некој друг, означува движење на едноставната мелодија за интервал секунда надолу или нагоре, посилено или послабо нагласена, или орнамент кој претставува група од тонови и друго.

Произлезена од грчкиот прозодиски систем на знаци, *екфонейската ноџација* имала за цел да го дефинира начинот на читањето, односно, да ги одреди јачината, висината и нијансите на гласот на поедини места според важноста на религиозниот текст и на деловите од Светото Писмо.⁵ Заради ваквата специфична функција, некои музиколози - византолози се на мислење дека *екфонейската ноџација* сèуште не претставува музичко писмо, туку само знаковен систем за регулирање на свеченото читање на религиозните текстови.⁶

Со текот на времето се наметнала потребата, напевите кои во практиката биле пошироко прифатени или станале традиционални, за да можат во секоја прилика да бидат автентично испени, да се запишуваат со попрецизни знаци. За таа цел некои *екфонейски* знаци започнале да се трансформираат и да добиваат поодредени музички значења. Така, почнувајќи од IX век, паралелно со *екфонейските* знаци, кои и понатаму ќе се користат за свечено читање, во употреба ќе влезат и знаците, кои ќе се применуваат исклучиво во црковното пеење. Во својот долг развој оваа музичка нотација ќе помине низ четири главни фази:

***Палевизантиска ноџација*, (IX-XII век)**

***Медиевизантиска ноџација*, (XII-XIV или XIII-XV век)**

***Неовизантиска (Кукузелова) ноџација*, (XIV-XIX век)**

***Хрисантска (модерна) ноџација*, (XIX век)⁷**

⁴ Wellesz, Egon, A history of Byzantine music and hymnography, Oxford, 1962. p. 250.

⁵ Panțiru, Grigore, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Editura muzicală Uniunii compozitorilor, București, 1971. p. 9.

⁶ Герцман, Вл. Евгений *Византийское музыкознание*, Музыка, Ленинград, 1988. p. 246. и Wellesz, Egon, *A history...* op. cit. p. 246.

⁷ Višošević, Vjekoslav, *Sistem i notacija...* op. cit. p. 1.

Палеовизантијската нотација

Употребувана меѓу IX и XII век, оваа нотација во споредба со *екфонетската*, е поразвиена и се стреми кон прецизирање на знаците.⁸ Наспроти *екфонетската нотација*, со чиешто знаци можело да се запише само елементарна мелодиска линија на едноставен рецитатив, музичките знаци на *палеовизантијската нотација* веќе покажуваат можности за изразување на поразвиени мелодиски движења - дел низ апсолутни интервалски вредности, а дел - апроксимативни.⁹ Со такви карактеристики, оваа нотација можела да му послужи како потсетник на оној, којшто напевот го знаел од порано. Од овие причини ракописите со *палеовизантијска нотација*, се тешки за одгатнување.

Развојот на музичката нотација во палеовизантичкиот период е видлив низ неколкуте видови на невматско писмо, коишто се среќаваат во црковно-музичките ракописи настанати во разни манастири на Света Гора и пошироко. Последната варијанта на нотацијата од оваа епоха (крајот на XI и почетокот на XII век), којашто го навестува следниот, медиевизантичкиот период, е т.н. *Коасленотација* (според кодексите *Coaslin 220* на Националната библиотека од Париз).¹⁰ На оваа нотација е напишан еден од 14-те средновековните ракописи, познати како *охридска музичка збирка*, којашто се чува во *Народниот музеј* во Охрид.

Медиевизантијската нотација

Позната уште и како *Хаџиоџолијска* и *Окруџла*, според едни музиколози *медиевизантијската нотација*, е во употреба меѓу XII и XIV, а според други, меѓу XIII и XV век.¹¹ Додека во палеовизантичката епоха, сите музички знаци не ги покажуваат прецизно висината и траењето на тоновите, во вториов период, знаците добиваат потполна прецизност. Ова благодарение на *дијастиматскиот* принцип (гр. *διάστημα* – интервал), генерализиран за целиот систем на оваа нотација, според кој, секоја невма (гр. *νεῦμα* - музички знак) означува само еден мелодиски интервал. За јасноста

⁸ Panțiru, Grigore, *Notația și ehurile...* op. cit. p. 17.

⁹ Welesz, Egon, *Bizantinische Musik*, Breslau, 1927. p. 43. (според Gr. Panțiru).

¹⁰ Panțiru, Grigore, *Notația și ehurile...* op. cit. p. 17.

¹¹ Pertesco, Le Pere, I. D., *Etudes de Paleographie musicale byzantine*, Editură muzicală, București, 1967, p. 14.

на мелодиската линија сега придонесуваат и знаците наречени *мартириии* (гр. μαρτυρία - сведоштво, свидетелство), како и оние познати под називот *фѳиори* (гр. φτορα' - промена, алтерација, модулација). *Мартирииие* - бивајќи ставани на почетокот, во текот и на крајот на мелодијата,¹² - прецизно ги означуваат стапалото и видот на скалата, како и синтактичките елементи на музичкиот тек (цезура, фраза), додека со помош на *фѳиорииие* е поедноставено преминувањето (модулирањето) од една скала во друга,¹³ или од еден *глас* во *друг*.

Неовизантијска нотиација

е употребувана во периодот од XIV до XIX век. Музичките знаци за висина на тоновите се задржани од претходната (*медиевизантијска*) нотиација со истите значења и начини на употреба.¹⁴ Оваа нотиација, со која се напишани бројните музички творби на Св. Јован Кукузел, е позната и под називот *Кукузелова нотиација*. Во врска со името на овој композитор и теоретичар се споменува и усовршувањето на новата црковно-музичка форма, наречена *ѳаѳадикиска* (гр. παπαδικόν - начин на црковно пеење во темпо кое кореспондира со *adagio* и *largo*). За разлика од кратките творби со претежно рецитативен карактер, карактеристични за претходниот период, во *ѳаѳадикиската форма* преовладува широко развиената мелодија со богата орнаментација. Ова, како и сложениот начин на нивната изведба, ја наметнале потребата од создавање на нови *невми*, погодни за новиот стил на вокалната интерпретација. Од овие причини Св. Јован Кукузел и неговите следбеници ги збогатиле до значителни размери хирономичките знаци, чиј број достигнал до 40.¹⁵ Ова својство на *Кукузеловата нотиација*, во наредниот период ќе се покаже како нејзина слабост.

Хрисанѳова нотиација

Ова е актуелното музичко писмо на источното црковно пеење, кое настана како резултат на напорите да се поедностави претходната *неовизантијска* (кукузелова) *нотиација*. Официјално е про-

¹² Paņiru, Grigore, *Notaņa ſi ehurile...ibidem*. p. 30.

¹³ Wellesz, Egon, *A histori.....* op. cit. p. 309.

¹⁴ Paņiru, Grigore, *Notaņa ſi ehurile...ibidem*. p. 67.

¹⁵ Динев, Петър, *Ръководство по съвременна византийска невмена нотиация*, София, 1964.

мовирана во 1814 година со музичката реформа извршена од страна на *ἡ τροϊκάτῃα учийῃели* (Τρεῖς Δασχάλοуs) **Хрисант Брусенски**, **Хурмузиј Хартофилак** и **Григориј Протопсалт**.¹⁶ Големо е нејзиното значење за развојот на црковното пеење од византиската традиција на поширокиот источно-православен простор, посебно на територијата на Македонија.

Реформиие на византиската музика

Со цел да ја задржи доминантната позиција во општеството, Источната црква настојувала постојано да се сообразува со новонастанатите услови и да одговори на потребите што ги наметнувала црковната практика во разни периоди. Раководејќи се од овие начела, Црквата во својата многувековна историја спровела три суштински реформи на црковното пеење и на музичкото писмо.

Првата реформа на византиската црковна музика се врзува за името на **Св. Јован Дамаскин** (650-749), најпознатиот теолог на своето време,¹⁷ и првиот голем теоретичар на византиската црковна музика, којшто го дефинира осмогласниот систем на црковно пеење, т.н. **Окѳоих** (гр. ὀκτώ - осум, ἦχος - глас). Иако во однос на карактерот на поедини *гласови* од овој систем во науката веќе подолг период постојат поделени мислења, Дамаскиновиот *окѳоих* се одржува и претставува основа на источното црковно пеење и во нашево време.¹⁸ Во своите теоретски книги Св. Јован Дамаскин ги систематизира музичките и *хирономичкии* знаци (гр. χεῖρ - рака, νόμος - закон, пропис)¹⁹ и ја изложува методата за изучување на псалтиката (гр. ψάλλω - пеам, ψαλτική - книга со византиски музички невми),²⁰ со што овој ненадминат теоретичар и реформатор им става крај на сите импровизации и недоумици во тогашната практика на црковното пеење.

Втората реформа на византиската музика ја извршил **Св. Јован Кукузел** (XIV век), на кого традицијата му припишува осо-

¹⁶ Τολιχα, Ν. Ολυμπια, *Επιτομο Εγхуκλοπεδικο λεξιχο της βυζαντινης μουζικης* Ευρωπαϊχο κεντρο τεχνης, Αθήνα, 1993.

¹⁷ Бухвалд - Холвег - Принц, *Речник ѓрчких и латѳинских ѳисаца анѳиике и средњеѳ века*, Вук Караѳиѳ, Београд, 1984. p. 209.

¹⁸ Popescu-Pasarea, I., *Principiū de muzica bisericească-orientală*, Tipografia cărѳilor bisericești, București, 1939. p. 4.

¹⁹ Герцман, Вл. Евгений, *Византѳийское ...* op. cit.p. 246.

²⁰ Barbu-Bucur, Sebastian, *Filothei ...* op. cit. p. 498.

бени заслуги за развојот на музичката нотација, онака како што во минатото му се придавало на Св. Јован Дамаскин.²¹ Со оваа реформа Кукузел ги стабилизира разликите меѓу *авџенџичниџе џласови* и нивните четири *џлаѓални*. Големiot теоретичар на источното црковно пеење исто така ја редуцира и семиографијата, олеснувајќи ја нејзината примена во практиката.

Но, од друга страна, Кукузел вклучува бројни нови знаци за запишување на разните ритмички структури и на мелизмите во творбите од пападикискиот стил, за чијшто развој има големи заслуги. Освен тоа, Св. Јован Кукузел ги систематизира знаците за преминување (модулација) од еден глас во друг - *фџџори*,²² поедноставувајќи ја нивната употреба. Со оваа реформа во црковното пеење официјализирана е употребата на хроматската музичка скала, која според некои теоретичари, во претходниот период била игнорирана, или сосема исклучена од употреба, а според други, таа била отсекогаш застапена во мелопоетските структури на византиската музика.²³

Во периодот по паѓањето на Константинопол под власта на Османлиите (1453 година), црковното пеење започнува постепено да ја губи својата оригиналност и привлечност. Во новонастанатите услови слабее и влијанието на Источната Црква, еден од доскорашните столбови на Византиската Империја,²⁴ а црковното пеење, препуштено на свештениците, монасите и псалтите, од кои повеќето биле неподготвени во музичка смисла, се исполнувало практицистички.²⁵ За ваквата состојба којашто продолжила сè до почетокот на XVIII век, придонесла и сложеноста на Кукузеловата нотација, со енормно зголемениот број на знаци за динамика и израз.²⁶

Настојувајќи да го обнови својот духовен простор и да си ги поврати власта и влијанието во услови кога и Отоманската Империја

²¹ Paņiru, Grigore, *Notaņa ŝi ehurile...* op. cit. p. 67.

²² Barbu-Bucur, Sebastian, *Filothei sin Agăi jipei - Psaltichie Rumănească*, vol. IV, *Stihirar - Pentecostar*, Editura Episcopiei Buzăului, București, 1992. p. 491.

²³ Ортаков, Бојан, *Кон филозофско-есџеџичкаџа база на акулџурацискиџе џроцеси во македонскаџа духовна музика*, “Музика”, год. 2. бр.2-3, Скопје, 1998. p. 24.

²⁴ Острогорски, Георги, *Исџџорија на Визанџиџа*, Наша книга, Скопје, 1992. p. 66.

²⁵ Palikarova-Verdeil, R., *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes*, Copenhagen, 1953, p. 210. (cit. според Ортаков: *Ars nova macedonica*, p.104)

²⁶ Paņiru, Grigore, *Notaņa ŝi ehurile...* op. cit. p. 67.

рија почнала да покажува знаци на внатрешно слабеење, Цариградската патријаршија презема одредени активности за реформирање на византиското невматско писмо. Иако, веќе во втората половина на XVII век авторите на црковна музика во своите творби внесуваат поедноставни семиографски решенија, а во текот на XVIII век се прават и конкретни обиди за менување на сложениот неовизантиски музички систем, таа сложена задача дефинитивно ќе биде завршена дури на почетокот на XIX, од страна на *тројцата учители* Григориј и Хурмузиј за практичниот дел и Хрисант - за теоретскиот.²⁷

Последната реформа на византиската музика, завршена во 1814 година, некои научници за официјално објавена ја сметаат во 1821, кога се појави првата книга со теоретските поставки на Хрисант од Мадит. Со оваа музичка реформа е воведен систем на солфежирање, т.н. *паралаџија* (гр. *παραλλαγή* од *παραλλάσσω* - пеење на ноти),²⁸ според кој тоновите на скалата ги добиваат називите: *Па, Ву, Га, Ди, Ке, Зо, Ни* (ре, ми, фа, сол, ла, си, до). Со Хрисантовата реформа утврдени се трите видови на музички скали: *дијатонска, хроматска* и *енхармонска*,²⁹ а одредени се и трите основни вредности на *сџејенои* во дијатонската скала: *голем, мал и полусџејен*. Дефинирани се и четирите *сџилови* или *начини* на црковно пеење: 1. *рецијативен*, 2. *ирмолошки*, 3. *сџихирариски* и 4. *падикиски*. Со оваа реформа на источното црковно пеење значајно е редуциран бројот на знаците коишто покажуваат движење на тоновите нагоре и надолу, особено на *орнаментални* знаци, а систематизирани се и знаците за модулација - *фџори*.

“Новиот музички систем”, воведен со реформата на тројцата цариградски духовници и музичари не е само ревизија на неовизантиската (кукузеловата) *ноџација* и на комплицираниот систем од знаци, којшто се однесува на начинот на изведбата. Повеќе од тоа, тој претставува прв обид во историјата, да се постави тонскиот систем на византиската музика врз рационална основа. Две-

²⁷ Γιαννόπουλος, Στ. Εμμανουήλ, *Εισαγωγή* (Χαρτοφύλακος, Χουρμουζίου, *Εισαγωγή εις τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*), University studio press, Θεσσαλονικη, 2002. p. 11.

²⁸ Barbu-Bucur, Sebastian, *Filotei sin Agăi jipei - Psaltichie Rumănească, vol.IV, Stihirar - Penticostar*, Editura Episcopiei Buzăului, București, 1992. p. 496.

²⁹ ПАНН, АНТОН, *Взџд теоретик шџ практик ал мџзичџџ висеричеџџ сад Граматика мелодикџ, Бџкџреџџ*, 1845.

те теоретски дела на Хрисант, со коишто е воведен стандардизиран систем на тонските височини, претставуваат појдовна основа за современово сфаќање на модалноста на источната црковна музика.³⁰

³⁰ Makris, Eustathios, New Saund 16, *The significance of pitch in the “new method” of greek church music*, Belgrade, 2000. p. 88.

II.

‘Новиот систем’ на византиското црковно пеење

Во основата на хрисантовата музичка реформа се вградени настојувањата на повеќе генерации творци за менување на сложеността на системот на *неовизантиската нотација*. Овој период на *транзиција* започнува во втората половина на XVII век - она што кореспондира со појавата на **Хрисав Новаго**, **Герман Митрополит** на **Нова Патра** и **Баласиј Јереј**.³¹ и продолжува во следниот век со музичките композиции на **Даниил Протопсалт** и **Петар Берекет**.

Првата фаза на преминот кон *новиот систем* започнува со дејноста на **Јоан Трапезунтски** (+1756), којшто меѓу првите започнал да работи врз поедноставувањето на *кукузеловата нотација*. **Петар Пелопонески** (1730-1777), ламбадар на црквата Св. Софија во Цариград (гр. *λαμπαδάριος* – предводник на хорот од левата страна), го сметаат за централна личност на источната црковна музика во втората половина на XVIII век. Работел врз поедноставувањето на *кукузеловата* нотација, применувајќи ја во толкувањето на голем број творби од постарите византиски автори.

По стапките на Петар Пелопонески продолжиле и **Јаков Протопсалт** (+1800), еден од најспомнуваните цариградски певци, теоретичари и учители по црковно пеење и **Петар Византиец** (+1818), прочуен учител, одличен хорски диригент и композитор, којшто со своето обемно творештво и со разјаснувањето на голем број ракописи од Св. Јован Кукузел, дал несомнен придонес во развојот на источната црковна музика.³²

³¹ Хърков, Иванов, Стефан, *Сливненският музикално-теоретичен фрагмент како извор за изучаване на хирономичните невмени знаци (semadia arhona) в балканската православна музика од XVII до началото на XIX век*, Българската академия на науките, София, 2003, р. 17.

³² Χρισάντου, *Μεγά θεωρητικόν της βιζαντινῆς μουσικῆς*, Ἀθήναι, 1976-1977. р. XL-XLI, LIII-LIV.

Некои византолози сметаат, дека реформата на источното црковно пеење, всушност, започнала со дејноста на **Георгиј Критски** (+1814), еден од најголемите теоретичари и композитори на своето време. Роден е на островото Крит. Бил ученик на **Милетиј Синаитски** - монах во Синајскиот манастир и прочуен псалт. Како угледен учител по источно црковно пеење, Георгиј Критски создал цела генерација композитори и пеачи. Меѓу другите, кај него учеле и веќе споменатите носители на последната музичка реформа на византиската музика од 1814 година – Хрисант, Григориј и Хурмузиј. Дека своите ученици ги упатувал и во *новиоѝ сисѝем*, говори фактот, дека **Петар Ефески** (+1840), исто така ученик на Георгиј Критски, како претходник на реформата,³³ во 1816 година во Букурешт отворил училиште по *новиоѝ музички сисѝем*, само една година по отворањето на исто такво училиште во Цариград од страна на Хрисант, Григориј и Хурмузиј.

Заради поодминатите години и нарушеното здравје, омилениот учител не бил во состојба да им се придружи на своите ученици Хрисант, Григориј и Хурмузиј, во изведувањето на музичката реформа. Композициите на Георгиј Критски биле издавани во бројни псалтиќии на разни јазици (грчки, словенски и романски) и по неговата смрт, па, така и во зборниците на Градоборски, Јоан Хармосин, Калистрат и др.

Умира истата 1814 година, кога Цариградската патријаршија за официјална и задолжителна во источно-православното пеење ја прогласи новореформираната нотација на Хрисант, Хурмузиј и Григориј.

Хрисант Прусенски (+1843), некогашниот ученик на Петар Византиски, со широкото образование и позицијата на архимандрит при Цариградската патријаршија, уште на самиот почеток, како да бил предодреден за предводник на реформаторската група. Ги владеел латинскиот и францускиот јазик и бил добар познавач на европската и на арапската музика, а зачуваните податоци говорат дека свирел на некои ориенталски инструменти со жици. Подготвувајќи се за својата реформаторска задача, Хрисант патувал на исток и во разни библиотеки ги проучувал

³³ Ionescu, C. Gheorghe, *Lexicon*, Editura Diogene, București, 1995. p. 122.

теориските дела на источното црковно пеење од времето на Св. Јован Дамаскин, па сè до оние на современите автори.

Во времето кога уште бил архимандрит во Цариградската патријаршија, Хрисант бил наклеветен за нешто од противниците, заради што бил испратен во Тракија. И во такви околности, истрајниот Хрисант продолжил да истражува и да работи врз новата теорија на источното црковно пеење. За таа цел, дури основал и училиште за црковни пејачи по *новиот систем*.³⁴ Од ова може да се заклучи дека Хрисант бил активен учесник во актуелните музички настани и дека бил голем поборник за осовременување на црковното пеење и на музичкото писмо, уште пред да биде ангажиран на реформата.

Хрисант, духовниот предводник на реформаторската група, според кого модерното невматско писмо на Источната црква го добило името, своите теориски поставки за новиот музички систем ги образложил во двете капитални дела: *Вовед во теоријата и практиката на источното црковно пеење* (Εισαγωγή εις τον θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικῆς μουσικῆς) Париз, 1821 и *Опширен прирачник за црковната музика* (Θεωρητικόν μέγα της μουσικῆς εκκλησιαστικῆς) Трст, 1832, коишто се сметаат за основа на современата теорија на источното црковно пеење.

Како веќе угледен духовник и теоретичар на источното црковно пеење, во 1820 година бил хиротонисан за митрополит во Дирахион, а најпосле стана митрополит од Мадит.

Умира во 1843 година.

Григорј Протопсалт (1777-1822) е роден во Цариград во свештеничко семејство, истиот ден и година кога починал Петар Пелопонески. Уште како многу млад родителите го дале на воспитување кај некој си архимандрит **Јеремиј Критски**, кај кого ги совладал основите на црковното читање и пеење. Своите музички знаења ги продлабочил кај тројцата најпознати цариградски учители по црковно пеење: Јаков Протопсалт, Георгиј Критски и Петар Византиец, кај коишто учеле најпознатите претставници на источното црковно пеење од првата половина на XIX век.³⁵

³⁴ Богоевџ, Мирчо, *Учебник ѓо црковно пеење*, Пловдивџ, 1940.. р. 97.

³⁵ Παπαδόπουλος, Γεωργίος, Ι., *Ιστορικῆ ἐπισκοπισις της βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀθῆναι, 1904. р. 105-107, 137.

Познато е дека Григориј Протопсалт подеднакво одлично ги познавал европската музика и византиските нотации и дека веќе од 1805 година интензивно започнал да преведува од *сѝтариоѝ* на *новиоѝ систем* творби од најголемите автори на црковна музика од византискиот и поствизантискиот период. Освен ова, компонирал и значителен број црковни композиции меѓу кои: херувимски песни, причесни, полиелеи, славословија, величанија и др. Колкав е угледот на Григориј како композитор, говори и фактот дека неговите композиции мошне често се среќаваат препејани и во словенските и романските зборници на црковна музика од XIX и XX век. Творби од Григориј Протопсалт се наоѓаат и во разни ракописни и печатени псалтиќии создадени на територијата на Македонија. Така, во книгата “*Пасхалија*” на Јоан Хармосин, тој е застапен дури со четири *ѝричесни* (Телото Христово) на *вѝтори, чейѝврѝи, седми и осми ѝлас*, а во зборникот “*Исѝочно црковно ѝеење*” составен од Калистрат Зографски и од зографските монаси со три *ѝричесни* на *ѝреѝи, чейѝврѝи и шесѝи ѝлас* и со *Досѝојно есѝ* на *седми ѝлас*.

Григориј Протопсалт е автор и на еден извонредно вреден труд од пет обемни делови, коишто содржат пространи стихири, слави и друго.

Работејќи на музичката реформа заедно со Хрисант и Хурмузиј, Григориј посебно се ангажирал на систематизирањето на музичките скали и на знаците за модулација и алтерација на тоновите. Бил еден од *ѝројцаѝа учѝиѝели* на Патријархиското училиште во Цариград, во коешто заедно со Хурмузиј Хартофилакс ги предавале практичните предмети по источното црковно пеење.

Умрел во 1822 година, кога бил во напонот на своите творечки сили.

Хурмузиј Хартофилакс (+1840) е третиот член на групата којашто го стабилизира *новиоѝ систем* на византиската музичка нотација. Некои византолози се на мислење дека тој има посебни заслуги за дефинитивниот изглед на новата музичка нотација, заради што во некои музички средини, (на пр. во Бугарија), ја нарекуваат *Хурмузиева ноѝација*.³⁶ Во словенската литература од XIX и од XX век овој значаен претставник на источната црковна

³⁶ Динев, Петър, *Рѝководсѝво...* op. cit. p. 5.

музика и еден од тројцата нејзини реформатори се сретнува со името Георги Хурмузиј Книгохранител.³⁷

Хурмузиј е роден на островото Халки во близината на Цариград. И тој, како и Хрисант и Григориј, црковното пеење го учел под раководството на Георгиј Критски (+1814). Во 1813 год. е назначен за шеф на канцеларијата, архивар на Цариградската патријаршија, т.н. хартофилакс (гр. *χαρτοφίλαξ* – надзирател на документација) и за директор на патријаршиската печатница. Во периодот од 1815 до 1821 година предава црковно пеење во Патријаршиското музичко училиште.

Како одличен познавач на старите византиски нотации, Хурмузиј “превел” на *новиоѝ систѝем* голем број творби од византиските композитори, почнувајќи од древните, од времето на Св. Јован Дамаскин, па сѐ до Емануил Протопсалт (+1819) и неговите современици, кои во 70 томови се чуваат во цариградскиот метох на Божиот гроб.³⁸

Хурмузиј Хартофилакс своите многубројни композиции ги издал во два тома насловени како *Анѝолоѝиски зборник* (*Ταμείον Ἀνθολογίας*) во Цариград, 1824 година.³⁹ Од него се сочувани и бројни други творби во разни зборници на словенски и романски јазик. Како автор е застапен во зборникот “*Пасхалија*” на Јоан Хармосин-Охридски со една *краѝѝима* на *осми ѓлас*, а во третата книга *Лиѝурѝија* од четиритомниот зборник *Исѝочно црковно ѝеене*, составен од Калистрат Зографски и зографските монаси, со три *херувѝики* на *ѝрви*, *ѝреѝѝи* и *шесѝѝи* глас.

Умрел во своето родно место на островот Халки, крај Цариград, во 1840 година.

Хрисантовата нотација, како што во научниот свет се нарекува музичкото писмо воведено со последната реформа на источната црковна музика во 1814 година, претставува успешна синтеза на претходните фази на византиската нотација и на некои искуства од теоријата на западната музичка нотација. Заради нејзините неспорни предимства во поглед на практичната примена,⁴⁰ ова нев-

³⁷ Богоевѝ, Мирчо, *Учебникѝ...* op. cit. p. 96.

³⁸ Богоевѝ, Мирчо, *Учебникѝ...* op. cit. p. 96.

³⁹ Αλιγιζάικης, Ε. Αντώνιος, *Μελοδѝματα ασχησεων λειτουργѝικης*, Εχδοσεις: Γ. Δεδουση, Θεσσαλονѝκη, 1992. p. 27.

⁴⁰ Динев, Петѝр, *Рѝководсѝѝво ...* op. cit. p. 16.

матско писмо наиде на широко прифаќање од црковните пејачи на поширокиот балкански простор во XIX век.

Судејќи според зачуваните музички ракописи, воведувањето на *новиот музички систем* на Хрисант во црковната практика на територијата на Македонија во првата половина на XIX-от век, се остварува, речиси, исклучиво на грчки јазик. Наидувајќи на општо прифаќање од македонските црковни пејачи, кон средината на истиот век, овој универзален музички систем ќе послужи и како медиум за постепено заменување на грчкиот јазик со словенскиот. Во овој период се појавија првите ракописи на црковно-музички зборници со паралелна застапеност на двата јазика - грчкиот и словенскиот: во почетокот со грчка ортографија, а подоцна со сè поизразена употреба на словенското писмо.

Најстариот познат ракопис со новата музичка нотација пронајден на територијата на Македонија, охридскиот *Ирмолоџион* од 1818 година, се појавил само четири години по објавувањето на Хрисантовата реформа. Овој како и подоцнежните ракописи и печатени книги со хрисантовата музичка нотација коишто се појавуваат во македонските црковни простори, се со текстови на грчки јазик. Ваквата ситуација којашто е карактеристична за првата половина на XIX век, периодот на целосна доминација на грчкиот јазик, започнува да се менува кон средината на истиот век, кога со постепено национално осознавање на Македонците, општествено-политичкиот и културниот живот во Македонија сè повеќе добива “словенски” карактер.

Меѓу носителите на преродбенските идеи за афирмирање на сопствените културни вредности, за воведување на народниот говор во училиштата и на црковно-словенскиот јазик во богослужбата, среќаваме и голем број претставници на црковниот живот во Македонија. Некои од нив имаат значајна улога, како во развојот на црковното пеење од византиската традиција, така и во остварувањето на вековните народни идеали.

III.

Видови на напеви и начини на изведба

Нема сомневање, дека посебниот карактер на византиското црковно пеење е зачат во присниот допир на зборот и музичкиот тон, остварен во псалмите на првите христијани. Својот карактер оваа религиозна уметност ќе си го дооформува и во текот на следните столетија под влијание на разни чинители. Појава од првостепен значај во креирањето на посебниот карактер на византиското пеење претставува Дамаскиновиот *Осмогласник*. Најзначајна улога во овој поглед имаат трите родови на музички скали и видовите на црковни песнопенија, коишто Св. Јован Дамаскин ги определил за секој поединечен *глас*. Со текот на времето црковните напеви се збогатувале и со нови мелодиски форми и начини на изведба. Така, во времето на Св. Јован Кукузел се издиференцирал т.н. пападикиски напев, којшто со посебниот стил на изведба станал доминантен музички израз во источното црковно пеење.

Стилови на црковно пеење

Сите видови напеви коишто се употребуваат во источно-православната музика се распоредени во четири категории: *рецијатаивни*, *ирмолошки*, *сџихирариски* и *пападикиски*. Според карактерот на текстот, а во тесна врска со ова и *темјото* во коешто се изведуваат овие напеви, создадени се специфични начини (стиливи) на црковно пеење:

1) *Рецијатаивниот* (*припевниот*)

начин на пеење (гр. *αχροτελεῦτιον* – припев) по карактер е блиску до обичниот говор и се изведува во слободен, недетерминиран ритам, обично на некој од главните тонови на скалата. Најчесто се употребува за исполнување на *сџихот* којшто се придодава како припев на *сџихиритие*, откаде што произлегува и неговиот назив -

*ἵρῖῃ*евен. *Рецӣӣӣивнио̄ӣ* стил на пеење во византиската црковна музика е влезен уште во нејзините најрани почетоци, со екфонетското пеење (гр. ἐκ φωνέω – го кревам гласот),⁴¹ поточно, со најстарата практика на исполнување *ἵсалми* (гр. ψαλμος) и *λῑӣани* (гр. од λιτανεο - се моли).

2) *Ирмолошкио̄ӣ*

стил на црковно пеење (гр. εἰρμολογικόν) се карактеризира со едноставност, концизност и се остварува во забрзано темпо (гр. συντομόν), коешто кореспондира со *allegretto*. Мелодиите коишто се пеат во овој стил се *силабични* (секој мелодиски тон се пее на еден слог од текстот) и најчесто се движат во распон од пет или шест стапала, ретко повеќе. *Ирмолошкио̄ӣ* стил на црковно пеење се применува во изведбите на сите оние песнопенија, коишто по својата содржина, обемот и формата се доближуваат до *ирмосӣе* (катавасии, прокимени, антифони, тропари), откаде и го добиле називот *ирмолошки* напеви (гр. εἶρο, εἶρα, εἶρχα, εἶρμo – врзува, сврзува, се ниже, и λογος – збор, оттука εἰρμολογικά – нанижани, тесно поврзани зборови - кореспондирајќи со идејата за *силабичен* ритам).⁴² Овој стил на црковно пеење е познат и под називот *ἱροῦιарски*, бидејќи во оваа категорија на напеви најмногу се застапени тропарите.

3) *С̄ӣихирарискио̄ӣ*

начин на пеење (гр. στιχηραρχὸν) се употребува во *вечерна̄ӣа* и *ӯӣринска̄ӣа* богослужба и се однесува на изведбата на свечените песнопенија, како што се: “Господи возвах”, со воскресните или празничните *с̄ӣихири*, “славите” на светиите, стихирите – “догматици” на “всјакое дихание”, бавните (косни) “велико славословија” и сите стихири што се означени како “самогласни”.⁴³ Овие црковни песнопенија се одликуваат со поразвиена мелодија, во којашто се среќаваат украсени тонови и умерени мелизми (секој слог од текстот се пее на по два, три и повеќе тонови). Специфична појава во мелодиите од *с̄ӣихирарискио̄ӣ* вид се модулациите од еден *глас* во друг. Во источното црковно пеење *с̄ӣихирарискӣӣе* напеви се

⁴¹ Barbu-Bucur, Sebastian, *Lexicon*, Academia de muzică-București, 1992.

⁴² Giuleanu, Victor, *Melodica bizantină*, Editura muzicală, București, 1981. p. 79.

⁴³ Динев, Петър, *Ръководс̄ӣво...* op. cit. p. 74.

изведуваат во умерен ритам, кој во поглед на брзината и карактерот кореспондира со оној од западната музика, означен како *Andante*, *Andantino* и *Moderato*.

4) *Паїадикискиої*

начин на црковно пеење (гр. *παπαδικόν*) настанал во подолгиот еволутивен процес, во којшто под разни влијанија и околности во текот на средниот век, се создавала новата форма на пространата црковна мелодија. Со своите високи уметнички вредности овој вид на напеви претставува највисокиот дострел на византиската музика. Според мислењето на некои музиколози, за развојот на *паїадикискаїа* музичка форма најзаслужен е св. Јован Кукузел, кого го сметаат и за создавач на нејзиниот раскошен начин на изведба.

Карактеристично за *паїадикискиїе* напеви е бавното темпо, во коешто се исполнуваат, изобилните мелизми (на еден слог од текстот се пеат голем број тонови), како и широко развиените и богато орнаментирани музички фрази. Во овој вид на пеење до израз доаѓаат и честите модулации од еден *глас* во друг и промени на темпото, како и големата разновидност во изборот на тематскиот материјал. Во *паїадикискиої* вид на творештво во најголема мера доаѓа до израз талентот и индивидуалниот музички израз на авторот.

Заради достоинствениот и свечен карактер, *паїадикискиої* начин на пеење се употребува за песнопенијата од најважните моменти на литургијата и на великопосните богослужби, какви што се: херувимските песни, причесните, слаткогласните ирмоси и други пространи творби.

Подобни, самоїподобни и самогласни напеви

Мелодиите на голем број песнопенија, коишто се пеат во црковната богослужба, не се запишани со невми и печите ги пеат по углед на други црковни песни од истиот *глас* и вид. Во богослужбените книги (*окїїоих*, *минеј*, *їенїїикосїїар*) за некои песнопенија, освен бројот на *гласої*, назначен е и видот на напевот. Така, над некои песни е напишано: *самогласен*, над други – *самоїдобен* или *їодобен*.⁴⁴

⁴⁴ Богоевџ, Мирчо, *Учебникъ...* op. cit. p. 57.

Називот *само̄йодобен* (гр. αὐτόμελον) се однесува на напевите во форма на *̄иро̄йар*, коишто имаат сопствена мелодија. За разлика од *ирмосо̄й*, чијашто мелодија се користи како модел за пеење на сите *̄иро̄йари* во *каноно̄й*, *само̄йодобнио̄й* служи како модел на поодделни *с̄ӣихири* и *̄иро̄йари*, коишто имаат заедничко име *̄йодобни* (гр. προσόμοιον).⁴⁵ Значи, овој назив го носат оние напеви коишто немаат свои мелодии и се пеат според мелодијата на некој *само̄йодобен* напев. За разлика од стиховите на *̄йодобнӣѝе* напеви во оригинални форми на грчки јазик, коишто се пишувани со идентична метрика и места на акцентите како во стиховите на *само̄йодобнӣѝе* напеви, во напевите на црковно-словенски јазик, коишто се направени во буквален превод од грчки јазик, *само̄йодобнӣѝе* и *̄йодобнӣѝе* песни не се во стихови и не се совпаѓаат ниту по бројот на слоговите, ниту со местата на акцентите. Од овие причини мелодијата на *само̄йодобнио̄й* напев може само донекаде да се сообрази со текстот на *̄йодобна̄ѝа* песна. За да се испеат барем приближно според мелодијата на образецот, треба да се знаат сите *само̄йодобни* напеви на осумте *̄ласови*, како и каденците и мелодиските формули по *̄ласови* и видови на напеви.

Под *само̄̄ласен* напев (гр. ἰδιόμελον) се подразбира вид на стихира со своја засебна метрика и мелодија, но, која не служи како образец за други песни.⁴⁶ *Само̄̄ласнӣѝе* творби се изведуваат во *с̄ӣихириарискио̄й* стил на пеење. Карактеристични напеви од *само̄̄ласнио̄й* вид се: “Свјатиј Боже”, “Отца и Сина”, “Достојно ест”, воскресните стихири на “Господи возвах” и др.

За исонира̄ѝѝо

Како специфичен музички израз и начин на изведба, којшто источното црковно пеење го прави препознатливо и привлечно, треба да се спомене т.н. *исонира̄ње* (гр. τὸ ἴσον - рамно, исо). Тоа е назив за едногласно (поретко двогласно или трогласно) пригласување на некоја мелодија. Во зависност од видот на напевите на којшто му припаѓаат, *исо̄ѝѝо* може да биде едноставно, статично и да опфаќа, еден или два, тонови - за ирмолошките напеви, а за стихириариските и за пападикиските и повеќе тонови.

⁴⁵ Barbu-Bucur, Sebastian, *Lexicon*, ... op. cit.

⁴⁶ Богоевъ, Мирчо, *Учебникъ...* op. cit. p. 62.

Првобитно, *исонирањето* имало за цел да го одреди и утврди “тоналниот” центар, а подоцна и да го одржува пеењето во стабилна интонација. Со текот на времето *исојто* прераснува во автентична “хармонска” основа на византиската музика, на која ѝ дава дополнителна експресија. Највисок уметнички израз *исонирањето* достигнало во времето на Св. Јован Кукузел, кога пападикскиот начин на пеење станал доминантен во богослужбата.

Исонирањето било оформено и пропишано како составен дел од изведбата на творбите од Дамаскиновиот осмогласник, веќе во почетокот на VIII-от век. Во храмовите на древните источни патријаршии, покрај канонските псалтоси (гр. *κανονικόι ψάλται* - пеачки чин според указот на 26-то апостолско правило), создаден е и посебен вид на пејачи, наречени *исонистии* (гр. *οἱ ἰσοῦντες*), со основна задача да ја *пригласуваат* главната мелодија, т.е. да *исонираат*, да држат *исо*.⁴⁷

Овој начин на изведба веројатно има корени во т.н. *бордун* - една од полифоните форми на музицирање, коишто и во нашево време можат да се сретнат во традиционалната музика на некои народи. Типичен пример за *бордун* е свирењето на гајда, кавали и на некои инструменти со струни, во коешто основната мелодија е придружена од еден подлабок тон со непрекинато траење.

Исонирањето претпоставува повисок степен на музикалност од страна на пеачите-исонисти, како и познавање на структурата на *гласовието* и на основните правила и принципите на уметничката изведба. Овозможувајќи му тонална ориентација на главниот пеач, исонистите со своето одмерено пригласување ја креираат атмосферата и стануваат инспирација за сите учесници во богослужбата, вклучувалќи ги и верниците.

Исојто, како исклучителна појава во источното црковно пеење, има посебно значење и за развојот на европската музика. Според бугарскиот музиколог Петар Динев, *исојто* претставува зародиш на контрапунктот, којшто се разви во западната музика, достигнувајќи кулминација во барокот. Остатоци од ова влијание на византиското *исо* врз европската музика би можел да биде т.н. *орѓелјункти* - лежечки тон, којшто со созвучјата што се развиваат над него создаваат поголема или помала функционална колизија.⁴⁸

⁴⁷ Богоев, Мирчо, *Учебникъ...* op. cit. p. 54.

⁴⁸ Plavša, Dušan, *Orgelpunkt*, Enciklopedijski leksikon 12,... op. cit. p. 442.

Втор дел

СЕМНОГРАФИЈА

Вовед:

Општите музички поими

Музиката е уметност којашто за основни изразни средства користи најразлични *звуци*, и тоа, како со *о̄пределена*, така и со *нео̄пределена висина*. Наредени и произведени на еден особен, често и индивидуален начин, преку овие звуци човекот ги изразува своите чувства и мислите, побудувајќи со тоа и кај оние коишто го слушаат посебно настроение.

Звучӣӣе со определена *висина* имаат првостепено значење за развојот на музичката уметност и се викаат *музички т̄онови*. Освен според *висина̄ӣа*, *музичкӣӣе т̄онови* се разликуваат и според *јачина̄ӣа*, *т̄рае̄е̄ӣо* и *боја̄ӣа*.

За да се произведе *т̄он*, потребно е еластично тело коешто, напнато, во стремежот да се врати во својата првобитна мирна (ненапната) состојба, произведува треперења. Интензитетот на треперењето, пак, е условено од напнатоста на звучното тело и од неговата должина. Од бројот на овие треперења зависи *висина̄ӣа* на тонот, односно, колку што е поголем бројот на треперењата, толку е поголема *висина̄ӣа* на *т̄оно̄ӣ*.

Од големината на зафатнината на телата коишто треперат, како и на амплитудата - растојанието коешто тие го зафаќаат со своето треперење, зависи *јачина̄ӣа* на тонот. Колку е амплитудата поголема, толку е тонот посилен.

Трае̄е̄ӣо на музичкиот тон е условено од постојаноста на треперењето на звучното тело, а оваа, пак, зависи од трајноста на надворешниот фактор, којшто го предизвикува треперењето.

Од составот на материјалот од којшто е создадено звучното тело, зависи *боја̄ӣа* на тонот. Така, секој музички инструмент има карактеристична тонска боја, како, впрочем, и секој вид човечки глас.¹

¹ Тајчевик, Марко, *Основна т̄еорија на музика̄ӣа*, Просветно дело, Скопје, 1994. р. 4.

Врз овие четири својства на *музичкиите* *џ*онови: *висинаџа*, *јачинаџа*, *џраењеџо* и *бојаџа*, се темелат неисцрпните изразни можности, со коишто низ вековите и милениумите се создадени неброени дела на музичката уметност.

Во зависност од начинот на којшто се изведуваат музичките творби, за музиката се вели дека е **вокална** - кога е исполнувана од човечкиот глас, **инструментална** - со музички инструменти и **вокално-инструментална** - со застапеност на човечкиот глас и музичките инструменти.

Во богослужбата на источно-православните цркви, уште во најраниот период на христијанската религија, е воведено пеењето, како музички израз, којшто се пренесува најнепосредно преку човечкиот глас.

I.

Основните елементи на музичката скала

Имињаа на ѿноновиѿе

Со хрисантовата реформа од 1814 година, како што е веќе истакнато, во практиката на источната црковна музика е воведено пеење по ноти - *ѿаралаѿија* (солфежирање), со следните *имиња на ѿноновиѿе*, т.н. *слоѿови за ѿаралаѿија*:

Па, Ву, Га, Ди, Ке, Зо, Ни,
(Па, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη,)
Ре, Ми, Фа, Сол, Ла, Си, До,

Овие *слоѿови за ѿаралаѿија*, всушност, ги содржат првите седум знаци од грчкиот алфавит, на кои, за полесно изговарање при пеењето, им е придодаден – однапред или одназад – по еден согласник или самогласник:¹

π(Α), Β(ου), Γ(α), Δ(ι), κ(Ε), Ζ(ω), ν(Η).

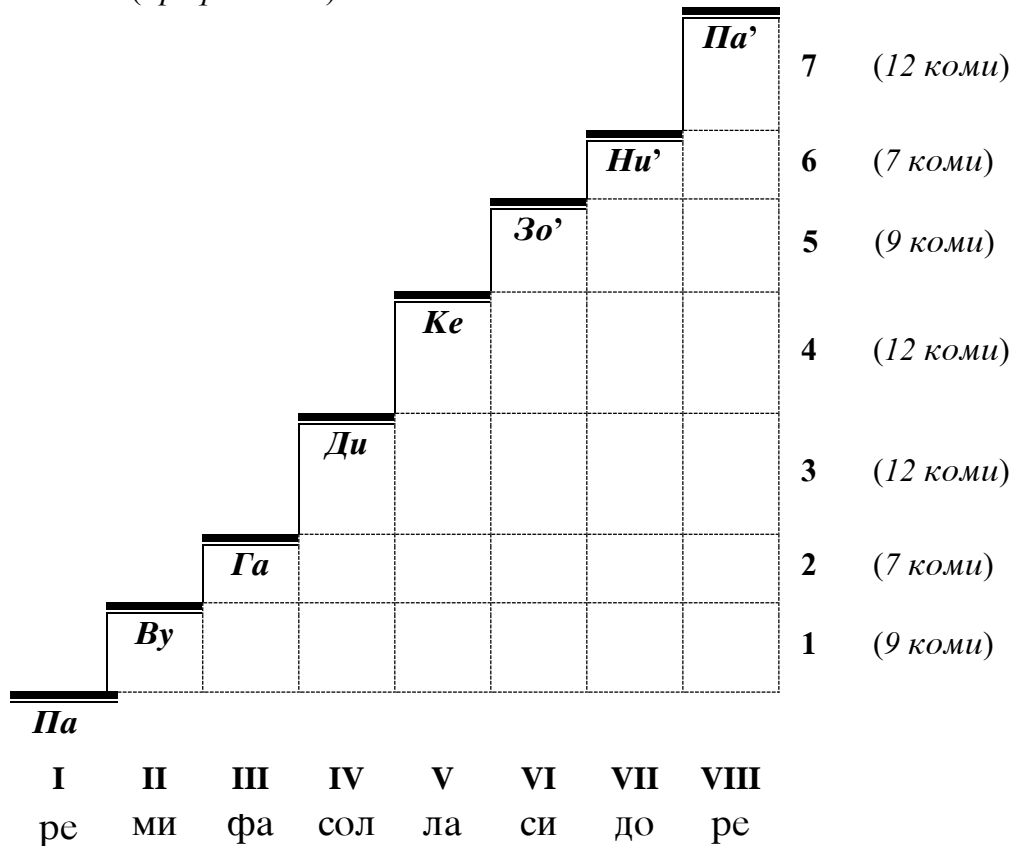
Графичката форма на *слоѿовиѿе за ѿаралаѿија* со којашто се влезени во хрисантовата ортографија е следната:

π β γ Δ κ Ζ ν

¹ Μαργαζιωτης, Δ. Ιωαννης, *Θεωρητικον βυζαντινѿης εκκλησιαστικѿης μουσικѿης*, Φιλιππος Ναχας – Μουσικος οικος, (Αθηνα, 1968), p. 12.
Χατζηθεοδωρου, Γεωργιου, *Μεθοδος διδασκαλιας της βυζαντινης εκκλησιαστικης μουσικης*, Νεαπολις - Κρητης, 1986. p. 6.
Κοσταντινου, Ν. Γεωργιου, *Θεωρια και Πραξη της Εκκλησιαστικης μουσικης*, Αθηνα, 2001. p. 26.
Ηλιοπουλου, Π. Διονυσιου, *Μεθοδος βυζαντινης εκκλησιαστικης μουσικης*, Αθηνα, 2001, p. 13.

Претставени со своите паралагиски имиња и наредени според нивната природна висина во нагорна насока, онака како што е прикажано на долниот графикон, оваа низа од седум последователни **џонови** дополнета со осми тон, кој, всушност, претставува повторување на првиот тон, се вика **музичка скала** или **дијајазон** (гр. $\delta\iota\alpha$ - низ, $\pi\alpha\sigma\sigma\upsilon\nu$ – сите).

(Графикон: 1)



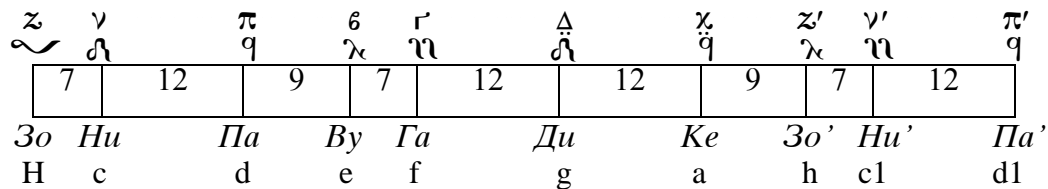
За маририџе

Во џалеовизантијскаџа ноџаџија (X век) маририџе (гр. $\mu\alpha\rho\tau\upsilon\rho\iota\alpha\iota$ - сведоштво) биле графички знаци коишто се пишуваале на почетокот на секоја музичка творба, означувајќи го бројот на **џласоџи**: за авџенџичниџе **џласови** - α , β , γ , δ , а за џлаџалниџе - истите знаци со напред придодадена кратенка од зборот $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$: $\lambda\alpha$, $\lambda\beta$, $\lambda\gamma$, $\lambda\delta$. Со текот на времето на маририџе им се додаваани и други ознаки, коишто се однесуваат на структурата на **џласоџи**. Почнувајќи од XIII век, маририџе биле ставани на почетокот и на крајот на музичките фрази.

Во теоријата на современото црковно пеење од византиската традиција *марѝириѝе* претставуваат знаци за ориентација при паралагирањето. Ставени на почетокот, во текот или на крајот на некоја музичка целина, *марѝириѝе* служат како репер за определување на тонот со којшто започнува напевот, или некој негов фрагмент, како и за потврдување на завршните тонови на музичките реченици.

Во зависност од видот (родот) на *скалаѝа* во којашто се пее творбата, *марѝириѝе* можат да бидат: *дијайѝонски* и *хромаѝски*. Во овие својства *марѝириѝе* ќе бидат претставени во следната, II глава заедно со соодветниот род на *музичкаѝа скала*, како ознаки поставени на горниот дел на графичките прикази. Засега, во овој контекст, ќе бидат претставени само *дијайѝонскиѝе марѝири*:

(Графикон: 2)



Како што е прикажано на горниот графикон, *марѝириѝе* се составени од два дела, поставени еден над друг. Горниот дел претставува грчки иницијал за паралагиското име на тонот, а долниот дел, којшто се вика *сѝолче*, го одредува видот на скалата, односно растојанијата меѓу соседните стапала.

Знакот ρ кога стои со π , пред него има 12, а по него 9 коми;

“	λ	“	\wp или ζ' ,	“	9	“	7	“
“	η	“	Γ или ν' ,	“	7	“	12	“
“	λ	“	ν	“	7	“	12	“
“	η	“	χ	“	12	“	9	“
“	λ	“	Δ ,	“	12	“	12	“
“	\sim	”	ζ	“	9	“	7	“

Знаците за *с̄иолчиња̄ӣа* претставуваат стилизирани букви (броеви) или кратенки од грчки зборови (*џрафикон*: 7):

ϣ = α (1); λ = λεγετος; υ = τρητις (3); δ = δ (4) итн.

За полесно ориентирање, во која октава се движи напевот, *мар̄ӣӣрӣӣӣе* на тоновите повисоки од *Ke* (a) на горната десна страна добиваат една цртичка (*Графикон*: 2):

$\begin{matrix} \chi' \\ \dot{\eta} \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \zeta' \\ \lambda \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \nu' \\ \upsilon \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \pi' \\ \rho \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \theta' \\ \lambda \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \Gamma' \\ \upsilon \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \Delta' \\ \delta \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \chi' \\ \dot{\eta} \end{matrix}$

а *мар̄ӣӣрӣӣӣе* на тоновите повисоки од *Ke'* (a1), кои во источно-православното пеење се употребуваат поретко, на горната десна страна им се ставаат две цртички:

$\begin{matrix} \chi' \\ \ddot{\eta} \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \zeta'' \\ \lambda \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \nu'' \\ \upsilon \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \pi'' \\ \rho \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \theta'' \\ \lambda \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \Gamma'' \\ \upsilon \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \Delta'' \\ \delta \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \chi'' \\ \ddot{\eta} \end{matrix}$

Мар̄ӣӣрӣӣӣе на тоновите пониски од *Зо* (H) на долната октава, се пишуваат инверзно, односно, името на стапалото се поставува долу, а карактеристичниот знак за видот на скалата (*с̄иолче̄ӣо*) се пишува горе:

$\begin{matrix} \rho \\ \chi \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \delta \\ \Delta \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \upsilon \\ \Gamma \end{matrix}$
 итн.

За *с̄ӣа̄й̄ала̄ӣа*, *с̄ӣе̄й̄енӣӣе* и *ин̄ӣер̄валӣӣе*

На графичкиот приказ (*џрафикон*: 1) со римски броеви од I до VIII се означени местата на тоновите во скалата, коишто се викаат *с̄ӣа̄й̄ала*, додека со арапски броеви од 1 до 7 се обележани растојанијата меѓу соседните стапала изразени во **коми**, коишто се викаат *с̄ӣе̄й̄ени*. Како што може да се забележи, *с̄ӣе̄й̄енӣӣе* имаат три различни вредности: 12 коми (*џолеми с̄ӣе̄й̄ени*), 9 коми (*мали с̄ӣе̄й̄ени*) и 7 коми (*ӣолус̄ӣе̄й̄ени*).

Големи с̄ӣе̄й̄ени (12 коми) се: $\begin{matrix} \Gamma \\ \delta \end{matrix} - \begin{matrix} \Delta \\ \delta \end{matrix}$, $\begin{matrix} \Delta \\ \delta \end{matrix} - \begin{matrix} \chi \\ \dot{\eta} \end{matrix}$ и $\begin{matrix} \nu' \\ \delta \end{matrix} - \begin{matrix} \pi' \\ \rho \end{matrix}$

Мали с̄ӣе̄й̄ени (9 коми) се: $\begin{matrix} \pi \\ \rho \end{matrix} - \begin{matrix} \theta \\ \lambda \end{matrix}$ и $\begin{matrix} \chi \\ \dot{\eta} \end{matrix} - \begin{matrix} \zeta' \\ \lambda \end{matrix}$

Кварѿа – интервал од 3 *сѿейени*, или 4 *сѿаѿала*:

$$\frac{\pi}{q} - \frac{\Delta}{\delta\zeta}, \quad \frac{\kappa}{q} - \frac{\pi'}{q}, \quad \frac{\nu'}{\zeta\zeta} - \frac{\Delta}{\delta\zeta}, \quad \frac{\kappa}{q} - \frac{\epsilon}{\chi};$$

Квинѿа – интервал од 4 степени, или 5 *сѿаѿала*:

$$\frac{\pi}{q} - \frac{\kappa}{q}, \quad \frac{\epsilon}{\chi} - \frac{\zeta'}{\chi}, \quad \frac{\nu'}{\zeta\zeta} - \frac{\Gamma}{\zeta\zeta}, \quad \frac{\pi'}{q} - \frac{\Delta}{\delta\zeta};$$

Сексѿа – интервал од 5 степени, или 6 *сѿаѿала*:

$$\frac{\pi}{q} - \frac{\zeta'}{\chi}, \quad \frac{\epsilon}{\chi} - \frac{\nu'}{\zeta\zeta}, \quad \frac{\pi'}{q} - \frac{\Gamma}{\zeta\zeta}, \quad \frac{\nu'}{\zeta\zeta} - \frac{\epsilon}{\chi};$$

Сейѿа – интервал од 6 степени, или 7 *сѿаѿала*:

$$\frac{\pi}{q} - \frac{\nu'}{\zeta\zeta}, \quad \frac{\epsilon}{\chi} - \frac{\pi'}{q}, \quad \frac{\nu'}{\zeta\zeta} - \frac{\pi}{q}, \quad \frac{\pi'}{q} - \frac{\epsilon}{\chi};$$

Окѿава – интервал од 7 степени, или 8 *сѿаѿала*:

$$\frac{\pi}{q} - \frac{\pi'}{q}, \quad \frac{\nu}{\delta\zeta} - \frac{\nu'}{\zeta\zeta}, \quad \frac{\pi'}{q} - \frac{\pi}{q}, \quad \frac{\nu'}{\zeta\zeta} - \frac{\nu}{\delta\zeta};$$

Микро-интервалскаѿа ѿоделба на окѿаваѿа

Од автентичната интонација на византиското црковно пеење произлегува, дека природната скала содржи три видови на степени: ***ѿолем***, ***мал*** и ***ѿолусѿейен***. Ова гледиште, коешто го застапува и Хрисант Прусенски, еден од носителите на музичката реформа од 1814 година, поаѓа од микро-интервалската поделба на октавата на 68 *коми*, од кои на ***ѿолемѿоѿ*** степен му припаѓаат 12, на ***малиѿоѿ*** 9 и на ***ѿолусѿейеноѿ*** 7 *коми*. Кај некои теоретичри од втората половина на XIX и XX век (Псаху, Хаситеодору, поп Годоров) октавата е поделена на 72 *коми* и содржи степени од 12, 10 и 8 *коми*.

Во некои ракописи и печатени книги од втората половина на XIX и почетокот на XX век, коишто настанале или биле во употреба на територијата на Македонија, се среќава поделбата на октавата на 66 *коми*, во којашто трите вредности на степенот се во сооднос 4:3:2, односно, ***ѿолемѿоѿ*** степен содржи 12, ***малиѿоѿ*** - 9 и ***ѿолусѿейеноѿ*** - 6 *коми*.³ Истиот сооднос на степените го застапува и романскиот теоретичар **Антон Пан** (1796-1854), со таа разлика

³ Икономовъ, [Тодоръ]., *Воскресникъ*, Цариградъ, 1872, Черковно въсточно пѣние, р.ХІІ;

што кај него октавата е поделена на 22 *коми*. Во оваа поделба *големиоѝ* степен има 4, *малиоѝ* - 3 и *полусѝеѝеноѝ* - 2 *коми*.⁴ И во индиската теорија на музиката октавата е поделена на 22 делови, наречени *сруѝи*,⁵ иако секундите во мелодиските структури на индиската музика имаат поинакви вредности.

Нема сомневање, дека овие микро-поделби на октавата му биле познати и на Хрисанта. Но, тој се определил за вредноста на полустепенот од 7 *коми* за да ја направи видлива разликата меѓу *ѝприродниоѝ* (дијатонскиот) *полусѝеѝен* (7 *коми*) и *хромаѝскиоѝ* (6 *коми*) добиен со намалување на *големаѝа* секунда за полустепен, или на *малаѝа* за $\frac{1}{4}$ степен. Инаку, човечкото уво не е во состојба да ја регистрира разликата помеѓу *инѝервалиѝе* од 6 и 7 *коми*, при поделбата на октавата на 66, 68 или 72 *коми*.

Заради големото влијание на европскиот темпериран систем, во којшто *малиоѝ сѝеѝен* (9 *коми*) се изедначил со *големиоѝ* (12 *коми*), респектирањето на овие две секунди во практиката на источното црковно пеење од византиската традиција се наоѓа пред големи искушенија.

Модалниѝе сисѝеми

Сите видови на мелодии, застапени во источното црковно пеење, се развиваат (градат) во рамките на музички ентитети, кои во византиската теорија на музиката се познати како *модални* или *музички сисѝеми*. Постојат три основни *сисѝеми*: *окѝококорден* (дијапазон), *ѝенѝакокорден* (тетрафон) и *ѝеѝпракорден* (трифон). Првиот *модален сисѝем* ја застапува *окѝавнаѝа рамка* на некоја *скала* со нејзиниот целокупен интервалски диспозитив, а другите два система влегуваат во *инфраокѝавнаѝа рамка*. Во зависност од *рамкаѝа* во којашто се развива (простира) една мелодија, за неа се вели дека е изградена по *ѝринциѝоѝ дијаѝазон* (за *окѝококордниоѝ сисѝем*), или по *кружниоѝ ѝринциѝ*, наречен и *ѝрохос* (за *ѝенѝакокордниоѝ* и *ѝеѝпракордниоѝ*).⁶

⁴ Пани, Антон, *Базѝа теоретик ѝи практик...* op. cit.

⁵ Andreis, Josip, *Povijest glazbe II*, Zagreb, 1973. p. 36.

⁶ Giuleanu, Victor, *Melodica bizantină*, Editura muzicală, București, 1981. p. 146.

Сарафовъ, В. Петъръ, *Рѝководство за практичѝкото и теоритичѝко Изучаване на восточната црковна музика*, София, 1912. p. 29-32.

1. Окѳокордниоѳ сисѳем (гр. οκτὰχορδόν)

Во основата на овој *сисѳем* лежи низата од осум тонови т.н. *дијаѳазон*. Кога мелодијата ги преминува рамките на *окѳокордниоѳ сисѳем*, тој се повторува еднаш, со што се добива скала од две октави (*ѳрафикон: 3*) наречена *дисдијаѳазон* (δισδιαπασῶν) или двапати, со што се добива *ѳрисдијаѳазон* (τρισδιαπασῶν - тонска низа од три октави). За разлика од двата *инфраокѳавни* системи, во *окѳокордниоѳ*, истоимените тонови во сите свои октавни повторувања прават интервал *чисѳа окѳава*.

(Графикон: 3)

δ	ϰ	ζ	ν	π	β	γ	Δ	χ	ζ'	ν'	π'	β'	γ'	Δ'
Δ	ϰ	ζ	ν	π	β	γ	Δ	χ	ζ	ν	π	β	γ	Δ
12	9	7	12	9	7	12	12	9	7	12	9	7	12	
Ди	Кε	Зо	Ни	Па	Бу	Га	Ди	Кε	Зо'	Ни'	Па'	Бу'	Га'	Ди'
(G)	(A)	(H)	(c)	(d)	(e)	(f)	(g)	(a)	(h)	(c1)	(d1)	(e1)	(f1)	(g1)
I							II							

2. Пенѳакордниоѳ сисѳем (гр. πεντὰχορδον)

е составен од пет тонови коишто опфаќаат четири степени и претставува особен вид на скала од пет стапала. Кога мелодиите, коишто се градат според овој *сисѳем*, ги преминуваат неговите рамки, тој може да се повтори еднаш или повеќе пати, како низа од пентакорди (гр. πενταχορδ) поврзани со заеднички тон (*ѳрафикон: 4*). Ако првиот пентакорд има основен тон ν (c) и завршува на Δ (g), вториот започнува со Δ (g) и завршува со горно π' (d1). Овој стапува почетен тон на третиот пентакорд, којшто завршува со χ' (a1). Сите пентакорди во оваа низа треба да имаат иста интервалска структура: по два *големи сѳејени*, еден *мал* и по еден *ѳолусѳејен*. За да се обезбеди ова во сите нивни повторувања, потребно е поедини природни стапала на некои од пентакордите да се повишат или снижат. Во долниот пример (*ѳрафикон: 4*), тоа е случај само во третото повторување на пентакордот, кадешто се повишени II стапало (Бу') за ¼ тон и III (Га') за ½ степен. Овие промени се проследени со соодветни модификации на сите мартирии на стапалата во овој пентакорд:

(Графикон: 4)

ν δ	π η	\flat λ	γ υ	Δ δ	χ η	ζ' λ	ν' υ	π' δ	\flat' η	γ' λ	Δ' υ	χ' δ
12	9	7	12	12	9	7	12	12	9	7	12	
Ну (c)	Па (d)	Бу (e)	Га (f)	Ну (g)	Па (a)	Бу (h)	Га (c1)	Ну (d1)	Па (e1)	Бу (fis1)	Га (gl)	Ду (a1)
I				II				III				

3. Тетракордниот систем (гр. τετράχορδον)

претставува скала од четири стапала, којашто содржи исто толку тонови и три интервали. И тетракордниот систем се јавува како низа од повторени тетракорди (тетраχορδ) поврзани со заеднички тон, во којашто сите тетракорди имаат идентична интервалска структура и амбитус од чиста кварта меѓу првиот и последниот тон. На следниот пример (графикон: 5) се забележуваат интервалските промени во третиот тетракорд и отстапувањата на мартириите во вториот и во третиот тетракорд.

(Графикон: 5)

δ	η χ	ζ \sim	ν δ	π η	\flat \sim	γ δ	Δ η	χ \sim	ζ' δ	ρ
12	9	7	12	9	7	12	9	6		
Ду (G)	Ке (A)	Зо (B)	Ду (c)	Ке (d)	Зо (e)	Ду (f)	Ке (g)	Зо' (a)	Ну' (b)	
I			II			III				

Некои теоретичари од XIX век во модалниите системи го вбројуваат и трикордои (гр. τρίχορδον), како систем од три стапала, кој содржи полустепен (или четвртстепен) и голем степен и тоа за градење на хроматски мелодии. Меѓутоа, со нижењето на повеќе трикорди, се добива тонска низа, којашто е несоодветна за градење на мелодии од современиот хроматски вид (Графикон: 6). Како што ќе биде прикажано малку подоцна (графикони: 10 и 11), хроматските скали во себе содржат повеќе видови на степени.

(Графикон: 6)

ζ \sim	ν δ	π η	\flat υ	ρ	γ δ	Δ υ	ρ	χ δ	ρ
7	12	3	13	6	12				
Зо I	Ну II	Па III	Бу	Га	Ду	Ке			

II.

За музичките родови и видови на скали

Во источното црковно пеење постојат три музички родови (гр. γέννη τῆς μουσικῆς): дијатонски, хроматски и енхармонски (гр. διατονικόν, χρωματικόν, ἐναρμόνιον).⁷ Тие претставуваат основен фактор на структуралната разновидност на осумтоне ѓласови, и на изразитиот колорит на византиската монодија.

На теоретски план, трите музички родови на византиската монодија се објаснуваат преку низата од осум последователни тонови – музичката скала.^{*)} Во источната црковна музика се употребуваат три основни видови на скали: дијатонски, хроматски и енхармонски, познати и под заедничко име - црковни скали.

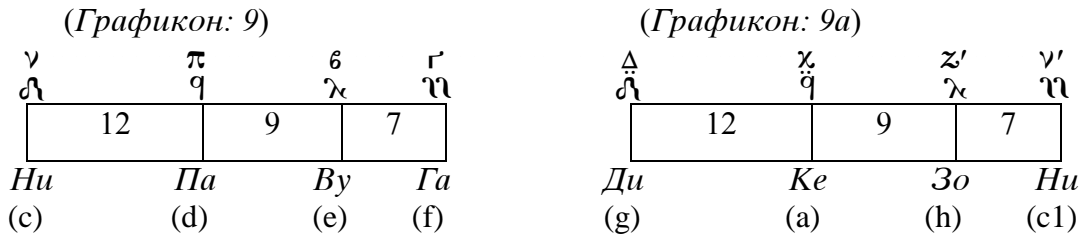
Дијатонскиѓе скали

За една скала се вели дека е дијатонска, ако е составена исклучиво од природни тонови, односно, ако растојанијата меѓу соседните стапала, се изразени низ трите вредности на степенот: ѓолем (12 коми), мал (9 коми) и ѓолусѓеѓени (7 коми). Големи сѓеѓени има три и се наоѓаат меѓу тоновите Га-Ди, Ди-Ке и Ни-Па, мали има два - меѓу Па-Ву и Ке-Зо' и ѓолусѓеѓени - два, меѓу тоновите Ву-Га и Зо'-Ни'. Централната дијатонска скала претставу-

⁷ Ψαχου, Κ. Α. Τό οχτάχο σύστημα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, Νεαπολις – Κρητης, 1980, р. 56.

*) За подобра нагледност на музичките скали се употребуваат графички прикази, на кои се пишуваат имињата на тоновите во словенска транскрипција: Па, Ву, Га, Ди, Ке, Зо', Ни', Па', како и растојанијата меѓу стапалата изразени во број на коми. Се ставаат и римски броеви за редоследот на стапалата, а по потреба и западните имиња на тоновите (латински или солмизациски). Од горната страна на графиконите се пишуваат и марѓириѓиѓе - знаците за обележување на стапалата и за одредување на видот на скалата.

На графиконот бр. 7 може да се забележи дека *сѝолчиња̄ӣа* на *дијай̄онскӣӣе мар̄ӣирӣи* на тоновите од тетракордот *Ни-Па-Бу-Га*, се идентични со оние од тетракордот *Ди-Ке-Зо'-Ни'*. Тоа произлегува од нивната идентична интервалска структура (содржат по три *сѝе̄ӣени* од 12, 9 и 7 *коми*):



Секое стапало на скалата *дисдијай̄азон* може да се земе како основен тон за формирање на разни други дијатонски скали. Така, скалата којашто за основа го има тонот *Па* ја употребува *ѝрвио̄ӣ ѓлас* и се вика *дијай̄онска скала на ѝрвио̄ӣ ѓлас*.

Освен *ѝрвио̄ӣ*, *дијай̄онска скала* употребуваат и *ѓласовӣӣе*: *че̄ѝвр̄ӣи* (со основни тонови на *Па*, *Бу* или *Ди*), *ѝе̄ѝи* (со основен тон *Ке*), *седми* (со основен тон *Зо*) и *осми* (со основен тон *Ни* и *Га*), заради што и се наречени *дијай̄онски ѓласови*.

Хрома̄ѝскӣӣе скали

Во источното црковно пеење постојат три основни видови на *хрома̄ѝскӣӣе скали*, за кои се карактеристични *з̄големен̄ӣӣе секунди*. Најмногу се употребуваат: *меко хрома̄ѝска̄ѝа* (*скала̄ѝа на в̄ѝо-рио̄ӣ ѓлас*) и *ѝврдо хрома̄ѝска̄ѝа* (*скала̄ѝа на шес̄ѝио̄ӣ ѓлас*), а поретко *скала̄ѝа 'мус̄ѝаар'*.

Секоја хроматска скала има сопствени *мар̄ӣирӣи*. Тоа се комбинирани графички знаци, кои, поставени на почетокот, во текот или на крајот на некоја музичка целина, го определуваат нејзиниот хроматски карактер, односно, наложуваат, од местото на нивното појавување, мелодијата да се пее во соодветната хроматска скала. *Мар̄ӣирӣӣӣе* за стапалата на *мека̄ѝа* и на *ѝврда̄ѝа* хроматска скала се следните:

Мека̄ѝа хрома̄ѝска скала: ν π β Γ Δ κ ζ' ν'
 \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright

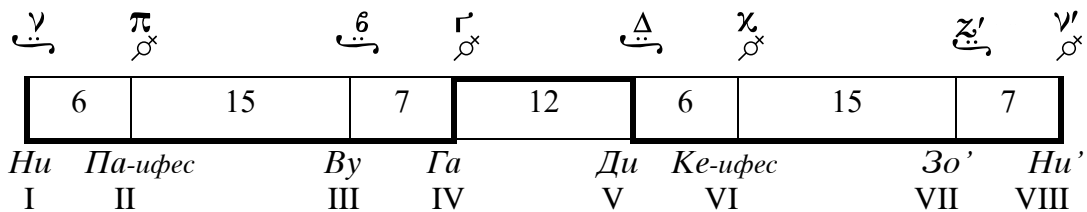
Тврда̄ѝа хрома̄ѝска скала: π β Γ Δ κ ζ' ν' π'
 \curvearrowleft \curvearrowleft \curvearrowleft \curvearrowleft \curvearrowleft \curvearrowleft \curvearrowleft \curvearrowleft

Стапалата на *хроматиската скала* ‘*мусикаар*’ ги употребуваат истите *маршири* како и оние на дијатонската скала, со исклучок на стапалата *Па*, *Га* и *Ди*, кои се “хроматизирани” (*графикон: 15*).

а) **Меката хроматска скала (на *виориој глас*)**

се прави од дијатонската скала со почетен тон *Ни*, во којашто за полустепен се снижени II (*Па*) и VI стапало (*Ке*). На тој начин се добива хроматска низа од осум тонови, која содржи два идентични тетракорди со *зголемена* секунда од 15 *коми* и еден цел степен што ги поврзува. На долниот графички пример се гледа, дека разликата меѓу *зголемената* и *големата* секунда изнесува само 3 *коми* (1/4 степен), заради што *меката хроматска скала (на виориој глас)* некои теоретичари ја наречуваат и *полухроматска*. Паѓа в очи дека оваа скала (*графикон: 10*) има два вида полустепени: од 7 *коми*, кои се “природни” (дијатонски), и од 6 *коми*, кои се хроматски, бидејќи се добиени со снижување на II и VI стапало за 1/2 степен. Инаку, полустепените од 6 и од 7 *коми*, немаат никакво практично значење, туку само теоретско. Како што е кажано и понапред, човечкото уво не е во состојба да ја регистрира разликата помеѓу полустепените од 6 и од 7 *коми*.

(Графикон: 10)



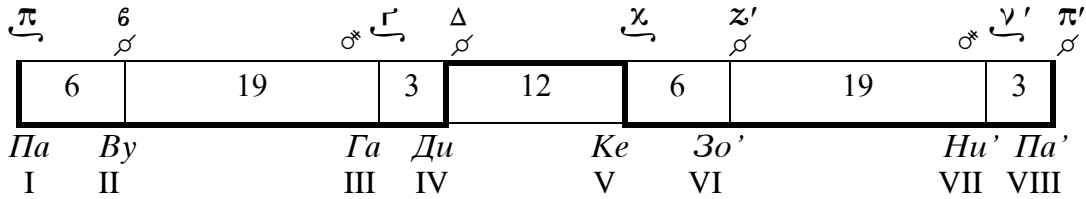
б) **Тврдата хроматска скала (на *шестиој глас*)**

за основа ја има дијатонската скала којашто почнува со тонот *Па*. Има снижени II (*Бу*) и VI стапало (*Зо'*) за 1/4-степен, додека III (*Га*) и VII стапало (*Ни'*) се повишени (добрближени) до своите горни соседни стапала на растојание од 1/4-степен. Оваа скала содржи четири видови степени: *зголемен* (19 *коми*), *голем* (12 *коми*), хроматски *полустепен* (6 *коми*) и *четврстиепен* (3 *коми*).

Додека во *меката хроматска скала* се “хроматизирани” само две стапала (II и VI), а меѓу стапалата *Бу-Га*, *Га-Ди* и *Зо'-Ни'* има три дијатонски степени (два од 7 и еден од 12 *коми*), *тврдата хроматска скала* има четири алтерирани стапала (II, III, VI и VII), еден дијатонски степен (12 *коми*) и шест хроматски (по два: од 6, 19 и 3

коми) и има поизразена хроматска структура. Од овие причини, *иврдаѝа хромаѝска скала* се смета за главен претставник на византискиот хроматизам.

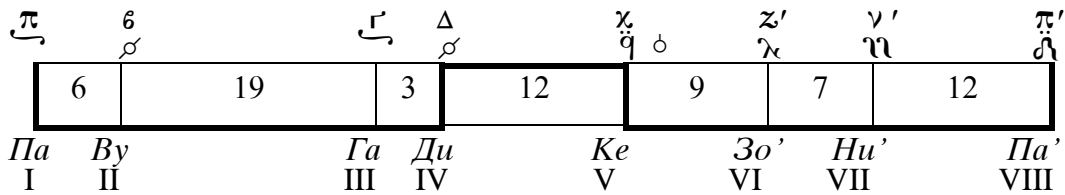
(Графикон: 11)



Освен во оваа форма, *иврдаѝа хромаѝска скала* се употребува и во други варијанти. Всушност, тоа се скали, коишто настанале со различни комбинирања на хроматските и дијатонските тетракорди, заради што се наречени и *мешани скали* или *дијатонско-хромаѝски* (гр. $\eta \acute{\epsilon}\chi \delta\iota\alpha\tau\omicron\nu\iota\kappa\omicron\upsilon \kappa\alpha\iota \chi\rho\omega\mu\alpha\tau\iota\kappa\omicron\upsilon \mu\iota\kappa\tau\acute{\eta}$)⁸:

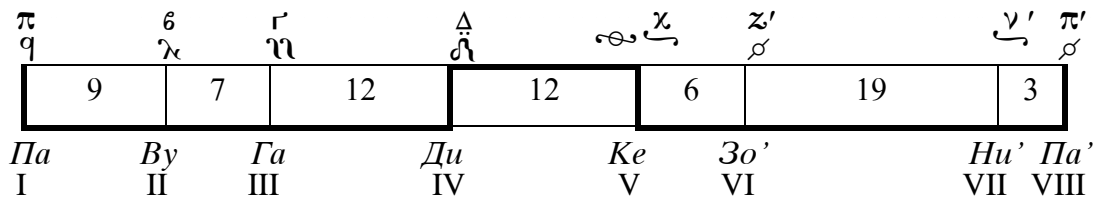
1. *Мешана скала* формирана од два раздвоени тетракорди, од кои, долниот (*Па-Ди*) е хроматски, а горниот (*Ке-Па'*) – дијатонски тетракорд:

(Графикон: 12)



2. Варијанта на *мешана скала* во којашто долниот тетракорд е дијатонски, а горниот - хроматски:

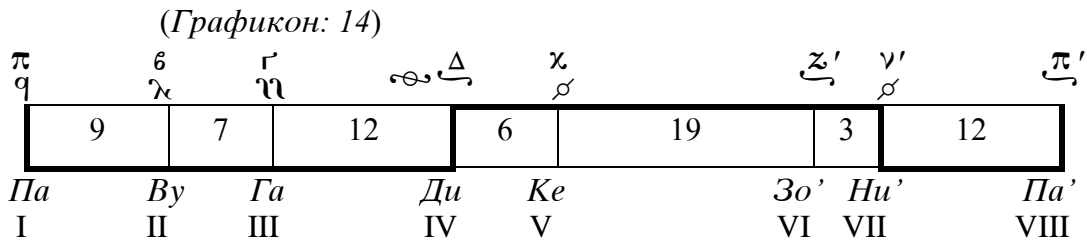
(Графикон: 13)



3. Варијанта на *дијатонско-хромаѝска скала*, во којашто долниот дијатонски тетракорд (*Па-Ди*) е поврзан со заедничко ста-

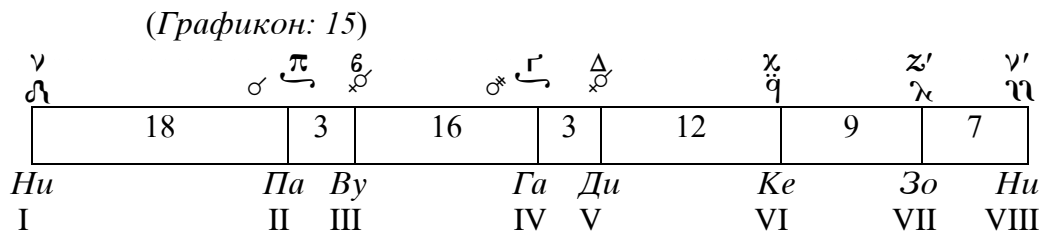
⁸ Φιλοξενους, Κυριαχου τοῦ Εφεσιομαγνητος, *Θεωρητικον στοιχειωδες της μουσικης*, Κωνσταντινουπολει, 1859, p. 141. Panfiru, Grigore, *Notatia si...op. cit.* p. 242.

пало (*Ди*) со хроматскиот тетракорд (*Ди-Ни*'). Оваа скала се среќава и во фолклорната музика на некои балкански народи:



в) Скала̄ӣа 'мус̄ӣаар' (гр. μουσταάρ),

произлегува од дијатонската скала со основен тон *Ни*, чишто II (*Па*) и IV стапало (*Га*) се повишени до своите горни соседни тонови (*Бу* и *Ди*) на растојание од $\frac{1}{4}$ степен (Графикон: 15). Овие алтерации настануваат под влијание на знакот *мус̄ӣаар* (ρ), којшто за оваа цел се поставува на V стапало - *Ди*.



Енхармонскӣе скали

Постојат три основни видови на *енхармонски скали* и за сите нив се карактеристични *намаленӣе секунди* од $\frac{1}{4}$ степен (3 *коми*). Овие скали своите називи ги добиле според модулативните знаци: 1. *нисабур* (ρ), 2. *хисар* ($\ominus\theta$) и 3. *аџем* (ρ), со чие поставување врз одредени стапала, се добиени карактеристичните алтерирани тонови на секоја од овие скали.

За стапалата на енхармонските скали не постојат посебни знаци за *мар̄ӣири*, туку се обележуваат со оние од дијатонските скали. Како што е прикажано подолу, алтерираните стапала на енхармонските скали имаат, донекаде, модифицирани *мар̄ӣири*.

а) Скала̄ӣа 'нисабур' (гр. νισαπούρ)

Оваа скала има основа во дијатонската скала со основен тон *Ни*. Под влијание на знакот *нисабур*, којшто се поставува на V стапало *Ди*, IV стапало *Га* е доближено на растојание од $\frac{1}{4}$ степен до *Ди*, а III стапало *Бу* е повишено само за $\frac{1}{4}$ степен. Заради овие

промени во интервалската структура на скалата, се менуваат *марџиришиџе* на стапалата *Па*, *Бу*, *Га* и *Ди*, додека другите си остануваат како во дијатонската скала (*џрафикон: 16*). Хроматскиот *џолем сџеџен* од 13 *коми* помеѓу стапалата *Бу* и *Га* има повеќе теоретско значење, отколку практично.

(Графикон: 16)

ν δ	π δ	σ η	σ η	σ η	σ η	σ η	σ η	σ η	σ η
12	12	13	3	12	9	7			
<i>Ни</i>	<i>Па</i>	<i>Бу</i>	<i>Га</i>	<i>Ди</i>	<i>Ке</i>	<i>Зо</i>	<i>Ни</i>		
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII		

Некои теоретичари во скалата ‘нисабур’ и III стапало *Бу* го доближуваат на $\frac{1}{4}$ степен до *Га*, со што се добиени два интервали од по $\frac{1}{4}$ степен, почнувајќи од *Ди* надолу (*џрафикон: 17*).

(Графикон: 17)

ν δ	π δ	σ η	σ η	σ η	σ η	σ η	σ η	σ η	σ η
12	22	3	3	12	9	7			
<i>Ни</i>	<i>Па</i>	<i>Бу</i>	<i>Га</i>	<i>Ди</i>	<i>Ке</i>	<i>Зо</i>	<i>Ни</i>		
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII		

б) ***Скалаџа ‘хисар’*** (гр. *χισαρ*)

настанува од дијатонската скала со основен тон *Па*, која на своето V стапало има знак *хисар*, со што добива повишено IV (*Ди*) за $\frac{3}{4}$ и снижено VI стапало (*Зо*) за $\frac{1}{2}$ степен. Овие две стапала, всушност, се доближени до *Ке* на растојание од $\frac{1}{4}$ степен, додека другите стапала на *скалаџа хисар* си го задржуваат својот дијатонски карактер. Под влијание на овие алтерации променети се *марџиришиџе* на стапалата *Ди* и *Зо*:

(Графикон: 18)

π η	σ η	σ η	σ η	σ η	σ η	σ η	σ η	σ η	σ η
9	7	21	3	3	13	12			
<i>Па</i>	<i>Бу</i>	<i>Га</i>	<i>Ди</i>	<i>Ке</i>	<i>Зо</i>	<i>Ни</i>	<i>Па</i>		
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII		

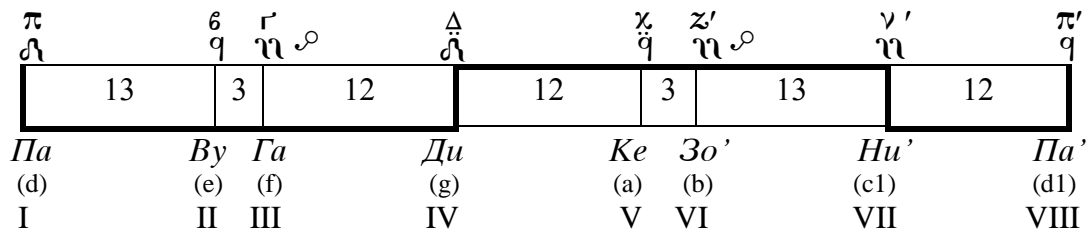
Заради необичниот след на интервалите, скалите *нисабур* и *хисар* во секојдневната практика не се употребуваат во целина, ту-

ку фрагментарно и тоа, само оние нивни делови коишто ги содржат карактеристичните алтерации.

в) Скалаӣа ‘аџем’

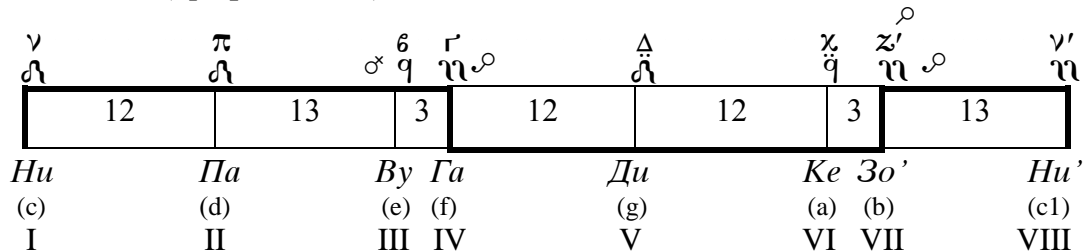
може да се формира од дијатонска скала со основен тон *Ни* или *Па*, во која тонот *Бу* е повишен до *Га*, а тонот *Зо’* е снижен до *Ке* на растојанија од ¼ степен (3 *коми*). *Енхармонската скала ‘аџем’* со основен тон *Па* ја употребува *йе̄й̄ио̄й̄ глас* за стихирариските и пападикиските напеви:

(Графикон: 19)



а онаа што започнува со *Ни* ја употребуваат *й̄ре̄й̄ио̄й̄* (за сите видови на црковни напеви) и *седмио̄й̄ глас* (за ирмолошките и стихирариските):

(Графикон: 20)



Од горните два примери (*графикони: 19 и 20*) се гледа, дека во двете скали знакот ‘аџем’ се поставува врз тоновите *Га* и *Зо’* и дека имаат модифицирани *мар̄й̄ири* на стапалата *Па*, *Бу* и *Зо*, а сите други си останале како во дијатонската скала.

Во црковно-музичката практика овие две *енхармонски скали* најчесто се употребуваат со интервалска структура од западната музика - со полустепени меѓу тоновите *Бу - Га* (*e* и *f*) и *Ке - Зо’* (*a* и *b*).

Освен овие *енхармонски аџем-скали*, во источното црковно пеење, се среќава и скалата, која за основен тон го има *Зо*, снижен за полустепен. За истата вредност е снижено и четвртото стапало

Бу, со што оваа скала добива четврт-степенни меѓу III и IV (Па-Бу) и VII и VIII стапало (Ке-Зо’):

(Графикон: 21)

$\overset{z}{\underset{\circ}{\text{u}}}$	$\overset{\gamma}{\underset{\circ}{\text{a}}}$	$\overset{\pi}{\underset{\circ}{\text{q}}}$	$\overset{\delta}{\underset{\circ}{\text{u}}}$	$\overset{\Gamma}{\underset{\circ}{\text{a}}}$	$\overset{\Delta}{\underset{\circ}{\text{a}}}$	$\overset{\chi}{\underset{\circ}{\text{q}}}$	$\overset{z'}{\underset{\circ}{\text{u}}}$
13	12	3	13	12	12	3	
Зо	Ни	Па	Бу	Га	Ди	Ке	Зо’
(B)	(c)	(d)	(e)	(f)	(g)	(a)	(b)
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

Во современата практика и оваа скала често се поистоветува со европската дурска скала со почетен тон В (си-бемол), така што четвртстепените меѓу стапалата III-IV и VII-VIII се исполнуваат како полустепени.

III.

Музичките знаци (невмите)

Современото музичко писмо на источното црковно пеење, познато и под називот *хрисанџова ноџаџија*, содржи четири категории (карактери) на музички знаци (невми):

1. *инџервалски* или *вокални*,
2. *џемџорални*,
3. *орнаменџални* и
4. *модулаџивни* или *фџџори*.

1. Инџервалскиџе (вокалниџе) неври

За разлика од европските музички знаци кои на петолинискиот систем визуелно ја претставуваат висината на секој засебен тон, *инџервалскиџе неври* означуваат одредени интервали (нагорни или надолни), односно број на степени, за коишто треба да се покачи, да се спушти или да се повтори еден мелодиски тон во однос на оној што се наоѓа непосредно пред него. Поаѓајќи од оваа нивна карактеристика, односно, од насоката во којашто ги движат мелодиските тонови, *инџервалскиџе знаци* се делат на три групи:

а) нагорни

—	= Олиџон (<i>џр. ὀλίγον</i> - малку) - покачува 1 степен (секунда)		
∪	= Пеџасџи (<i>πεταστή</i> - засилен, полетен)	1	“ “
∩	= Две кенџими (<i>κεντήματα</i>)	“ 1	“ “
∪	= Кенџима (<i>κέντημα</i> - убод, боцнување)	2 степени (терца)	
∪	= Иџсили (<i>ἰψηλή</i> - висок)	“ 4	“ (квинта)

б) *надолни*

- ↷ = *Аїосїроф* (ἀποστροφος - обратен) - спушта 1 степен
 , = *Иїорои* (ἵπορευω - течен) “ 2 степени (1+1)
 ↶ = *Елафрон* (ἐλαφρόν - лесно, полека) “ 2 “
 ↵ = *Хамили* (χαμηλόν - низок, длабок) “ 4 “

в) *неуїрален*

- ↷ = *Исон* (ἴσον - ист, еднаков) - го повторува претходниот тон

Во словенските учебници по источно-православно пеење, од втората половина на XIX и почетокот на XX век, доминира музичката терминологија на словенски јазик. Еве ги тие словенски имиња на *инїтервалскиїе знаци*, дадени споредбено со грчките и со оние усвоени од современата музичка византологија:

Равненїе	ἴσον	<i>исон</i>
Маленїе	ὀλίγον	<i>олигон</i>
Литнатїй	πεταστη	<i>їейїасїи</i>
Боденїѡ	κεντήματα	<i>две кенїими</i>
Боденїе	κέντημα	<i>кенїима</i>
Высокий	ἰψηλή	<i>иїсили</i>
Возвращатель	ἀποστροφος	<i>аїосїроф</i>
Подтеченїе	ἵπορευω	<i>иїорои</i>
Легкое	ἐλαφρόν	<i>елафрон</i>
Низкїй	χαμηλόν	<i>хамили</i>

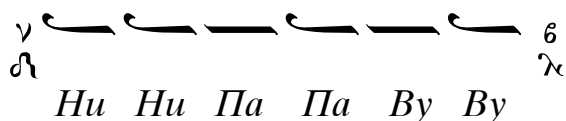
Неуїралниоїй знак –

Исон (↷) е единствениот музички знак којшто не означува покачување или спуштање, туку повторување на претходниот тон. Кога мелодијата започнува со *исон*, тогаш тој започнува со тонот назначен во *марїиријайїа*, којашто се пишува на почетокот на музичката творба. Во следниот пример тоа е тонот - ν (*Ни*).



Нагорниѣе знаци

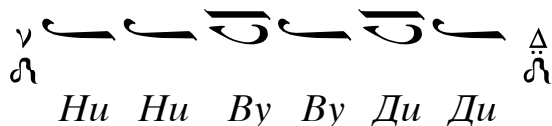
Олигон (—) во однос на знакот што се наоѓа непосредно пред него, покачува за 1 степен (секунда). Така, ако по тонот *Ни* следува *олигон*, тој го претставува тонот *Па*, зашто поаѓајќи од *Ни* нагоре за 1 степен, се доаѓа на *Па*.



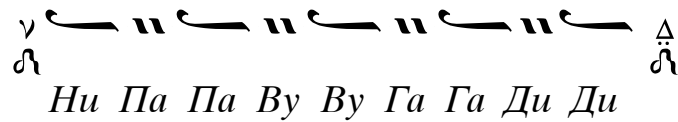
Пеѣасѣи (↪) исто така покачува еден степен (секунда). Ако тонот којшто се наоѓа непосредно пред него е *Па* (или неговата *марѣирија*), тогаш *пеѣасѣи* го означува тонот *Ву*. Во однос на другите тонови во мелодијата, оние коишто се застапени од *пеѣасѣи* се исполнуваат понагласено.



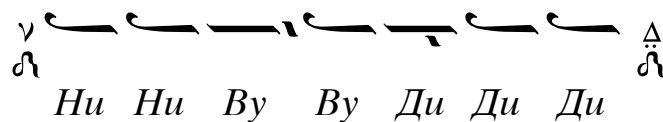
Пеѣасѣи и *олигон* имаат пошироки музички значења и примена во теоријата на источното црковно пеење. Се комбинираат и заемно, а и со другите интервалски знаци. Кога се поставени еден врз друг, на овој начин: ↪, се добива интервалска вредност од два степени (терца), бидејќи, во овој случај, нивните вредности се собираат. Другите особености на *пеѣасѣи* и *олигон* подробно се објаснети во третиот дел на книгава со наслов *Орѣоѣрафија* (на страниците 102 и 107).



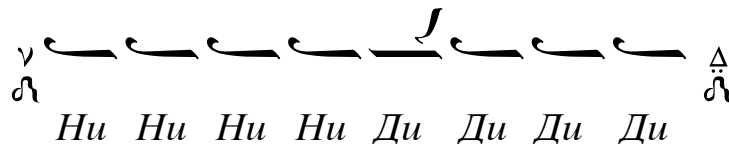
Две кенѝими (〰) е третиот знак којшто покачува 1 степен (секунда) и се исполнува помеко од *олиџоноѝи*. (За начинот на којшто *две кенѝими* се комбинираат и групираат со други *инѝервалски знаци* види на стр. 110).



Кенѝима (〱) е нагорен *инѝервалски знак* кој означува скок од два степени (терца), но никогаш не се пишува сам, туку се групира со *олиџон* (од неговата десна страна или под него: $\text{—} \text{〱}$ или $\text{—} \text{〱}$). (За комбинирањето на *кенѝима* со други *инѝервалски знаци* види на стр. 114).



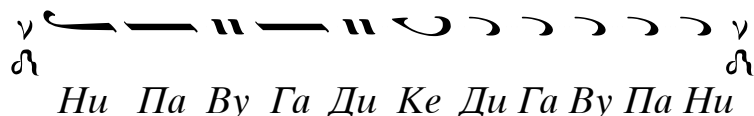
Иѝсили (J) означува скок од 4 степени нагоре (квинта). Не се пишува сам туку се поставува над *олиџон* или *ѝеѝасѝи* од десната страна ($\text{—} \text{J}$ или J).



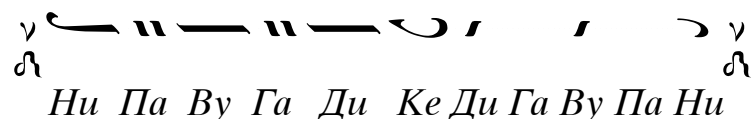
Поставен на горната лева страна на *олиџон* или *ѝеѝасѝи* (J или J), *иѝсили* означува скок нагоре од пет степени (секста). Комбинирани и со *кенѝима* ($\text{〱} \text{J}$ или $\text{J} \text{〱}$), се добива интерваласка вредност од 6 степени (септима). Ако *иѝсили* и *кенѝима* се постават врз *олиџон* или *ѝеѝасѝи* на овој начин: $\text{—} \text{J} \text{〱}$, $\text{〱} \text{J}$ – означуваат интервал од 7 степени (октава) итн.

Надолниѝе знаци

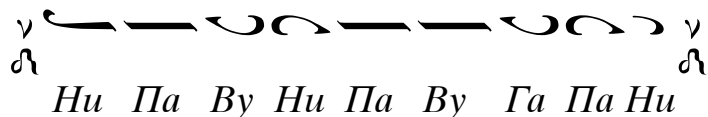
Аѝосѝроф (↘) е надолен интервалки знак, којшто во однос на претходниот тон се интонира за 1 степен (секунда) пониско.



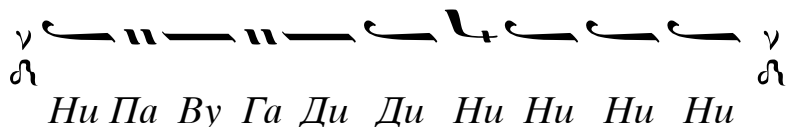
Иѿорои (/) означува спуштање од претходниот тон за две последователни секунди (степени). Всушност, овој знак содржи два айосѿирофи, коишто се спуштаат постапно (/ = >>).



Елафрон (<) е музички знак, којшто прави скок надолу од 2 степени (терца). (Неговото комбинирање и групирање со други интервалски невми е прикажано на стр. 122).



Хамили (<) е интервалски знак кој означува скок надолу од четири степени (квинта).



Знаците со поголеми интервалски вредности се добиваат со нивното взаемно комбинирање. На пр: < - се спушта три степени (кварта); < - снижува за пет степени (секста); < - се спушта шест степени (септима), < - снижува седум степени (октава) итн.

На долната табела се претставени основните *инѿервалски* (вокални) знаци (нагорни и надолни) и нивните комбинации. Знаците комбинирани или групирани со *ѿейѿастѿи* застапуваат тонови, коишто се исполнуваат нагласено. (За ова види на стр. 107).

Називи на интервалииѐ	Нагорни		Надолни	
	ненагласени	нагласени	Ненагласени	нагласени
Унисон	┌	┐	┌	┌
Секунди	┌┌	┐┐	┌┐	┐┐
Терци	┌┌┌	┐┐┐	┌┐┐	┐┐┐
Кварти	┌┌┌┌	┐┐┐┐	┌┐┐┐	┐┐┐┐
Квинти	┌┌┌┌┌	┐┐┐┐┐	┌┐┐┐┐	┐┐┐┐┐
Сексти	┌┌┌┌┌┌	┐┐┐┐┐┐	┌┐┐┐┐┐	┐┐┐┐┐┐
Септима	┌┌┌┌┌┌┌	┐┐┐┐┐┐┐	┌┐┐┐┐┐┐	┐┐┐┐┐┐┐
Октава	┌┌┌┌┌┌┌┌	┐┐┐┐┐┐┐┐	┌┐┐┐┐┐┐┐	┐┐┐┐┐┐┐┐
Нона	┌┌┌┌┌┌┌┌┌	┐┐┐┐┐┐┐┐┐	┌┐┐┐┐┐┐┐┐	┐┐┐┐┐┐┐┐┐
Децима	┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	┌┐┐┐┐┐┐┐┐┐	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐
Ундецима	┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	┌┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	ийн.
Дуодецима	┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	┌┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	“
Тридецима	┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	┌┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	“
Квартидецима	┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	┌┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	“
Квинтидецима	┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	┌┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	“
Секстидецима	┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌┌	ийн.	ийн.	“

2. Темпоралниџе знаци

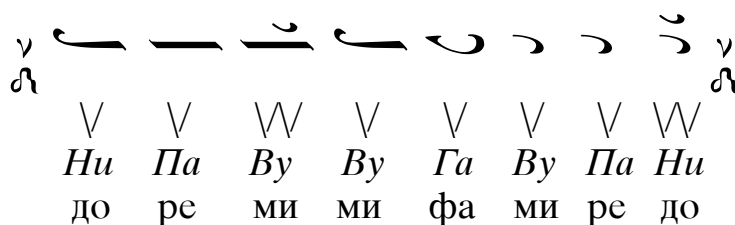
Сите вокални знаци од византиското музичко писмо имаат единствена вредност на траење (*hronos protos*), која при џеењеџо се изразува со еден *џакиџ* (лат. *tactus* - допирање). Во источната црковна музика под поимот *џакиџ* се подразбира време од еден удар, изразен со рамномерно спуштање и кревање на раката.^{*)}

За добивање на поголеми и помали вредности од еден *џакиџ*, се користат т.н. *џемџорални* знаци. Поаѓајќи од оваа нивна функција, тие се делат на две основни групи:

а) Знаци за зголемување на џонскоџо џраење

1. *Клазма* или *ломенџе* (\curvearrowright)

е *џемџорален* знак, којшто му додава уште еден *џакиџ* (удар со раката надолу-нагоре), односно, му го удвојува траењето на *вокалниоџ* знак над (под) којшто е поставен:^{**)}



2. *Аџли* или *точка* (.),

исто како и *клазмаџа*, е *џемџорален* знак, којшто го продолжува траењето на нотата под којашто е поставен за еден *џакиџ* (удар), но, најчесто се користи за запишување на тонови со подолго траење. Така, ако на некој тон треба да му се продолжи траењето за

*) Да се прави разлика од поимот *џакиџ* во европската музика, под којшто се подразбира метрички определена група, составена од две или повеќе основни единици за броење на тонското траење.

**) Во следниот пример, непосредно под невмите поставени се знаците \vee и $\vee\vee$, коишто означуваат еден (\vee), односно, два удари ($\vee\vee$) со движење на раката надолу-нагоре. Понатаму овие знаци ќе бидат употребени и во други варијанти: линијата накосена на левата страна (\backslash), означува спуштање на раката надолу, а линијата накосена на десната страна ($/$) - кревање на раката нагоре. Под тоновите коишто трајат еден и половина такт, се поставува овој знак: $\vee\backslash$ (движење со раката надолу-нагоре-надолу). Знакот $\vee\vee\vee$ означува траење од три такта, итн.

две единици време, под *вокалнио̄и* знак се поставуваат *дӣили* (.. - две точки); продолжено траење на некој тон за уште три единици време се добива со поставување на *ӣрӣили* (... - три точки) итн.:

$\underset{\cdot}{\curvearrowright}$ = 2 *ӣак̄ӣа*, $\underset{\cdot\cdot}{\curvearrowright}$ = 3 *ӣак̄ӣови*, $\underset{\cdot\cdot\cdot}{\curvearrowright}$ = 4 *ӣак̄ӣови* итн.
 \mathbb{W} \mathbb{WWW} \mathbb{WWWW}

б) **Знаци за намалување на ӣонско̄ио̄ ӣраење**

1) **Гор̄он** (гр. γοργόν) или **скореніе** (Γ)

е *ӣеміорален* знак со чијашто употреба се добиваат ритмичките вредности помали од еден *ӣак̄ӣ* (единица време). Ставен над или под одреден *инӣервалски* знак од некоја мелодија, *г̄ор̄оно̄ӣ* обврзува на следното: знакот со *г̄ор̄он*, како и знакот непосредно пред него (од неговата лева страна), да се испејат со исто траење за време од еден *ӣак̄ӣ* (спуштање и кревање на раката).



Во случаите кога мелодијата започнува со некој *инӣервалски* (вокален) знак, којшто има *г̄ор̄он*, тогаш тој се исполнува како втор дел на *ӣак̄ӣо̄ӣ* - со кревање на раката:



Кога на *вокалнио̄и* знак со *г̄ор̄он* му претходи некој знак со *клазма* (тон којшто трае два *ӣак̄ӣа*), *г̄ор̄оно̄ӣ* има исто влијание: ја скусува претходната нота за половина *ӣак̄ӣ*. Значи, нотата со *клазма* се скусува за половина удар - времето коешто е потребно да се испее вокалниот знак со *г̄ор̄он*. За да се разбере ова полесно, знакот со *клазма* треба да го замислиме расчленет на две ноти со *единица време*, од кои втората и *вокалнио̄и* знак со *г̄ор̄он* се пеат за време од еден *ӣак̄ӣ* (спуштање и кревање на раката):

$$\begin{array}{c} \underbrace{\quad} \quad \underbrace{\quad} \\ \backslash \quad / \end{array} = \begin{array}{c} \underbrace{\quad \quad} \quad \underbrace{\quad} \\ \vee \quad \backslash \quad / \end{array}$$

2) Дӣгор̄оно̄ӣ ($\underbrace{\quad} \underbrace{\quad}$)

за разлика од $\bar{g}or\bar{o}no\bar{i}$, којшто обврзува: два *интервалски* знаци да се исполнат за еден *такт*, $\bar{d}i\bar{g}or\bar{o}no\bar{i}$ е *темпорален* знак, којшто, наложува: за истото време да се испеат три ноти со еднакво траење (кореспондира со *триола* во западната музика). За оваа цел $\bar{d}i\bar{g}or\bar{o}no\bar{i}$ се поставува врз средниот тон во групата од три *вокални* знаци:

$$\begin{array}{c} \underbrace{\quad} \quad \underbrace{\quad} \quad \underbrace{\quad} \\ 1/3 \quad 1/3 \quad 1/3 \end{array} = \begin{array}{c} \underbrace{\quad} \\ 1 \end{array}$$

3) Трӣгор̄оно̄ӣ ($\underbrace{\quad} \underbrace{\quad} \underbrace{\quad}$)

Како што кажува и неговото име, $\bar{t}ri\bar{g}or\bar{o}no\bar{i}$ е составен од три $\bar{g}or\bar{o}no\bar{i}$ поставени во продолжение и прави да се испејат четири ноти за 1 *такт*. $\bar{t}e\bar{i}ra\bar{g}or\bar{o}no\bar{i}$ и $\bar{i}ne\bar{n}i\bar{a}\bar{g}or\bar{o}no\bar{i}$ се *темпорални знаци* составени од четири, односно, пет $\bar{g}or\bar{o}no\bar{i}$ во продолжение. Во практиката на источното црковно пеење овие два знака имаат ограничена употреба. $\bar{t}e\bar{i}ra\bar{g}or\bar{o}no\bar{i}$ прави да се испеат пет ноти за 1 *такт* (во европската теорија - *квиниола*), а $\bar{i}ne\bar{n}i\bar{a}\bar{g}or\bar{o}no\bar{i}$ групира шест ноти во траење од еден *такт* (*секстиола*). Овие *темпорални знаци* се пишуваат над втората нота во групата од четири, пет, односно, шест ноти, врз коишто имаат влијание. Се исполнуваат за време од еден удар со раката. Старите практичари препорачуваат: првата нота да се “земе” за време на спуштањето на раката надолу, а сите преостанати ноти да се испеат додека раката се враќа нагоре (иако сите имаат исто траење).

$$\begin{array}{c} \underbrace{\quad} \quad \underbrace{\quad} \quad \underbrace{\quad} \quad \underbrace{\quad} \\ 1/4 \quad 1/4 \quad 1/4 \quad 1/4 \end{array} = \begin{array}{c} \underbrace{\quad} \\ 1 \end{array}$$

$$\begin{array}{cccccc}
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{1/5} & \text{1/5} & \text{1/5} & \text{1/5} & \text{1/5} & = & \text{1} \\
 \\
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{1/6} & \text{1/6} & \text{1/6} & \text{1/6} & \text{1/6} & \text{1/6} & = & \text{1}
 \end{array}$$

Преостанатата конфигурација на нотни вредности помали од единица време (такт), како и синкопираните ритмички структури, се добиваат со пунктирање на *̄гор̄оно̄ӣ* и *дӣгор̄оно̄ӣ*, односно со нивно групирање со *а̄ӣли* или *дӣӣли* (точка или две точки).

Гор̄оно̄ӣ со *а̄ӣли* од левата страна, којшто е поставен врз некој *вокален* знак, го има следното дејствие: Знакот со пунктиран *̄гор̄он* од левата страна и претходниот *вокален* знак создаваат троделна ритмичка структура (во европската теорија - *ӣриола*), којашто се исполнува за време од еден *ӣакӣо̄ӣ* (спуштање и кревање на раката). Притоа, првиот знак добива две третини од вредноста, а на знакот со пунктиран *̄гор̄он* од левата страна, му преостанува последната третина од *ӣакӣо̄ӣ* (единицата време).

$$\begin{array}{cccccc}
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{2/3} & \text{1/3} & = & \text{1/3} & \text{1/3} & \text{1/3} & = & \text{1}
 \end{array}$$

Со преместување на *ӣочка̄ӣа* (апли) на десната страна на *̄гор̄оно̄ӣ*, настанува инверзија на ритмичките вредности: првата нота добива 1/3, а онаа со пунктиран *̄гор̄он* од десната страна - 2/3 од *ӣакӣо̄ӣ*:

$$\begin{array}{cccccc}
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{1/3} & \text{2/3} & = & \text{1/3} & \text{1/3} & \text{1/3} & = & \text{1}
 \end{array}$$

Овој принцип се применува во сите други поделувања на единицата време (*ӣакӣо̄ӣ*). Еве какви ритмички вредности се добиваат, ако на *̄гор̄оно̄ӣ*, од левата или од десната страна, му се стават *дӣӣли* (две точки):

$$\begin{array}{ccccccc}
 \text{—} \overset{\cdot}{\text{Г}} & = & \text{—} \overset{\cdot}{\text{Г}} & \text{—} & = & \text{—} & \\
 3/4 & 1/4 & 1/4 & 1/4 & 1/4 & 1/4 & 1 \\
 \\
 \text{—} \overset{\cdot}{\text{Г}} & = & \text{—} \overset{\cdot}{\text{Г}} & \text{—} & = & \text{—} & \\
 1/4 & 3/4 & 1/4 & 1/4 & 1/4 & 1/4 & 1
 \end{array}$$

Имено, знакот со двојно пунктиран $\bar{g}or\bar{g}on$ од левата страна и претходниот *интервалски* знак создаваат четириделна ритмичка структура, којашто треба да се исполни за време од еден $\bar{y}ak\bar{y}$ (спуштање и кревање на раката). Притоа, првиот *вокален* знак добива три четвртини од вредноста, а на вториот знак, којшто има $\bar{g}or\bar{g}on$ со *дијли* на левата страна, му преостанува последната четвртина од $\bar{y}ak\bar{y}oi$. Во вториот случај (кога $\bar{g}or\bar{g}ono\bar{y}$ има *дијли* од десната страна) првиот знак добива една четвртина од вредноста на $\bar{y}ak\bar{y}oi$, а знакот со $\bar{g}or\bar{g}on$ со *дијли* - три четвртини.

Комбиниран со *ајли*, и $di\bar{g}or\bar{g}ono\bar{y}$ произведува разни ритмички структури. Така, ако на $di\bar{g}or\bar{g}ono\bar{y}$ му се додаде *ајли* на долното колено од левата страна, тогаш единицата време се дели на четири делови, од кои два дела ѝ припаѓаат на првата нота и по еден дел на втората и на третата нота:

$$\begin{array}{ccccccc}
 \text{—} \overset{\cdot}{\text{Г}} & = & \text{—} \overset{\cdot}{\text{Г}} & \text{—} & = & \text{—} & \\
 2/4 & 1/4 & 1/4 & 1/4 & 1/4 & 1/4 & 1/4 & 1
 \end{array}$$

Ако *ајли* се постави на десната страна на $di\bar{g}or\bar{g}ono\bar{y}$, се добива свртена ритмичка фактура:

$$\begin{array}{ccccccc}
 \overset{\cdot}{\text{Г}} \text{—} & = & \text{—} \overset{\cdot}{\text{Г}} & \text{—} & = & \text{—} & \\
 1/4 & 1/4 & 2/4 & 1/4 & 1/4 & 1/4 & 1/4 & 1
 \end{array}$$

Точка (апели) може да се постави и на второто колено на $di\bar{g}or\bar{g}ono\bar{y}$, при што се добива синкопирана структура, во која од четирите делови - на колку што е поделен тактот, два ѝ припаѓаат на средната нота а по еден дел на првата и на третата нота:

$$\begin{array}{ccccccc}
 \underbrace{\quad} & \underbrace{\quad} & \underbrace{\quad} & = & \underbrace{\quad} & \underbrace{\quad} & \underbrace{\quad} \\
 1/4 & 2/4 & 1/4 & & 1/4 & 1/4 & 1/4 & 1/4 & = & 1
 \end{array}$$

Трӣгор̄оно̄ӣ, ѿе̄ѿра̄гор̄оно̄ӣ и ѿен̄ѿа̄гор̄оно̄ӣ можат да се комбинираат со *а̄ѿли*, по истиот принцип како и *дӣгор̄оно̄ӣ*, којшто е прикажан на оваа страница, и на тој начин да се добијат сите ритмички варијанти на *квин̄ѿола̄ѿа* и *секс̄ѿола̄ѿа*. Меѓутоа, во источното црковно пеење тие немаат некоја поголема практична примена.

в) **Син̄ѿе̄ѿички ѿем̄ѿорални знаци**

Постои уште еден вид на *ѿем̄ѿорални* знаци, коишто, според начинот на употребата и ефектот што го прават, претставуваат своевидна синтеза на претходно прикажаните видови *ѿем̄ѿорални* знаци. Тие се следните:

- 1) **Ар̄гон** (гр. ἀργὸν) или **з̄ав̄авен̄ѿе** (\neg),
- 2) **Диар̄гон** (гр. διὰργον): ($\neg \neg$)
- и 3) **Триар̄гон** (гр. τρίαργον): ($\neg \neg \neg$)⁹

Овие *ѿем̄ѿорални* знаци имаат ограничена употреба и тоа, главно, во каденците на музичката фраза или на напевот. Освен тоа, секогаш се поставуваат врз олигон, којшто под себе има *две кен̄ѿими*:

$$\begin{array}{ccc}
 \neg & \neg \neg & \neg \neg \neg \\
 \hline
 \hline
 \hline
 \end{array}$$

- 1) **Ар̄гон** (гр. ἀργὸν) или **з̄ав̄авен̄ѿе** (\neg),

$$\begin{array}{ccc}
 \neg & = & \neg + \neg \\
 \text{ар̄гон} & & \text{̄гор̄гон} \quad \text{клазма}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{ccc}
 \pi & & \pi \\
 \eta & & \eta \\
 \underbrace{\quad} & \underbrace{\quad} & \underbrace{\quad} \\
 \neg & \neg \neg & \neg \neg \neg \\
 \neg & \neg & \neg
 \end{array}$$

⁹ Μιχαηλίδης, π. Ανδρέας, *Λευξικο βυζαντινης μουσικης*, Ματι εκδοσεις.

нува брзината на мелодиското движење (*т̄ем̄ӣо̄ӣо̄*). Овие ознаки содржат една од буквите: *X* (*χρόνος*), *B* (време) или *T* (*tempo*), над кои, во зависност од *т̄ем̄ӣо̄ӣо̄* коешто треба да се означи, се додава *г̄ор̄он*, *дӣг̄ор̄он*, *ар̄он* или *диар̄он*.

Постојат четири ознаки за *т̄ем̄ӣо̄ӣо̄*, кои истовремено претставуваат и ознаки за карактерот на музичките творби, видот на каденците и мелодиските формули за каденцирање кои се употребени во нив:

$\overset{\neg}{\chi}$ - е ознака за *рецӣт̄ивнӣо̄ӣ* начин (стил) на пеење и кореспондира со *presto*;

$\overset{\neg}{\chi} :$ - го означува *ирмолошкӣо̄ӣ* начин на пеење (на секој тон се пее по еден слог од текстот). Кореспондира со *allegretto*.

$\overset{\neg}{\chi}$ - е ознака за *стӣхирарискӣо̄ӣ* стил (на секој слог доаѓаат два, три и повеќе тонови). Се совпаѓа со *andantino*.

$\overset{\neg}{\chi} :$ - го означува *ӣа̄идикискӣо̄ӣ* стил, својствен за бавните напеви со бројни мелизми (херувика, причесни, пофални). Кореспондира со *andante* или *largo*.

Орнаменталнӣе знаци

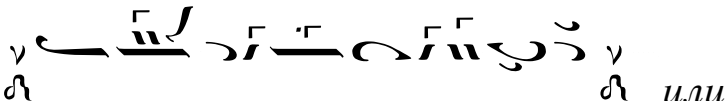
Овие знаци се нарекуваат и *квалӣт̄ивнӣ* и укажуваат на начинот на изведбата на нотите врз (пред или под) коишто се поставени и во најголема мера го одредуваат посебниот стил на источното црковно пеење. Нивното влијание особено доаѓа до израз во побавните напеви. *Орнаменталнӣе знаци* се пет на број:

а) ***Варија*** (гр.βαρῆα - тешко) или **ТДЖКАД** (\surd), има функција да ја нагласи нотата пред којашто е напишана, онолку колку да се разликува од нотите пред и по неа. Во побавните мелодии, освен што ги нагласува, таа и ги украсува тоновите помеѓу коишто е поставена. *Варија* се пишува пред *исон* и *олиг̄он* (по кои, врз истиот слог, следува еден надолен вокален знак), како

и пред два надолни знаци. Нејзиното влијание се манифестира на повеќе начини:

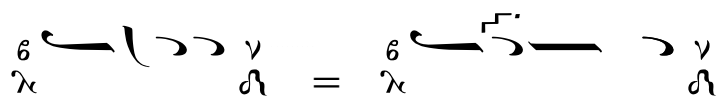
1) Кога вториот од двата вокални знаци, коишто следуваат непосредно по *варија*, има *горгон*, првата нота се пее акцентирано и со одредено украсување:

се *ишиува*: 

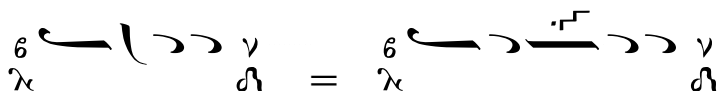
се *изведува*:  или



2) Кога втората од двете ноти пресретнати од *варија* нема *горгон*, првата нота се интонира со украсување. Во практиката, тоа најчесто се прави на овие два начини: украсот се става на почетоткот на тонот (во долниот музички пример тоа го означува *дигоргоной* со *ајли* на десната страна):

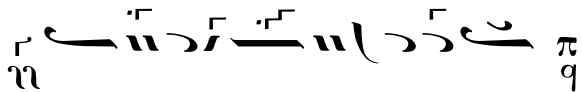



или на крајот на тонот (означено со *дигоргон* со *ајли* на левата страна):



3) Пресретнат од *варија*, вокалниот знак со *клазма* и знакот со *горгон*, којшто следува по него, создаваат тонско украсување, коешто најчесто се користи во формулите за каденцирање:

се *ишиува*: 

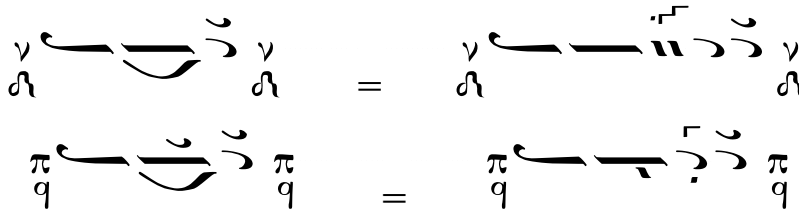
се *изведува*: 

б) **Псифисѣон** (гр. φηρίστον) или **избранное** ()

служи за означување на посилен акцент во вид на *appoggiato* (краток предудар одозгора). Ваквото влијание на *ѣсифисѣоноѣ* врз мелодискиот тон е својствено за *ирмолошкиѣ* стил на пеење. *Псифисѣоноѣ* обично се пишува под *исон* или *олиѣон*, со сите нивни комбинации, по кои следуваат два или повеќе надолни вокални знаци.

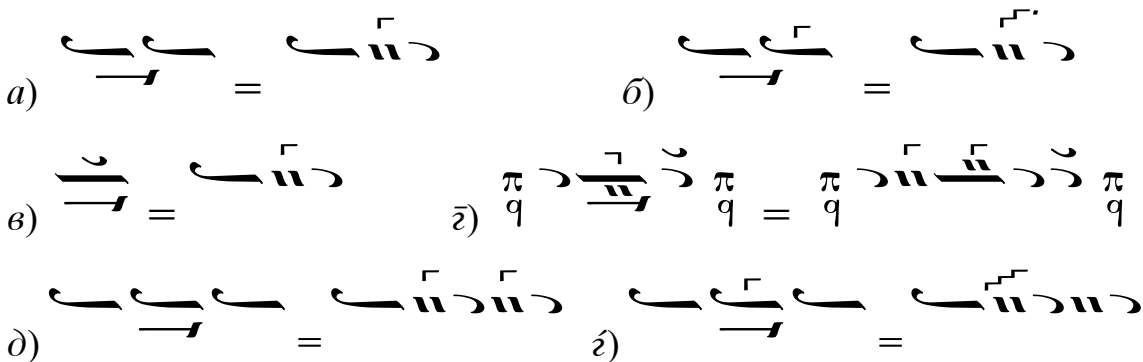


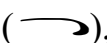
Во *сѣихирарискиѣ* и *ѣаѣадикискиѣ* напеви, *ѣсифисѣоноѣ* има поинакво дејство врз тонот:



в) **Омалон** (гр. ὀμαλόν – глатко) или **гладкое** ()

според старите музико-учители се изведува со благо бранување на гласот, слично на *tremolo* во западната музика. Се става под две или три ноти со иста висина, коишто се пеат на еден слог од текстот. *Омалон* може да се постави и под една нота, ако таа има *клазма* или *арѣон* (обично во каденците).



г) **Анѣикенома** (гр. ἀντικένωμα) или **вмѣстоиспразненіе** (),

во споредба со претходните орнаментални знаци, прави тонот под којшто се наоѓа да се исполни поподвижно, поживо, на неговиот крај со кратко потскокнување во грлото, како липање. Се става

под *олиџон*, со или без *џорџон*, по кој следува надолен знак. Двата последователни *вокални* знаци се пеат на продолжен слог од некој претходен тон. Имено, под *олиџон* со *анџишенома* не се става слог од текстот.

$$a) \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup = \text{---} \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup \quad б) \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup = \text{---} \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup$$

Анџишенома со *аџли* (точка) се пишува под сите *вокални* знаци (освен под *две кенџими*), по кои следува некој надолен знак со *џорџон* или без него. Тонот којшто под себе има *анџишенома* со *аџли* може да добие и сопствен слог или да се пее врз продолжен слог, но, надолниот знак со *џорџон* којшто задолжително следува по него, се пее на истиот слог од текстот.

$$a) \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup = \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup$$

$$б) \gamma \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup \gamma \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup = \gamma \text{---} \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup \gamma \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup$$

Некои црковни пеачи, со цел да направат разлика помеѓу тонот групирани со *омалон* и *клазма* и друг кој има *анџишенома* со *џочка*, примерот а) го изведуваат на овој начин:

$$\pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup = \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup$$

д) ***Еџерон*** (гр. *ἔτερον ἢ σύνδεσμος*) или ***дрџженіе*** (\sim), се пишува под две или повеќе ноти со иста или различна висина, коишто треба да се испејат без прекин. Нотите со иста висина се пејат со еден здив, но, не слеано, туку со лесно извивање при крајот на секој тон. Тоновите што се опфатени со знакот *еџерон*, по правило се пеат на еден слог од текстот. Еве два примера:

$$a) \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup \Delta \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup = \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup \Delta \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup$$

$$б) \Delta \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup = \Delta \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup \pi \underset{q}{\overbrace{\quad}} \rightharpoonup$$

Од *диезо̄* и *ифесо̄* се произведени и знаци за алтерација на тоновите и за други поголеми или помали вредности, од коишто во практиката најчесто се употребуваат овие:

- *семидиез* (♯) - го повишува тонот за ¼ степен (3 *коми*),
- *семиифес* (♭) - го снижува тонот за ¼ степен (3 *коми*),
- *суџердиез* (♯*) - го повишува тонот за ¾ степен (9 *коми*) и
- *субифес* (♭*) - го снижува тонот за ¾ степен (9 *коми*) итн.

Секој од овие знаци за алтерација има важност само за нотата под или над којашто е поставен. Секое ново појавување на мелодискиот тон (којшто треба да биде алтериран), секогаш мора одново да се означи со соодветниот знак за алтерација. Оттука, за нивното разрешување не е потребен некој друг знак.

б) Знацӣе за модулација (главни фџори)

функционираат на тој начин што, секој од нив застапува еден *глас*, *скала* или некое нејзино *стапало*. Поставени над или под некој интервалски знак, наложуваат, од тоа место мелодијата да го напушти *гласо̄* или скалата во којашто дотогаш се движела и да премине во друга, или да транспонира на некое друго стапало од истата скала. Во зависност од видот на скалата или *гласо̄* коишто ги застапуваат, постојат три видови (групи) на *главни фџори*: *дијажонски*, *хроматски* и *енхармонски*.

1) **Дијажонскӣе фџори** се осум на број и секоја од нив го носи името на стапалото коешто го застапува:

♭	♮	♯	♮	♮	♮	♯	♮
♭	♮	♯	♮	♮	♮	♯	♮
♭	♮	♯	♮	♮	♮	♯	♮
Ни	Па	Бу	Га	Ди	Ке	Зо'	Ни'

Кога една од овие *дијажонски фџори* ќе се постави врз соодветното стапало на некој *хроматски* или *енхармонски* напев, од

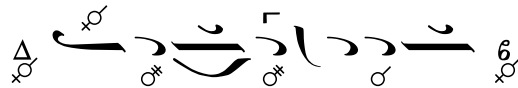
тоа место мелодијата преминува во дијатонски вид, односно се пее со полустепени меѓу *Бу-Га* и *Зо-Ни*. Оваа промена трае сè додека не се појави некоја друга *фџора*, којашто ќе ја укине, односно, ќе ја поништи претходната.

2) **Хроматскиџе фџори** се пет на број и се поделени во три групи:

а. Две на *вџориоџ* глас: **фџора Ди** (— \ominus) која, освен на *Ди*, се пишува и на *Ни*, *Бу* и *Зо'* и **фџора Ке** (\varnothing^x), а се поставува и на *Па*, *Га* и *Ни'*.

б. Две на *шестџиоџ* глас: **фџора Па** (∞), која се поставува и на *Га*, *Ке* и *Ни'* и **фџора Ди** (\varnothing), а се пишува и на *Ни*, *Бу*, *Зо'* и *Па'*.

в. **Фџора 'мусџаар'** (x^{\varnothing}), која, како што е кажано малку понапред, поставена врз *Ди*, влијае *Па* и *Га* да се доближат до своите горни соседни стапала на растојание од $\frac{1}{4}$ степен:



3) **Енхармонскиџе фџори** се исто така пет на број:

а. *нисабур* (\varnothing), б. *хисар* (— \ominus), в. *аџем* (\varnothing), г. *генерален ифес* (\varnothing) и д. *генерален диез* (δ).

а. **Нисабур** (\varnothing), поставен на *Ди* од дијатонската скала со основен тон *Ни*, наложува IV стапало *Га* да се доближи до *Ди* на растојание од $\frac{1}{4}$ степен, а притоа III стапало да биде повишено само за $\frac{1}{4}$ степен, односно, да дојде на еден степен до *Га* (*Графикон: 16*).



Кај некои теоретичари, вака повишеното *Га*, го повлекува со себе и тонот *Бу* на растојание од $\frac{1}{4}$ степен, но, само кога музичката фраза завршува на тонот *Ди*. На тој начин настанува карактеристично групирање на два четвртстепенни меѓу соседните стапала *Бу-Га* и *Га-Ди* (*џрафикон: 17*).

Ни (ϰ), поставена на Па (̄графикон: 23) и на хроматската ф̄иѳора Ди (−⊖), ставена на Ке (̄графикон: 24). Се забележува, дека горниот дел на *мар̄иѳириѳиѳе* во сите скали останал ист, што значи, дека во двете *̄паракордни скали* се задржани имињата на стапалата. Измените на долниот дел на *мар̄иѳириѳиѳе* (*с̄иѳолчиња*), укажуваат на тоа, дека во интервалските структури на скалите настанале измени.

(Графикон: 22)

π 9	$\overset{6}{\lambda}$	$\overset{\Gamma}{\lambda}$	$\overset{\Delta}{\lambda}$	$\overset{\chi}{\eta}$	$\overset{z'}{\lambda}$	$\overset{\nu'}{\lambda}$	π' 9
9	7	12	12	9	7	12	
Па	Бу	Га	Ди	Ке	Зо'	Ни'	Па'

(Графикон: 23)

ρ π λ	$\overset{6}{\eta}$	$\overset{\Gamma}{\lambda}$	$\overset{\Delta}{\lambda}$	$\overset{\chi}{\lambda}$	$\overset{z'}{\eta}$	$\overset{\nu'}{\lambda}$	π' λ
12	9	7	12	12	9	7	
Па	Бу	Га	Ди	Ке	Зо'	Ни'	Па'

(Графикон: 24)

$\overset{\pi}{\lambda}$	$\overset{6}{\rho}$	$\overset{\Gamma}{\lambda}$	$\overset{\Delta}{\rho}$	$\overset{\ominus}{\chi}$	$\overset{z'}{\rho}$	$\overset{\nu'}{\lambda}$	π' ρ
6	15	7	12	6	15	7	
Па	Бу	Га	Ди	Ке	Зо'	Ни'	Па'

Долниот пример претставува *̄паракордна мелодија* во која што три *ф̄иѳори* се поставени на несоодветни места.

Објаснување:

Сé до *марѝиријаѝа* $\overset{\kappa}{\grave{\text{q}}}$ мелодијата има природен тек. На тонот *Ке*, којшто следува потоа, поставена е *дијѝионска фѝора Ди* ϣ . Паралагирањето ќе продолжи на тој начин, што тонот *Ке*, со истата интонација, ќе го преземе името на *фѝораѝа Ди*, којашто е поставена над него. Следната *марѝирија* - $\overset{\Delta}{\text{r}}\text{r}$ означува *ѝаракордна каденца* на тонот *Га*, на што укажува и неговото “столче”: rr .

Горниот дел на *марѝираѝа* го содржи знакот Δ (*Ди*) - името на реалниот (нетранспониран) мелодиски тон, на којшто е направена каденцата. По оваа *марѝирија* следува *хромайѝскаѝа фѝора* на *вѝориоѝи ѓлас* - *Ди* $\text{—}\text{ϣ}$, поставена на тонот *Ке*. И во овој случај, се задржува интонацијата на *Ке*, истиот се преименува во *Ди* - според името на *хромайѝскаѝа фѝора Ди* и се продолжува со паралагирањето од *Ди* - како тоника на *вѝориоѝи ѓлас*. Оваа мелодиска фраза завршува со каденца на тонот *Ке*, преименуван во *Ди*, на што укажува и *сѝолчейѝо* со *марѝираѝа* $\text{—}\text{ϣ}$, којашто му припаѓа на *Ди*. На почетокот на следното *колено* врз своето природно стапало е поставена *хромайѝскаѝа фѝора* на *шесѝиоѝи ѓлас* - *Ди* ϣ . Каденцата е направена на тонот *Па*, за што сведочи и *марѝираѝа* $\overset{\pi}{\text{—}\text{r}}$. Во следното *колено* врз тонот *Ди* “неприродно” е поставена *дијѝионскаѝа марѝира Га* ϕ . И во овој случај, за да продолжи паралагирањето, тонот *Ди* ја задржува интонацијата, а го презема името на *фѝораѝа Га*. *Паракорднаѝа каденца* на ова *колено* е направена на тонот *Зо* и е означена со *марѝиријаѝа* $\overset{\zeta}{\grave{\text{q}}}$. Последниот отсек на оваа мелодија започнува со тонот *Ке*, врз којшто е поставена неговата природна *фѝора* ϕ (*Ке*). Бидејќи таа е истовремено и *фѝора* на *ѝрвиоѝи ѓлас*, мелодијата се враќа во својот природен тек и прави каденца на основниот тон *Па* со *марѝирија* $\overset{\pi}{\text{q}}$.

Трети дел

ОРТОГРАФИЈА

Вовед

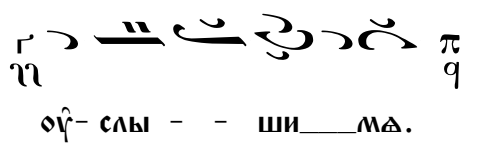
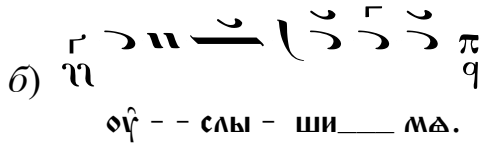
Во претходниот дел се претставени основните видови знаци на современата византиска нотација - *интервалскиите* (вокални), *темиоралниите*, *орнаменталниите* и *модулаивниите* (фтори) - и нивната сестрана употреба, со којашто се добиваат сите тонски растојанија, ритмички вредности и динамички нијанси. Со оглед на посебното значење на *интервалскиите* знаци коешто го имаат во хрисантовиот *нов систем*, на следните страници ќе стане збор за основните правила на нивното групирање, пишување и читање.

Како што може да се види и од досега приложените примери, комбинирањето на *интервалскиите* знаци може да биде меѓусебно и со другите видови на музички знаци. Од овие нивни својства произлегуваат неисцрпните можности на овој семантички систем: да се запише сè она што еден псалт може да испее во духот на црквоното пеење од византиската традиција.

Освен разликите во однос на музичките скали, за кои стана збор во *второј дел* на книгава (*II глава*), постојат разлики и во поглед на *ортографијата* на современата византиска нотација. Овие отстапувања во најголема мера произлегуваат од различното толкување на *темиоралниите* и на *орнаменталниите* во однос на *интервалскиите* знаци. Кај поедини теоретичари од XX век постои тенденција за упростување на *орнаменталниите* знаци, дури и за целосно нивно пренебрегнување.

Во поглед на *орнаменталниите* и воопшто на *музичкиите* знаци, теоретичарите на црквоната музика од византиската традиција немаат усогласени гледишта. Згора на тоа, во нивните описи за начинот на изведбата често има и нејаснотии. Еден од начините за поверодостојно толкување на овие знаци, е споредувањето на постари музички ракописи или печатени книги со подоцнежни нивни преписи или изданија, во кои, некои унифицирани напеви и мелодиски формули се напишани на друг начин, со алтернативна ортографија. За илустрација нека послужат следните два фрагменти од

истоветен црковен напев, земени од две различни изданија: првиот од *Воскресникоӣ* на **Калистрат Зографски** (+1913) и на монасите од манастирот “*Зоџраф*”,¹ печатен во 1905 година и вториот од *Учебникоӣ ѿо истѿочно црковно ѿеење* на **Архимандрит Амвросиј** издаден триесет години подоцна:²

а)  б) 

Иако се напишани со различни знаци, вториот дел на овие фрагменти (од слогот “ши” до крајот) во музичка смисла се идентични. Од нивната споредба можат да се извлечат заклучоци: за начинот на изведбата на *ѿейѿасѿи* со *клазма*, комбинирањето на *аѿосѿироф* со *ѿейѿасѿи*, специфичното групирање на *аѿосѿироф* со *елафрон* и нивната изведба и влијанието на *варија* како *орнаментален* знак врз некој интервалски знак со *клазма*.

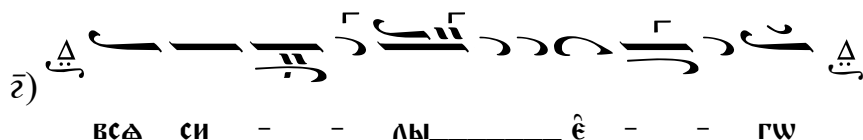
Понекогаш, дури, и во рамките на една творба од ист зборник, може да се најдат разни ортографски варијанти на еден ист музички мотив. За илустрација нека послужи мелодиската формула за каденцирање за *сѿихирарискоӣо* пеење, земени од напевите на *вѿориоӣ глас* од спомнатиот *Воскресник* (1905) на Калистрат Зографски и на монасите од манастирот “*Зоџраф*”:³

а)  б)  в) 

¹ *Вѿсточно црковно пѿние*, Воскресникъ, (Калистрат Зографски), 1905. р. 38.

² Архимандритъ Амвросиј, *Оѿчебникъ по източно црковно пѿние*, София, 1935. р. 45.

³ *Вѿсточно црковно пѿние*, Воскресникъ, ... op. cit. р. 53-69.



Од споредбата на овие четири варијанти на *формулаи* за *каденцирање*, во однос на *орнаменталниите* знаци, може да се заклучи следното:

1. *Пејаси* со *клазма* по кој следува *ајосироф* со *горгон* (*пример: а*), ритмички се исполнува исто како *олигон* групиран со две *кеними* и *анџикенома* со *ајли*, по кои следува *ајосироф* со *горгон* (*пример: б*):



Од оваа споредба станува јасно и недвосмислено влијанието на *анџикенома* со *ајли* врз *интервалскиот* знак под којшто се наоѓа, како и начинот на исполнување.

2. *Ајосироф* или *исон* со *клазма* пресретнати од *варија* по коишто следува *ијорон* со *горгон* (*примери: а* и *б*), се пеат исто како *олигон* групиран со *ајосироф* (*исон*) и две *кеними* со *горгон*, по кои следуваат два *ајосирофи* групирани со *елафрон* (*пример: в*):



Од оваа споредба јасно произлегува функцијата на *варија* како *орнаментален* знак, односно, нејзиното влијание врз тонот којшто го пресретнува.

Од погоре наведените примери може да се забележи и тоа, дека начинот на којшто ќе се запише една *мелодиска формула* за *каденцирање* е во зависност од бројот на *слоговите*, односно, местото на *акцентите* во текстот. Тоа може подобро да се забележи на *мелодиските формули* за *напеви* на *вијориот* *глас*, преземени од *Воскресниот* на **Ангел Иванов - Севлиевец**, печатен во 1859 година во Цариград:⁴

⁴ **Ивановъ, Севлиевец, Ангел, Воскресникъ, Константиноградъ, 1859.**

a)

Гѡ - - - - - спо - - - - - ди.

б)

Бѡ - - - - - же.

в)

мо-ле - - - - - нї - - - - - мо - - - - - є - - - - - гѡ.

Со понатамошни споредби на овие три варијанти земени од *Воскресникоӣ* на Ангел Иванов Севлиевец, со оние од книгата на Калистрат и на зографските монаси, може да се дојде и до други заклучоци, на пр., за начинот на којшто се употребуваат *ӣѡрои* со *ѡорѡн* (а и б) и *елафрон* групиран со *а̄ѡсѡроф* (в). Имено, иако во музичка смисла се идентични, за разлика од *елафрон*, *ӣѡрои* никогаш не добива посебен слог од текстот, што е видливо и на приложените примери.

Во практиката на црковното пеење од византиската традиција најголеми разлики постојат околу начинот на изведбата на *ѣѣѡсѣѣ* со *клазма*. Овој *инѣервалски* знак, којшто се пишува врз нагласени слогови од текстот, се толкува на повеќе начини:

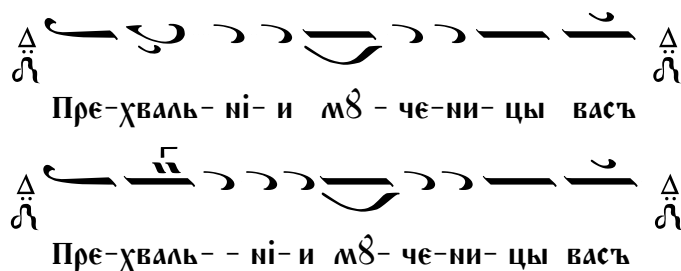
а) Наједноставниот начин на којшто се изведува *ѣѣѡсѣѣ* со *клазма* е оној којшто го застапува **Григоре Панциру** (1905-1981).⁵ Според овој романски византолог, *ѣѣѡсѣѣ* со *клазма* е нагласен тон, којшто трае два такта без украсувања:

$$\begin{array}{c} \pi \\ \text{q} \end{array} \begin{array}{c} \curvearrowright \\ \curvearrowright \end{array} \begin{array}{c} \pi \\ \text{q} \end{array} = \begin{array}{c} \pi \\ \text{q} \end{array} \begin{array}{c} \curvearrowright \\ \curvearrowright \end{array} \begin{array}{c} \pi \\ \text{q} \end{array}$$

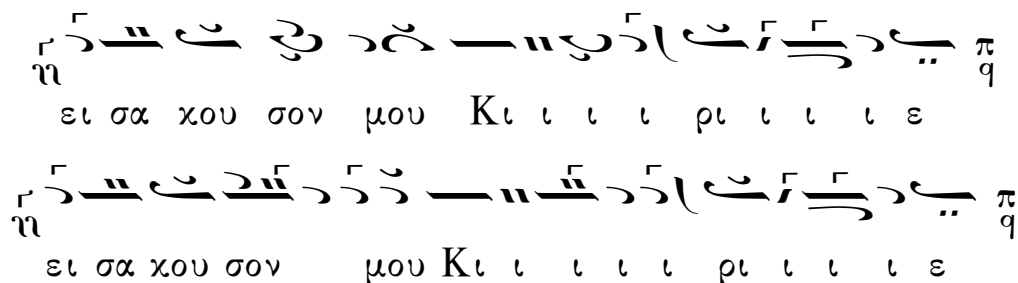
б) Начинот на којшто *ѣѣѡсѣѣ* со *клазма* го употребува во своите псалтикиски изданија **Манасиј поп Тодоров** (1856-1938)⁶ е видлив низ споредбата на следните два примери:

⁵ Panțiru, Grigore, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Editura muzicală Uniunii compozitorilor, București, 1971.

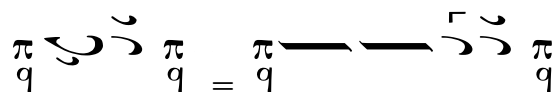
⁶ Теодоров, попъ Манасия, *Псалтикиен възкресник*, София, 1905, р. 173.



в) На овој ист начин *йеѣѣасѣи* со *клазма* го третираат и други теоретичари, како романскиот диригент и музиколог-византолог **Себастијан Барбу-Букур** (1930) и грчкиот диригент и протопсалт **Георгиос Какулидис**.⁷ За илустрација нека послужат овие два фрагменти од изданијата на Какулидис:



з) Според мислењето на бугарскиот византолог **Петар Динев** (1889-1980),⁸ *йеѣѣасѣи* со *клазма* треба да се изведува на овој начин:



д) Следниот начин, којшто се среќава во книгите на грчкиот теоретичар **Јоанис Маргазиотис**, е, речиси, идентичен со оној на којшто се изведува *омалон* кога е поставен под два тона со иста висина,⁹ или со ефектот што го прави *варија* во стихирариските мелодии, кога е поставена пред *исон*:

⁷ Barbu-Bucur, Sebastian, *Teoria, practica și metodică predării muzicii psaltice*, Academia de muzică – București, 1991. p. 10.

Κακουλίδης Ι. Γεώργιος, *Αναστασιματάριον*, Αθηναι, 1975. p. 1.

Μουσικο εγχολπιο του ιεροφαλτου, Αθηναι, 1994. p. 239.

⁸ Динев, Петър, *Ръководсѣиво ѣо съвременна визанѣиѣјска невмена ноѣѣация*, Софѣя, 1964.

⁹ Μαργαζιωτης, Δ. Ιωαννης, *Θεωρητικον βυζαντινѣς εκκλησιαστικѣς μουσικѣς*, Φιλιππος Ναχας – Μουσικος οικος, (Αθηναι, 1968). p. 85, 89.

$$\pi_{\vartheta} \overset{\curvearrowright}{\cup} \curvearrowright \curvearrowright \pi_{\vartheta} = \pi_{\vartheta} \overset{\curvearrowright}{\cup} \text{—} \curvearrowright \curvearrowright \pi_{\vartheta} = \pi_{\vartheta} \overset{\curvearrowright}{\cup} \text{—} \text{—} \curvearrowright \curvearrowright \pi_{\vartheta}$$

Посебно интересен, но, не и едноставен за изведба, е начинот на којшто *ἱεψασῖι со клазма* го застапува бугарскиот теоретичар **Петар Сарафов** (1850-1915). Еве еден пример од неговата исцрпна книга за изучување на источното црковно пеење:

$$\begin{aligned} \nu_{\delta} \overset{\curvearrowright}{\cup} \text{—} \curvearrowright \curvearrowright \nu_{\delta} \text{—} \curvearrowright \curvearrowright \nu_{\delta} \text{—} \curvearrowright \curvearrowright \nu_{\delta} \text{—} \pi_{\vartheta} \\ \nu_{\delta} \overset{\curvearrowright}{\cup} \text{—} \text{—} \curvearrowright \curvearrowright \text{—} \text{—} \curvearrowright \curvearrowright \text{—} \text{—} \curvearrowright \curvearrowright \text{—} \text{—} \pi_{\vartheta} \end{aligned}$$

ζ) Во својот труд *Теорија и ѱраκῖικα на црковнаῖа музика* (Θεωρία καῖ πῑάξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς), современиот грчки византолог и теоретичар **Георгиос Н. Константинос**¹⁰ набројува повеќе начини на изведба на *ἱεψασῖι со клазма*. Покрај некои погоре веќе споменати (б и ζ), ги наведува и овие две варијанти:

$$\begin{aligned} \overset{\Delta}{\delta} \overset{\curvearrowright}{\cup} \curvearrowright \curvearrowright \overset{\epsilon}{\lambda} = \overset{\Delta}{\delta} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \curvearrowright \curvearrowright \overset{\epsilon}{\lambda} \\ \overset{\Delta}{\delta} \overset{\curvearrowright}{\cup} \curvearrowright \curvearrowright \overset{\epsilon}{\lambda} = \overset{\Delta}{\delta} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \curvearrowright \curvearrowright \overset{\epsilon}{\lambda} \end{aligned}$$

Од досега изложеното за начинот на којшто се практикува *ἱεψασῖι со клазма* произлегува дека најширока примена има оној што го застапуваат Калистрат, поп Тодоров, Маргазиотис, Барбу-Букур, Какулидис и др. На истиот начин *ἱεψασῖι* е третиран и во оваа книга.

Овие и другите карактеристики на *инῖтервалскиῖе* знаци, како и нивното групирање со другите музички знаци, поопширно ќе бидат претставени на следните страници.

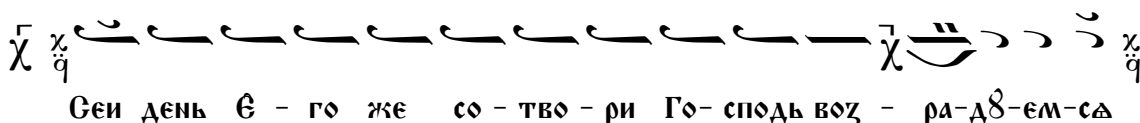
¹⁰ Κονσταντινου, Ν. Γεωργίου, *Θεωρία και Πῑάξη της Εκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Αθῆνα, 2001. p. 26.

I.

Исон (↵)

Исоноӣ е интервалски знак којшто покажува повторување на претходниот мелодиски тон. Се употребува самостојно, а се комбинира и со други *интервалски* (вокални) знаци. Се пишува сам, кога тонот што го претставува треба да се испее обично, не-нагласено.

(Фрагмент: 1)



Групирање на исон со други интервалски знаци

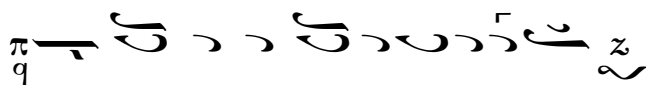
Кога застапува некој нагласен тон, *исоноӣ* се пишува над *вокалнӣе* знаци: *олигон* и *йеѿасѿи*, кои во ваков случај ги губат своите *интервалски* функции и добиваат карактер на динамички, односно, *орнаментални* знаци. *Исоноӣ* се пишува врз *олигон*, кога се наоѓа над некој слог со умерен акцент, а врз *йеѿасѿи*, кога слогот е посилено нагласен. Во првиот случај, непосредно по *исоноӣ* со *олигон*, треба да следи уште еден *исон* (некомбиниран, сам), а по него два или повеќе надолни *вокални* знаци:

(Фрагмент: 2)



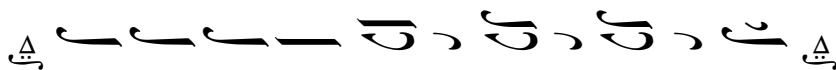
Во вториот случај, којшто е почест, по *исоноӣ* со *йеѿасѿи* треба да следи еден, понекогаш и два надолни знаци:

(Фрагмент: 3)



Вос-кре-сълъ ѿ- си ѿ гро - - ва

(Фрагмент: 4)



Го - спо - ди, воз-звах кте-вѣ, оу-слы-ши ма.

Кога меѓу два *исона* треба да се постави нагорен вокален знак, којшто има *горгон*, тогаш се пишува *олигон*, но, ако е без *горгон*, - се пишуваат *две кенџими*. Во двата случаи, кога *исоноџ* настапува по *олигон* или по *две кенџими* и се пее врз продолжен слог, се издвојува од нив со еден краток, ненагласен предудар одозгора (*arroggiato*), како да е под влијание на *џсифисџон*:

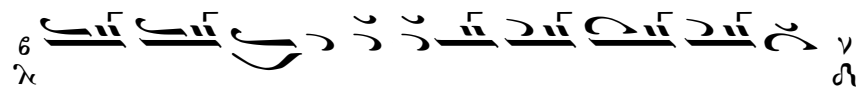
(Фрагмент: 5)



Тво - - - - - ѿ во - - ста - - - - - џи - - ѿ.

Ако *двџе кенџими* коишто се поставени помеѓу два *исона* (како што е во претходниот пример), бараат *горгон*, тогаш заедно со *исоноџ* се пишуваат над *олигон* и се исполнуваат со извесно бранување на гласот, како да се под влијание на *анџикенома*:

(Фрагмент: 6)



сла - - - - - ва Те - - - - - вѣ.

Груџирање на *исон* со *џемџорални знаци*

Исоноџ може да се пишува со сите *џемџорални знаци*, освен со *аргон*. *Клазмаџа* се пишува само одозгора, додека *аџли* (точка) и знаците коишто произлегуваат од неа, секогаш се ставаат под *исоноџ*. Генерално, *горгоноџ* се пишува одозгора, а одоздола само тогаш, кога со *исоноџ* започнува некоја музичка фраза:

(Фрагмент: 7)

Хри - стосъ - - вос - кре - се - - ѿзъ - - мѣрт - - выхъ

Во случаите кога *исоноѿ* е поставен над *ѿеѿасѿи* со *клазма*, мелодијата треба да продолжи најмалку со два надолни *вокални* знаци:

(Фрагмент: 8)

Мо- ли-тва-ми Бо - го - ро - ди - цы Спа-се спа-си - - насъ.

Исоноѿ прима една *ѿочка* (апли), само кога е таа напишана под *анѿикенома*, по која задолжително следува еден надолен *вокален* знак, обично, со *ѿорѿон*. Правило е, овие два музички знаци да се испеат врз еден слог од текстот, или врз продолжен слог од некој претходен мелодиски тон:

(Фрагмент: 9)

И спа - - слъ - - ѿ - - си - - ны

Ако е потребно *исоноѿ* да трае подолго од два такта, а тоа значи, да прими две, три или повеќе *ѿочки* (апли), тогаш тие не се пишуваат со *анѿикенома*, туку со *еѿерон* пресретнат од *варија*. И во овој случај, по *исоноѿ* со *ѿочки* треба да следува еден надолен знак (обично со *ѿорѿон*), којшто се пее на истиот слог:

(Фрагмент: 10)

И - - - - - же

Доколку и надолниот *вокален* знак, што следува по *исоноѿ* со *ѿочки* (дипли, трипли), треба да прими засебен слог, во таков случај *ѿочкиѿе* се пишуваат без *еѿерон* и без *варија*:

(Фрагмент: 11)

Ал- ли- лδ - - ï - - а, ал- ли- лδ - ï - - а, ал- ли- лδ - ï - а.

Груйирање на исон со орнаментални и модулативни знаци

Исонои се пишува со сите орнаментални знаци. Пресретнат од варија се пишува кога тонот којшто го застапува треба посебно да се нагласи (украси). Во такви случаи, по *исонои* следува еден надолен знак (со или без *горгон*), којшто се пее на истиот слог како и *исонои*:

(Фрагмент: 12)

на _____ те - - вѣ _____ воꝝ - - - - - сi - - а _____

На *исонои* му се става *исифисцион*, кога застапува тон со нагласен слог. Во таков случај, по *исонои* треба да следуваат два или повеќе надолни знаци:

(Фрагмент: 13)

Спа - си _____ ны сы - - не _____ бо - - жий

Кога *исонои* со *исифисцион* има и *клазма*, по него треба да следуваат два или повеќе надолни знаци, од кои најмалку првиот од нив треба да има *клазма*:

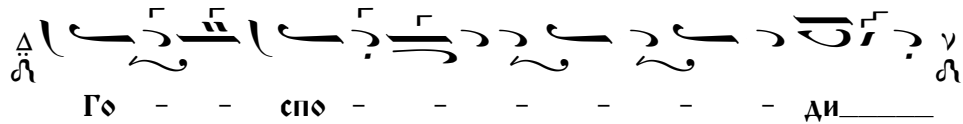
(Фрагмент: 14)

Те - вѣ _____ Го - - спо - - - ди

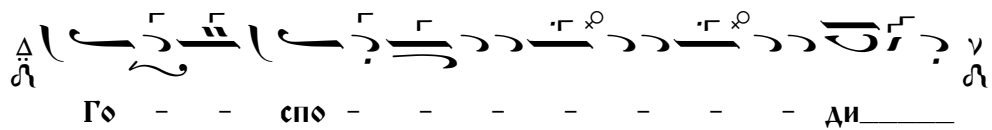
Освен што се употребува со *исон* којшто има *диџли*, *ириџли* итн. (*фрагмент: 10*), *еџерон* се поставува и под две или три ноти, кога треба да бидат испејани врз еден слог и без прекинување. *Еџерон* се поставува и под тонови со иста висина, кои се пејат со

еден здив, но, не соединети, туку со лесно нагорно извивање на гласот при крајот на тонот, како да е под влијание на *омалон*. На следните примери е прикажано како се пишува групирањето на *исон* со *еџерон* (фрагмент: 15) и како се исполнува (фрагмент: 15a).

(Фрагмент: 15)

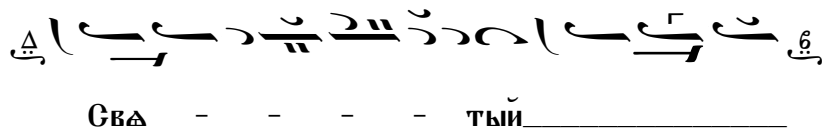


(Фрагмент: 15a)



Исон (со или без *џорџон*) се пишува и со *омалон*, кога е пресретнат со друг *исон* или *олиџон* и продолжува врз истиот слог, започнат под првиот *исон* (*олиџон*) или пред тоа. За да добие посилен израз, ова групирање на *исон* со *омалон*, најчесто бива пресретнато со *варија*.

(Фрагмент: 16)



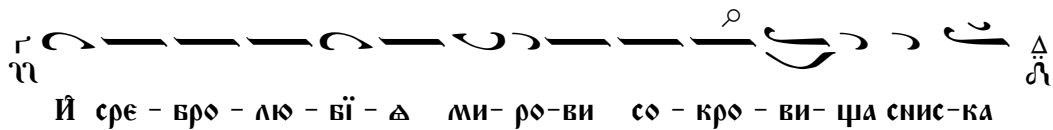
Модулаџивниџе знаци можат да се пишуваат над и под *исонџи*, при што треба да се води сметка за местото предвидено за *џемџоралниџе* и за *орнаментџалниџе* знаци.

II.

Олигон (—)

Со *олигон* се запишуваат неакцентираниите тонови, коишто постапно се качуваат нагоре и, обично, секој од нив си има свој засебен слог од текстот:

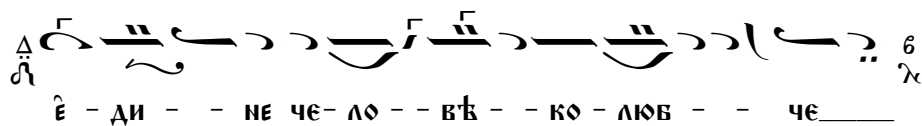
(Фрагмент: 17)



Групирање на олигон со други вокални знаци

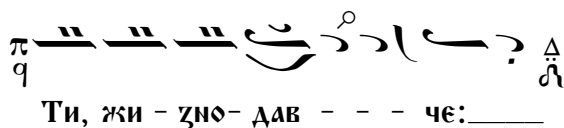
Олигонои најчесто се групира со две *кениими*, коишто можат да се пишуваат и над и под него и од неговата десна страна. Две *кениими* се пишуваат над *олигон* кога слогот којшто се наоѓа под него бара покачување на тонот за едно стапало, а потоа врз истиот слог да следува некој надолен *вокален* знак или *исон*:

(Фрагмент: 18)

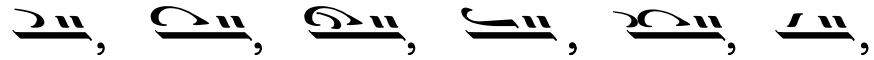


Ова групирање може да се пишува и како низа од три и повеќе *олигони* со две *кениими* одозгора, по којашто задолжително треба да следува *исон* - со или без *клазма*:

(Фрагмент: 19)



Олиџоноџ се користи и како визуелно-графичка основа врз којашто се групираат *исоноџ* и надолните *вокални* знаци со *двџе кенџими*. За ова групирање како карактеристика на *двџе кенџими*, ќе стане збор малку подоцна (стр. 110):



Групирање на олиџон со џемџорални знаци

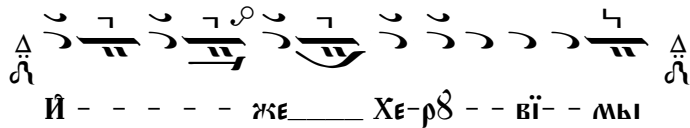
Олиџоноџ може да се пишува со сите *џемџорални* знаци, при што, треба да се води сметка за следното:

а) *Клазмаџа* вообичаено се пишува над *олиџоноџ*, но, кога тој над себе има *кенџима* или *џисили*, тогаш *клазмаџа* се пишува под *олиџоноџ*.

б) *Горџоноџ* и знаците коишто произлегуваат од него се пишуваат над *олиџоноџ*, освен во случаите, кога музичката фраза започнува со *олиџон*. Кога *олиџоноџ* под себе има *џсифсџон* или *омалон*, не може да прими *џорџон*.

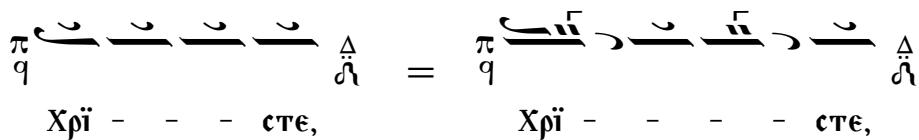
в) *Олиџоноџ* може да џрими *арџон*, *диарџон* и *џриарџон*, само ако одоздола има и *две кенџими*. Ова групирање од *орнаменталниџе* знаци може да прими само *омалон* или *џсифсџон*.

(Фраџменџ: 22)



Во пространите напеви од пападикискиот начин на пеење често се среќаваат едноподруго повеќе *вокални* знаци со *клазма* од разни видови. За да ги разбијат овие долги и еднолични тонови, некои псалти, кога станува збор за нанижани *олиџони* со *клазма*, ги исполнуваат како секвенца од украсени тонови, како да се под влијание на *омалон*:

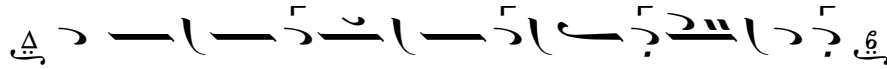
(Фраџменџ: 23)



Групирање на олигон со орнаменталниџе знаци

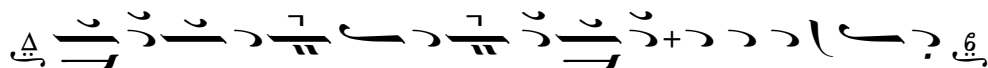
Со олигон се употребуваат сите орнаментални знаци. Пресретнат од варија се пишува, кога по него и врз истиот слог, следува еден надолен знак со џорџон:

(Фраџмениџ: 24)


 Бва-тџий Бо - - - - - же

Кога слогот што се наоѓа под олигоноџи треба да се нагласи, тогаш над олигоноџи се пишува клазма, а под него се става и ома-лон. По ова задолжително треба да следува најмалку еден аџос-џроф (со клазма или без неа):

(Фраџмениџ: 25)


 Богџ нашџ на не - - бе - си џи на џем - ли


Олигоноџи се пишува со џсифисџон под услов, по него да следува барем еден надолен вокален знак со исто траење како и олигоноџи. Во случаи кога по олигоноџи следуваат два или повеќе надолни знаци, тогаш најмалку првиот од нив треба да има исто траење како олигоноџи:

(Фраџмениџ: 26)


 оџи - слы - ши маџ Го-спо-ди

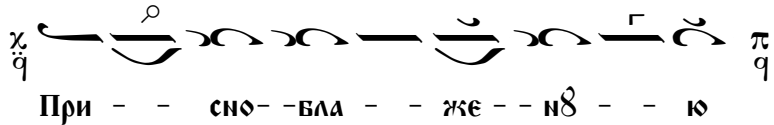
Исклучок од горното правило се прави кога по олигоноџи (со или без клазма) следува иџороџ со џорџон:

(Фраџмениџ: 27)


 воџ - - сџи - маџ

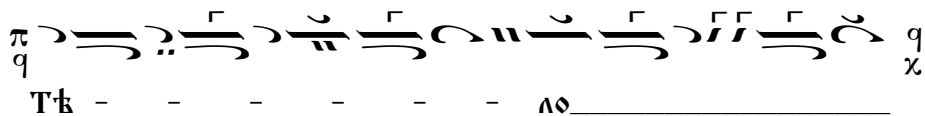
Олӣгоно̄ӣ (со или без *клазма*) прима *й̄сифис̄тӣон* и во случаи кога непосредно по него следат групирани *а̄й̄ос̄ӣроф* и *елафрон*:

(Фра̄гмен̄ӣ: 28)



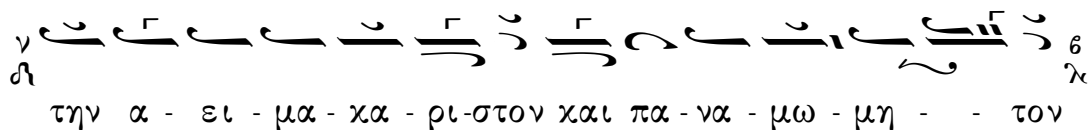
Олӣгоно̄ӣ прима *ан̄ӣикенома* во сите случаи кога по него следи еден или повеќе надолни знаци со или без *горгон* (обично *а̄й̄ос̄ӣроф* или *елафрон*), коишто се пеат на истиот слог:

(Фра̄гмен̄ӣ: 29)



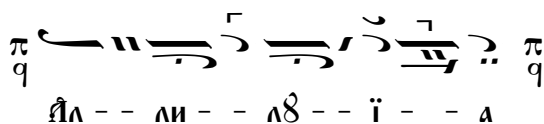
Иако по правило *олӣгоно̄ӣ* групирани со *џор̄џон* и *ан̄ӣикенома* се пее врз продолжен слог од текстот, кај некои автори, кога во стихирариските напеви доаѓа до згуснување на текстот (на секој слог по еден тон), вака групираниот *олӣгон* добива и засебен слог:

(Фра̄гмен̄ӣ: 30)



Исто како и *исоно̄ӣ*, *олӣгоно̄ӣ* прима *ӣочка* (апли) само со *ан̄ӣикенома*, под услов надолниот знак (со или без *џор̄џон*), којшто следува по него, да се пее на истиот слог:

(Фра̄гмен̄ӣ: 31)



Групирањето на *олӣгоно̄ӣ* со преостанатите *ӣем̄ӣорални*, како и со *модула̄ӣивнӣӣе* знаци, се прави на начинот прикажан при нивното претставување.

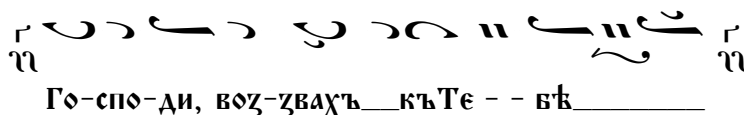
III.

Петасти (↪)

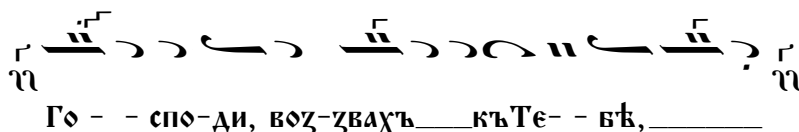
Кога се пишува сам, негрупиран со некој друг вокален знак, тонот којшто го застапува *īēīasīī*, го покачува за едно стапало во однос на претходниот тон, давајќи му притоа и посилен акцент.

Во мелодиите од стихирарискиот и од пападикискиот стил, *īēīasīī* манифестира и орнаментални својства. Освен што го нагласува тонот, *īēīasīī* истовремено и го украсува. На следниот пример е покажано како се пишува *īēīasīī* (фрагмент: 32), а во трите верзии што следуваат (фрагменти: 32 а, б и в), се прикажани три начини како се исполнува во практиката.

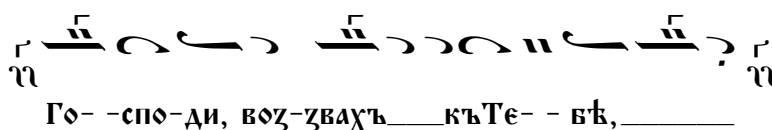
(Фрагмент: 32)



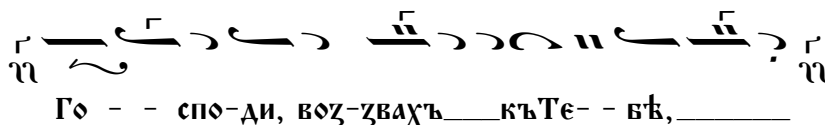
(Фрагмент: 32 а)



(Фрагмент: 32 б)



(Фрагмент: 32 в)



Пе̄ѣасѣи се пишува врз нагласен слог од текстот, но, си го задржува карактерот и кога застапува некој тон врз продолжен слог: го нагласува тонот и ја пренасочува мелодијата надолу. Оттука произлегува правилото: Непосредно по *ѣе̄ѣасѣи* не се пишува *исон*, ниту кој и да е нагорен *инѣервалски* знак, туку секогаш треба да следува некој надолен знак. По *ѣе̄ѣасѣи* се употребуваат, речиси, сите надолни знаци: *аѣосѣроф*, *иѣорои* и *елафрон*.

Групирање на ѣе̄ѣасѣи со друѣиѣе инѣервалски знаци

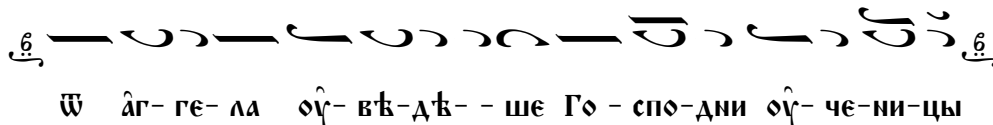
Со *ѣе̄ѣасѣи* можат да се групираат сите *инѣервалски* знаци, освен *две кенѣими*. Имено, својствата на овој ненагласен нагорен знак, се во спротивност со оние на *ѣе̄ѣасѣи*.

Слично како и *олиѣоноѣи*, кога над *ѣе̄ѣасѣи* ќе се постави *исон* или некој надолен знак, тој ја губи својата интервалска вредност и добива функција на динамички знак: знаците поставени над него се пеат со нагласен акцент.



Сам или комбиниран со други *инѣервалски* знаци, *ѣе̄ѣасѣи* поголема примена има во напевите од ирмолошкиот вид, каде, заради густината на текстот, акцентираниите слогови се почести:

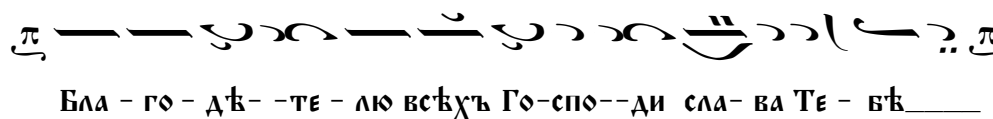
(Фраѣменѣи: 33)



Групирање на ѣе̄ѣасѣи со ѣемѣоралниѣе знаци

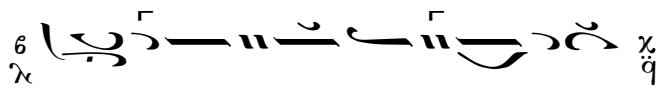
Од *ѣемѣоралниѣе* знаци, *ѣе̄ѣасѣи* може да прими само *клазма* и *аѣли* со *анѣикенома*. Кога има *клазма*, тогаш по него треба да следуваат два или повеќе надолни знаци, а во поретки случаи, само еден надолен знак со *клазма*:

(Фраѣменѣи: 34)



Во случаите кога *йей̄ас̄ӣи* прима *а̄ӣли* со *ан̄ӣикенома*, непосредно потоа треба да следи еден надолен знак со *̄гор̄он*:

(Фрагмент̄ӣ: 35)




 тор - - - же про - - свѣ - - тим

Групирање на *йей̄ас̄ӣи* со орнамент̄ӣални знаци

Од орнамент̄ӣалнӣӣе знаци *йей̄ас̄ӣи* може да прими *варија* и *й̄сифис̄ӣон*. *Пей̄ас̄ӣи* се пресретнува со *варија* само во случајот кога под себе има *ан̄ӣикенома* со *й̄очка*, како што е покажано на горниот пример (Фрагмент̄ӣ: 35), а со *й̄сифис̄ӣон* се пишува, главно, во некои формули за каденцирање во стихирариските напеви:


(Фрагмент̄ӣ: 36)



 за - - - гла - - - ди


Ова групирање на *йей̄ас̄ӣи* со *клазма* и *й̄сифис̄ӣон* во практиката се исполнува на неколку начини:

(Фрагмент̄ӣ: 36 а)



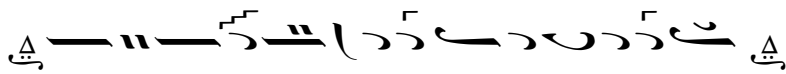
 за - - - гла - - - ди

(Фрагмент̄ӣ: 36 б)



 за - - - гла - - - ди

(Фрагмент̄ӣ: 36 в)



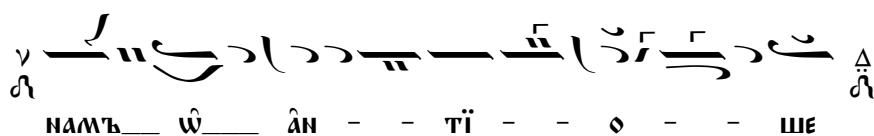
 за - - - - - гла - - - ди

IV.

Две кентими (𐌆)

Две кентими се пишуваат самостојно и во комбинација со други музички знаци. За овој вокален знак е карактеристично тоа, што секогаш се пее на продолжен слог од некој претходен тон. Од овие причини, неможе да се стави ниту на почетокот, ниту на крајот на некоја музичка фраза:

(Фрагмент: 37)

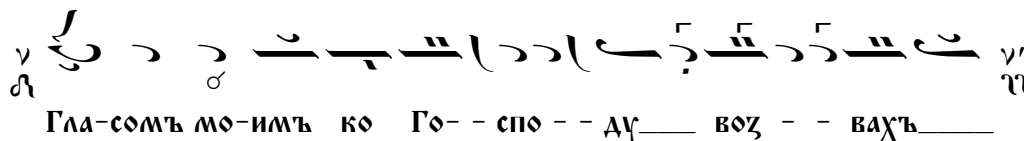


Групирање на 'две кентими' со интервалски знаци

Две кентими се комбинираат со сите интервалски знаци, освен со ѱасии и кентима. Најчесто се среќаваат групирани со олигонои на следниве три начини: над олигонои, под олигонои и од неговата десна страна (фрагмент: 37).

Кога две кентими се наоѓаат над олигонои, по нив најчесто следува некој надолжен вокален знак, поретко, исон:

(Фрагмент: 38)



Две кентими се пишуваат под олигон, кога слогот започнат со некој од претходните вокални знаци, завршува на олигонои којшто се наоѓа над две кентими (Фрагмент: 25), или на некој пооддалечен тон, до којшто мелодијата постапно се качува:

(Фрагмент: 39)

сла - - - - - вить

Две кенѝими не се пишуваат над или под *исоноѝ*, туку само непосредно зад него. Бидејќи е ненагласен вокален знак, не е добро зад *двѝе кенѝими*, да се стават надолни или нагорни знаци, туку само *исон*.

(Фрагмент: 40)

Гѝм же те - - бѝ по-кла-на - - ем - - са

Кога непосредно по *двѝе кенѝими* мелодијата, сепак, треба да продолжи со некој надолен знак, тогаш *двѝе кенѝими* и *вокалниѝ* знак што се наоѓа непосредно пред нив се поставуваат над *олигон* (фрагмент: 6 и 41). Во овие случаи, како што е веќе кажано, *олигоноѝ* ја губи својата *интервалска* функција и станува “безгласен” правописен знак:

(Фрагмент: 41)

оѝ - слы - - ши ма, Го - - спо - - - - ди.

Групирање на ‘две кенѝими’ со ѝемѝоралниѝе знаци

Од ѝемѝоралниѝе знаци, со две кенѝими се групираат само *горгонѝ* и *аргонѝ* и знаците произлезени од нив.

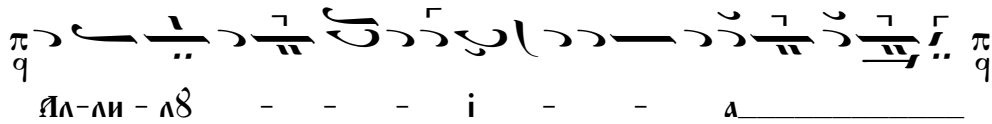
Кога се комбинирани со *олигон*, *двѝе кенѝими* секогаш примаат *горгон* одозгора. Без оглед дали *двѝе кенѝими* се поставени над или под *олигоноѝ*, *горгонѝ* секогаш се однесува на *двѝе кенѝими*. Кога се ставаат зад *олигоноѝ* или *исоноѝ*, *двѝе кенѝими* можат да примат *горгон* и одоздола:

(Фрагмент: 42)

ω дѝ-шахъ на - - - - - шихъ

Две кенѝими примаат ар̄гон, како и знаци произлезени од него (диар̄гон, ѝриар̄гон), само кога се групирани со олӣгон (види на сѝр. 74: 'синѝеѝички ѝемѝорални знаци'). Ова групирање има две дејствија: прво, двеѝе кенѝими се исполнуваат како да имаат ѓор̄гон над себе, и второ, олӣгоноѝ се пее како да има клазма, диѝли или ѝриѝли. Кога се употребува во каденците, групирањето на ар̄гон над олӣгон со две кенѝими одоздола (фрагменѝ: 43) најчесто е придружено и од омалон:

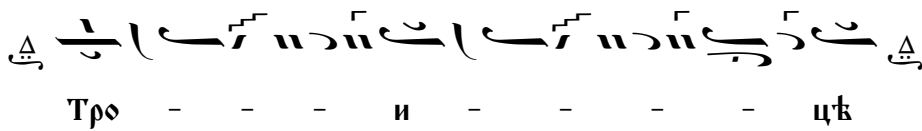
(Фрагменѝ: 43)



Групирање на 'две кенѝими' со орнаменталниѝе знаци

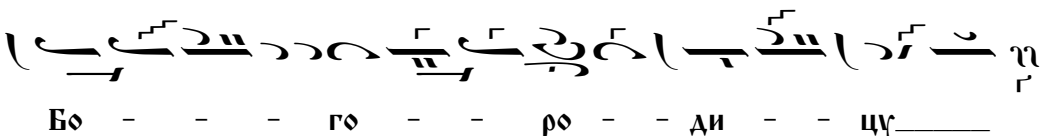
Од орнаменталниѝе знаци, со две кенѝими се употребуваат варија, омалон и ѝсифисѝон, но, само кога се во комбинација со други вокални знаци. Варија не се употребува непосредно пред две кенѝими, туку само кога е групирана со други вокални знаци, кои се под влијание на диѓор̄гон, ѝриѓор̄гон итн.:

(Фрагменѝ: 44)



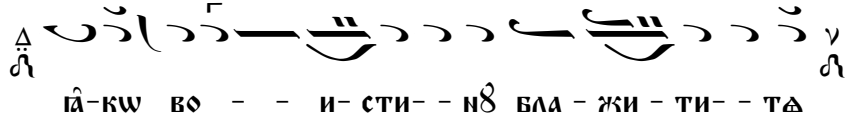
Две кенѝими примаат омалон посредно, кога се групирани со други инѝервалски знаци, кои се под влијание на диѓор̄гон, ѝриѓор̄гон итн.:

(Фрагменѝ: 45)



Две кенѝими примаат ѝсифисѝон само кога се поставени над олиѝон. Правило е, по оваа комбинација на олиѝон со две кенѝими и ѝсифисѝон, да следуваат најмалку два надолни тонови со исто траење, коишто се движат постапно:

(Фраѝменѝ: 46)



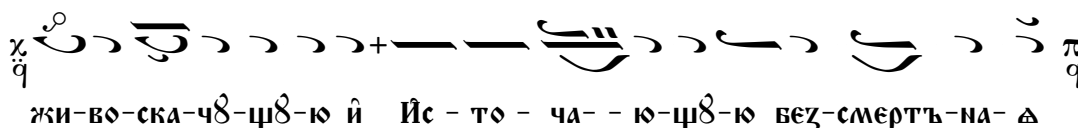
Во групирањата на две кенѝими со некој друг вокален знак врз олиѝон, ѝсифисѝоноѝ се однесува на двеѝе кенѝими, како второпоставен знак врз олигонот (Фраѝменѝ: 46). Некои теоретичари сметаат, дека во овие групирања влијанието на ѝсифисѝоноѝ би можело да се однесува и на првоставениот вокален знак над олиѝоноѝ. (Во горниот пример тоа е *исоноѝ*).

VI.

Апостроф (↷)

Айосѣрофоѣ е надолен вокален знак, којшто кога застапува некој тон со ненагласен слог, се пишува сам (негрупиран) - меѓу два други вокални знаци, или во низа од три и повеќе знаци:

(Фрагментѣ: 49)

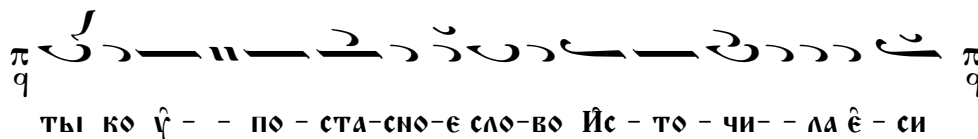


Групирање на айосѣрофоѣ со вокални знаци

Айосѣрофоѣ се групира со *елафрон* и *хамилѣ* само за да се добијат знаци со поголема интервалска вредност. Се групира и со две *кенѣими*, но, само ако се поставени врз *олигон* (Фрагментѣ: 45). Не се групира со *исон* и *иѣорѣ*.

Кога *айосѣрофоѣ* се пее на нагласен слог од текстот, под него треба да се постави *олигон* или *ѣѣасѣи*. И тоа: кога слогот има умерен акцент, - се поставува *олигон*, а кога слогот треба да биде изразито нагласен, - се пишува со *ѣѣасѣи*:

(Фрагментѣ: 50)

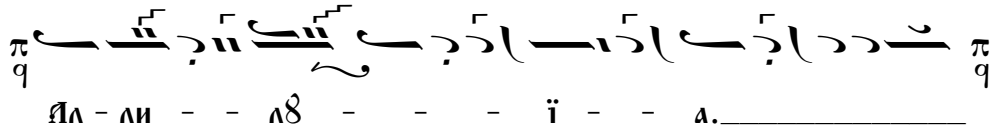


Групирање на айосѣрофоѣ со ѣѣморални знаци

Айосѣрофоѣ може да се пишува со сите *ѣѣморални* знаци, освен со *аргоноѣ* и оние коишто произлегуваат од него. Во побавните мелодии *айосѣрофоѣ* истовремено може да биде под дирек-

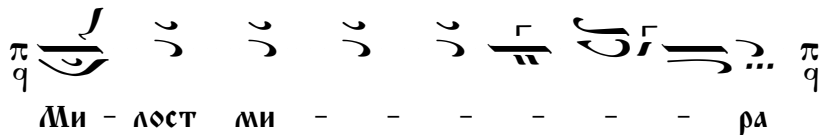
тно и индиректно влијание на два различни *ѿемѿорални* знаци: од горната страна - *ѿорѿон* или некој знак што произлегува од него (*диѿорѿон, ѿриѿорѿон*), а од долната – *аѿли*, поретко *диѿли*.

(Фраѿменѿи: 51)

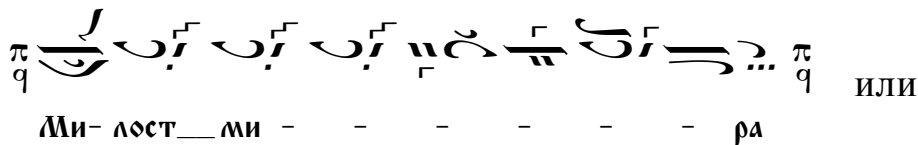


Во случаите кога се употребени два или повеќе последователни *аѿосѿрофи* со *клазма* (најчесто, во мелодиите со побавно темпо), во практиката овие долги и рамни тонови псалтите ги изведуваат орнаментирани, онака како што тоа го покажуваат следните музички примери (*фраѿменѿи: 51-а* и *51-б*):

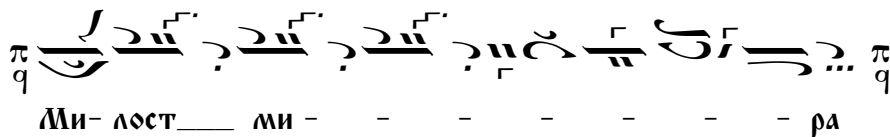
(Фраѿменѿи: 51)



(Фраѿменѿи: 51-а)



(Фраѿменѿи: 51-б)



Груѿирање на аѿосѿроф со орнаменѿални знаци и фѿѿори

Од орнаменѿалниѿе знаци *аѿосѿрофоѿи* може да прими: *вариѿа* и *анѿѿикенома* со *аѿли* (само кога е употребен во пар со друг *аѿосѿроф*) и *ѿсифисѿон* (кога е групиран со *олиѿон*). Кога прима *вариѿа* и *анѿѿикенома* со *аѿли*, правило е, слогот од текстот да започне на првиот и да продолжи на вториот *аѿосѿроф*:

(Фрагментни: 52)

Гла-сомъ мо-имъ ко Го- - спо - - дѣ во - - звахъ

Не се става *варија* во сите случаи кога слогот не е поставен под првиот *аѿосѿроф*, туку под вториот или под тонот којшто им претходи. Не се става *варија* и во случаите кога следува помала или поголема низа од непарен број *аѿосѿрофи*, од кои последниот останува сам со засебен слог од текстот. На следните два примери (фрагментни: 53 и 54) е прикажано во кои случаи *аѿосѿрофои* прима, а во кои не прима *варија*:

(Фрагментни: 53)

Го - - спо - ди, сла - ва Те - - вѣ

(Фрагментни: 54)

Мо - ли Хри - ста не - пре- ста - - нѣ

Кога *аѿосѿрофои* треба да трае повеќе од два такта, под него се става *дѿѿли*, *ѿѿѿли* итн.:

(Фрагментни: 55)

ѿл - ли - ѿ - ѿ - а

Кога некој мелодиски тон застапуван од *аѿосѿроф* се пее врз акцентирани слог, за да се нагласи или да се исполни со посебна експресија, под него треба да се постави *олиѿон* (со или без *клазма*) придружен од *ѿѿѿѿѿон*:

(Фрагмент: 56)

λ π - ге-ли и че - - ло - вѣ - - цы спа- се

(Фрагмент: 57)

π σ Те - ве по - - - - - емъ

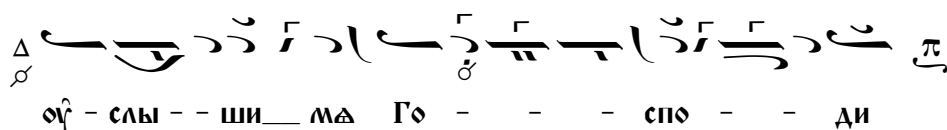
Айосірофої ги прима и сите модулативни знаци (*фїори*).
 Како и кај другите вокални знаци, *диезої* се пишува одоздола, а *ифесої* - одозгора.

VII.

Ипорои (,)

Ипорои е *интервалски* знак, кој содржи две последователни надолни секунди. Не се пишува самостојно, туку во комбинација со други *интервалски* знаци. Од оваа причина, со *ипорои* не може да започне творбата или музичката фраза. Се пишува само врз продолжен слог од некој претходен тон и тоа, почесто во *сѝихириарискиѝе* и *ѝаѝадикискиѝе*, отколку во *ирмолошкиѝе* *наѝеви*.

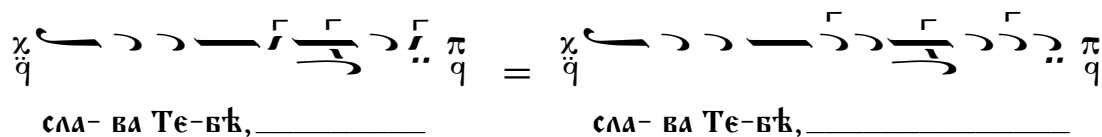
(Фрагментѝ: 58)



Груѝирање на ипорои со ѝемѝоралниѝе знаци

Од *ѝемѝоралниѝе* знаци *ипорои* прима *ѝорѝон* од горната страна, кој по правило се однесува на првиот *аѝосѝроф*. Бидејќи не прима *арѝон* и *клазма*, продолженото траење на *ипорои* од два, три и повеќе тактови се постигнува со поставување на *аѝли*, *диѝли* или *ѝриѝли* од неговата долна страна, коишто се однесуваат на вториот *аѝосѝроф*:

(Фрагментѝ: 59)



Груѝирање на ипорои со интервалскиѝе знаци

Ипорои може да се постави непосредно по сите *интервалски* знаци, освен по *две кенѝими*. Се употребува и во низа од три, па и повеќе *ипорои*, кога мелодиските тонови треба да се движат пос-

тапно надолу врз истиот слог од текстот, започнат со некој претходен интервалски знак:

(Фрагмент: 60)

Ил - ли - лѣ - ѿ - а

Иѿорои се поставува и над *олиѿон* којшто над себе има две *кенѿими* со *ѿорѿон*. По ова групирање треба да следи еден или повеќе надолни знаци:


(Фрагмент: 61)

ѿа - - кв Хри-стосъ вое - кре - - - се

Кога неговиот втор *аѿосѿроф* треба да биде понагласен, *иѿорои* се поставува над *ѿеѿасѿи* по кој следува друг *иѿорои*. Би дејќи *ѿеѿасѿи* не прима *аѿли*, под него се пишува *клазма*, која што, во овој случај, се однесува на втората секунда на *иѿорои*:

(Фрагмент: 62)

оѿ - - слы - - - ши ма

Во некои творби на **Калистрат Зографски** (+1913) *иѿорои* со *ѿорѿон* се пишува непосредно по две *кенѿими* со *ѿорѿон* (сами или групирани врз *олиѿон* со некој друг *инѿервалски* знак: ). Идејата на ова групирање е да се создаде троделна ритмичка фигура со траење од 1/2 такт (мала триола). Во овој случај, *двеѿе кенѿими* со *ѿорѿон* и *иѿорои* со *ѿорѿон* се исполнуваат за половина удар (додека се крева раката нагоре). Во теоријата на источното пеење оваа *калисѿрайѿова ѿриола* досега не е образложена.

(Фрагмент: 63)

Бо - - га на - - - ше - - - гв

VIII.

Елафрон (↪)

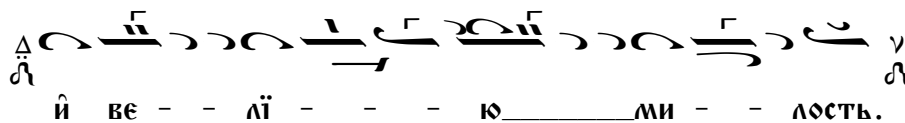
Елафроно̄ӣ е надолен вокален знак којшто се употребува на два начина: кога се пишува сам, прави вообичаен скок надолу за два степенa (терца); и кога се пишува непосредно по *а̄ӣос̄ӣроф*, наместо за терца, се спушта за еден степен. Во ова групирање *а̄ӣос̄ӣрофоӣ* се однесува како да има *г̄ор̄г̄он* над себе и заедно со претходната нота се пеат за еден *ӣак̄ӣ* (единица време). Како што е прикажано на долниот пример, во ова групирање, *а̄ӣос̄ӣрофоӣ* се пее врз продолжен слог на некој од претходните музички знаци, додека *елафроно̄ӣ* во двата случаја добива свој слог од текстот:

(Фрагмент̄ӣ: 67)

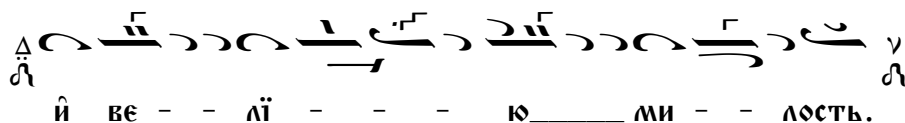


Кога пред *елафроно̄ӣ* комбиниран со *а̄ӣос̄ӣроф* музичката фраза бара *исон* со *г̄ор̄г̄он* (↪↪), тогаш двата тона (*исоно̄ӣ* и *а̄ӣос̄ӣрофоӣ*) се исполнуваат за половина *ӣак̄ӣ* (со кревање на раката), како да се под влијание на *дӣг̄ор̄г̄он* со *а̄ӣли* на првото колено.

(Фрагмент̄ӣ: 68)



(Фрагмент̄ӣ: 68 a)



Ако *аѿосѿрофой* е одделен од *елафронеой* со цртка или се напишани раздалечени, секој од овие *вокални* знаци се исполнува според своите основни својства: *аѿосѿофой* се спушта за еден степен, а *елафронеой* за два и секој има траење од по еден *ѿаки*:

(Фрагментѿ: 69)

Въцѿр - - - квахъ бла - го - сло - ви - те Бо - - га

Груѿирање на елафрон со инѿервалскиѿе знаци

Елафронеой се пишува самостојно или во комбинација со *олигон* и *ѿейасѿи*. Кога се пишува сам, *елафронеой* се пее лесно и неакцентирано:

(Фрагментѿ: 70)

ѿ воз - ли - кѿ - имъ ра - дѿ - ю - - ѿе - - са

Поставен врз *олигон* или *ѿейасѿи*, музичкиот тон што го застапува *елафронеой* се пее акцентирано: со *олигон* - поумерено, а со *ѿейасѿи* - понагласено:

(Фрагментѿ: 71)

ѿ ны - - нѿ ѿ при - - - - снѿ

(Фрагментѿ: 72)

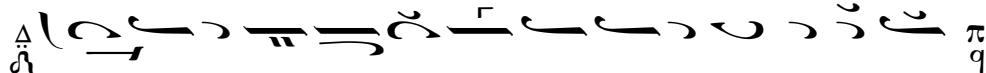
Въцѿр - - - - - квахъ

Груѿирање на елафрон со друѿиѿе музички знаци

Од *ѿемѿоралниѿе* знаци, со *елафрон* се употребуваат само *клазма* и *горгон*, како и знаците коишто произлегуваат од него. Групирањето на *елафрон* со *аргон* е исклучено.

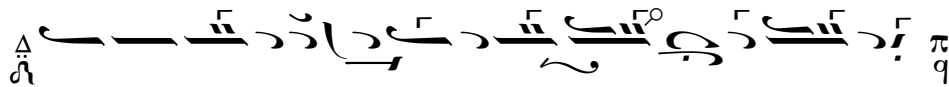
Елафрон ги употребува сите орнаментални знаци: варија, омалон, анишкенома со ѿочка (фрагментии: 73 и 74). Групирањето на елафроноѿ со ѿсифистион по правило се комбинира и со олигон (фрагментии: 75).

(Фрагментии: 73)



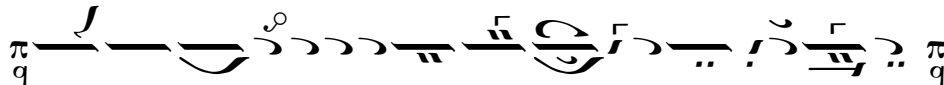
 Во - - скре - - се - - - - - ни всд вос-кре- се-ни-емъ

(Фрагментии: 74)



 Во - Хри - ста - ѿ - вле - - - ко - - сте - - сд

(Фрагментии: 75)



 ѿл - ли - лѿ - - - ѿ - - - - а

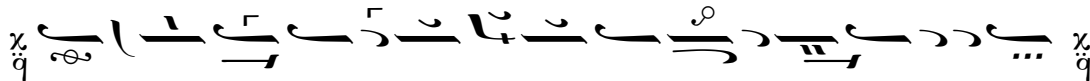
Со елафрон се пишуваат - како одозгора, така и одоздола - сите знаци за модулација и алтерација, според нивните понапред веќе опишани својства.


IX.

Хамили (⤵)

Вокалниот знак *хамили* означува надолен интервалски скок од квинта (четири степени). Овој, инаку, малку застапен знак се употребува сам или во комбинација со други *интервалски* знаци. Прима *темјорални*, *орнаментални* знаци и *фјори*:


(Фрагменти: 76)


И мо - - - - лим - - ти - - - - са


Бо - - - - - - - - - - - - же

Иако, пишувањето на *хамили* на почетокот на мелодијата е доста невообичаено, Калистрат Зографски, очигледно раководен од идејата на текстот, творбата *Братџа ѝдова сокрџшилџ ѝси* ја започнува токму со овој *интервалски* знак:

(Фрагменти: 77)


Бра-та ѝ - - - до - - ва

Четврти дел

**ПАРАЛАГИЈА
(СОЛФЕЖ)**

I.

Принципот на тонските растојанија

Со таканаречениот “нов сисџем” којшто е промовиран во 1814 година со реформата на тројцата цариградски духовници и музичари Хрисант, Хурмузиј и Григориј, за првпат во историјата на источното црковно пеење е воведено пеење на музички ноти, т.н. *ѓаралаѓија*. За таа цел, тоновите на скалата добиваат едно-сложни називи, коишто се познати како *слоѓови за ѓаралаѓија*:

Па, Ву, Га, Ди, Ке, Зо, Ни
πα, βου, γα, δι, κε, ζω, νη,
(ре, ми, фа, сол, ла, си, до)

Како основни елементи од коишто се создава мелодијата, *ѓоновиѓе* можат да бидат употребеени на неколку начини: да се движат постапно нагоре (*Па-Ву-Га-Ди...*) или надолу (*Ке-Ди-Га-Ву-Па...*), да се движат со прескокнување (*Па-Ди-Ву-Ке...*) или да се повторуваат (*Па-Па-Па-Па, Ди-Ди-Ди, Ни-Ни-Ни-Ни*). Овие особини на музичките тонови во источната црковна музика се изразуваат со помош на *инѓервалскиѓе знаци*.

Како што е истакнато и понапред, *инѓервалскиѓе знаци* не ја прикажуваат висината на секој засебен тон во мелодијата, туку го изразуваат растојанието на мелодискиот тон во однос на тонот којшто се наоѓа непосредно пред него, односно интервалското движење коешто го прави еден тон во однос на оној пред него.

Висината на секој поединечен *ѓон* во една мелодија се одредува според т.н. *инѓервалски* или *дијасѓимайѓички ѓринциѓ* (гр. *δειάστημα* - интервал). Суштината на овој принцип се состои во следното: секој од *вокалниѓе знаци* (со исклучок на *исоноѓ*) претставува одреден интервал - нагорен или надолу, којшто се додава

или одзема на висината на претходниот мелодиски тон. Името на иницијалниот тон на мелодијата, пак, се одредува од *мартиријата*, којшто се пишува зад насловот на творбата или непосредно пред првиот нејзин тон. Едноставноста на овој *интервалски* принцип ја покажува следниот музички пример:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
v	v	—	—	v	v	v	v	—	v	v
d										d
<i>Ни</i>	<i>Ни</i>	<i>Па</i>	<i>Бу</i>	<i>Бу</i>	<i>Га</i>	<i>Бу</i>	<i>Па</i>	<i>Бу</i>	<i>Па</i>	<i>Ни</i>
(до)	(до)	(ре)	(ми)	(ми)	(фа)	(ми)	(ре)	(ми)	(ре)	(до)

Објаснување: Мартиријата на тонот *Ни*: ^vd, којашто се наоѓа на почетокот на мелодијата ги определува нејзиниот дијатонски карактер и основниот тон на скалата – *Ни* (v), од којшто се одредува вокалниот знак со број 1 - *исонои*. Бидејќи *исонои* означува повторување на претходниот тон, тонот *Ни* (v) којшто е претставен од својата *мартирија*, ќе биде повторен од *исониие* бр. 1 и 2. Знакот под број 3 е *олигон* (означува движење на мелодискиот тон за 1 степен или секунда нагоре), кој во однос на претходниот тон – *Ни* (до), го дава тонот *Па* (ре). Следува уште еден *олигон*, значи повторно покачување на мелодискиот тон за една секунда – на *Бу* (ми). Следува *исонои* означен со бројот 5 (повторување на претходниот тон), од кој се одредува следниот знак – *иетасии* со број 6: секунда нагоре - тонот *Га* (фа). Под бројот 7 се појавува знакот *ајосироф*, кој, во однос на претходниот тон *Га* (фа), покажува движење за секунда надолу - на тонот *Бу* (ми). Следува уште еден *ајосироф* (бр. 8) - спуштање на претходниот тон за еден степен (секунда): од *Бу* (ми) - на тонот *Па* (ре). До крајот на оваа мелодија преостануваат уште три музички знаци: еден *олигон*, којшто претходниот тон *Па* (ре) го покачува за еден степен нагоре, и два *ајосирофи*, коишто ја симнуваат мелодијата за по 1 степен – првиот од *Бу* (ми) на тонот *Па* (ре) и вториот, којшто има *клазма*, од *Па* (ре) на *Ни* (до).

Горната низа од музички знаци завршува со *мартиријата* ^vd, како “сведоштво”, дека мелодијата заврши со тонот *Ни* (до). Но, ако тоа не се случи, значи дека *паралагирањето* било погрешно и дека “постапката” би требало да се повтори.

* * *

Повеќето теоретичари и учители на источното црковно пеење, особено оние од XX век, препорачуваат *йаралаџијаѝа* да се совладува почнувајќи со вежби напишани во дијатонската скала на *осмиоѝ глас*. Ова, очигледно, произлегува од фактот што оваа скала, во теориска смисла, е наједноставна и како тонска низа е најблиска до сензибилитетот на современиот човек.^{*)} Од друга страна, скалата на *осмиоѝ глас* е најсродна на европската *До-мажор* (Це-Дур), којашто е основна скала во теоријата на западната музика и е најраспространета во световната музика. Како што е спомнато и понапред, во современата црковна практика дијатонската скала на *осмиоѝ глас* сè повеќе се поистоветува со оваа дурска скала од европскиот темперирани систем.

^{*)} Угледните учители по источно-православно пеење, како што се **Манасиј поп Тодоров, Архимандрит Амвросиј, Мирчо М. Богоев, Себастијан Барбу-Букур, Георгиос Хаситеодорос, Јоанис Маргазиотис, Дионисиос П. Илиопулос, Георгиос Константинос** и други, во своите теориски трудови и во практичната работа *йаралаџијаѝа* ја започнуваат со вежби во дијатонската скала на *осмиоѝ глас*.

II.

Ритамот во источното црковно пеење

Уште од античко време *ритамоӣ* се смета за структурален елемент од првостепено значење во музичката уметност. Според современите теоретичари, коишто, всушност, само го прошириле античкото толкување на овој поим и на неговата применливост, функцијата на ритамот во музиката е “*да го уреди, распореди и подреди*” движењето на нејзините изразни елементи. Ритамот во музичката уметност претставува извор на движењето, без кој не е возможно да се создаде и да опстане која и да било музичка компонента (мелодијата, хармонијата, полифонијата, формата и др.) Во теоријата и во науката за ритамот, изучувањето на неговите форми спаѓа во доменот на *ритмиката*, а системот на мерењето и организирањето на ритамот се вика *метрика*.¹

За ритмиката

Во византиската музика *основното траење* од коешто поаѓа создавањето на сите ритмички форми коишто ги употребува оваа уметност, има *едно време* (гр. *μόνος χρόνος* – единствено време) и се вика *ӣтак̄ӣ*. Неговото траење се изразува со едно рамномерно спуштање и кревање на раката. Оваа мерка за траење потсетува на *хронос пр̄о̄ӣос* (гр. *χρόνος πρότος* – прво време) од елинската ритмика, со таа разлика што ова, како *прво време*, можело само да се зголемува (аугментира), додека во византиската музика, со еволуцијата на нејзините специфични форми, истото траење од *едно време*, стана централна мерка, од којашто, освен поголеми (аугментирани), се изведуваат и помали (деминуцирани) ритмички вредности на тонското траење.

¹ Giuleanu Victor, *Melodica bizantină – Studiu theoretic și morfologic al stilului modern (neo-bizantin)*, Editura muzikală, București, 1981. p. 59.

Од структурална гледна точка, ритмичките форми во византиската музика се едноставни, мирни и спокојни во споредба со извонредно богатата структура на мелодијата, која се одликува со разновидност и разиграност на нејзините контури. Всушност, византиските ритмички форми се создадени во целосна зависност од условите и принципите што ги наметнува мелодијата. Од овие причини, за *рий̄мика̄ӣа* не може да се зборува издвоено, надвор од контекстот на мелодијата, туку за нивното единство, односно, за *мелорӣй̄мика̄ӣа* во византиската црковна музика.

За мей̄рика̄ӣа

Исто како и во говорот, во којшто некои зборови или поедини нивни слогови се нагласуваат, а другите остануваат ненагласени, и во музиката при изведувачето на некоја творба (со текст, или без него), одредени нејзини тонови се нагласуваат, а другите остануваат ненагласени. Текот на измената на нагласени и ненагласени тонови (слогови) се вика *мей̄ар*, а науката за *мей̄аро̄й̄* – *мей̄рика̄*.²

Според бројот на деловите од коишто е составен, *мей̄аро̄й̄* може да биде: *дводелен* (гр. δίσημος), *т̄ироделен* (гр. τρίσημος), *чет̄ириделен* (гр. τετράσημος),³ а со комбинирање на овие, може да се создаде *мей̄ар* и од повеќе делови. Нагласениот дел на *мей̄аро̄й̄* се вика *т̄еза* (гр. θέση - спуштање), а ненагласените - *арза* (гр. ἄρση - кревање). Во европската теорија на музиката секоја метрички определена група од тонови од една главна метричка нагласка до следната, се вика *т̄акӣ*. Значи, *т̄акӣ* е најмалиот дел од музиката композиција којшто е метрички определен.⁴

За разлика од европската музика во којашто мелодијата се доживува и препознава како движење врз метрички определени целини - *т̄акӣови* (2/4, 3/4, 4/4 итн.), на источното црковно пеење, чијашто *рий̄мика* произлегува од структурата на текстот, не му се својствени рамномерните ритмички подразделенија.

Ова, во прв ред, се однесува на словенското црковно пеење од византиската традиција во кое, како што е веќе речено, текстот

² Тајчевиќ, Марко, *Основна т̄еорија на музика̄ӣа*, Просветно дело, Скопје, 1994. р. 33.

³ Ηλιοπουλου, Π. Διονυσίου, *Μεθοδος βυζαντινῆς.....*op. cit. р. 19.

⁴ Тајчевиќ, Марко, *Основна т̄еорија.....*op. cit. 34.

претставува буквален прозен превод од литургиски творби во стихови на грчки јазик. Во таква ситуација, бројот на слоговите од грчките стихови не се запазени и во слободниот словенски превод, а не се совпаѓаат ниту местата на акцентите во оригиналниот и преведениот стих. Ова наложувало и собразување на мелодијата со изменетите акценти во словенскиот текст, а со тоа, во поголема или во помала мера, отстапување од оригиналната *мејрика* на византиската мелодија. Со други зборови, преведените црковни творби на словенски јазик не можеле да ја задржат рамномерната метричка подлога на грчката оригинална творба. Врз овој ист принцип се создавани и авторските композиции на словенските автори. Од овие причини, во своите теории на источното црковно пеење од византиска традиција, словенските теоретичари не ѝ обрнуваат посебно внимание на оваа тема.

Заради фактот дека хрисантовата музичка нотација, иако во помала мера, се користела за запишувале и на фолклорни напеви, на следните страници ќе бидат прикажани неколку примери на мелодии во различни метрички видови.

а) дводелен *мејар*

Гo- спо- ди, по - ми-лџи, по - ми-лџи, по-ми- лџи насъ.

б) *шроделен мејар*

Гo-спо- ди, по - ми - - лџи, Го- спо-ди, по-ми - - лџи.

г) *четириделен мејар*

Свџ- тый Бо - же, свџ - тый Крџп-кџй, свџ-тый

— Без - - смер- - тный, по- ми - - лџи насъ.

д) мешовити мейар

Свѡ - тый _____ Бо - - - же, _____ свѡ - тый _____

Крѣ - - пкѣ, свѡ-тый _____ без-смер - - - - - тый по-

ми - - лѡи _____ насъ.

(На горниот пример, со бројот 3 се обележани *ѡроделниѡе мейѡри*, додека *дводелниѡе* и *чеѡириделниѡе* како *ѡарни мейѡри* не се обележани, за да не се создаде конфузија.)

Неѡарниѡе мейѡри коишто содржат пет, седум и девет, делови се карактеристични за фолклорната музика и настануваат со комбинирање на *ѡроделен* со еден или два *ѡарни мейѡри*. Еве како се запишува со Хрисантовата музичка нотација фолклорен напев којшто има *мейѡр* од седум временски единици (*ѡроделен* + *чеѡириделен мейѡр*):

ѓ) седмоделен мейар (7/8)

III.

За исонирањето – теориски и практично

За појавата и значењето на *исонирањето* (пригласувањето), како карактеристичен музички израз и начин на вокална изведба во црковната музика од византиската традиција, во општи црти е кажано нешто повеќе во првиот дел на книгава. На ова место ќе бидат приопштени и некои теориски аспекти на *исонирањето*, како и начинот на неговата примена. Притоа, треба да се нагласи дека за неговото практично остварување, освен добриот вкус, чувството за естетско и креативните способности на пеачите коишто “држат” *исо* (*исонистии*), потребно е знаење и почитување на одредени правила. Иако *исо* не е унифицирано на целиот источно-православен простор, во долгата практика на црковното пеење од византиска традиција за основни правила се сметаат следниве:

Пригласувањето настапува непосредно откако мелодијата ќе си го стабилизира “тоналниот” центар. По правило, започнува и завршува со основниот тон на *гласо*, или, во поретки случаи, со некој од тоновите на IV, V или VIII стапало. Кога мелодијата треба да премине и да се задржи во некој друг тетракорд, *исо* го презема основниот тон на новиот тетракорд. *Пригласувањето* е поприродно, кога *исо* се поставува под главната мелодија, што е и најчест случај, отколку над неа. *Исо* може да биде и двогласно или трогласно, и тоа, само во оние случаи кога тоновите коишто ги содржи се лежечки и интервалите што ги зафаќаат се октава, квинта или кварта.

Кога главната мелодија се движи во понискиот регистар (во “звучниот простор” на *исо*), како и во сите други ситуации кога “хармонски” ќе стане недоволно јасна, *исо* може да се прекине и да продолжи повторно, откако за тоа ќе се создадат услови. *Исо* се прекинува и во ситуациите кога треба да се нагласи некој музички мотив (фраза), или кога тоа го наложува карактерот или пораката на текстот. Кај ирмолошките напеви, коишто имаат

мал распон и, обично, остануваат во рамките на еден тетракорд, *исо̄̄ио* во текот на целиот напев, најчесто се држи на првиот тон на тетракордот, односно на основниот тон (тониката) на скалата, или сосема се напушта. Без *исо* се пеат и одредени напеви од богослужбата, коишто имаат свечен, химничен карактер. Ваквите црковни напеви најчесто се пеат во унисон или во октави, ако тоа го овозможува гласовната структура на хорот.

Држењето *исо* се изведува со полуотворена уста, обично, без да се изговара текстот. Во пападикиските напеви, во коишто на еден слог се исполнуваат поголем број тонови, *исо̄̄ио* се држи на вокалите коишто ги содржат расчленетите зборови под основната мелодија. *Исонирањето̄̄ио* треба да биде дискретно, за да се ублажат дисонантните судири меѓу главната мелодија и *исо̄̄ио*. Всушност, од нивната динамичка изнивелираност произлегува целата привлечност на оваа религиозна музика.

Исо̄̄ио, главно, се обележува со имињата на стапалата, коишто, се пишуваат над мелодијата, и тоа, со грчки, словенски или латински букви, а понекогаш и со солмизациски и латински имиња на тоновите:

ПА, ВОУ, ГА, ДН, КЕ, ΖΩ, ΝΗ
 ΠΑ, ΒΥ, ΓΑ, ΔΙ, ΚΕ, ΖΟ, ΝΙ
 ΡΑ, VU, GA, DI, KE, ZO, NI
 Ре, Ми, Фа, Сол, Ла, Си, До,
 С, D, E, F, G, A, H,

Во современата практика најчесто се среќаваат кратенките на грчките имиња на стапалата, ставени во загради врз музичките знаци. Оваа графичка форма на знаците за обележување на *исо̄̄ио* е застапена и во книгава.

(Π) (Β) (Γ) (Δ) (Κ) (Ζ) (Ν) (Μ)

Знакот (Μ) е кратенка од грчкиот збор *μαζί* (*заедно*), којашто се употребува кога од одредено место и *исонистиӣ̄ӣ̄е* треба да се придружат кон основната мелодија. *Исо̄̄ио* може да продолжи, откако над одреден мелодиски тон ќе се појави некое од имињата на стапалата.

Карактерот на *исой̄ио* е во тесна врска со видот на напевите коишто ги пригласува. Како што е кажано и погоре, наједноставно *исо* имаат ирмолошките, додека кај стихирариските и, особено кај пападикиските напеви (во коишто често се среќаваат и модуляции од еден *̄глас* во друг), *исой̄ио* е поподвижно и опфаќа поголем број тонови. Овие својства на *исой̄ио* ќе бидат прикажани низ следните неколку примери:

1) *Ирмолошки мелодии со iso*

2) *Стихирариски мелодии со iso*

$\chi \pi_q^{(\Pi)}$

$\pi_q^{(K)}$

$\chi_q^{(\Delta)}$

$\pi_q^{(\Pi)}$

$\pi_q^{(\Delta)}$

$\pi_q^{(K)}$

$\pi_q^{(M)}$

$\pi_q^{(K)}$

$\pi_q^{(M)}$

$\pi_q^{(\Pi)}$

3) Паїадикиска мелодија со исо

$\chi \pi_q^{(M)}$

$\pi_q^{(K)}$

$\pi_q^{(Z)}$

$\pi_q^{(\Pi)}$

$\pi_q^{(M)}$

$\pi_q^{(K)}$

$\pi_q^{(\Delta)}$

$\pi_q^{(K)}$

$\pi_q^{(\Pi)}$

$\pi_q^{(K)}$

IV.

Вежби за паралагија со упатства

Во вежбите од бр. 1- 6 се застапени следните музички знаци:

а) интервалски знаци (вокални):

┌ - **исон** (го повторува претходниот тон),

— - **олигон** (го покачува претходниот тон за еден степен) и

↘ - **ајосироф** (го спушта претходниот тон за еден степен);

б) темпорални знаци:

↻ - **клазма** (го удвојува траењето на тонот врз којшто е ставена)

г) Марџирии: $\overset{\vee}{\mathfrak{a}}$ (за тонот долно *Ни*) и $\overset{\vee'}{\mathfrak{a}}$ (за горно *Ни'*)

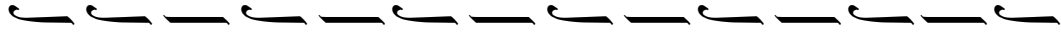
Вежбите од бр. 1 – 90 започнуваат со марџиријаи на тонот *Ни* – $\overset{\vee}{\mathfrak{a}}$, а тоа значи, дека сите овие вежби се пеат во дијатонската скала со почетен (основен) тон *Ни*:

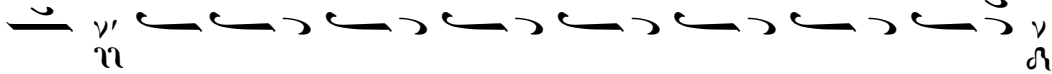
$\overset{\vee}{\mathfrak{a}}$	$\overset{\pi}{\mathfrak{q}}$	$\overset{6}{\mathfrak{a}}$	$\overset{7}{\mathfrak{a}}$	$\overset{\Delta}{\mathfrak{a}}$	$\overset{\chi}{\mathfrak{q}}$	$\overset{z'}{\mathfrak{a}}$	$\overset{v'}{\mathfrak{a}}$
12	9	7	12	12	9	7	
<i>Ни</i>	<i>Па</i>	<i>Ву</i>	<i>Га</i>	<i>Ди</i>	<i>Ке</i>	<i>Зо'</i>	<i>Ни'</i>
(до)	(ре)	(ми)	(фа)	(сол)	(ла)	(си)	(до)
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

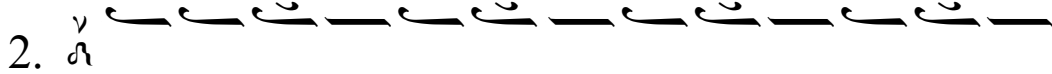
Интонацијата на тонот *Ни* се утврдува со пентакордот:

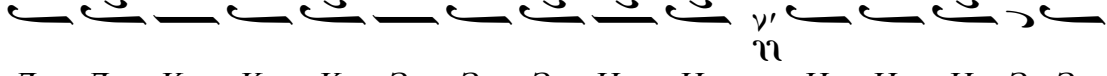
$\overset{\vee}{\mathfrak{a}}$ ┌──────────────────────────┐ ↘ ↘ ↘ ↘ $\overset{\vee}{\mathfrak{a}}$
Ни Па Ву Га Ди Га Ву Па Ни
 до ре ми фа сол фа ми ре до

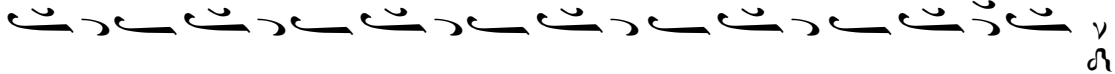
1. $\overset{\vee}{\mathfrak{a}}$ ┌──────────────────────────┐ $\overset{\vee'}{\mathfrak{a}}$ ┌──┐ ↘ ↘ ↘ ↘ ↘ $\overset{\vee}{\mathfrak{a}}$
Ни Па Ву Га Ди Ке Зо' Ни' Ни' Зо' Ке Ди Га Ву Па Ни



Hu Hu Па Па Ву Ву Га Га Ду Ду Ке Ке Зо Зо

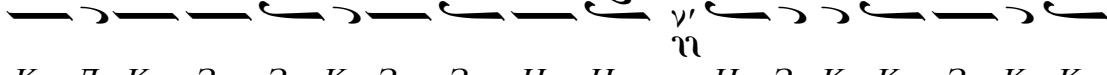

Hu Hu Зо Зо Ке Ке Ду Ду Га Га Ву Ву Па Па Hu

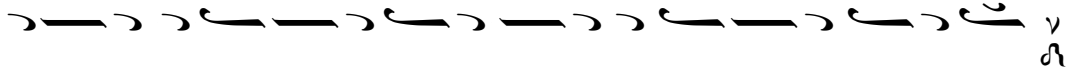
2. 
Hu Hu Hu Па Па Па Ву Ву Ву Га Га Га Ду


Ду Ду Ке Ке Ке Зо Зо Зо Hu Hu Hu Зо Зо

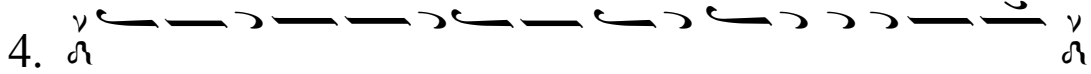

Зо Ке Ке Ке Ду Ду Ду Га Га Га Ву Ву Ву Па Па Па Hu Hu

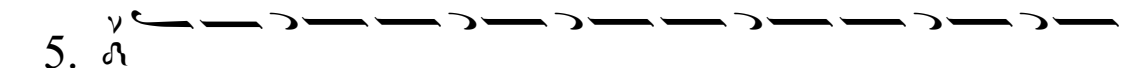
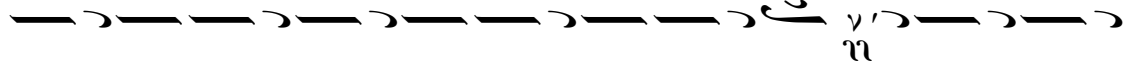


3. 
Hu Па Ву Ву Па Ву Ву Га Ву Га Ду Ду Га Ду Ду


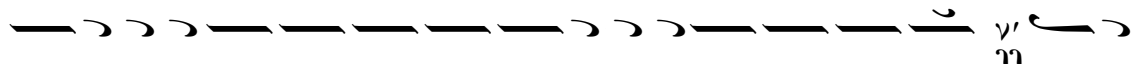
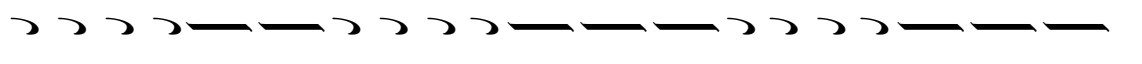


Ке Ду Ке Зо Зо Ке Зо Зо Hu Hu Hu Зо Ке Ке Зо Ке Ке


Ду Ке Ду Га Га Ду Га Га Ву Га Ву Па Па Ву Па Па Hu Hu





Во следните вежби, покрај тоновите од централната скала, се застапени и тонови од придодадените тетракорди. Од долниот тетракорд: Зо и Ке, а од горниот: Па' и Ву' (Види: Графикон 8).

4. 
Hu Па Hu Па Ву Па Па Ву Ву Па Па Hu Зо Ке Зо Hu

5. 
Ни Па Ни Па Ву Па Ву Па Ву Га Ву Га Ди Га Ди Га Ди

Ке Ди Ке Зо Ке Зо Ке Зо Ни Зо Ни Па Ни Ни Зо Ни Зо Ни Зо

Ке Зо Ке Ди Ке Ди Ке Ди Га Ди Га Ву Га Ву Га Ву Па Ву Па Ни Па Ни

Па Ни Зо Ке Зо Ни

6. 
Ни Зо Ке Зо Ни Па Ни Зо Ни Па Ву Па Ни Па Ву Га

Ди Га Ву Па Ву Га Ди Ке Зо Ке Ди Га Ди Ке Зо Ни Ни Зо

Ке Ди Га Ву Га Ди Га Ву Па Ни Па Ву Га Ву Па Ни Зо Ни Па Ву

Па Ни Зо Ке Зо Ни

Покрај веќе застапените музички знаци, во следните вежби (7-11) се употребени:

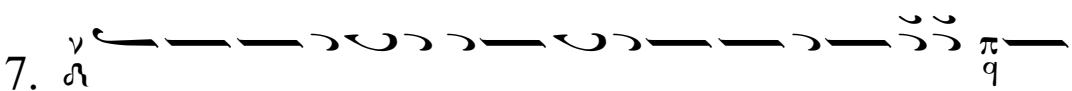
- а) интервалскије (вокални) знаци:
-  - **йејасѝи** (го покачува претходниот тон за еден степен),
-  - **две кенѝими** (го покачува претходниот тон за еден степен) и
-  - **иѝорои** (содржи два последователни *аѝосѝирофи*: )

б) їемїоралнийїе знаци:

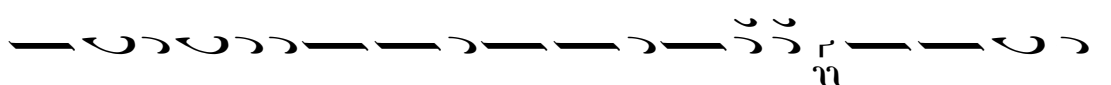
- . - **айїли** (го продолжува траењето на тонот за еден удар)
- .. - **диїли** (го продолжуваат траењето на тонот за два удари)
- ... - **їриїли** (го продолжуваат траењето на тонот за три удари)
- ∪ - **їауза** од еден **їакїи** и

в) дијайїонскийїе марїириш:

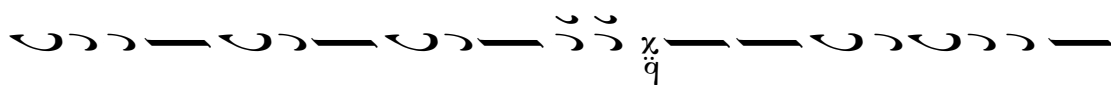
π - (Па), ϵ - (Бу), Γ - (Га), Δ - (Ди), χ - (Ке)

7. ν  π

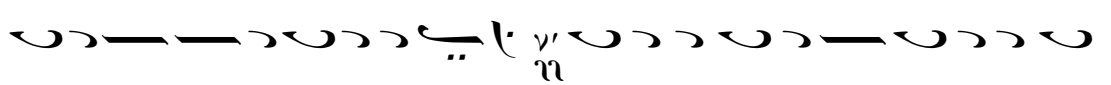
Ни Па Бу Па Бу Па Ни Па Бу Па Бу Га Бу Га Бу Па Бу

 Γ

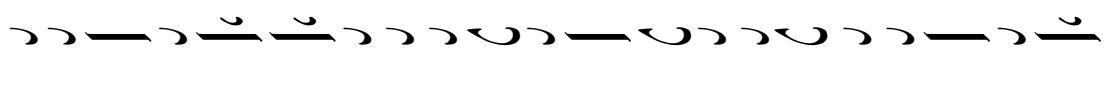
Га Ди Га Ди Га Бу Га Ди Га Ди Ке Ди Ке Ди Га Ди Ке Зо Ке

 χ


Зо Ке Ди Ке Зо Ке Зо Ни Зо Ни Зо Ке Зо Ни Па Ни Па Ни Зо Ни

 ν

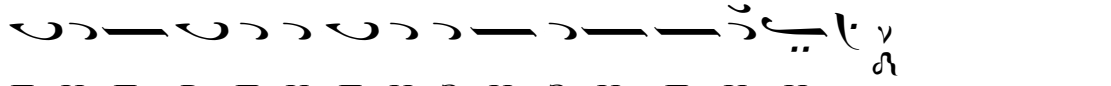
Па Ни Па Бу Па Бу Па Ни Ни Па Ни Зо Ни Зо Ни Па Ни Зо Ни



Зо Ке Зо Ке Зо Ни Зо Ке Ди Ке Ди Ке Зо Ке Ди Ке Ди Га Ди Га Ди

 χ Γ





Ке Ди Га Бу Га Бу Га Ди Га Бу Га Бу Па Бу Па Бу Га Бу Па Ни

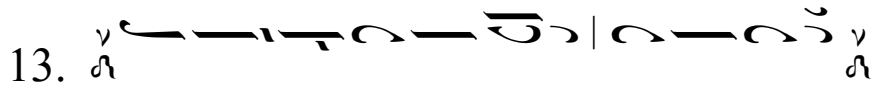
 ν

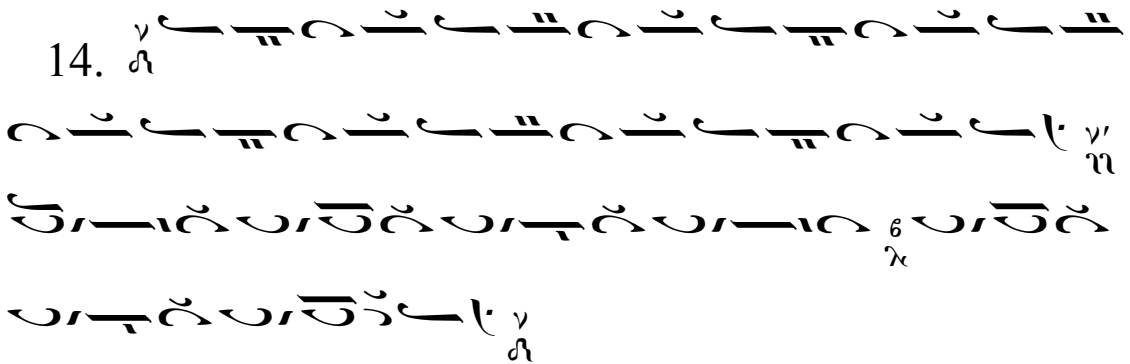
Па Ни Па Бу Па Ни Па Ни Зо Ни Зо Ни Па Ни Ни

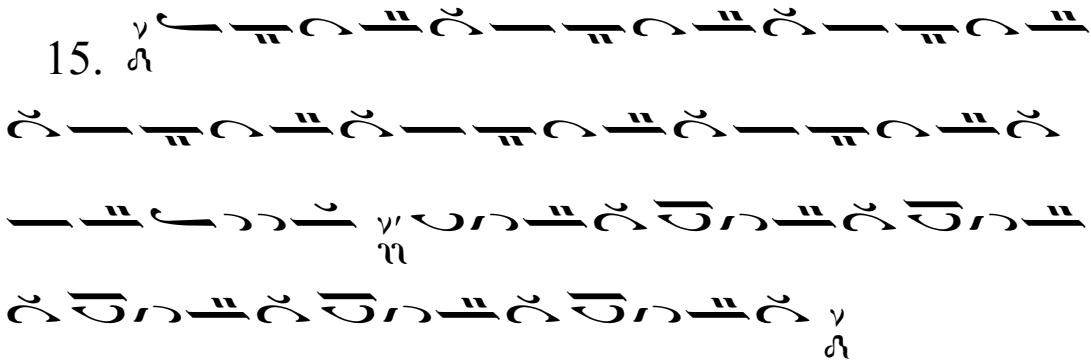
(J. Коџабашија)

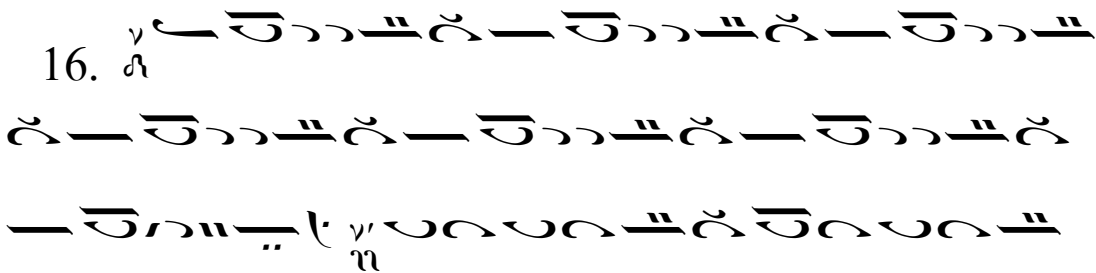
Инијервалскиите знаци за ѿерца:

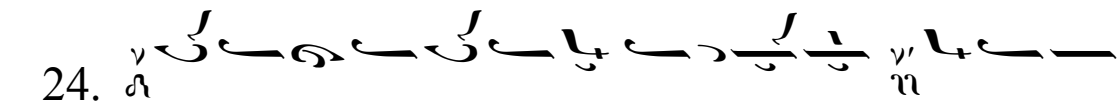

-  - **елафрон** (во однос на претходниот тон прави скок ѿерца надолу - два степенa),
-  и  - **олигон** со **кенијима** оддолу или од десната страна (означуваат скок за два степенa или ѿерца нагоре)
-  - **олигон** поставен над **йейјасији** (прават скок за два степенa или ѿерца нагоре)

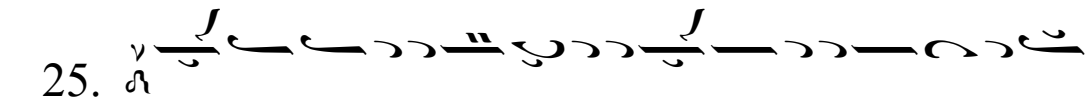

13. 

14. 




15. 

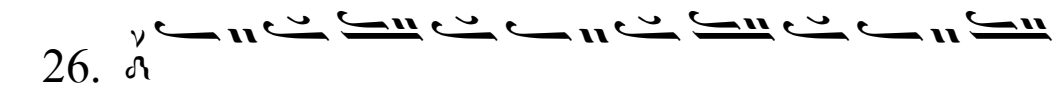

16. 

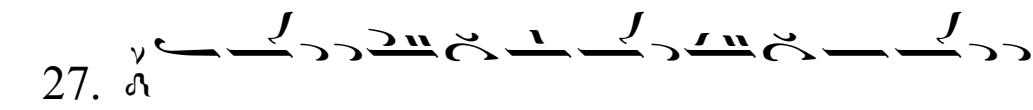
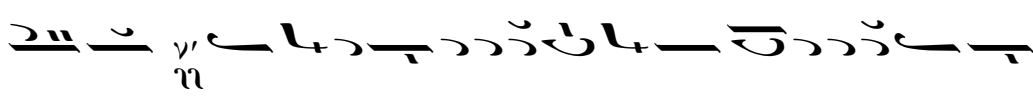

24. 


25. 


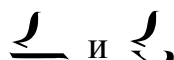
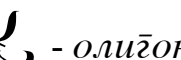
Групирани интјервалски (вокални) знаци:

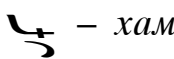
,  и  – во овие и во другите групирања на олигон со две кенјими и со некои други интјервалски знаци, олигонои нема интјервалска функција. Се пеат само знаците групирани над него според нивните својства.

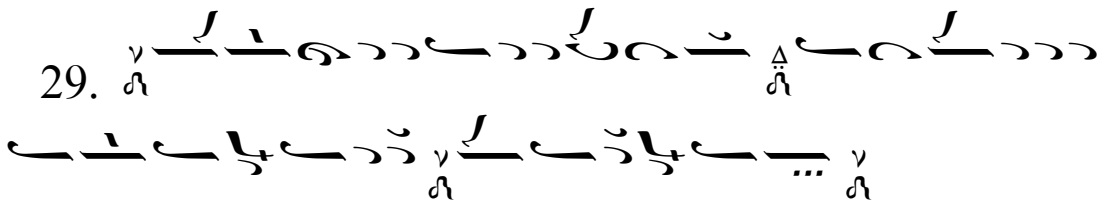
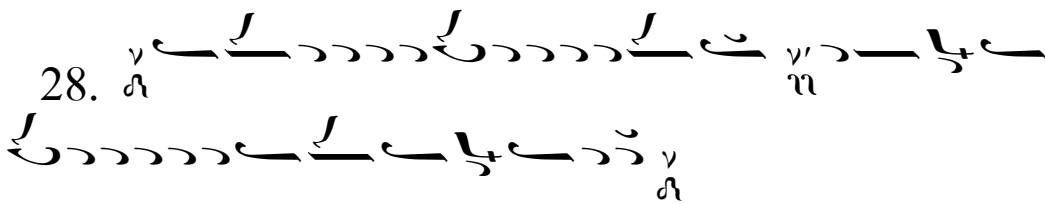
26. 


27. 



Интјервалскијие знаци за секција:

 и  - олигон и йејасии со ијсили на горната лева страна: покачуваат 5 степени или секција – нагоре;

 – хамили групирани со айосироф: покачува 5 степени или секција – надолу;



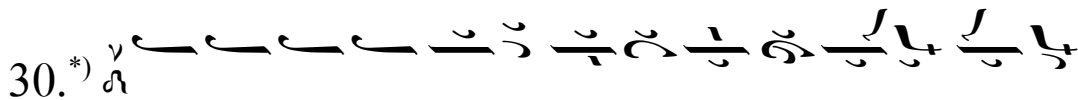
Инијервалскијие знаци за сејйиима и окйава

и - олигон или йейасйи со кенйиима и ийсили одозгора (прават скок од шест степени или сејйиима – нагоре);

- хамили со елафрон одоздола (прави скок од шест степени или сејйиима – надолу);

и - олигон и йейасйи со кенйиима и ийсили вертикално поставени одозгора (прават скок од седум степени или окйава – нагоре);

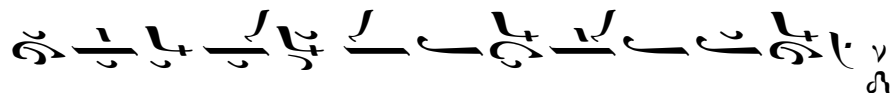
- хамили групран со елафрон и айосйироф (скок од седум степени или окйава - надолу);



У - ни - сон, се - кун - да, тер - ца, квар - та, квин - та, секс - та

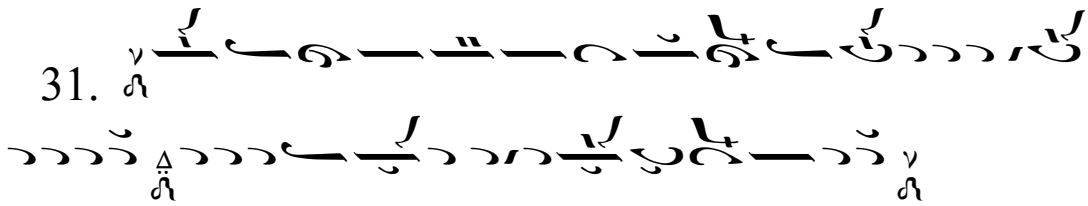


сеп - ти - ма и ок - та - ва! У - ни - сон, се - кун - да, тер - ца,



квар - та, квин - та, секс - та, сеп - ти - ма, ок - та - ва!

*) Вежбата бр. 30 најпрвин да се совлада со паралагиските имиња на тоновите, а потоа и со слоговите поставени под нив.

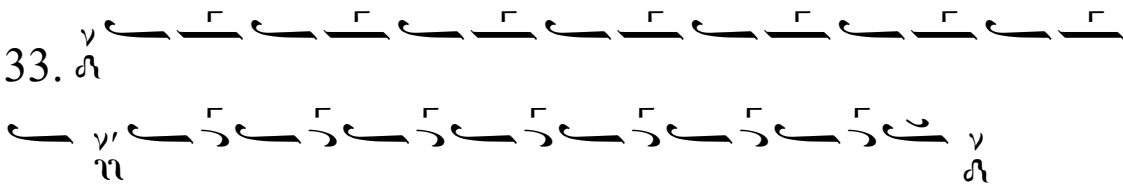
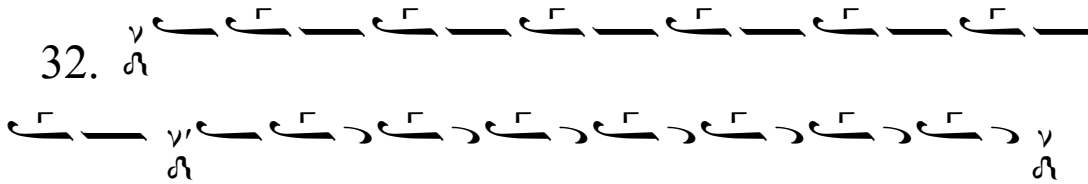


Од *ѿемѿоралниѿе* знаци досега беа застапени:

↷ - *клазма*, . - *аѿли*, .. - *диѿли*, ... - *ѿриѿли* и ↘ - *ѿауза* (1 *ѿакѿи*).

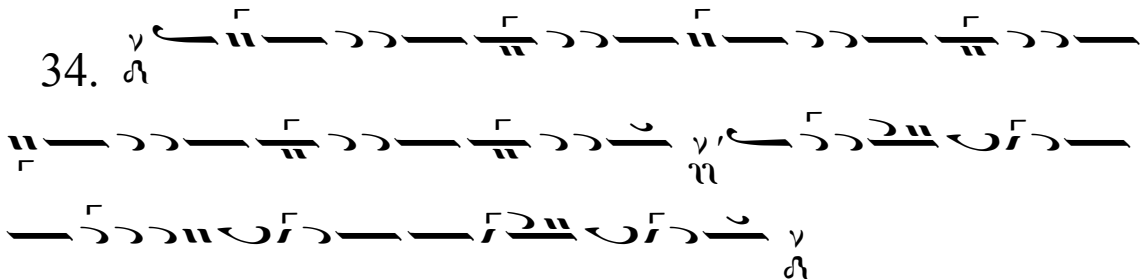
Во следните вежби се појавува знакот:

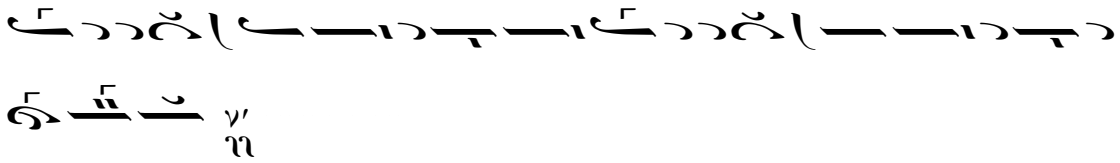
Г - *ѿорѿон*, којшто прави, за време од еден *ѿакѿи* да се испејат две ноти со исто траење. За оваа цел, *ѿорѿоноѿи* се поставува врз втората нота.



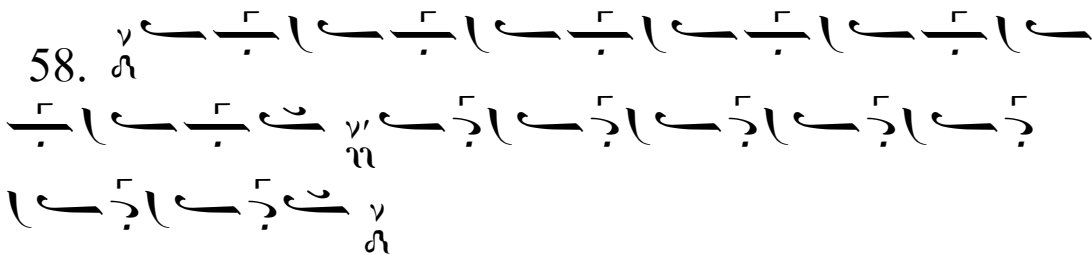
Во групирањето на *олиѿон* со *ѿорѿон* и со две *кенѿими*, *ѿорѿоноѿи* секогаш се однесува на *двѿѿе кенѿими*, без оглед дали тие се поставени под или над *олиѿоноѿи*.

Горѿоноѿи поставен над *иѿорои* секогаш се однесува на првиот *аѿосѿроф*.



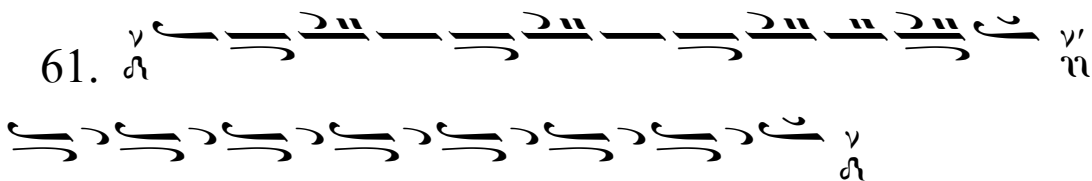
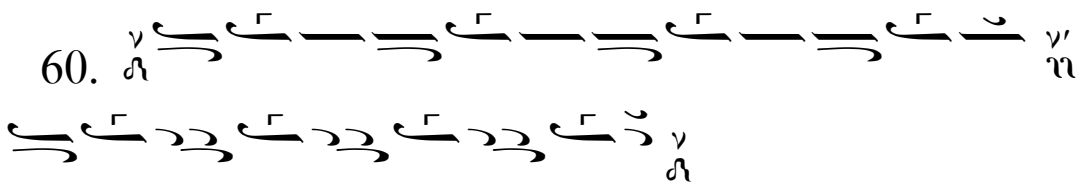
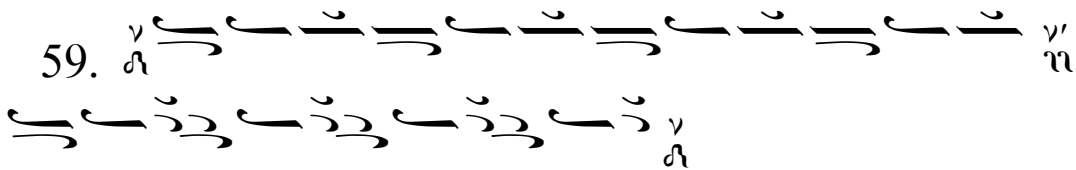


Во вежбата бр. 58 *олиг̃оноӣ* и *а̄йос̄ирофо̄ӣ* едновременно се групирани и со *г̃орг̃он* и со *а̄йли*. *Горг̃оноӣ* влијае, со претходниот тон (*исоноӣ*), да се испеат за еден *џак̄ӣ*, а *а̄йли* им го продолжува траењето на *олиг̃оноӣ* и на *а̄йос̄ирофо̄ӣ* за еден *џак̄ӣ* (удар).

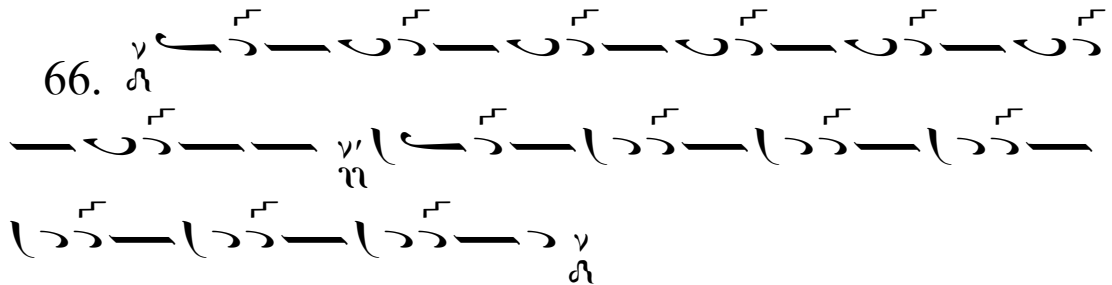


↪ - *Ан̄џикенома* е орнаментален знак со функција: тонот под којшто се наоѓа, да се исполни поподвижно, поживо, и на неговиот крај со кратко потскокнување во грлото (како липање). Се става под *олиг̃он*, со или без *г̃орг̃он*.

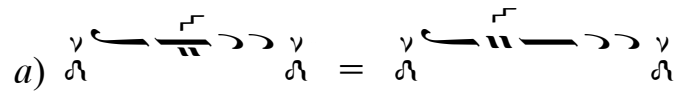
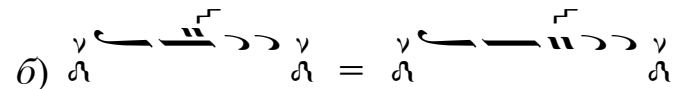
$$a) \overset{\pi}{\underset{q}{\curvearrowright}} = \overset{\Gamma}{\curvearrowright} \overset{\pi}{q} \quad b) \overset{\pi}{\underset{q}{\curvearrowright}} = \overset{\Gamma}{\curvearrowright} \overset{\pi}{q}$$

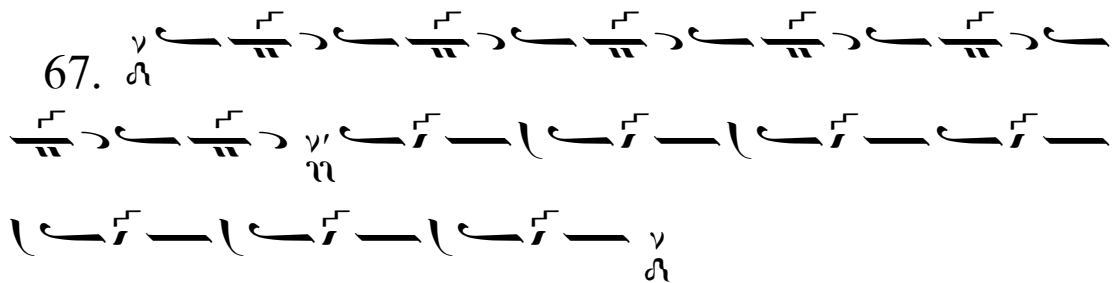


┌ – Поставен врз средниот во групата од три тонови, знакот *дӣгор̄гон* влијае тие тонови да се испеат со исто траење за време од еден *шакӣ*.

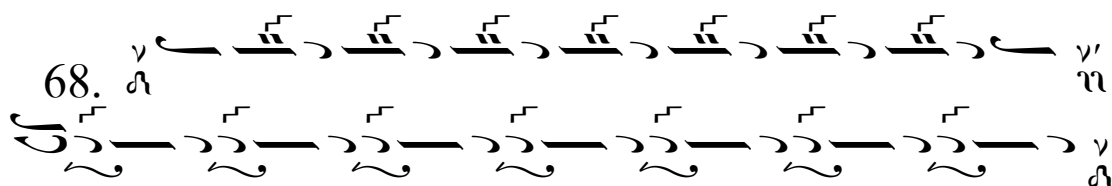
66. 

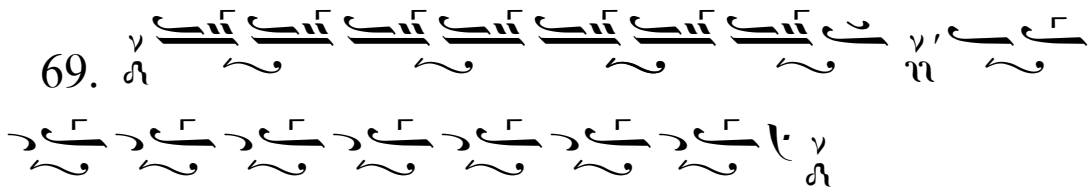
Поставен врз *олӣгон* со две *кенӣими*, *дӣгор̄гоноӣ* секогаш се однесува на *двечӣе кенӣими*, без оглед дали тие се напишани над или под *олӣгоноӣ*, а кога е поставен врз *ӣјорои*, се однесува на првиот *а̄јосӣроф*.

a) 
 б) 

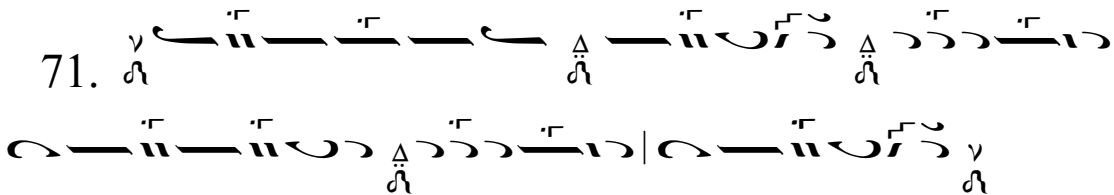
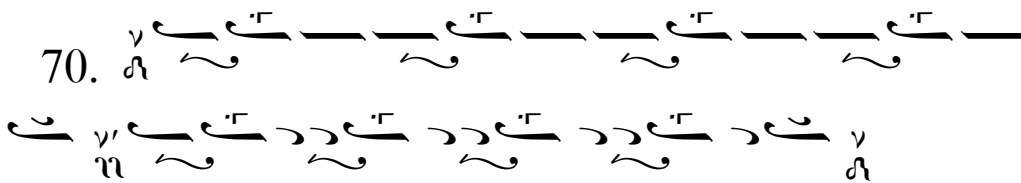
67. 

~ - *Орнаменталноӣ* знак *е̄шерон* обединува две или три ноти со иста или различна висина, коишто треба да се испејат без прекинување. Нотите со иста висина се пејат со еден здив, но, не слеано, туку со лесно извивање при крајот на секој тон.

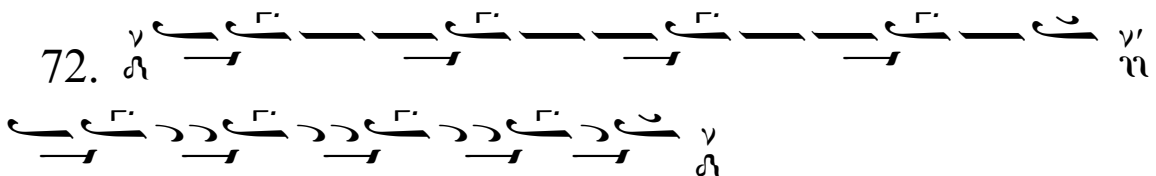
68. 




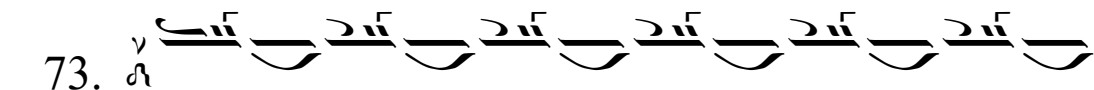
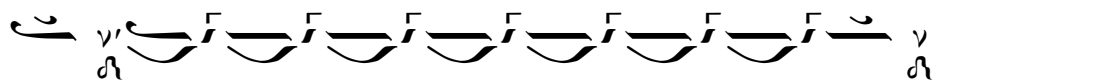
Интервалскиот знак којшто има пунктиран *горгон* од левата страна и знакот што се наоѓа непосредно пред него создаваат троделна ритмичка структура, којашто се исполнува за време од еден *шаки*. Притоа, првиот знак добива две третини, а вториот, којшто има *горгон* со *ајли* на левата страна, ја добива последната третина од *шакиот*.


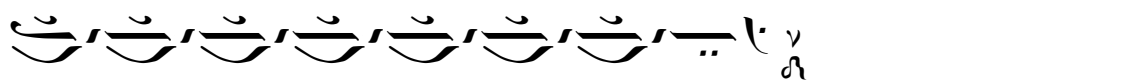


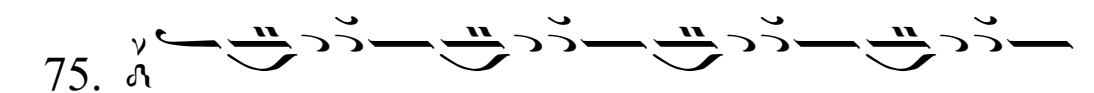
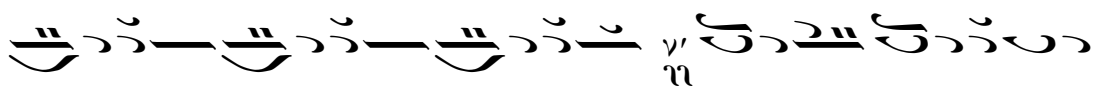

Троделна ритмичка структура се создава и кога *горгоној*, којшто е поставен врз некој *вокален* знак, има *ајли* од десната страна. Во овој случај претходниот мелодиски тон добива една третина, а на тонот врз којшто е поставен *горгоној* со *ајли* му припаѓаат две третини од *шакиот*:



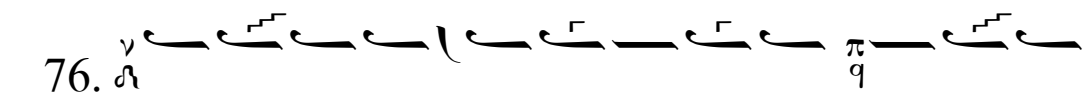
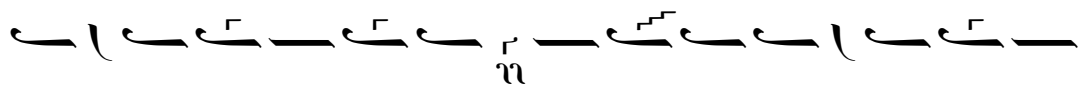

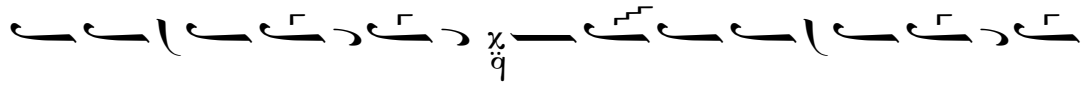
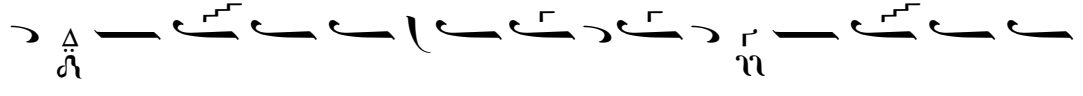
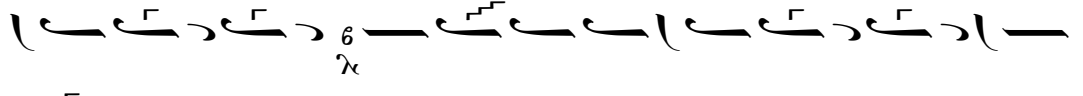
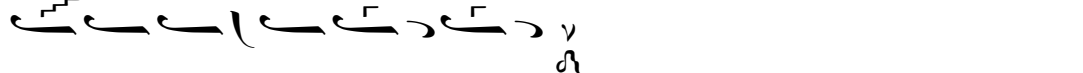
 - **Псифсион** е *орнаментален* знак којшто се употребува за означување на некој тон со посилен акцент во вид на краток предудар одозгора (*appoggiato*):

73. $\overset{\gamma}{\delta}$  $\overset{\gamma}{\delta}$ 

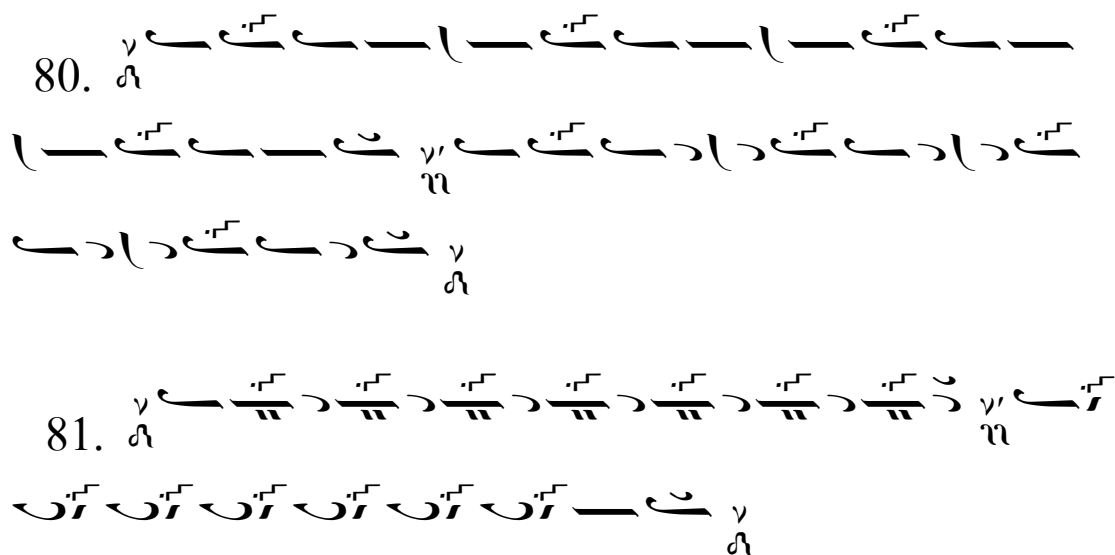
74. $\overset{\gamma}{\delta}$  $\overset{\gamma}{\eta}$ 

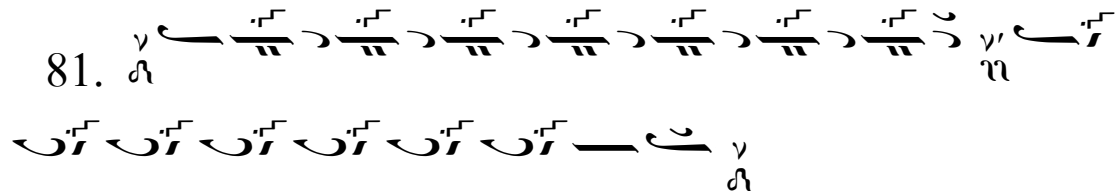
75. $\overset{\gamma}{\delta}$  $\overset{\gamma}{\eta}$  $\overset{\gamma}{\delta}$ 

♩ - *Триго̀ноӣ* создава четириделна ритмичка структура. Се поставува врз втората во низата од четири ноти и прави тие да се испеат со исто траење за време од еден *шакӣ*.

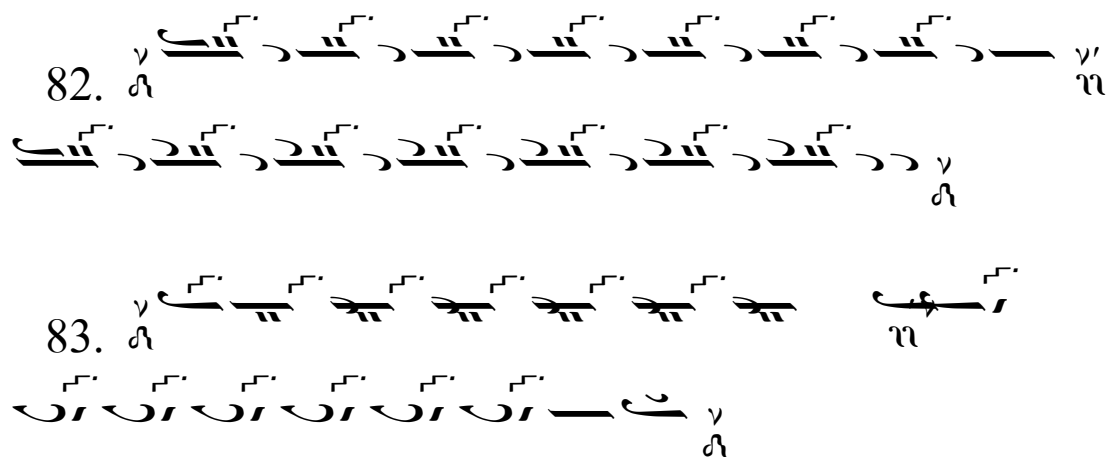
76. $\overset{\gamma}{\delta}$  $\frac{\pi}{q}$  $\overset{\gamma}{\eta}$  $\frac{x}{q}$  $\overset{\gamma}{\delta}$  $\overset{\Delta}{\delta}$  $\frac{6}{\lambda}$  $\overset{\gamma}{\delta}$

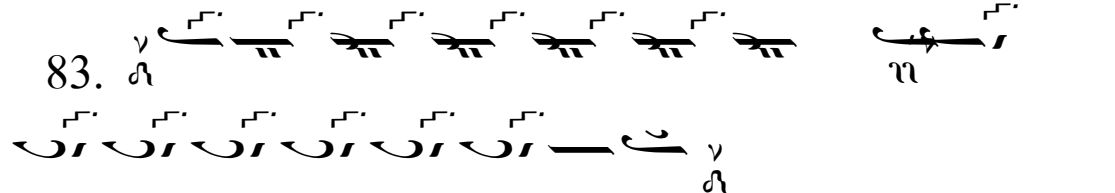
Поставен врз средниот во групата од три тона, *дӣгор̄гоно̄ӣ* со *а̄ӣли* на првото колено (од левата страна), создава четириделна ритмичка структура, од која на првата нота ѝ припаѓаат два дела, а на втората и на третата нота по еден дел:

80. 

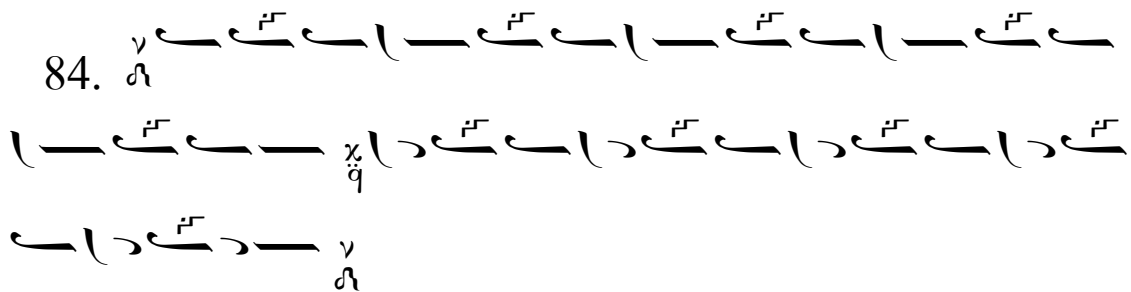
81. 

А̄ӣли се поставува и од десната страна на *дӣгор̄гоно̄ӣ*. Во овој случај се добива ритмичка фактура во која на третата нота ѝ припаѓаат два дела, а на првата и на втората нота по еден дел:

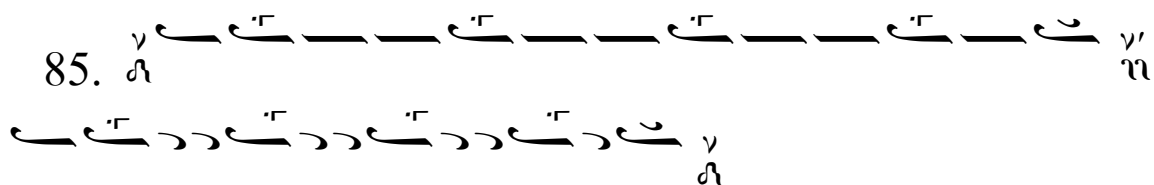
82. 

83. 

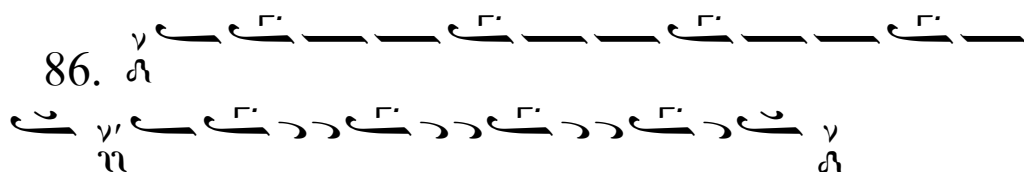
Кога на *дӣгор̄гоно̄ӣ* ќе му се стави *а̄ӣли* на второто колено (од левата страна), се добива синкопирана ритмичка структура во која на двата крајни тонови им припаѓа по една четвртина, а на средниот тон му припаѓа две четвртини од *ша̄к̄ӣо̄ӣ*:



Горгон со *диџли* од левата страна има влијание врз две ноти. Поставен врз вториот *интервалски* знак, создава четириделна ритмичка структура, од која на првиот тон му припаѓаат три делови, а на вториот - еден дел од *џакиџоџи*:

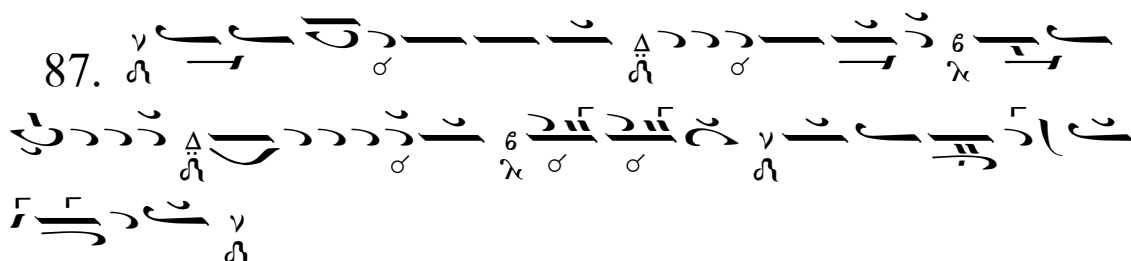


Диџли се поставуваат и од десната страна на *горгоноџи*. И во овој случај имаат влијание врз две ноти, создавајќи четириделна ритмичка структура. Вториот тон, над којшто е поставен *горгон* со *диџли*, добива три делови од *џакиџоџи*, а првиот тон - еден дел.



Знаци за алиџерација на џоновиџе

σ – *диез* (толот под којшто е поставен го покачува за полустепен);
 ρ – *ифес* (толот над којшто е поставен го снижува за полустепен);



π₉ π₉

93. π₉ Δ₉ π₉

94. π₉ π₉ π₉ π₉

95. π₉ π₉ π₉ π₉

96. π₉ π₉ π₉ π₉

97. π₉ π₉ π₉ π₉

Следните вежби започнуваат со *мартиријаџа* на тонот *Ke* – π₉ и се пеат во дијатонска скала со основен тон *Ke*:

π ₉	z' λ	v' υ	π' q	6' λ	γ' υ	Δ' δ	κ' q
9	7	12	9	7	12	12	
<i>Ke</i>	<i>Зо'</i>	<i>Ну'</i>	<i>Па'</i>	<i>Бу'</i>	<i>Га'</i>	<i>Ду'</i>	<i>Ke'</i>
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

Мелодиските формули со коишто се утврдува интонацијата на основниот тон *Ke* се следните:

$\frac{\lambda}{q}$ $\frac{\lambda}{q}$	$\frac{\lambda}{q}$ $\frac{\lambda}{q}$
<i>Ke Zo Hu Zo Ke Hu Zo Ke Du Ke</i> ла си до си ла до си ла сол ла	<i>Ke Zo Hu Pa Hu Zo Ke</i> ла си до ре до си ла

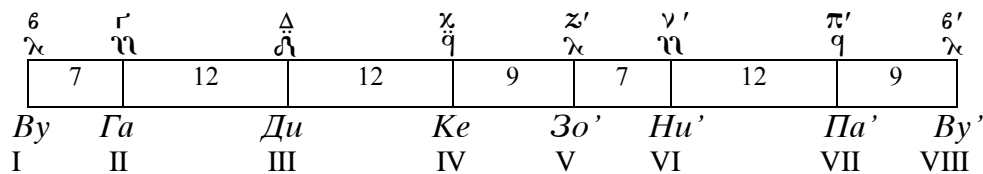
98. $\frac{\lambda}{q}$
 $\frac{\lambda}{q}$

99. $\frac{\lambda}{q}$
 $\frac{\lambda}{q}$



100. $\frac{\lambda}{q}$
 $\frac{\lambda}{q}$

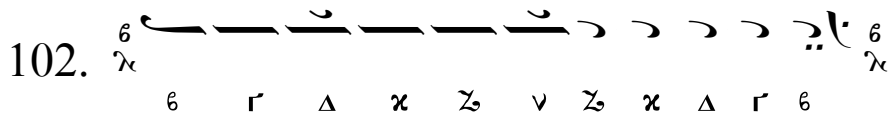
101. $\frac{\lambda}{q}$
 $\frac{\lambda}{q}$

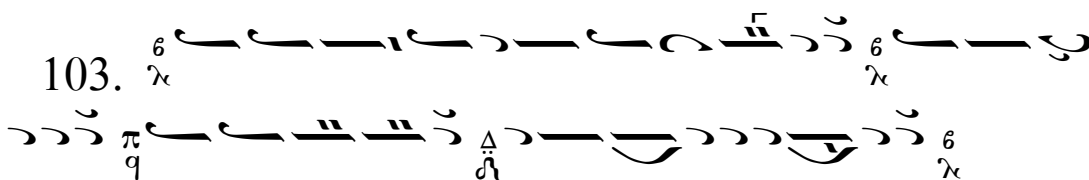
Вежбите коишто следуваат имаат почетна *марџира* $\frac{6}{\lambda}$. Тоа значи, дека скалата во којашто се пеат има дијатонски карактер и основен тон *Bu*:



Интонацијата на оваа скала со основен тон *Бу* се утврдува со следните мелодиски формули:

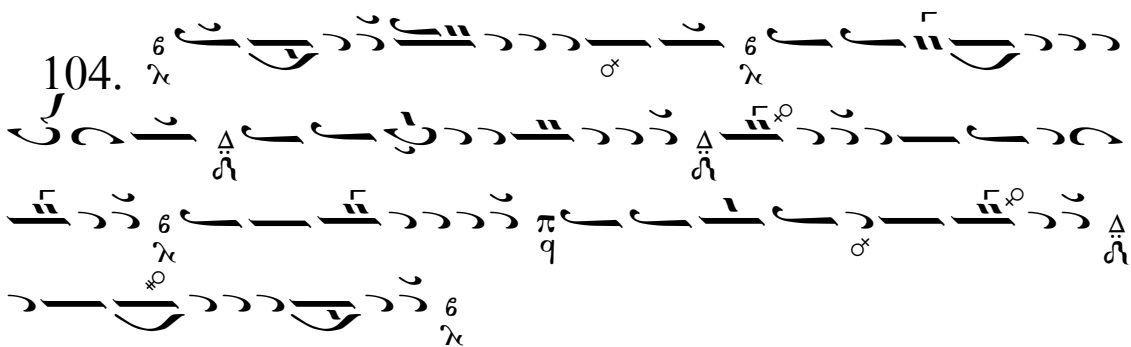



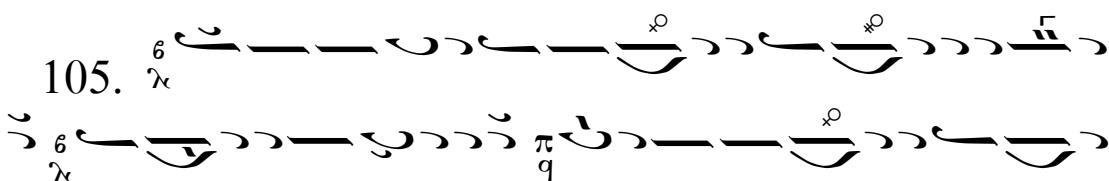
102. 

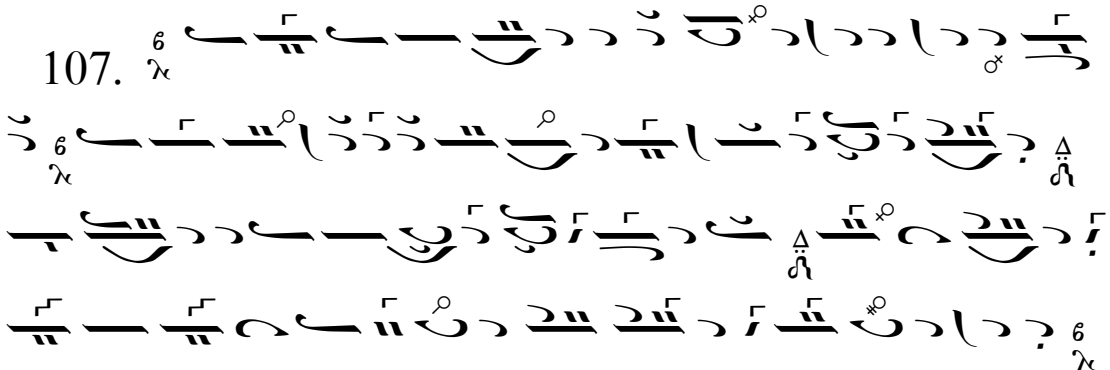
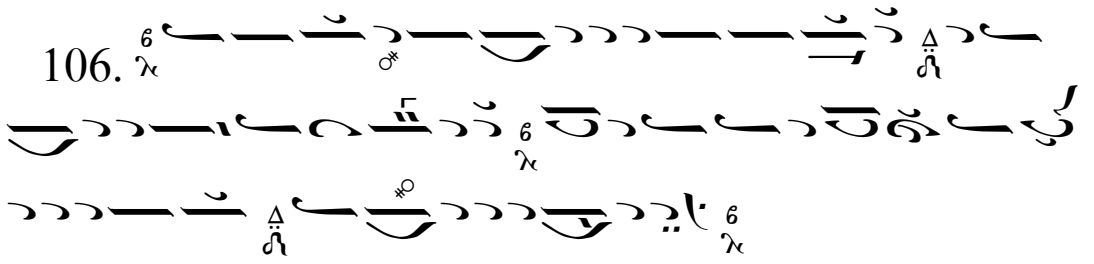
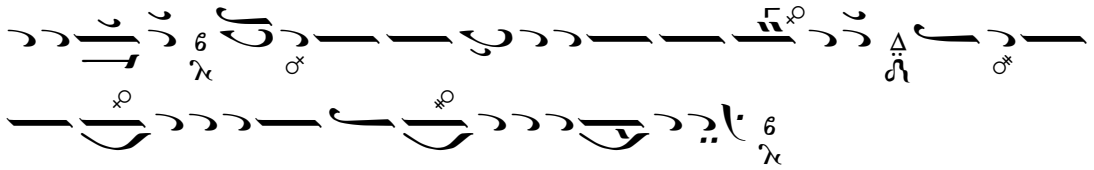
103. 

Во вежбите од 104 – 107 се употребени и следните знаци за повишување, односно за снижување на тоновите:

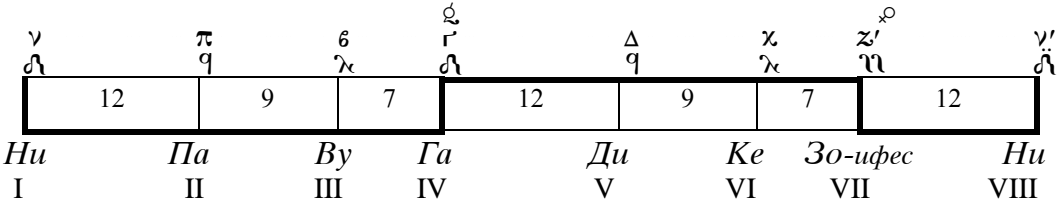
- *семидиез* (♯) - го повишува тонот за 1/4 степен (3 *коми*),
- *семишфес* (♭) - го снижува тонот за 1/4 степен (3 *коми*),
- *супердиез* (♯*) - го повишува тонот за 3/4 степен (9 *коми*) и
- *субшфес* (♭) - го снижува тонот за 3/4 степен (9 *коми*) итн.

104. 

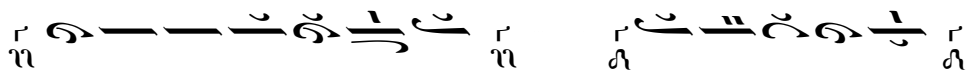
105. 



Следуваат вежби со почетна *марџира* $\overset{\Gamma}{\underset{\lambda}{\text{г}}}$. Тоа укажува, дека вежбите се пеат во дијатонска скала, којашто е формирана според *системой̄ ӣей̄ракордон* (поврзани тетракорди: *Ни – Га – Зо-ифес*) со почетен тон (тоника) *Га*.



Интонацијата на тонот *Га* се утврдува со следниве формули:



108.

109.

110.

111.

Господи помилѣи

Го-спо-ди по - ми- лѣи, Го- спо - ди по - ми- лѣи, Го- спо-
 -ди по- ми- лѣи, Го - спо - ди по- ми-лѣи, Го- спо - ди по - ми- лѣи,
 Го- спо-ди по-ми- лѣи, Те- вѣ___ Го- -спо- - ди. Я- минь.

Петти дел

**ГЛАСОВИТЕ ВО ИСТОЧНОТО ЦРКОВНО
ПЕЕЊЕ**

Вовед

Дамаскиновиот осмогласен систем

Поимот *̄лас* (гр. ἦχος) во византиската црковна музика има поливалентно значење и претставува синтеза од повеќе елементи: *скала̄иа* и *видо̄и* на којшто таа му припаѓа, *основнио̄и ѿон* на напевот, *каденцӣиѐ* и *мелодискӣиѐ формули* за каденцирање и др. Со својата комплексност и посебност, овој феномен, којшто некои теоретичари на византиската музика го наречуваат *црковен ̄лас*, не е пронајдок на Источната црква, туку колективен продукт на анонимната уметничка практика, детерминиран како таков во долгите еволутивни периоди. Првобитните форми на *̄ласовӣиѐ* се создадени од поедини народи, населени на разни територии или градови од пространата Римска Империја.

На семантички план поимот *̄лас* може да се објасни и низ разни поими и изрази, како што се:

- *хармонија* и *ѿонос* (кај Старите Грци),
- *ѿонус* и *модус* (во грегоријанската музика),
- *макам* (во арапско-персиската музика),
- *ра̄га* (во музичката традиција на Индија) и др.¹

Врз основа на богатата ризница на напеви, создавани врз разни *̄ласови* уште од најраниот христијански период, Св. Јован Дамаскин (+749) го дефинира системот од осум *̄ласови*, познат како *Ок̄ѿоих* (гр. Οκτωῆχος – осмогласник).

Во некои средновековни документи *̄ласовӣиѐ* се среќаваат под етно-географски називи, како: *дорски*, *фрӣгиски*, *лидиски*, *миле̄иски* итн., очигледно, позајмени од античката теорија на музиката. Треба да се нагласи, дека тонските низи на византиските *̄ласови* не се совпаѓаат со оние на истоимените грчки *ѿоноси*. Така на пример: скалата на *ѿрвио̄и ̄лас* којашто во теоријата на

¹ Giuleanu, Victor, *Melodica bizantină*, Editura muzicală, București, 1981. p. 21-22.

источното црковно пеење се среќава и под називот *дорска*, се наоѓа за едно стапало пониско од онаа на античкиот *дорски* модус.² Оваа византиска *дорска* скала, со основен тон *Па* (ре), во античката теорија има назив *фриџиска*; *ӣре̄ӣӣо̄ӣ* *џлас*, познат и како *фриџиски*, има скала со основен тон *Ни* (до) и тоника *Га* (фа), која што е најслична со античкиот *лидиски* модус итн.

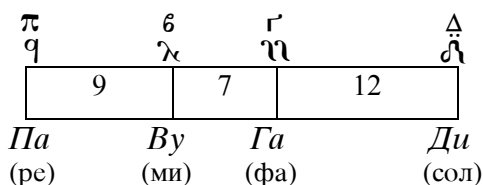
Во овој поглед забуната создаваат и *џреџоријанскӣе* *модуси*, во западната теорија на музиката познати како *корали*, коишто се пандан на *византискӣе* *црковни џласови*. Иако носат исти називи со античките и со византиските скали, тие по својата структура и по карактерот видливо се разликуваат од нив.

Видови на џласови

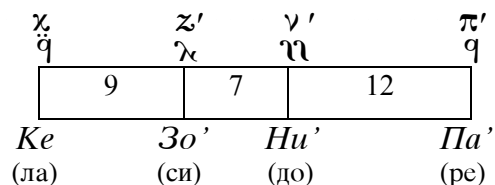
Од аспект на настанувањето, *џласовӣе* се делат на *основни* или *авӣен̄ӣични* (гр. αὐθέντης - главен), во кои спаѓаат: *ӣрвӣо̄ӣ*, *вӣорӣо̄ӣ*, *ӣре̄ӣӣо̄ӣ* и *че̄ӣвр̄ӣӣо̄ӣ* и на *сӣоредни* или *ӣлаџални* (гр. πλάγιος-спореден), а тоа се преостанатите *џласови*: *ӣе̄ӣӣӣо̄ӣ*, *ше̄стӣӣо̄ӣ*, *седмӣо̄ӣ* и *осмӣо̄ӣ*. *Авӣен̄ӣичнӣе* *џласови* се викаат и *ӣрвообразни*, а *ӣлаџалнӣе* - *ӣпроизведени*, бидејќи се настанати со проширување на *авӣен̄ӣичнӣе* надолу за еден тетракорд. На овој начин, од *ӣрвӣо̄ӣ* *џлас* е произведен *ӣе̄ӣӣо̄ӣ*, од *вӣорӣо̄ӣ* - *ше̄стӣӣо̄ӣ*, од *ӣре̄ӣӣо̄ӣ* - *седмӣо̄ӣ* и од *че̄ӣвр̄ӣӣо̄ӣ* - *осмӣо̄ӣ*.

Гласовӣе произлегуваат од *окӣокорднӣо̄ӣ* *систӣем Па-Па'*, чиј централен тон е *Ке* (гр. μεση, од μέσος - средишен). Според “стариот систем”, *авӣен̄ӣичнӣе* *џласови* за свои основни тонови ги имаат тоновите на *џорнӣо̄ӣ* *ӣе̄ӣракорд*: *Ке-Зо'-Ни'-Па'*, а *ӣлаџалнӣе* - на *долнӣо̄ӣ*: *Па-Ву-Га-Ди*.

(Графикон: 25)



(Графикон: 25a)



² Andreis Josip, *Povijest glazbe*, I knjiga. “Liber”. “Mladost” Zagreb, 1975. p. 75.

Giuleanu, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, Editura muzicală, București, 1986. p. 289.

Терминот “*модус*” првпат е употребен во средниот век. Овој термин донекаде му се доближува на грчкиот израз “армонија” (гр. ἀρμονία), кој, меѓутоа, во античка Грција можел да има повеќе значења - од општи (акорд, соединување, правило, закон), до поконкретни музички.

Заради ваквата нивна позиција, *авиѐниѝичниѝе* *ѝласови* се викаат и *високи* (гр. ὀξεῖς), а *ѝлаѝалниѝе* – *ниски* (гр. βαρεῖς).³ Ако основниот тон на *ѝрвиоѝи* *ѝлас* е *Ке* (почетниот тон на *ѝорниоѝи* *ѝеѝѝракорд*), основниот тон на *ѝлаѝалниоѝи* *ѝеѝи* *ѝлас* се наоѓа за пет стапала (квинта) пониско, а тоа е - *Па* (првиот тон на *долниоѝи* *ѝеѝѝракорд*). Аналогно, можат да се утврдат основните тонови и на другите *авиѐниѝични* и *ѝлаѝални* *ѝласови* од “стариот систем”:

Горниоѝи ѝеѝѝракорд: **Ке** - **Зо’** - **Ни’** - **Па’**
авиѐниѝични (високи): **I ѝлас** **II ѝлас** **III ѝлас** **IV ѝлас**

долниоѝи ѝеѝѝракорд: **Па** - **Бу** - **Га** - **Ди**
ѝлаѝални (ниски): **V ѝлас** **VI ѝлас** **VII ѝлас** **VIII ѝлас**

Врз основа на овие тонови формирани се скалите на осумте *ѝласови*. За интервалската структура на овие скали старите византиски извори не даваат никакви податоци, заради што еден подолг период се создавал впечаток дека станува збор за чисто дијатонски систем. Меѓутоа, бројните индикации во разни музички ракописи, коишто се појавија во последниве неколку децении, уверливо говорат за хроматскиот карактер на *вѝѝориоѝи* и на *шесѝѝиоѝи* *ѝлас*,⁴ онака како што се употребуваат во современата практика на источното црковно пеење.

Според единствениот спис од XV-от век, напишан од јеромонахот Гаврило, којшто се однесува на амбитусот на *ѝласовиѝе*, *авиѐниѝичниѝе* (“високите”) *ѝласови* се качуваат до четвртото стапало над *основниоѝи ѝѝон* (кварта), а немаат ограничувања при движењето надолу, но, обично не се спуштаат пониско од шест стапала под *основниоѝи ѝѝон* (секста). За *ѝлаѝалниѝе*, како “ниски” *ѝласови*, важи спротивното: нивната долна граница е четири ста-

³ Сарафовъ, В. Петъръ, *Рѝководство за практиѝеското и теоритѝеско иѝуѝаване на восточната цѝрковна мѝѝика*, Гофия, 1912. р. 81.

⁴ Amargianakis, George, *The Chromatic Modes*, (Хроматските гласови) во: XVI. Internationaler Byzantinistenkongres: *Akten II/7*, Vienna 1982. р. 7-17; Raasted, Jorgen, *Chromaticism in Medieval and Medievaland Post-medieval Chant: A New Approach to an Old Problem*, (Хроматиката во средновековното и пост-средновековното пеење: нов пристап на стариот проблем) во: *Cahiers de l’Institut du Moyen-Age Grec et Latin 53* (1986), р. 15-36. (cit. според Макрис)

пала (кварта), а нагоре можат да се простираат и до деветото стапало (нона).⁵

Поаѓајќи од овие параметри за амбитусот и од позициите на основните тонови на *гласовиџе* во “стариот систем”, паѓа в очи дека, автентичните *гласови*, особено *иреџиоџи* и *чеџврџиоџи*, имаат високи позиции и дека нивната положба останува “надвор” од просечниот дијапазон на машките гласови. Од друга страна, во зависност од *гласоџи* и од стилот на црковното пеење, мелодиите покажуваат дополнителни меѓусебни разлики. Во некои случаи, овие разлики се однесуваат на повеќе аспекти на *гласоџи*: скалата, доминантните тонови, каденците, опсегот и др.

Со цел да го постави тонскиот систем на источното црковно пеење врз рационални основи, Хрисант приоѓа кон прераспоредување на *гласовиџе* (нивните скали) на други, посоодветни позиции во однос на просечниот распон на човечкиот глас. Имајќи го предвид опсегот на мелодиите по *гласови* во сите стилови (начини) на пеење, Хрисант применува комплексна постапка за транспонирање на *гласовиџе* надолу, најчесто за квинта, но, и за други помали или поголеми интервали.⁵ “Новите” тонални позиции на *гласовиџе*, со коишто се применуваат во современото источно црковно пеење, ќе бидат прикажани во следните поглавја на книгава.

Според видот на скалите коишто ги употребуваат, *гласовиџе* се делат на: *дијаџонски*, *хромайџски* и *енхармонски*.

а) ***Дијаџонски гласови*** се *ирџиоџи*, *чеџврџиоџи* и *осмиоџи*, како и *џеџиоџи* (ирмолошки) и седмиот (пападикиски). Овие *гласови* користат иста дијаџонска скала со различни основни тонови.

б) ***Хромайџски гласови*** се *вџориоџи*, и *шесџиоџи*.

в) ***Енхармонски гласови*** се *иреџиоџи* и *седмиоџи*.

Клучеви на гласовиџе

Во современото источно пеење редоследот на *гласовиџе* се обележува со различни видови на броеви и букви. Во словенските музички ракописи и печатени книги од XIX и XX век, *гласовиџе* најчесто се обележувани со следните ознаки:

⁵ Monumenta Musicae Byzantine: Corpus Scriptorum de Re Musica, vol. I, *Gabriel Hieromonachos: Abhandlung uberden Kirchengesang*, Eds. Christian Hannick, Gerda Wolfram, Vienn, 1985. (cit. според Макрис)

⁵ Makris, Eustathios, New Saund 16, *The significance of pitch...* op. cit. p. 89.

Гласъ $\bar{а}$,	(1)	Гласъ $\bar{е}$,	(5)
Гласъ $\bar{б}$,	(2)	Гласъ $\bar{ѕ}$,	(6)
Гласъ $\bar{г}$,	(3)	Гласъ $\bar{з}$,	(7) и
Гласъ $\bar{д}$,	(4)	Гласъ $\bar{и}$,	(8)

Во грчките црковно-музички книги $\bar{зласови\bar{и}е}$ се бележат со првите четири знаци од грчкиот алфавит:

- 1) $\text{Ὰ} \text{Н} \chi \omicron \varsigma \text{ А}'$. 2) $\text{ᾘ} \text{Н} \chi \omicron \varsigma \text{ В}'$. 3) $\text{ᾚ} \text{Н} \chi \omicron \varsigma \text{ Г}'$. 4) $\text{ᾄ} \text{Н} \chi \omicron \varsigma \text{ Д}'$.
5) $\text{ᾤ} \text{Н} \chi \omicron \varsigma \text{ } \lambda \text{π} \text{А}'$. 6) $\text{ᾦ} \text{Н} \chi \omicron \varsigma \text{ } \lambda \text{π} \text{В}'$. 7) $\text{ᾧ} \text{Н} \chi \omicron \varsigma \text{ } \lambda \text{π} \text{Г}'$. 8) $\text{ᾨ} \text{Н} \chi \omicron \varsigma \text{ } \lambda \text{π} \text{Д}'$.

Секој $\bar{злас}$ има свој посебен знак, наречен *клуч*, којшто се поставува на почетокот на напевиот:

Гласо̄ I	се означува:	$\overset{\text{L}}{\text{ᾀ}}$,	а неговиот $\bar{и}ла\bar{з}ален \bar{злас}$ V:	$\overset{\lambda}{\pi} \overset{\text{L}}{\text{ᾀ}}$	
Гласо̄ II	„	$\overline{\text{ᾀ}}$,	„	„ $\bar{злас}$ VI:	$\overset{\lambda}{\pi} \overline{\text{ᾀ}}$
Гласо̄ III	„	$\overset{\text{L}}{\text{ᾀ}}$,	„	„ $\bar{злас}$ VII:	$\overline{\text{ᾀ}}$
Гласо̄ IV	„	$\overset{\text{L}}{\text{ᾀ}}$,	„	„ $\bar{злас}$ VIII:	$\overset{\lambda}{\pi} \overset{\text{L}}{\text{ᾀ}}$

Буквите $\overset{\lambda}{\pi}$ поставени (една над друга) пред клучевите на $\bar{и}ла\bar{з}ални\bar{и}е \bar{зласови}$ се кратенка од грчкиот збор $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$, со значење: спореден, произведен.

На клучевите напред, обично, им се додава бројот на $\bar{зласо̄и}$, а назад - основниот тон на напевиот (скалата):

Глас I $\overset{\text{L}}{\text{ᾀ}}$ Па ; Глас III $\overset{\text{L}}{\text{ᾀ}}$ Га ; Глас VIII $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\text{L}}{\text{ᾀ}}$ Ни .

Каденцӣе и мелодискӣе формули

Освен по видот на скалата, и по основниот тон, $\bar{зласови\bar{и}е}$ меѓусебно се разликуваат и по **каденцӣе** (лат. *cadoere* – паѓа, заоѓа, завршува; итал. *cadenza* – музички завршеток). Во источната црковна музика под овој назив се подразбира завршниот тон на некоја музичка фраза, реченица, период или творба. *Каденцӣе* се прават на различни стапала од скалата и тоа, во текот на творбата,

делејќи ја со тоа на помали целини (*колена*), како и на нејзиниот крај. Од ова произлегува дека тие можат да имаат различни функции во една музичка творба.

Постојат три видови на *каденци*:


- *Несвршена* или *несовршена*, која обично следува по некоја пократка зависна реченица, издвоена со запирка и се прави на споредните стапала на скалата;

- *Свршена* или *совршена*, која музички се совпаѓа со крајот на некој заокружен дел од текстот и се прави на тониката; и

- *Финална*, којашто се прави на крајот на некоја музичка целина, таму каде што во текстот се става точка.

Каденциите не се прават на исти стапала на скалата кај сите *гласови*. Благодарение на ова нивно својство, полесно се распознаваат некои *гласови* коишто употребуваат иста или слична скала и имаат ист основен тон со некој друг *глас*. Така, на пример, енхармонскиот *ирејии глас*, кој употребува иста скала и ист основен тон со истородниот *седми глас*, се разликуваат според *каденциите*: мелодиите во стихирарискиот и ирмолошкиот вид на *ирејииоји глас* прават *свршена каденца* на *Па* и *несвршена* на *Ке*, дотогаш, истите видови на пеење во *седмиоји глас*, прават *свршена каденца* на *Га* и *несвршена* на *Ди*.

Настапувањето на каденците се подготвуваат со посебни мелоритмички фигури, т.н. **формули за каденцирање**, коишто се, повеќе или помалку, - стандардизирани. Овие карактеристични и препознатливи мелодиски формули варираат според видот на *каденцајиа*, стилот (начинот) на пеењето, а во тесна врска со ова, и според *ијемјојо* на музичката творба. Така, еден ист вид на *каденца* (*финална, свршена* или *несвршена*) во рамките на еден ист *глас*, во *ирмолошкиите* и во *стихирарискиите* напеви има различна **формула за каденцирање**. За илустрација нека послужат следниве две *свршени каденци* на *ирвиоји глас*, од коишто првата е во *стихирарискиоји*, а втората во *ирмолошкиоји стиш* на пеење:



 Ѡв- но- витъ _____ 0 - - - бразъ



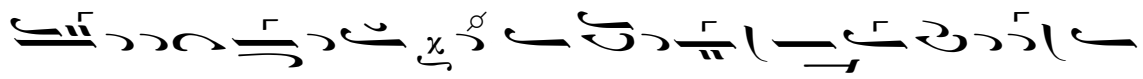
 Ско-ро ѝс-цѣ-лѣ - - ю-ца-л

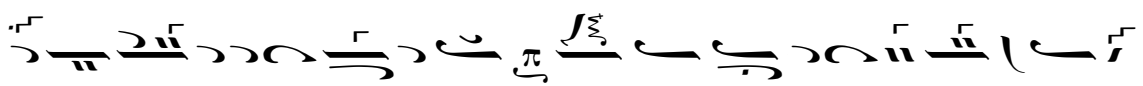
Од музичка гледна точка позначајни и покарактеристични се мелодискиџе формули за каденцирање во сџихирарискиоџи начин на пеење. Без оглед на џласоџи во којшто се употребени, тие се препознатливи, особено по нивниот завршен дел, кој, речиси, е идентичен. Во оваа смисла мошне илустративна е композицијата Досџојно есџи на џрвиоџи џлас од Псалџикискиоџи воскресник на Васил Иванов Бојациев. На духовит начин авторот во оваа творба прави модулации во хромайџскиџе и во некои од дијатонскиџе џласови, при што е видливо дека формулиџе за каденцирање во тематска смисла не го менуваат својот карактер.⁶

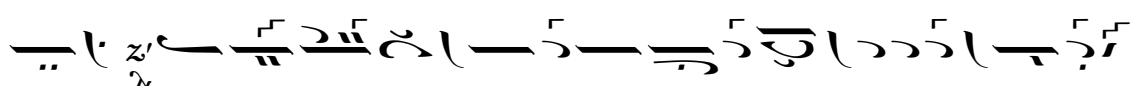
Достојно еџть. Осмогласно. $\overset{\pi}{\underset{\rho}{\dot{\alpha}}}$ $\overset{\rho}{\alpha}$

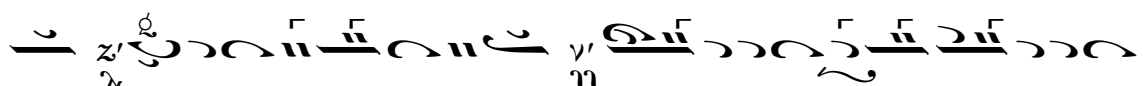
До - стой - но еџть га - - кв во џи - - сти - - нџ ____ вла -
жи - - ти ____ та Бо - го - ро - - - - - ди - -
- - - цџ, при - сно ____ вла - же - - нџ - ю ____ џи
____ пре - - не - - по - - роч - - - нџ - - - - - ю ____
џи ____ ма - - терь Бо - - га ____ на - - - - - ше - - -
- гв. Чес - тнџџи - - шџ - ю хе - - рџ - - вџмџ, ____ џи сла - - -


⁶ Бојациев, Иванов, Васил, *Псалтикиенџ Вџзкресникџ*, (manus.) НУБ “Св. Климент Охридски” – Скопје, М. IV 1862. р. 388.

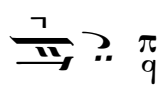

 вѣѣи - - шѣ - - - ю вѣзъ сра - вѣе - - - - - нї - - Δ


 _____ се - - ра - - - фїлѣ, вѣзъ ѣс - тлѣ - - нї - - - Δ


 _____ Бо - - - га Гло - - - ва _____ рожд - шѣ - - - ю, _____


 _____ сѣ - - шѣ - - - ю _____ Бо - - - го - - - ро - - - ди -


 - - цѣ тѣ _____ вѣ - - ли - - - ча - - - - - ѣлѣ. _____


 _____ π
 _____ ρ

Творбите во ѣаѣадикискиоѣ сѣил на пеење, во коишто спагаат херувимскиѣ ѣесни, ѣричесниѣ и другите пространи песнопенија, заради бавното темпо и некои други својства, имаат сопствени правила на создавање, во коишто до полн израз доаѓа творечката индивидуалност и имагинацијата и најчесто не користат стандардизирани формули за каденцирање.

Сѣ до XVII век, во ракописите на источното црковно пеење се пишувале посебни мелодиски формули за утврдување на интонацијата и на тоналната атмосфера на ѣласоѣ во којшто се пее, наречени: аѣихима (гр. απήχημα). За да се паметат полесно, под нив се ставани одредени зборови, кои со текот на времето станале нивни називи. На пр.: ананес (ανανες), анеанес (ανεανες), нана (νανα), аѣиа (αγια) и др. Овие формули за инѣонација се различни за секој ѣлас и ги содржат карактеристичните својства на ѣласоѣ, односно на соодветниот вид скала.

I.

Првиот глас

Според “стариот систем”, сите мелодии на *првиот глас* се пееле на скалата, којашто за основен тон го имала централниот тон – *Ke*, т.н. *месе*. Во старата теорија *првиот глас* со основа на *Ke* е познат како *први глас - шееџрафон* (гр. ἦχος πρώτος τετράφωνος). На следниот графички приказ може да се забележи, дека скалата на овој *глас* содржи два поврзани *шееџракорди* (*Ke-Зо’-Ни’-Па’* и *Па’-Бу’-Га’-Ди’*), дополнети со *Ke’*, како октавно повторување на основниот тон, наречен *просламбаноменос* (гр. προσλαμβανόμενος, од προσλαμβάνω - продолжува). *Првиот глас - шееџрафон* денеска поретко се употребува, и тоа, главно, за некои од папандикските мелодии.

(Графикон: 26)

κ q̇	ζ' λ	ν' η	π' q̇	β' λ	γ' η	Δ' δ̇	κ' q̇
9	7	12	9	7	12	12	
<i>Ke</i>	<i>Зо’</i>	<i>Ни’</i>	<i>Па’</i>	<i>Бу’</i>	<i>Га’</i>	<i>Ди’</i>	<i>Ke’</i>
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

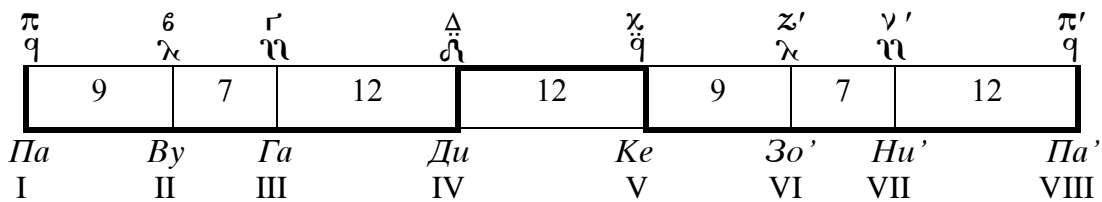
Заради високата позиција, скалата на *првиот глас - шееџрафон* Хрисант ја транспонирал за четири степени (квинта) пониско, на тонот *Па*. За одбележување е, дека “старата” скала на *првиот глас* (*графикон: 26*) меѓу V и VI стапало (*Бу’-Га’*) има растојание полустепен (7 *коми*), додека новата скала (*графикон: 27*) меѓу истите стапала има променливо растојание: *мал сџееџен* (9 *коми*), кога тонската низа се движи нагоре и *полусџееџен* (7 *коми*), кога истата се враќа надолу. Ова наведува на размислување, дека Хрисант, не ја напуштил “старата” скала и нејзиниот основен тон *Ke*, туку, заради еволутивните промени во структурата на мелодиите на *први глас*, “отворил” нова, дополнителна тоника - четири степени пони-

ско - на тонот *Па*. На тој начин, кога мелодијата се движи во рамките на долниот тетрафон *Па – Ке*, за тоника (исо) го има тонот *Па*, при што тонот *Зо'* се пее снижено, а кога истата преминува во горниот тетракорд, исото се преместува на старата тоника - *Ке*, а *Зо'* се пее како “природен” тон. При повторното враќање на мелодијата во долниот тетрафон, тонот *Зо'* пак се пее снижено.

Ова двојство во изведувањето на тонот *Зо'*, коешто подолг период е предмет на теоретски расправи, некои теоретичари го објаснуваат и со т.н. закон за *привлекување на ѝоновиѝе*, според кој, еден тон се изведува природно или алтерирано (повишено или снижено) - во зависност од насоката во којашто се движи мелодијата. Имено, при движењето на мелодијата нагоре, некои тонови се стремат кон повишување, а при нејзиното враќање надолу, истите тонови се враќаат во својата првобитна положба. Освен во источното црковно пеење, овој принцип на градење на мелодијата се среќава и во традиционалната музика на повеќето балкански и блискоисточни народи.

Иако традицијата го именува како *дорски, ѝрвиоѝ глас*, во својата денешна форма, всушност, не кореспондира со античкиот *дорски*, туку со *фригискиоѝ* модус. Мелодиите на *ѝрвиоѝ глас*, главно, користат дијатонска скала според *окѝокоординоѝ сисѝем*, којашто содржи три големи, два мали и два полустепени:

(Графикон: 27)



Знаците за *марѝириѝ* и *фѝѝори* за *ѝрвиоѝ глас* се истите од дијатонската скала. Генералната *фѝѝора* на *ѝрвиоѝ глас* е знакот - ϕ , којшто е “остаток” од старата основа на *ѝрвиоѝ глас*, тонот - *Ке*. За својата “нова” тоника - *Па* ја користи дијатонската *фѝѝора* - φ . Поставени на својот тон, тие ја укинуваат претходната *фѝѝора* и наложуваат од тоа место да се пее дијатонски, според скалата на *ѝрвиоѝ глас*, со полустепени меѓу *Бу-Га* и *Зо'-Ну'*. Слично е кога овие *фѝѝори* се поставени на некој друг тон. Во тој случај, тонот си ја задржува интонацијата, а се преименува во *Ке*, односно во *Па* и пеењето продолжува како да почнува со *Ке (Па)*.

Клучот на *йрвиоѝ глас* е составен од бројот 1 (9), над којшто се поставени два *аѝосѝрофа* и *иѝсили*. Напред се додава и редниот број на *гласоѝ*, а назад се допишуваат основниот тон на скалата и соодветната *фѝора*:

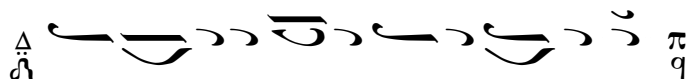
$$\text{Глас I } \overset{\text{L}}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{q}}}} \text{ Па } \varphi \text{ или } \text{Ke } \circ$$

Формулите за каденцирање во *йрвиоѝ глас* варираат според темпото на напевите, односно, според стилот на црковно пеење. Мелодиите на *йрви глас* во *ирмолошкиоѝ* стил, прават *финални* и *свршени* каденци на *Па* и *несвршени* на *Ди*:

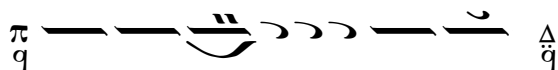
Финална:



Свршена:

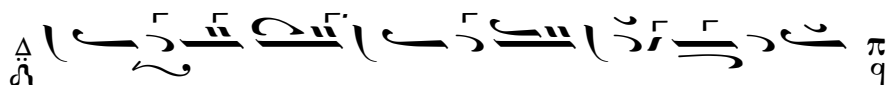


Несвршена:

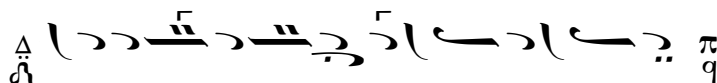


Напевите од *сѝихирарискиоѝ* вид на *йрвиоѝ глас*, *финални* и *свршени* каденци исто така прават на *Па*, но, *несвршени* имаат на *Га*, *Ди*, а понекогаш и на *Зо*. Еве неколку мелодиски формули за каденцирање, кои се среќаваат почесто:

Финална:

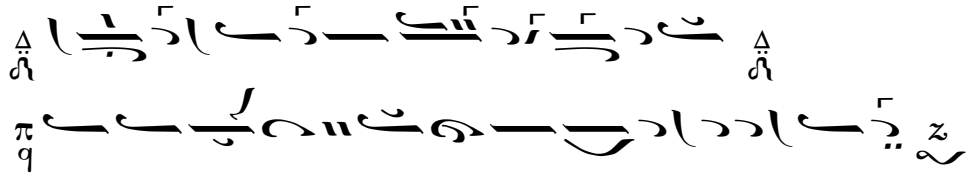


Свршена:



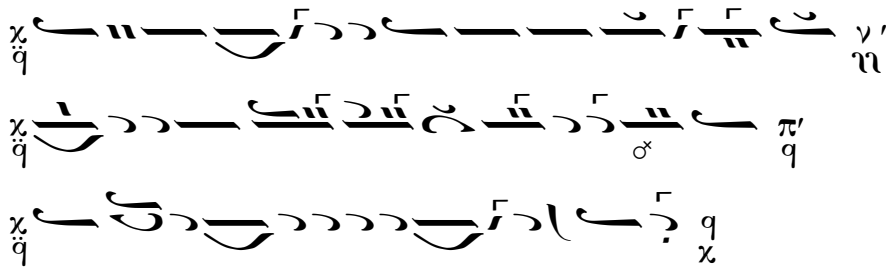
Несвршени:



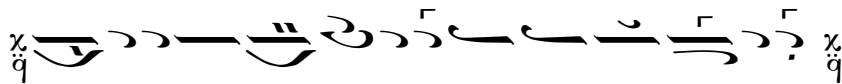


Стихирариските напеви на *̄рвио̄й̄ ̄лас̄ ̄ше̄й̄рафон* (во скала со основен тон на *Ке*), несвршени каденци прават на *Ни'*, *Ке* и *Па'*, а свршени и финални на *Ке*:

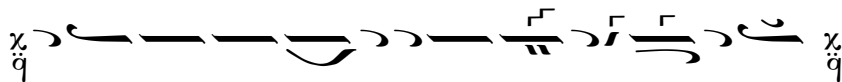
Несвршени:



Свршена:

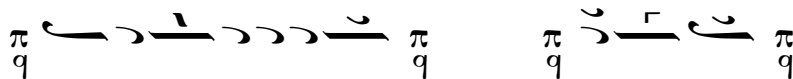


Финална:



Мелодиските формули за каденцирање во *̄й̄а̄й̄а̄дикискио̄й̄ с̄̄ӣл* на пеење во сите *̄ласови* се создаваат со поголема творечка слобода и не можат да се категоризираат по одделни видови.

Формули за утврдување на интонацијата и на карактерот на *̄рвио̄й̄ ̄лас̄*, коишто најчесто се среќаваат, се:



Во современата практика и теорија на источното црковно пеење дијатонската скала на *̄рвио̄й̄ ̄лас̄* често се поистоветува со западната природна ре-минор (*d-moll*) скала: *ре, ми, фа, сол, ла, си-бемол, до, ре* (d, e, f, g, a, b, c1, d1). Изградена врз темперираниот

систем, оваа скала е составена од 5 цели (12 *коми*) и од два полу-
 степени (6 *коми*):

(Графикон: 28)

<i>Па</i> (d)	<i>Бу</i> (e)	<i>Га</i> (f)	<i>Ди</i> (g)	<i>Ке</i> (a)	<i>Зо-ifes'</i> (b)	<i>Ну'</i> (c1)	<i>Па'</i> (d1)
12	6	12	12	6	12	12	
ре	ми	фа	сол	ла	си,	до	ре
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

ПЕРВЫЙ ГЛАСЪ. $\frac{L}{q}$ Па

^(М) ^(П)

Го-спо-ди, воз-звахъ къТе-вѣ, — Оу-слы — — ши —

^(М) ^(П)

ма. Оу-слы — — ши ма, Го — — спо — —

^(М) ^(П)

ди. Го-спо-ди, воз-звахъ къТе-вѣ, — Оу-слы — — ши —

^(М) ^(П)

ма: — — вон-ми гла-мо-ле-ни-а —

^(П) ^(М)

мо — — е — — гв, вниг-да воз-зва-ти ми къТе-вѣ. —

^(М) ^(П)

— Оу-слы — — ши — ма, Го — — спо — — ди.

^(П) ^(М)

Да ис-пра-вит-сѣ мо-ли-тва мо-а, га-кв ка-

^(М) ^(П)

ди — — ло прѣдъ-То-во-ю, воз-дѣ-

^(М) ^(П)

а-ни-е рѣ-кѣ мо-е-ю, жер-тва ве-чер-на-

ⲛⲓ ⲃⲉⲗ - - ⲗⲁ - ⲕⲟ - - ⲛⲓⲓ ⲛⲁ - - ⲗⲓⲭⲏ.

π
ϩ

Ⲱ ⲃⲉⲗ - - ⲗⲁ - ⲕⲟ - - ⲛⲓⲓ ⲛⲁ - - ⲗⲓⲭⲏ.

Ⲡⲣⲓ - ⲓ - ⲃⲓ-ⲧⲉ, ⲗⲱ ⲃⲓ - - ⲉ, _____ ⲃⲟ - - ⲗⲡⲟ - - ⲓⲙⲧⲏ, ⲓ ⲡⲟ-ⲕⲗⲟ-

ⲛⲓⲙⲧⲏ - - ⲗⲁ ⲭⲣⲓ - - ⲗⲗⲟ, ⲗⲁ - ⲃⲁ-ⲗⲓⲉ Ⲇⲓⲗⲱ ⲓⲗⲱ ⲙⲉⲣ-ⲧⲃⲱⲭⲏ ⲃⲟⲗ - - ⲕⲣⲉ - ⲗⲉ -

ⲛⲓⲙⲧⲏ - - ⲗⲁ ⲭⲣⲓ - - ⲗⲗⲟ, ⲗⲁ - ⲃⲁ-ⲗⲓⲉ Ⲇⲓⲗⲱ ⲓⲗⲱ ⲙⲉⲣ-ⲧⲃⲱⲭⲏ ⲃⲟⲗ - - ⲕⲣⲉ - ⲗⲉ -

ⲛⲓ - - ⲉ: ⲓⲁ - - ⲕⲱ _____ ⲧⲟⲓ _____ ⲉⲗⲧⲏ _____

ⲛⲓ - - ⲉ: ⲓⲁ - - ⲕⲱ _____ ⲧⲟⲓ _____ ⲉⲗⲧⲏ _____

ⲃⲟⲗⲧⲏ _____ ⲛⲁⲗⲗⲟ, _____ Ⲱ ⲡⲣⲉ-ⲗⲉ-ⲗⲧⲓ ⲃⲣⲁ - ⲗⲓⲓ - - ⲗⲁ ⲙⲓⲣⲧⲏ _____ ⲓⲗⲱ -

ⲃⲟⲗⲧⲏ _____ ⲛⲁⲗⲗⲟ, _____ Ⲱ ⲡⲣⲉ-ⲗⲉ-ⲗⲧⲓ ⲃⲣⲁ - ⲗⲓⲓ - - ⲗⲁ ⲙⲓⲣⲧⲏ _____ ⲓⲗⲱ -

ⲃⲁⲃ - - ⲗⲉⲓ.

π
ϩ

ⲃⲁⲃ - - ⲗⲉⲓ.

ⲃⲉ - ⲗⲉ - ⲗⲓ-ⲧⲉ-ⲗⲁ, ⲛⲉ - ⲃⲉ - - ⲗⲁ, ⲃⲟⲗ-ⲧⲣⲟⲗⲧⲓ - ⲃⲓ-ⲧⲉ, ⲱⲗⲓ - ⲗⲓⲟ - ⲃⲁ -

ⲃⲉ - ⲗⲉ - ⲗⲓ-ⲧⲉ-ⲗⲁ, ⲛⲉ - ⲃⲉ - - ⲗⲁ, ⲃⲟⲗ-ⲧⲣⲟⲗⲧⲓ - ⲃⲓ-ⲧⲉ, ⲱⲗⲓ - ⲗⲓⲟ - ⲃⲁ -

ⲛⲓ - ⲗⲁ ⲗⲉⲙ - - ⲗⲓ, ⲃⲟ - ⲗⲟ - ⲡⲓⲓ - - - ⲧⲉ ⲗⲟ - - ⲣⲓ _____

ⲛⲓ - ⲗⲁ ⲗⲉⲙ - - ⲗⲓ, ⲃⲟ - ⲗⲟ - ⲡⲓⲓ - - - ⲧⲉ ⲗⲟ - - ⲣⲓ _____

ⲃⲉ - ⲗⲉ - - - ⲗⲓ - - ⲉ: ⲗⲉ ⲃⲟ Ⲇⲓⲙⲁ-ⲛⲟⲗⲓⲗⲏ ⲗⲣⲧⲏ - ⲭⲓ

ⲃⲉ - ⲗⲉ - - - ⲗⲓ - - ⲉ: ⲗⲉ ⲃⲟ Ⲇⲓⲙⲁ-ⲛⲟⲗⲓⲗⲏ ⲗⲣⲧⲏ - ⲭⲓ

ⲛⲁⲗⲗⲟ ⲛⲁ ⲕⲣⲧⲏ - ⲗⲧⲧⲏ _____ ⲡⲣⲓ-ⲗⲃⲟⲗⲧⲏ - ⲃⲓ, ⲓ ⲗⲓⲟⲃⲧⲏ ⲃⲁ - ⲗⲓ, ⲗⲉⲗⲧⲏ

ⲛⲁⲗⲗⲟ ⲛⲁ ⲕⲣⲧⲏ - ⲗⲧⲧⲏ _____ ⲡⲣⲓ-ⲗⲃⲟⲗⲧⲏ - ⲃⲓ, ⲓ ⲗⲓⲟⲃⲧⲏ ⲃⲁ - ⲗⲓ, ⲗⲉⲗⲧⲏ

— оу̇ - - - мер - - тви, ѿ - да- ма вос- кре - си - вый,

ѿ - ку че - - ло - вѣ - - ко - - лю - - - вець.

^{(М)(П)} Сла- ва ѿ- цѣ, ѿ сы- нѣ, ^(М) ѿ ^(П) свѣ- то - - мѣ ^(П) дѣ - -

- хѣ, ^(М) ѿ ны - нѣ ѿ при - - сно, ^(П) ѿ во вѣ - ки вѣ - - квѣ, ^(М)

^(П) ѿ ^(П) ми̇ нѣ. π
9

Все-мир-нѣ-ю сла - - вѣ, ѿ че - ло - вѣкъ про-зѣв-шѣ - - ю, π
9

и Вла- ды-кѣ рожд-шѣ - - ю, не - бе - - - снѣ - - ю

- дверь, ^(П) вос - по-имъ Ма-рї - - ю ^(П) дѣ - - - вѣ, без -

пло - - тныхъ ^(П) пѣ - - снѣ, ѿ вѣр-ныхъ оу̇ - - до - вре - - ни -

- - е: ^(П) сї - д бо ѿ - ви - - сѣ не - - во, ѿ храмъ

Бо - - же - - ства: сї - Δ пре-гра-жде-нї-є вра-жды

раз - - рѡ - - шив - - ши, миръ вве-де, ѿ цар- - стві- - є ѿ - - -

вер - - - зє. Сї - ю оу-вѡ ѿ - мѡ - - це вѣ-ры оу-твер-жде-

нї - - є, по - бор - ни - ка ѿ - ма - - мы ѿз - - не - - Δ рожд - -

ша - - го - - сѡ Го - - - спо - - - да. Дер-зай - - те,

оу - - во, дер-зай-те, лю - - ді - є - - Бо - - - жї - -

и: ѿ-во Той по-вѣ-дит вра- - ги, ѿ - - кѡ все - -

си - - - ленъ. **На Хвалитехъ. ѿ Па.**

Всѡ-ко-є ды-ха-нї-є да хва - - литъ - - Го - - - спо -

да. Хва - ли-те Го - - спо - - да - - сѡне- - бесъ, хва - - ли - -

те ѿ -- го въвы -- -- шнихъ. Те-вѣ_____ по-до-ба --

етъ пѣ-- снь_____ Бо -- -- гѣ.

Хва-ли-те ѿ-го_____ вси аг -- -- ге -- -- ли_____ ѿ -- --

гѣ, хва-ли -- -- те ѿ -- -- го вса си -- -- лы_____ ѿ -- --

гѣ._____ Те-вѣ_____ по-до-ба -- -- етъ пѣ -- -- снь_____ Бо --

гѣ._____ Па.

По-емъ Тво-ю, Хри-сте, спа-си-тел-нѣ-ю страсть, ѿ сла-

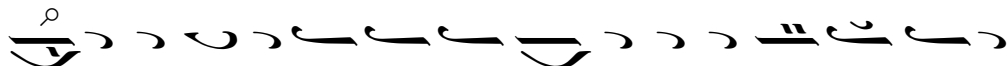
вимъ Тво-е вос-кре-се -- -- нї -- -- е.

Крестъ пре-тер-пѣ-вый, ѿ смерть_____ оу-праз-дни--вый ѿ вос-кре-

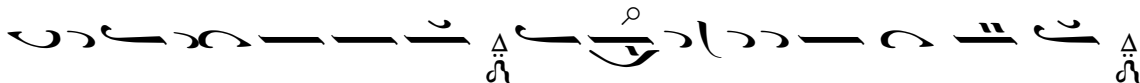
сый ѿз мер-твыхъ, оу-ми-ри на -- -- шѣ_____ жи-знь, Го-спо-ди,



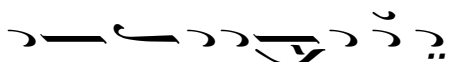
Ѧ - кѡ ѣ-динъ все- си- -ленъ.



Ѧ - да-плѣ-ни-вый Ѧ че - ло - вѣ - ка вос-кре-си- вый вос-кре-



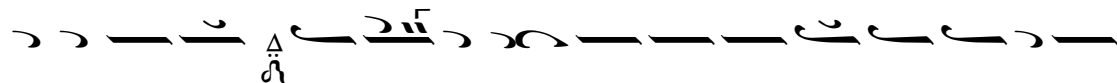
се-ни-емъ_ Тво-имъ, Хрї-сте, спо - до - ви насъ_чис-тымъ серд-цемъ,



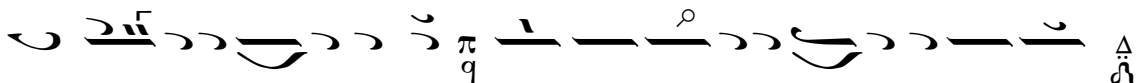
Те-вѣ пѣ-ти Ѧ сла - - ви-ти.



Бо - го - лѣ - пно - е Тво - е сниз-хо-жде-ні- е сла- ва-ще, по-емъ-



- Та, Хрї- сте, ро - дил- сѧ ѣ - си Ѡ Дѣ - вы, Ѧ не раз-лѧ-



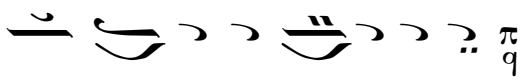
ченъ былъ_ ѣ- сы Ѡ От-ца, по- стра-далъ ѣ-си Ѧ- кѡ че-ло- вѣкъ,



Ѧ во- ле - ю пре-тер-пѣлъ є - си_ крестъ, вос- кре-слъ є - си Ѡ гро-



- - ва Ѧ - кѡ Ѡ чер - то - га про-из- шедъ, да спа - се - ши



миръ, Го- спо-ди, сла- ва Те-вѣ.

Стихира 1. $\frac{L}{q}$ Па

ⲛⲁ ⲓⲟ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ

На го - - - ρδ οϛ - че - ни - комъ - и - - δδ - -

ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ

- - цымъ за же - мно - е воз - не - се - нї - е, пред - ста -

ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ

Го - - - сподъ: и по - кло - нив - ше - - сд е - -

ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ

мδ, и дан - - ны - - а вла - - сти вѣ - - здѣ на -

ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ

- - чив - ше - - - сд, въпо - дне - бес - - - нδ - - ю

ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ

по - сы - ла - - χδ - - сд, про - по - вѣ - - да - - ти -

ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ

е - же иъ мер - твыхъ вос - кре - се - нї - - е, и е - же на не - ве -

ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ

са воз - ше - - - стві - - - е: и м - же и во вѣ - ки

ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ

спре - - вы - - ва - - ти не - лож - ный ѱ - вѣ - ца - сд Хри - стосъ

ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ ⲛⲟⲩⲱⲛⲁ

Богъ, и Спасъ - дшъ на - - - шыхъ.

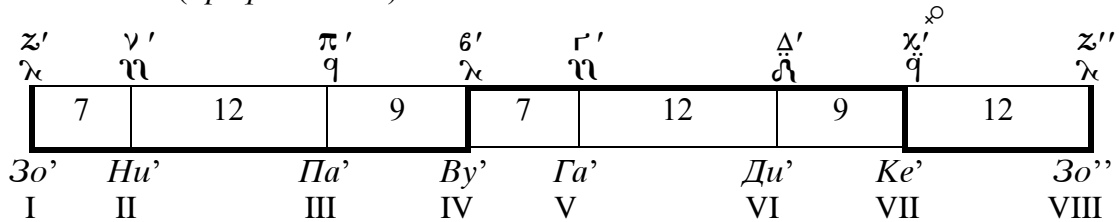
II.

Вториот глас

Наспроти мислењата за дијатонскиот карактер на источното црковно пеење, истражувањата во последниве децении покажаа дека хроматските *џласови* биле присутни во структурите на византиската мелодија и во периодот пред хрисантовата реформа (1814). Според некои теоретичари од XIX век, *вџориоџ џлас* ги користел трите видови на скали: дијатонската, хроматската и енхармонската. Романскиот теоретичар Антон Пан (1796-1854), е на мислење, дека со текот на времето енхармонскиот *вџори џлас* исчезнал, а се зачувале само дијатонскиот и хроматскиот.⁶

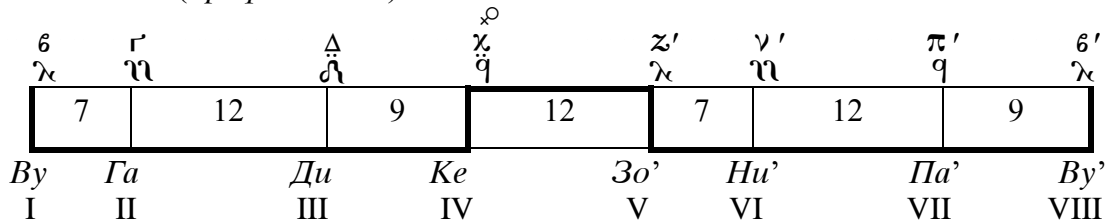
Во “стариот систем” *вџориоџ џлас*, има основа на тонот *Зо’*:

(Графикон: 29)



Оваа скала со очигледна висока позиција, Хрисант ја транспонирал за четири степени (квинта) пониско, со што е создадена дијатонската скала на *вџориоџ џлас* - *леџеџос* (гр. λέγετος, од λέγε – кажува) (џрафикон: 30):

(Графикон: 30)



⁶ Панн, Антон, Βαζιλ теоретик шџ практик ... op. cit. p. 102.

Со снижување на IV-то (*Ke*) и VII-то (*Pa'*) стапало на скала-*ӣа ле̄ей̄ос* се добива хроматската скала на *вӣорио̄ӣ глас* со основен тон *Bu* (*графикон: 31*), којашто се користи за мелодиите од стихирарискиот и пападикискиот (поретко ирмолошкиот) стил.

(Графикон: 31)

$\underline{\underline{\epsilon}}$	Γ_{σ}^x	$\underline{\underline{\Delta}}$	χ_{σ}^x	$\underline{\underline{\zeta}}'$	ν_{σ}^x	$\underline{\underline{\pi}}'$	$\underline{\underline{\epsilon}}'$
7	12	6	15	7	6	15	
<i>Bu</i>	<i>Γa</i>	<i>Δu</i>	<i>Ke</i>	<i>ζo'</i>	<i>νu'</i>	<i>πa'</i>	<i>Bu'</i>
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

Ако за основен тон во оваа тонска низа се земе *Hu*, всушност, се добива формата на *мека̄ӣа хромай̄ска скала*. Карактеристика на оваа скала на *вӣорио̄ӣ глас*, се тоновите *Δu*, којшто е нејзина главна тоника и *Bu* - како второстепена. Во овој поглед, нејзиниот основен тон *Hu* има незначителна функција.

(Графикон: 32)

$\underline{\underline{\nu}}$	$\underline{\underline{\pi}}_{\sigma}$	$\underline{\underline{\epsilon}}$	Γ_{σ}^x	$\underline{\underline{\Delta}}$	χ_{σ}^x	$\underline{\underline{\zeta}}'$	ν_{σ}^x
6	15	7	12	6	15	7	
<i>Hu</i>	<i>πa</i>	<i>Bu</i>	<i>Γa</i>	<i>Δu</i>	<i>Ke</i>	<i>ζo'</i>	<i>νu'</i>
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

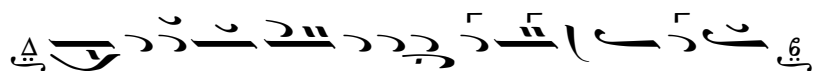
Освен оваа скала, според теоретичарите од XIX век, пападикиските мелодии на *вӣори глас* ја користат и споменатата дијатонска скала со основен тон *Bu* - *ле̄ей̄ос*.⁶ Иако сличностите меѓу оваа скала (*графикон: 30*) и хроматската на *вӣорио̄ӣ глас* (*графикон: 31*) се очигледни, денеска, најголемиот дел од теоретичарите скалата - *ле̄ей̄ос* ја третираат како една од трите дијатонски варијанти, коишто ги употребува *чей̄вр̄ӣо̄ӣ глас*.⁷ На истиот начин ќе биде третирана и во оваа книга.

Хроматскиот *вӣори глас* има клуч: $\overline{\overline{\overline{\overline{\epsilon}}}}$, на кој, обично, му се додава бројот на *гласо̄ӣ* и основниот тон на скалата:

Глас II. $\overline{\overline{\overline{\overline{\epsilon}}}}$ *Δu*— σ ; Глас II. $\overline{\overline{\overline{\overline{\epsilon}}}}$ *Bu*— σ ;

⁶ Пани, Антон, *Базил теоретик шї практик... op. cit.* p. 104.

⁷ Popescu-Paserea, I., *Principii de musica bisericescã-orientalã*, Bucuresti, 1897. p. 39.



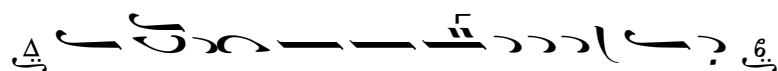
Напевите во ирмолошкиот стил на *вѣториоѣ глас* со основа на тонот *Ни*, *финални* каденци прават на *Ди*, *свршени* на *Ди* и само понекогаш на *Бу*, а *несвршени* на разни стапала: *Бу*, *Ни* (долно), *Га*, *Ди* и *Зо'*. Освен својата скала, ирмолошките напеви на *вѣториоѣ глас*, ја употребуваат и хроматската скала на плагалниот *шестѣи глас*, со основен тон *Па* (очигледно, со цел да се внесе разнообразие во пеењето на *вѣториоѣ глас*). Мелодиите на овој *глас* ги прават следните каденци: *свршени* и *финални* на *Па* и *несвршени* на *Ди*.

Мелодиските формули за каденцирање на ирмолошките напеви немаат некој препознатлив белег. Еве неколку примери:

Финална:



Свршена:

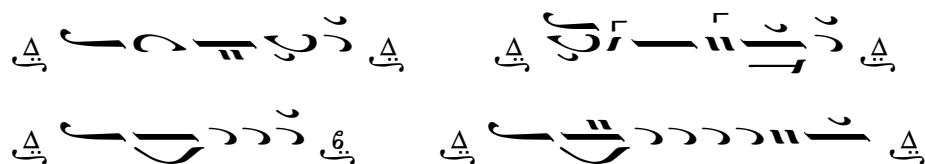


Несвршена:

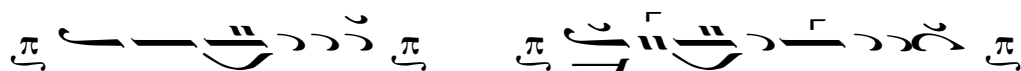


Интонацијата на напевите од *вѣториоѣ глас* се утврдува со мелодиски формули од овој вид:


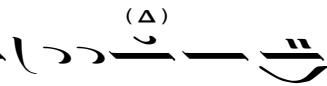

а) *За сѣихирарискиѣ и ѣаѣадикискиѣ наѣви:*



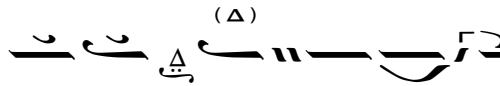

б) *За ирмологискиѣ наѣви, (коишто ја позајмуваат скалата на шестѣиоѣ глас):*




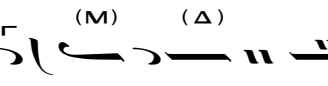
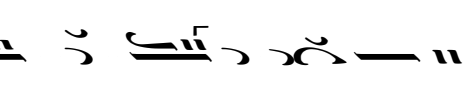
ВТОРІЙ ГЛАСЪ.

(М)  (Δ)  (В) 

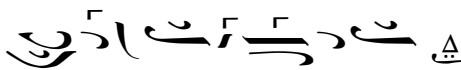

Го - - - спо - - ди, воз-звахъ къ Те - - вѣ, Оу - слы - -

(Δ)  (В) 

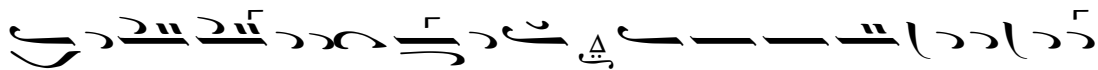
-ши ма. Оу - слы - - ши ма, Го - - - спо - - ди.

(Δ)  (М)  (Δ) 

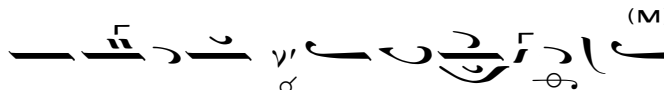
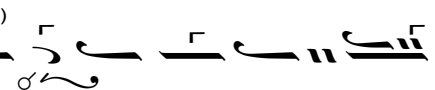
Го - - - спо - - - ди, воз - - звахъ къ Те - вѣ, Оу - слы -

- - ши ма: вон-ми гла - - е мо - ле - -



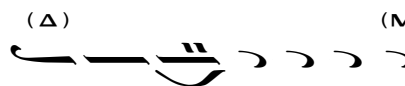
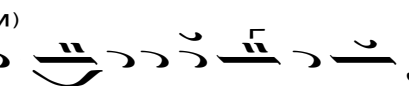

нї - - мо - - е - - гв, вон-да воз-зва--ти ми

(М)  (М) 

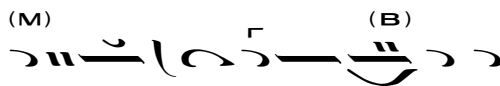

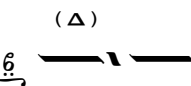
- къ Те - вѣ. Оу - слы-ши ма, Го - - - -



- спо - ди.

(Δ)  (М)  (Δ) 

Да ис - пра-вит - - са мо-ли - - тва мо - - а, га - - кв

(М)  (В)  (Δ) 

ка - - ди - ло пред - - Го - - во - - ю, воз - дѣ -

Δ - - нї - - є _____ ρδ - - κδ мо - ε - - - - ю,

жер - - тва ве - - чер - - - на - - Δ. Оу̇ - слы - -

- - ши _____ ма, Го - - - - - спо- ди.

Пре-жде вѣкъ ѿ От - ца _____ рожд-ше-мѡ-сѡ Бо-жї-ю Гло-вѡ, во -

плоч-ше-мѡ-сѡ ѿ Дѣ - вы - - Ма-рї - - и, прї - и - ди - -

те _____ по - - кло - - - ним - - - сѡ: Крестъ во _____

пре-тер-пѣвъ, по - гре - ве - нї - ю пре - да - де - - сѡ ѿ-квѡ Самъ _____

_____ вос - - хо - - тѣ: ѿ вос-кресъ _____ ѿз мерт - -

твѣхъ, спа - се _____ ма за - блѡ - жда - - - ю - ца - - го

че - - ло - - вѣ - - ка.



Хрї- стос Спась нашъ ѣ - же на ны рѢ - кѢ - пї - са -



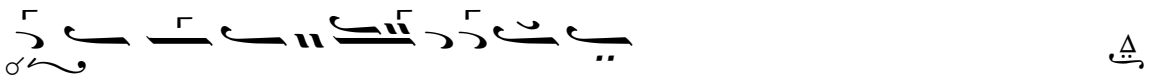
нї-е при-гвоз-дивъ, на кре - стѣ заг-ла - - ди, и



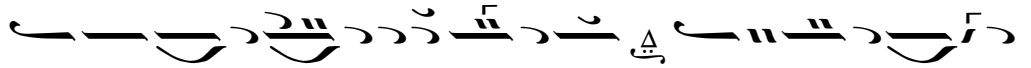
смер-тнѡ-ю дер - жа - - вѢ оу - - праз - - дни: по - кла - на -



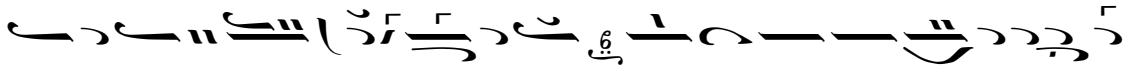
- ем - - са ѣ - - гѡ трї- дне- вно-мѢ вос - - кре - се -



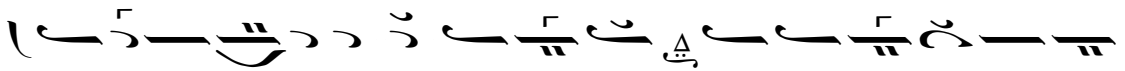
- - - - - нї - ю.



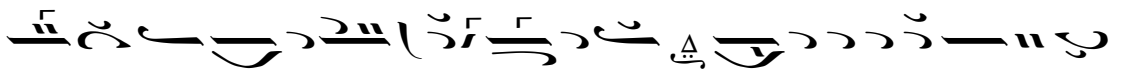
Го ар - хаг - ге-лы вос-по - - имъ Хрї - - сто- во - - -



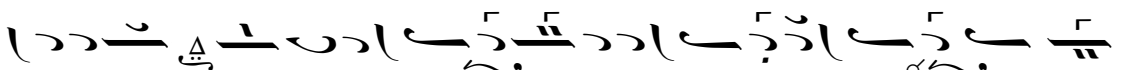
вос-кре-се - - - нї - - е: той во ѣсть иу - ба-ви-тель



и Спась дѢшъ на - - шихъ, и въсла - - вѣ стра - -



- шнѣи, и крѣп - - цѣи си - - лѣ, па - - - ки гра - - деть



_____ сѢ - ди-ти мї - - - - рѢ, _____ ѣ - го - - -

мѡ дѡ - - хѡ, ѡ ны - - нѣ ѡ при - - снѡ

ѡ вѡ вѣ - - ки вѣ - квѣ, ѡ - - минь.

Преѡ - - де сѣнь за - - кон-на- ѡ, бла-го- да-ти при- -

шед - - - ши: ѡ - - кв - же ѡ во - - кѡ-пи - - на не

сга - ра- ше ѡ - - па - - лѡ - - е - - ма, та- кв дѣ-ва ро - - ди -

ла ѡ - - - си, ѡ дѣ - - ва пре-бы-ла ѡ

ѡ - - - си, вѣ-стѡ стол - - па ѡ - - гнен - -

- на - - го, пра - ве - - дно - - е ѡ воз - сї- ѡ

ѡ Солн - - це: вѣ - - стѡ Мѡ - ї - - се - - а,

Хрї - - стосъ, спа - - се - - нї - - е дѡшъ ѡ на - -

— шихъ. _____

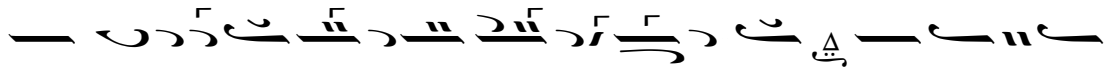
На Хвалитехъ.



Всѡ - ко - ѳ - ды - ха - - нї - - - - ѳ - да хва - - литъ



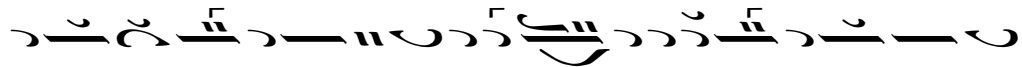
Го - - спо - да. Хва - ли - те Го - - спо - да съне - - вѣсь,





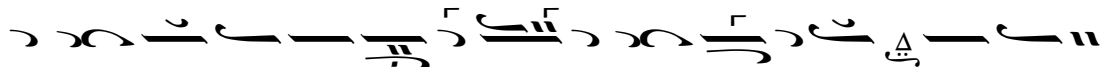
хва - ли - - те  - - гѡ въвы - - шнихъ. Те - вѣ _____ по -

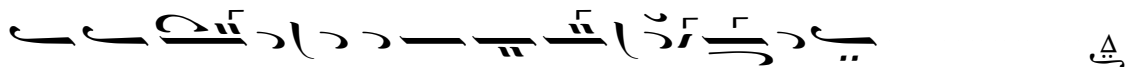

до - ва - - етъ _____ пѣ - - снъ Бо - - - гѡ.



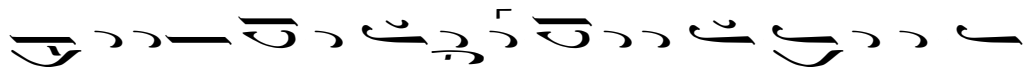
Хва - ли - те  - - го _____ вси _____ яг - ге - ли  - - гѡ, хва - ли -




те _____  - го свѡ си - - - лы _____  - - гѡ. Те - вѣ _____


 

по - до - ва - - етъ _____ пѣ - - снъ Бо - - - гѡ.



Всѡ - ко - ѳ - ди - ха - нї - ѳ,  _____ всѡ - - тварь Тѡ _____ сла - витъ,



Го - - спо - ди,  - кѡ кре - стомъ _____ смерть _____  - праз -

Днилъ__ê - - си, да по - ка - же-ши лю-демъ, ê - же из

мер-твыхъ Тво-е вос - - кре - се - - - нї - - е, _____ га-

кѡ ê -динъ че-ло-вѣ - - ко - - лю - - - - - вецъ.

Да ре - кѡтъ î - њ - - де - - е, ка-кѡ во-и-ни по - -

гѡ-ви - - ша стре - гѡ - - - - щї - - и _____ ца - -



ра: по-что во ка-мень не со--хра-ни Ка - ме- -не__ жи - -


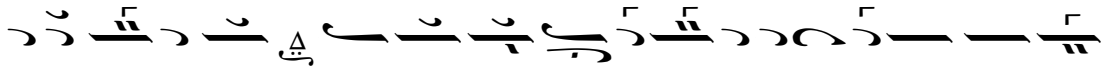
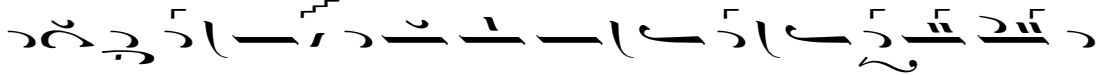


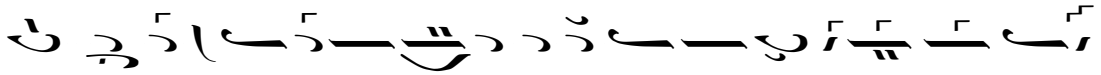
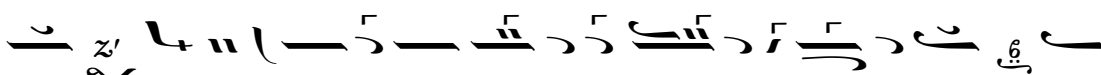
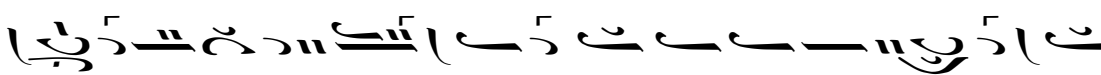
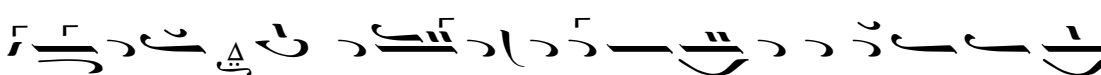
-зни; î - ли по-гре - ве -на-го__ да да - - датъ, î - ли вос-крес-

ше- -мѡ да по - кло - - - - нѡт - - сѡ, гла - го - - лю - -

ще съна - - ми: сла-ва мно-же-ствѡ__ ще - - дротъ Тво--ихъ,

Спа - се нашъ, __сла - - ва__ Те - - вѣ.

Стіхира 2.  


 Съми - - ры при- - шед - - - шымъ іа - - же съМа-ри - е-

 - ю же - - намъ и не - до - 8 - - - мѣ - - ва - -

 - ю-щым - - са, _____ ка - - - - - кв _____ в8 - -

 -детъ _____ імъ оу - л8 - чи - - - ти же - ла - - - ні -

 - - - є, іа - ви - - са _____ ка - - мень взд - - тый, Бо-

 же-ствен - - ный _____ ю - но - - ша, оу - то - лд - - - ай _____

 _____ ма - - тежъ _____ дшъ _____ ихъ: во-

 ста _____ бо, гла - - го - - - летъ, і - и - сѣсъ _____ Го-

 - - - сподъ. Тѣм-же про - - по - - вѣ - ди - - те про - по - вѣ-

III.

Третиот глас

Според “стариот систем”, *̄ирей̄ио̄ӣ ̄глас* има основа на III стапало од “високиот” тетракорд – на тонот *Ни*. Од оваа висока позиција Хрисант го транспонира за четири степени надолу - на *Га* (всушност, на основниот тон на неговиот плагален - *седмио̄ӣ ̄глас*) - ова за напевите од *ирмолошкио̄ӣ* и *с̄ӣихирарискио̄ӣ с̄ӣил*, додека за *̄иа̄иадикискӣӣе* мелодии - за цела октава пониско - на тонот *Ни*. За разлика од *̄ирвио̄ӣ ̄глас*, кој при транспонирањето од *Ке* на *Па*, не ја запазил истата интервалска структура, *̄ирей̄ио̄ӣ ̄глас* е транспониран со истиот распоред на степените. Тритонусот, којшто се појавува на новата стихирариска тоника *Га*, е разрешен со помошта на енхармонската фтора *аџем*, која поставена на IV стапало *Зо*, го снижува до *Ке* на растојание од $\frac{1}{4}$ степен.

Иако се среќава и под традиционалниот назив ‘фригиски’, според својата структура енхармонскиот *̄ирей̄ӣӣ ̄глас* не се совпаѓа со античкиот фригиски модус. Овој назив би можел да се однесува на честата застапеност на тонот *Па* во напевите од *̄ирей̄ио̄ӣ ̄глас*, како еден од неговите “тонални” центри (долна медијанта).

Тре̄ӣио̄ӣ ̄глас има клуч $\dot{\gamma}\dot{\gamma}$, на кој често му се додава бројот на *̄гласо̄ӣ* и името на основниот тон на напевот:

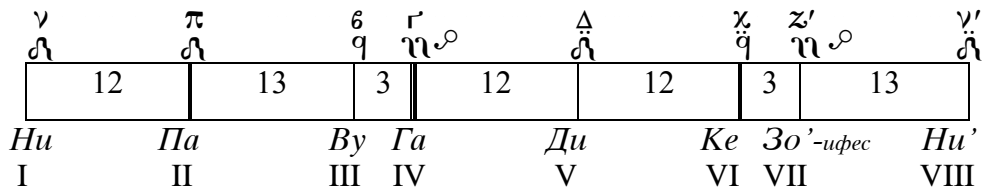
Глас III $\dot{\gamma}\dot{\gamma}$ Га, или *Глас III $\dot{\gamma}\dot{\gamma}$ Па*.

Тре̄ӣио̄ӣ ̄глас ја употребува т.н. енхармонска скала ‘аџем’ со почетен тон *Ни*, која на стапалата IV и VII (тоновите *Га* и *Зо*) го има знакот ‘аџем’. Во првиот случај, кога знакот ‘аџем’ е поставен на тонот *Га*, тој наложува, тонот *Ву* да се доближи до *Га* на растојание од $\frac{1}{4}$ степен (3 *коми*); во вториот случај, како што е кажано и

погоре, знакот 'аџем' влијае: тонот Зо' (над којшто е поставен), да се доближи до Ке на растојание од ¼ степен. Со овие алтерации на тоновите Ву и Зо', настануваат модификации на бројот на *комиџе* меѓу стапалата, а со тоа и на нивните *марџириш*. На тој начин, Па добива *сџолче*: ϩϫ, тонот Ву: ϩ и Зо' добива: ϫϫ.

Иако скалата на *џреџиоџ* глас се пишува со основен тон Ни, нејзината тетракордна структура (Ни-Га-Зо' *ifes* - Ву' *ifes*), како и четврт-степените меѓу III-IV и VI-VII стапало, создаваат впечаток дека тоника на скалата е Га. Ова го потврдуваат и каденците на *џреџиоџ* глас: *свршена* и *финална* на Га, а *несвршена* на Па, Ке и многу ретко - на основниот тон Ни.

(Графикон: 37)

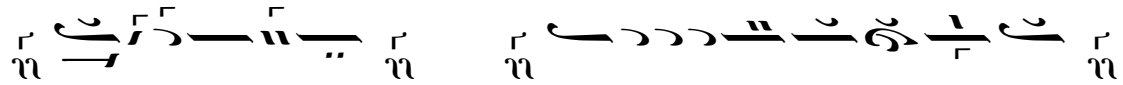


Ирмолошките и стихирариските напеви на *џреџиоџ* глас прават каденци на истите стапала: *несвршена* на Ке, *свршена* на Па и *финална* на Га. Овие два начини на псење на *џреџиоџ* глас се разликуваат само со формулите за каденцирање:

Сџихирариски:

Ирмолошки:

Интонацијата на напевите од *ӣрeй̄иoй̄ӣ г̄лас* се утврдува со мелодиски формули во коишто се присутни основниот тон *Ни* и тониката *Га*. Еве два карактеристични примери:



Иако *ӣрeй̄иoй̄ӣ г̄лас* е автентичен кога има енхармонска структура, под влијание на европскиот темперирани систем, тој во практиката се поистоветува со *скалaй̄иa фa-мaжop*.

ТРЕТІЙ ГЛАСЪ. ḡḡ Γα

Го- спо- - ди, — воз-звухъ — къ Те- - вѣ, оу̇ - слы - - - - ши -

- - - - ма. Оу̇ - слы - - ши — ма, — Го - - спо-

- - - ди. — Го- спо-ди, воз- -звухъ къ Те - - вѣ, — оу̇- слы - -

- - - ши - - - - ма: вон-ми гла - - сѡ — мо - -

ле - - - - нї - - а — мо - - є - - - - гw, внев- да

воз-зва - - - ти ми — къ Те - - вѣ. Оу̇ - слы - - - - ши-

- ма, Го - - спо - - ди.

Г
ḡ

Да ис - пра-вит--сѡ мо--ли - - тва мо - - - - а, іа̇ - kw

ка - ди - - ло пред — То - - во - - - - ю, — воз - дѣ-

Δ - нї - ε ρδ - κδ _____ μο - ε - - - ю, жер - -

тва _____ ве - - чер - - на - - Δ. Оυ̇ - слы - - - ши _____

_____ ма, Го - - спо - - ди. Гласъ. ḡḡ Γα Πα Χ̄

Тво-имъ кре-стомъ, _____ Хрі-сте Спа-се, смер - ти дер-жа-ва раз-

рδ-ши - - са, π̄ и ді - а - во - лд пре-лестъ оυ̇-праз-дни-са: γ̄ δ̄

родъ же че - ло - вѣ - чес - кій, вѣ - ро - ю спа - са - е - мый, пѣ - - снь

Те - - вѣ всег-да _____ при - но - ситъ. _____ Πα

Про-свѣ-ти - - ша-са свд-чес-ка-д вос - кре-се - нї-емъ Тво-имъ,

Го-спо-ди, и рай па-ки Ѡ-вер-зе-са: π̄ всд же тваръ, _____ вос-хва-ла γ̄

ю - - ци Та, пѣ - - снь Те-вѣ все-гда _____ при - но - ситъ. _____ Πα

Слав- - лю Ѡт - ца ѿ и Сы - на си- лѡ, ѿ Свѡ - та - гвѡ дѡ-

- ха по- ю__власть, не - раз- дѣль- но- є, не - соз- дан - - но- є во-

же- ство, Трой- цѡ ѡ-ди-но- сѡ- шнѡ - ю, цар - - ствѡ - ю - - шѡ - ю

во вѣкѡ__ вѣкѡ - ка._____ Πα

Кре- стѡ__ Тво- є - мѡ Ches- тно- мѡ по - кла - на- ем - сѡ, Хрї-

сте, ѿ вос- кре - се- нї - є__Тво - є по- емъ ѿ сла--вимъ: ра - но-

ю во Тво - є - ю мы вси ѿс- цѡ- лѡ- хомъ. Γλ

Сла - - ва Ѡт--цѡ,__ ѿ Сы - - - нѡ, ѿ__ Свѡ-- то -

- - мѡ__ дѡ - - - хѡ,__ ѿ ны - - -

нѡ__ ѿ при - - - снѡ, ѿ во вѣ - - - кѡ__ вѣ - -

Кѡѡ, _____ â - - - минь. _____

π
q

Ка - - - кѡ не _____ ди - вим - - - сѡ бо - го - - мѡ-жнѡ-

мѡ _____ ро - жде-ствѡ _____ тво - - е - - мѡ, _____ Пре - - чес - - тна-

мѡ _____ ро - жде-ствѡ _____ тво - - е - - мѡ, _____ Пре - - чес - - тна-

мѡ _____ ро - жде-ствѡ _____ тво - - е - - мѡ, _____ Пре - - чес - - тна-

_____ ѡ; _____ й - скѡ - ше - нї - ѡ _____ бо мѡ - - - же -

_____ ѡ; _____ й - скѡ - ше - нї - ѡ _____ бо мѡ - - - же -

ска - - го не при - ем - ши, _____ Все - - не - - по - - ро - - чна -

ска - - го не при - ем - ши, _____ Все - - не - - по - - ро - - чна -

_____ ѡ, _____ ро - ди - ла _____ е - - си без - - ѡт -

_____ ѡ, _____ ро - ди - ла _____ е - - си без - - ѡт -

ца _____ Сѡ - - - на _____ плѡ - - тї - - ю, _____

ца _____ Сѡ - - - на _____ плѡ - - тї - - ю, _____

пре-жде вѣкъ ѡ _____ ѡт - - ца рожд - ден - на - - го _____ без _____

пре-жде вѣкъ ѡ _____ ѡт - - ца рожд - ден - на - - го _____ без _____

ма - - те - - - ре, _____ ни - ка - ко-же пре-тер - - пѣв -

ма - - те - - - ре, _____ ни - ка - ко-же пре-тер - - пѣв -

ша - - го _____ ѡз - - - мѣ - - не - - нї - - ѡ, _____

ша - - го _____ ѡз - - - мѣ - - не - - нї - - ѡ, _____

ἢ - ли смѣ - ше - - нї - - ѿ , ἢ - ли раз - - дѣ - ле - нї -

ѿ , но ѿ - во - ю сѣ - - ще - - ствѣ свой - - ство

цѣ - - ло со - - хран - - ша - - - го . Гѣм -

же , ма - - ти Дѣ - - во Вла - ды - - чи - це , То - го мо -

ли спа - сти - - - - сѣ дѣ - шамъ пра - во - сла -

- - вѣ Бо - го - ро - ди - - - - цѣ ἢ - спо - вѣ - - да - ю -

цихъ тѣ .

На Хваитехъ. ἱη Γα λ

Всѣ - ко - - ѣ ды - ха - - нї - ѣ да хва - - литъ

Го - - - спо - - - да . Хва - ли - - те Го - спо - - да

съне - - весь , хва - ли - - те ѿ - го вѣвы - - - шнихъ .

ⲧⲉ ⲃⲉⲛⲏ ⲡⲟ ⲃⲟ ⲃⲁ ⲉⲧⲗⲏ ⲡⲉⲛⲏ ⲃⲟ ⲃⲟⲗⲏ.

ⲛ

Те - вѣ по - - до - ва - етъ__ пѣ-снь Бо - - гѡ.

Ⲭⲱ ⲗⲓ ⲧⲉ ⲉ ⲃⲟ ⲃⲱ ⲗⲓ ⲁⲓ ⲛⲉ ⲗⲉ ⲗⲓ ⲉ ⲃⲟ

Хва - ли - те ѿ -- го__ вси__ а̀г-ге-ли__ ѿ - -

ⲓ ⲛⲉ ⲗⲉ ⲗⲓ ⲉ ⲃⲟ ⲃⲱ ⲗⲓ ⲁⲓ ⲛⲉ ⲗⲉ ⲗⲓ ⲉ ⲃⲟ

- гⲱ, __ хва - лы - - те ѿ -- го сва__ си - -

ⲓ ⲛⲉ ⲗⲉ ⲗⲓ ⲉ ⲃⲟ ⲃⲱ ⲗⲓ ⲁⲓ ⲛⲉ ⲗⲉ ⲗⲓ ⲉ ⲃⲟ

- - лы, __ ѿ - - гⲱ. Те - вѣ по - - до - ва - етъ__ пѣ-

ⲧⲉ ⲃⲟ ⲃⲟⲗⲏ.

Гласъ. ⲓⲓ Ⲓⲁ Ⲓⲁ Ⲓⲁ Ⲓⲁ

снь Бо - - гѡ.

Ⲓⲓ ⲓ ⲃⲱ ⲧⲉ, ⲃⲱ ⲓⲁ - ⲗⲱ - ⲗⲱ, ⲟⲩⲏ - ⲣⲁ - ⲗⲱ ⲗⲓ ⲧⲉ ⲱⲣⲁ -

Прї - и - ди - те, вси і̀а - зы - цы, оꝩ - ра - зѡ - мѣи - те стра - -

ⲓ ⲛⲉ ⲗⲉ ⲗⲓ ⲉ ⲃⲟ ⲃⲱ ⲗⲓ ⲁⲓ ⲛⲉ ⲗⲉ ⲗⲓ ⲉ ⲃⲟ

шны-ⲁ тай-ны си - - лѡ: Хрї - стосъ во Спасъ_нашъ, ѿ - же въна-ча -

ⲓ ⲛⲉ ⲗⲉ ⲗⲓ ⲉ ⲃⲟ ⲃⲱ ⲗⲓ ⲁⲓ ⲛⲉ ⲗⲉ ⲗⲓ ⲉ ⲃⲟ

лѣ Сло-во, рас-пѣт-сѡ насъ ра-ди, ѿ во-ле-ю__ по-гре--ве - - сѡ,

ⲓ ⲛⲉ ⲗⲉ ⲗⲓ ⲉ ⲃⲟ ⲃⲱ ⲗⲓ ⲁⲓ ⲛⲉ ⲗⲉ ⲗⲓ ⲉ ⲃⲟ

ѿ вос - кре - се__ ѿз мерт-вихъ, ѿ - же спа-сти всѡ-чес-ка-ⲁ: То-мѡ

ⲓ ⲛⲉ ⲗⲉ ⲗⲓ ⲉ ⲃⲟ

по-кло-ним-сѡ.

ⲛ

По - вѣ - да - ша всѣ чѣ - де - са - стра - жї - е Тво - и, Го - спо - ди:

но со - боръ сѣ - е - ты Ис - пол - ни мздо - ю дес - ни - цѣ и хъ,

скры - ти мнѣ - ше вос - кре - се - нї - е Тво - е, ѿ - же миръ сла -

витъ: по - ми - лѣнї - я

Стихира 3. ѿ ѿ Гѣ Па

витъ: по - ми - лѣнї - я

Маг - да - ли - нѣ Ма - ри - и, Спа - со -

- во бла - го - вѣ - ствѣ ю -

щей и з мерт - вы хъ вос - кре - се - нї - е

и ѿ - влѣ - нї - е, не вѣ -

- рѣ - ю - щей же оу - че - ни - цы, по - но -

си - ми бы - ша ѿ - же - сто - сер -

Ді - - - - - є:___ но зна-мень-ми во-ω- ρδж - - ше - - сд

и ч8 - - - де - сы,___ ко про - по - вѣ - - да - - нї -

ю___ по-- сы - ла - - - х8 - - - - - сд.___ И Ты оѣ -

- вѣ, Го - - - - - спо- ди, кѣна - чаль - - но - м8 свѣ - - - - т8

___ воз- не - - сл - сд_____ е - - си_____ От - - -

ц8, ъ - ни же про-по - вѣ - - - - - да___ про-

по - вѣ - - да - - ша_____ а_____

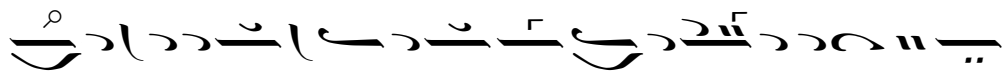
всю - - - - д8 сло - во,___ ч8- де-сы___ оѣ-вѣ - - ρΔ - - -

ю - - - - - це.___ Тѣм - - же про- свѣ - тив - - ше - - сд

тѣ - - - ми, сла - - - - - вимъ___ Тво - - - - - е



ѣ - же ѣз мер - - твухъ вос - кре - се - - - нї - - - е, Че - ло -



вѣ - - ко - - люб - че Го - - - - - спо - - ди.

IV.

Четвртиот глас

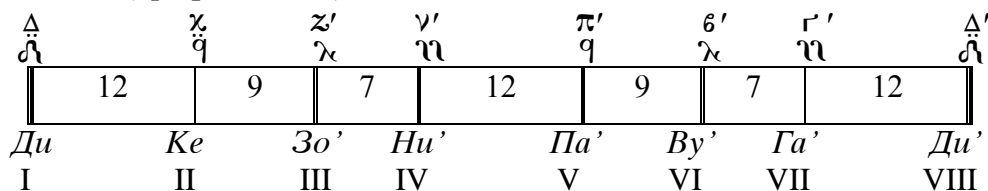
Основниот тон на архаичниот *чейвртїи* глас би требало да биде *Па'* (последниот тон на *зорниої̄ ѿейѿракорд*), но, заради неговата неприродно висока позиција, Хрисант го транспонира за квинта подолу - на *Ди*. Но, новата скала на *чейвртїиої̄* глас со основен тон *Ди*, како што ќе биде прикажано подолу, Хрисант ја користи само за *ѿаѿадикискиѿе* мелодии, додека за оние од *сѿи-хирарискиої̄* стил употребува скала со основен тон *Па*, и за *ирмо-лошкиої̄* - со тон *Бу*. Со овој свој диспозитив, *чейвртїиої̄* глас спаѓа во редот на најмногу употребуваните *дијатонски* гласови во источното црковно пеење.

Неговиот клуч, покрај карактеристичниот знак на *чейвртїи-ої̄* глас ($\overset{\underline{L}}{\delta\lambda}$), вообичаено, ги содржи и бројот на гласот и името на една од трите тоники – *Ди*, *Па* и *Бу*:

Глас IV $\overset{\underline{L}}{\delta\lambda}$ *Ди*; Глас IV $\overset{\underline{L}}{\delta\lambda}$ *Па*; Глас IV $\overset{\underline{L}}{\delta\lambda}$ *Бу*;

Пападикиските мелодии на *чейвртїиої̄* глас ја користат дијатонската скала со основен тон *Ди*, и прават каденци: *свршена* и *финална* на *Ди* и *несвршени* на *Бу*, *Па*, *Зо* и *Ни* (*ѿрафикон*: 38). Во практиката овој глас се пее и транспониран за квинта подолу, со основен тон *Ни*, со што се поистоветува со *осмиої̄* глас.

(Графикон: 38)



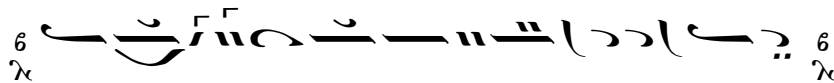
За напевите во стихирарискиот стил скалата на *чейвр̄ио̄ӣ* *̄глас* има тоника *Па*, и се совпаѓа со скалата на *̄ирвио̄ӣ* *̄глас*. Иако користат иста скала, овие два *̄гласа* се разликуваат по каденците: стихирарискиот *чейвр̄ӣи* *̄глас* *финална* каденца прави на тонот *Бу*, *свршена* на *Па*, а *несвршена* на *Бу* и *Ди* и *Зо* (*̄графикон*: 39), додека *̄ирвио̄ӣ* *̄глас*, за истиот вид напеви, *финална* и *свршена* каденца прави на *Па*, а *несвршена* на *Га* и *Ди*.

(Графикон: 39)

π 9	$\overset{6}{\lambda}$	$\overset{\Gamma}{\lambda}$	$\overset{\Delta}{\delta}$	$\overset{\chi}{\eta}$	$\overset{z'}{\lambda}$	$\overset{\gamma'}{\lambda}$	π' δ
9	7	12	12	9	7	12	
Па	Бу	Га	Ди	Ке	Зо'	Ну'	Па'
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

Еве неколку мелодиски формули за каденцирање на *чейвр̄ӣо̄ӣ* *̄глас* за стихирариските напеви:

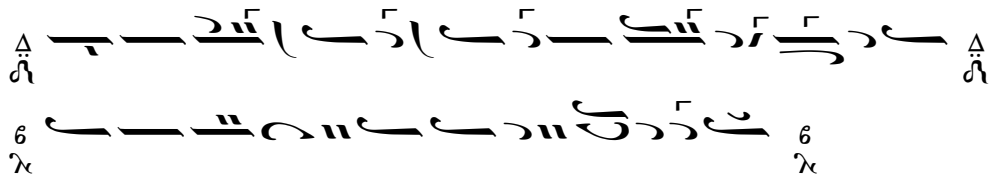
Финална:



Свршена:



Несвршени:



Ирмолошкиот *чейвр̄ӣи* *̄глас* ја употребува дијатонската скала со основен тон *Бу*, којашто се совпаѓа со античкиот дорски модус, и е позната под називот *ле̄ге̄ӣос* (гр. λέγετος, од λέγε – кажува). Клучот на оваа скала ги содржи и грчките букви *λτος*, кои се скратена форма на зборот *ле̄ге̄ӣос*:

Глас IV $\overset{\Delta}{\delta}$ $\overset{\lambda}{\lambda}$ $\overset{\gamma}{\gamma}$ $\overset{\tau}{\tau}$ $\overset{\sigma}{\sigma}$

(Графикон: 40)

$\begin{matrix} 6 \\ \lambda \end{matrix}$	$\begin{matrix} \Gamma \\ \lambda \end{matrix}$	$\begin{matrix} \Delta \\ \lambda \end{matrix}$	$\begin{matrix} \chi \\ \eta \end{matrix}$	$\begin{matrix} \zeta' \\ \lambda \end{matrix}$	$\begin{matrix} \nu' \\ \lambda \end{matrix}$	$\begin{matrix} \pi' \\ \eta \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6' \\ \lambda \end{matrix}$
7	12	12	9	7	12	9	
Бу	Га	Ди	Ке	Зо'	Ну'	Па'	Бу'
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

Главна карактеристика на скалата *ле̄ге̄ӣос* е чистата квинта на I стапало (меѓу *Бу* и *Зо'*). Во практиката се почесто се среќава снижување на тонот *Зо'* за полустепен, особено при движење на мелодијата надолу. На тој начин скалата на *че̄ӣвр̄ӣӣо̄ӣ* *глас* по својата интервалска структура станува транспозиција за кварта погоре на дијатонскиот *седми глас*, (види стр. 266). Треба да се одбележи, дека денеска најголемиот број напеви на *че̄ӣвр̄ӣӣо̄ӣ* *глас* се исполнуваат во формата *ле̄ге̄ӣос*.

Напевите во скалата *ле̄ге̄ӣос*, *финални* и *свршени* каденци прави на *Бу*, а *несвршени* на *Ди*, *Бу*, *Па* и *Зо*.

Финални:

Two musical lines showing final cadences. The first line starts with a $\begin{matrix} \Delta \\ \lambda \end{matrix}$ symbol and ends with a $\begin{matrix} 6 \\ \lambda \end{matrix}$ symbol. The second line starts with a $\begin{matrix} \Delta \\ \lambda \end{matrix}$ symbol and ends with a $\begin{matrix} 6 \\ \lambda \end{matrix}$ symbol.

Свршени:

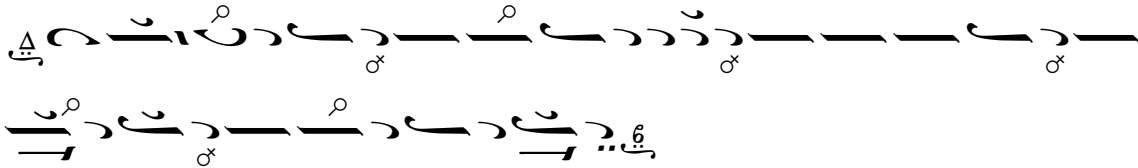
Two musical lines showing completed cadences. The first line starts with a $\begin{matrix} \Delta \\ \lambda \end{matrix}$ symbol and ends with a $\begin{matrix} 6 \\ \lambda \end{matrix}$ symbol. The second line starts with a $\begin{matrix} \Delta \\ \lambda \end{matrix}$ symbol and ends with a $\begin{matrix} 6 \\ \lambda \end{matrix}$ symbol.

Несвршени:

Four musical lines showing incomplete cadences. The first line starts with a $\begin{matrix} 6 \\ \lambda \end{matrix}$ symbol and ends with a $\begin{matrix} \pi \\ \eta \end{matrix}$ symbol. The second line starts with a $\begin{matrix} 6 \\ \lambda \end{matrix}$ symbol and ends with a $\begin{matrix} \Delta \\ \lambda \end{matrix}$ symbol. The third line starts with a $\begin{matrix} \Delta \\ \lambda \end{matrix}$ symbol and ends with a $\begin{matrix} \zeta' \\ \lambda \end{matrix}$ symbol. The fourth line starts with a $\begin{matrix} 6 \\ \lambda \end{matrix}$ symbol and ends with a $\begin{matrix} 6 \\ \lambda \end{matrix}$ symbol.

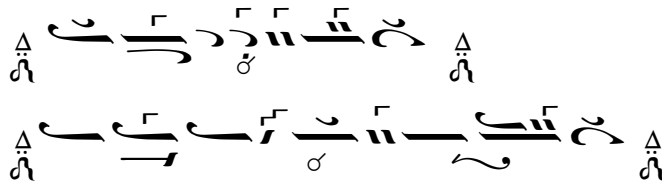
Кога мелодиите во скалата *λεγειος* се движат во рамките на тетракордот *Бу-Ке*, во црковната практика четвртото стапало *Ке* се пее снижено, а второто *Га* понекогаш се повишува за половина степен. Често се алтерира и долното VII стапало (*Па*) и тоа за $\frac{1}{4}$ степен нагоре. Со овие алтерации напевите во *ирмолошкио̄и IV глас* добиваат изразито хроматски карактер⁸ и, речиси, се поистоветуваат со оние на *вӣорио̄и глас*. Со тоа се нагласува заедничкото потекло на *вӣорио̄и* и на *ирмолошкио̄и четвртии глас* – *λεγειος*. Пример:

Глас IV $\frac{L}{\text{Δ}} \text{Δι}$



Секоја од овие три форми на *четвртиио̄и глас* има сопствени мелодиски формули за утврдување на интонацијата:

а) *За ѱαλδικискио̄и сѣил на ѱеење:*



б) *За сѣихирарискио̄и вид:*



в) *За ирмолошкиӣе мелодии:*



⁸ Καχογλιδης Ι. Γεωργιος: *Αχοπουθια τοῡ μικροῡ παρακλητικοῡ κανονος*, Αθηναι, 1975. (manus.)

ю, жер -- тва ве -- чер -- на -- д.

Оу- слы -- ши ма, Го -- спо -- ди.

Жи - во - тво - ра - це - мѢ Тво - е - мѢ кре - - стѢ, не - пре - ста - ну

кла - на - ю - ще - са, Хри - сте Бо - - - же, три - дне - вно - е вос -

кре - се - - нї - - е Тво - е сла - - - вимъ: тѢмъ

во ѡб - но - вилъ ѣ - си ис - тлѣ - вше - е че - ло - вѣ - че - ско - е ѣ - сте -

ство, Все - - силь - - не, и и - же на не - ве - - са

вос - - ходъ ѡб - но - - вилъ ѣ - си намъ, га - кв ѣ -

динъ благъ и че - - - ло - вѣ - - ко - - лю - - бецъ.

Дре - ва пре - слѢ - ша - нї - - а за - пре - ще - нї - - е раз - рѣ -

шилъ ѣ - - си, Спа - - се, на дре-вѣ крест-нѣмъ во-ле-ю

при-гво - - здив - - - са, и во адъ со- - шедъ, _____

_____ Силь - - - не, смер-тны - Δ оу-зы ꙗ - - ко -

_____ Богъ рас - - - тер-залъ _____ ѣ - - - си. Тѣм -

же кла-на Δ - - ем - - са ѣ -же иъ мер - - твухъ Тво - е - мѡ

_____ вос - - кре - се - - - нї - - - ю, ра - дос - ті -

- - - - ю _____ во - - пї - ю - - - ще: все - сил - не,

Го - - - спо - ди, _____ сла-ва-Те - вѣ. _____ Πα

Вра-та ѧ - - - до - - - ва со - крѡ-шилъ _____ ѣ -

- си, Го - - - спо - - - ди, и Тво - е - ю _____ смер - -

тї- ю смер-тно-е цар-ство раз - - - рѡ - шилъ_____

ѣ - - - си: родъ же че-ло-вѣ-чес-кїи Ѡ ис-тлѣ- - нї-

д_ сво-бо-дилъ_____ ѣ - - - си, жи-вотъ ѿ не-

тлѣ-нї-е ми-рѡ да-ро - - вавъ, ѿ ве - - лї - ю ми - -

лостъ._____ \int Па

Прї - и - ди-те_ вос- - по - - имъ, лю-дї - - е, Спа-со-

во три-дне-вно - е_ во-ста - - - нї - - е, ѿм - же

ѿз-ба-ви-хом-сѧ ѧ - до-выхъ не - - рѣ- - ши - - - мыхъ_____

оузъ:_____ ѿ не - - тлѣ-нї- - е ѿ жи-знь вси во-спрї-

д - хомъ, зо - вѡ - - ще: рас-пный-сѧ, ѿ по-гре-вый-сѧ, -

_____ и вос - кре - - сый, спа - си ны вос - кре - се - - - - нї -

- - емъ_____ Тво - - - имъ, $\overset{\Delta}{\delta\lambda}$ $\hat{\epsilon}$ - ди - - не Че - - ло - вѣ -

_____ $\overset{\beta}{\gamma}$ $\overset{\text{J}}{\delta\lambda}$ Па
ко - - люб - - че. _____

_____ Гла - - ва $\hat{\omicron}$ - цѣ, _____ и Сы - - - нѣ, и Свѣ - то -

_____ $\overset{\pi}{\rho}$ _____ мѣ _____ дѣ - - - хѣ, и ны - нѣ и при - снѣ, и во вѣ -

_____ $\overset{\text{J}}{\delta\lambda}$ Па
ки _____ вѣ - кѣвѣ, _____ а - - минь.

_____ И - же те - ве ра - ди во - го - о - тець про - - рокъ _____ Да -

_____ $\overset{\pi}{\rho}$ _____ - - вїдѣ пѣ - снен - нѣ $\hat{\omega}$ те - вѣ про - - воз - гла - - си ве - ли - чї -

_____ $\overset{\pi}{\rho}$ _____ Δ те - ве _____ Со - твор - - ше - - - мѣ: пред - ста ца - ри - ца

_____ $\overset{\pi}{\rho}$ _____ $\hat{\omega}$ - - де - - снѣ - - ю _____ Те - - ве. Та во ма - терь хо -

χ

Всѧ-ко-е ды-ха-нї- - е да хва - - литъ_____ Го-

π₉

- - спо - - да. Хва - ли - те Го-спо- -да съне- - вес, хва - ли-

π₉

- те_ ê - - го _____ въвы - - шнихъ. Те - вѣ_____ по - -

до - ва - - етъ пѣ - - - снь Бо - гѧ._____

6
λ

Хва - ли - - - - те_____ ê - - го вси_____ аг - - ге-

π₉

- - ли_____ ê - - гѧ, хва - ли - - - те ê - - го всѧ

Δ_α

си - - - лы - - е_____ ê-гѧ. Те-вѣ по-до-ва - - -

етъ_____ пѣ-снь Бо - - гѧ._____

Въ χ

6
λ

Крестъ_пре-тер- пѣ- - вый ѿ смерти, ѿ вос- кре- сый ѿз мерт-выхъ,

Δ_α 6
λ

все-силъ- не Го- спо- ди, сла-вимъ Тво - - е вос-кре-се - нї- е.

Кре-стомъ Тво-имъ, Хрї-сте, Ѡ древ - - ны-д клд-твы сво- - во-
 дилъ_ê- си насъ, и смер-тїю Тво-е - ю ê-сте-ство на-ше мѠ-
 ча-ща-го дї - а - во - - ла оѿ- праз-днилъ ê-си: во- ста-нї-емъ же Тво-
 имъ ра- до-сти всѠ ие- пол-нилъ ê-си. Тѣм-же во - пі - емъ_____Ти:
 вос- кре- сый иѣ мерт- - выхъ Го-спо-ди, сла- ва Те-бѣ.

Стихира 4. Ѳ Па

Оѿ - - тро_____ вѣ_____ глѠ - - во - - -
 ко, и же - ны прї- и - до-ша на гровъ_____ Твои,_____Хрї - - -
 сте: но тѣ-ло не ѡ- вѣ- те - - сѠ же - - ла - е - - мо - - е
 _____ и - - ми. Тѣм-же не - - до - - Ѡ - - мѣ - ва - - -

ю - - - цым - - - сд, и - же въри - - захъ влѣ - - ца-цих--сд

пред-ста - - - вшї - - и, гла - го - - ла - - - хδ: что

Жи - ва - - - гω съмер-твы - - - ми и - - -

ще - - - те; во - ста, іа - - ко-же пред - ре - - че, что не

по - - мни-те гла--гωлъ ε - - - гω; им - же вѣ - -

- - - ро - - - вав - - ша ви-дѣн-на- Δ про - - по - - вѣ-

- - - да - - - хδ, но мнΔ - - хδ - - сд лжа

вла - - го - - вѣ - - - ще - - нї - - Δ: та - кω вы - -

- - - ша ε - ще ко - - снї оϕ - че - - - ни - -

- - цы. Но Пе-търъ те - - че и, ви - - - дѣвъ, про- сла-

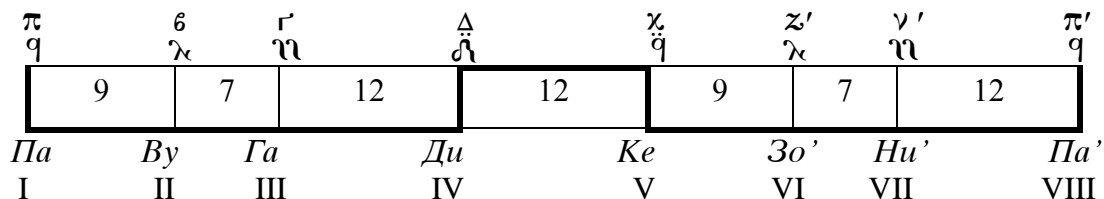
V.

Петтиот глас

Пе̄ӣӣӣӣо̄ӣ глас се вика *ѵла̄гален* на *ѵрвио̄ӣ* глас (гр. πλάγιος τοῦ πρώτου), затоа што произлегува од него. Во “стариот систем” има основа на тонот *Па* - за четири степени пониско од неговиот автентичен - *ѵрвио̄ӣ* глас. Но, со преместувањето на *ѵрвио̄ӣ* глас за квинта подолу, двата гласа се најдоа на истата позиција.

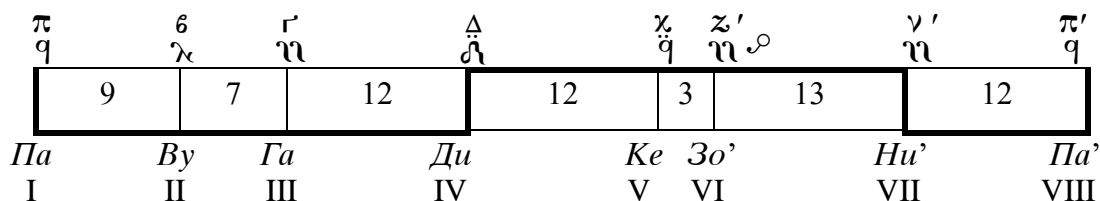
За мелодиите од стихирарискиот и од пападикискиот стил, *ѵе̄ӣӣӣӣо̄ӣ* глас користи дијатонска скала од два *раздвоени ѵе̄ӣӣӣӣо̄ӣ* ракорди. Во оваа скала тонот *Зо’* може да биде: природен или снижен, во зависност од движењето на мелодијата.

(Графикон: 41)



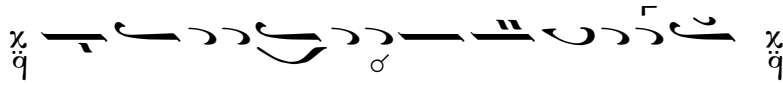
Мелодиите од стихирарискиот и пападикискиот стил на *ѵе̄ӣӣӣӣо̄ӣ* глас се градат и според *сис̄ѵе̄мо̄ӣ ѵе̄ӣӣӣӣо̄ӣ* ракордон (*Ке-Па-Ди-Па’*). Во таков случај, над тонот *Зо’*, се поставува знакот *аѵем* (ρ), кој налага меѓу *Ке-Зо’* да се создаде растојание од $\frac{1}{4}$ степен. Под влијание на модулативниот знак *аѵем* оваа скала на *ѵе̄ӣӣӣӣо̄ӣ* глас се преобразува во *енхармонска*.

(Графикон: 42)



Ирмолошките напеви на *йейййи глас*, финални и свршени каденци прават на тонот *Ке*, а невршени на *Ни'* и поретко на *Па'*.

Финална:



Свршена:

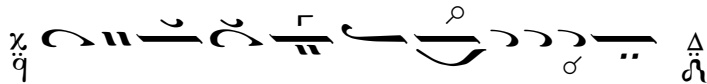
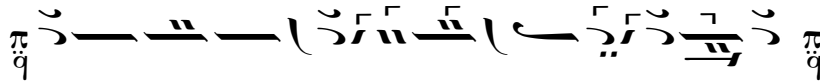


Несвршена:

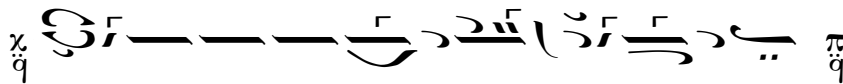


Стихирариските мелодии на *йейййи глас*, финални и свршени каденци прават на основниот тон *Па*. Понекогаш *финалната* каденца се прави и на *Ди*, посебно кога се пеат во континуитет повеќе *стихири*. *Несвршениите* каденци се прават на *Ке* и *Па*, а поретко и на другите стапала (*Ди*, *Зо'*, *Ни'*).

Финални:



Свршена:



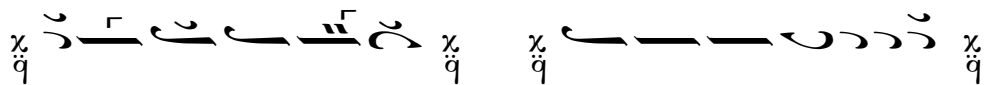
Несвршена:



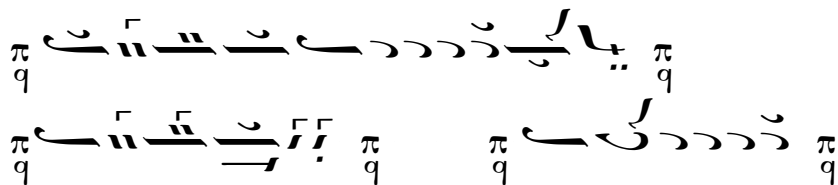
Мелодиски формули за утврдување на интонацијата за напевите на *йейййиој глас* се среќаваат два вида:

а) *За дијайонскиите напеви од ирмолошки вид:*





б) За *стихирарискиот* и *пападикискиот* мелоди:



Во современата црковно-музичка практика, под влијание на европската музика, скалата на *йеџџиоџ ѓлас* со основен тон *Па* за мелодиите од *стихирарискиот* и *пападикискиот* вид користи само полустепени и цели степени, со што таа го изгубила енармонскиот карактер.

ἰά-κω κα - δι - - λο предъ_____ То - - во - - -

ю, воз - дѣ - ѡ - нї - є ρθ - κθ_____ мо - є - - - -

ю, _____ жер - - тва _____ ве - - чер - - - на - - - ѡ - слы -

ши _____ ма, Го - - спо - - ди.

Чест-нымъ Тво-имъ крес- томъ, Хрі- - сте, ді - а - во - ла по -

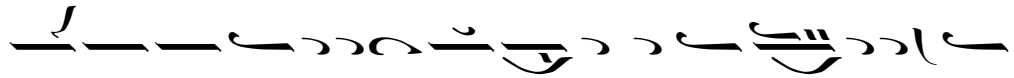
- - сра - - милъ _____ ê - - - - си, ѿ вос - кре - се -

ни - - емъ _____ Тво - - имъ жа - - - ло _____ грѣ - хо - вно - є при - -

тѣ - пиль _____ ê - - - - си, ѿ спа - - слъ _____ ê - - си _____

ны _____ ѿ вратъ _____ смерт - - - ныхъ: сла-вимъ Те, ѡ -

ди - - но - ро - - дне.



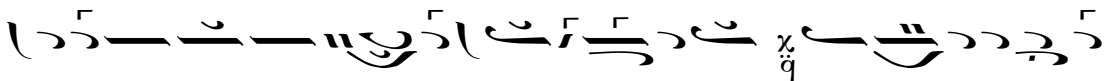
Вос - кре - се - нї - є да - ай ро - дѣ че - ло - вѣ - - - че -



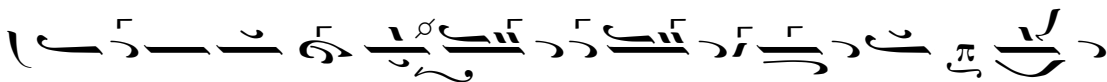
- ско - - мѣ, іа - кв ѡв-ча на за- ко - - ле - - нї - є ве -



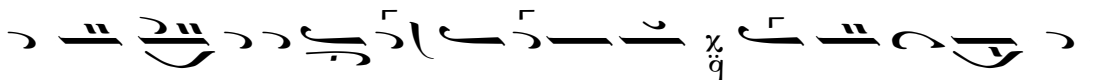
де - - - сѣ: оу - стра- ши - ша - - - сѣ се - - гв



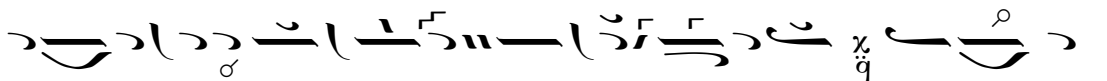
кнѣ - - зи ѡд - - - стї - - - и, и въз-ша - - сѣ



вра - - - та пла - че - - - вна - - - - ѣ. Внї - де



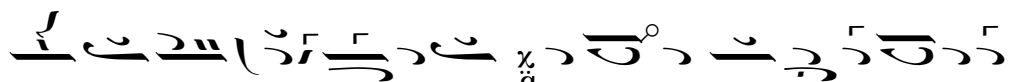
во царь сла - - вы Хрї - - стосъ, гла - го - ла сѣ - цымъ



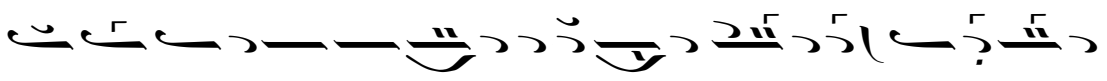
во оу - захъ, и - зы - - - ди - - - те: и сѣ - цымъ



во тмѣ, ѡ-крыи - - те-сѣ. π
9



Ве - лі - є чѣ - - до, не-ви-ди-михъ Со - - дѣ - -



тель, за чо-вѣ-ко - лю - бї - є пло-тї - ю по - - стра - -

давъ, вос-кре - - - се _____ без - - смер - - - тный. χ
q

Прї - и - ди-те, ѿ - те - - - - чес-тві - - ѿ іа - - зыкъ, То-мѡ _____

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____ π
q

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____ χ
q

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____ π
q

_____ по - - кло - ним - - сѡ: _____ бла - го - ѡ - тро - ві - емъ во _____

— гда: та-мо Мω-ї-сеи, раз - - дѣ-ли - - - тель

- во - - ды: здѣ же Га - - врі - - илъ слѣ-жи-тель

ч8 - - - - де - - се. Тог - да глѣ-би-нѣ шес-тво-

- ва не - мо - крен - - нω ĩ - сра - - - илъ: ны-нѣ же

Хрі-ста ро--ди без--сѣ - - - мен - - нω дѣ - - - ва. Мо-

- - - ре, по про-шес-тві - и ĩ - - сра - - -

и - - ле - - вѣ, пре-высть не - - про - -

хо - - - - дно: не - по - ро - - - - чна Не-

по - ро - - чна - - ђ, _____

_____ по рож-де-ствѣ ѿ-ма-нѣ - и - ле - - вѣ, пре-высть

не - тлѣн - - на. Сый, _____ и пре - - жде сый, га -

влѣй-сѧ га - кв__ че - - - ло - - вѣкъ, Бо- же, _____ по - ми - -

лѣи насть. _____

На Хвалитехъ. $\lambda\ddot{a}$ Па λ

всѧ-ко-е ды - ха - нї - - е да хва - - литъ _____ Го - - - -

- - спо - - да. Хва - ли - те Го - спо - - да _____ сѣне - -

всѣхъ, хва - ли - - - те ѿ - го _____ вѣвы - - шнихъ. Те -

вѣ _____ по- до - ва - - етъ _____ пѣ - снь Бо - - гѧ.

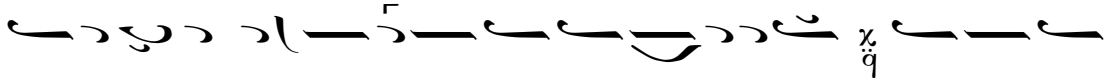
Хва - ли - - - - те _____ ѿ - - го вси _____ аг - - ге -

- ли _____ ѿ - - - гв, хва - ли - - - - те -

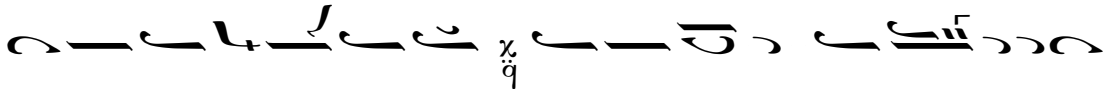
- ѿ - - го всѧ _____ си - - ли _____ ѿ - - гв. Те - вѣ по -



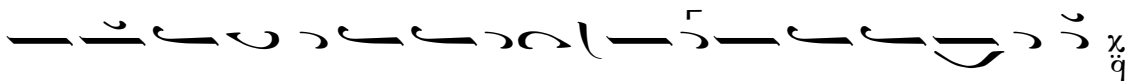
Го-спо-ди, ве - ре - и вѣ-чны-ѡ со-крѡ-ши - - вый, ѿ оу-зы



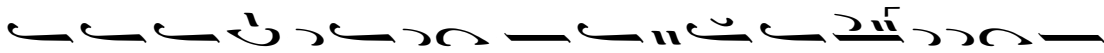
рас-тер-за-вый, ѿ гро - - - ба вос-кре-слъ е- си, ѡ - ста - вль



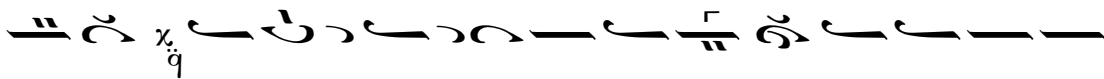
Тво-ѡ по-гре-валь-на - ѡ, во сви-дѣ-тель-ство ѿс - - тин-



на - гв три-днев-на-гв Тво - - е - гв _____ по - гре - ве - нї - ѡ:



ѿ пред-ва-рилъ е- си _____ въ Га-лі-ле - - и, въпе-ще - - - рѣ стре-

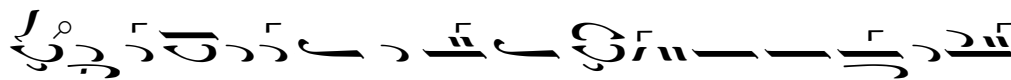


го - - мый. Ве - лі-ка - ѡ _____ Тво-ѡ ми - - лость, не - пос-ти-жи-

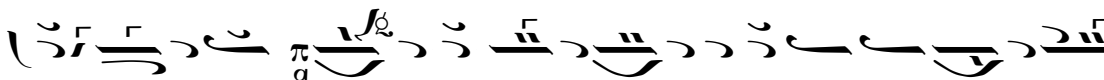


ме Спа-се, по-ми-лѡи ѿ спа - си насъ. _____

Стихира 5. ѡ Па



ѿ пре - - мѡ - - дрыхъ сѡ-дѡвъ _____ Тво - - ихъ, _____



Хрї - - сте! ка-кв Пе-трѡ _____ оу - - вѡ пла-ща - ни - ца-ми _____

— ê -- ди - - - нѣ - - - ми, далъ ê-си ра-зѣ- мѣ-ти Тво-е

— вос- - кре - се - - - - - нї - - - - - е: лѣ - цѣ же

и Кле - - о - пѣ спѣ - те - шес-твѣ- ѡ, — ве - - сѣ - - - - до-

- - валъ — ê - - - си, и ве - сѣ- дѣ-ѡи, не ѡ - вї- - е

Се - ве — — — ѡ - - - влѣ - - е - - - ши; тѣм-же и

по - но - симъ — вы - - ва - - - - е - - - ши, ѡ- кв ê-динъ

при-шель--ствѣ- ѡи во ѡ - - е - рѣ - са - - лимъ, и не при- ча-

- ца-ѡи - - сѡ — вѣко-нецъ — со - - вѣ - та — — — ê -

- - гв. Но и - - же — всѡ късо- - зда- нї- - ѡ поль - - зѣ —

стро - - - - ѡ, и ѡ - же ѡ Те-вѣ про - ро- че-ствї - - ѡ

ᾠ-крылъ_____ ê - - - си, и̇ внег- да бла-го - сло - ви -

- ти_____ хлѣвъ по - знал - - - - - сѧ_____ ê - -

- си_____ ѿмъ: и̇х же и̇ пре- жде то- гѡ серд - - ца кѣпо- зна-

ни- ю Тво- е- мѡ рас - - па - ла - - - - - ста - - - сѧ.

И̇- же и̇ оу- че - ни- комъ со - - бран - - нымъ оу- же га- сиѡ

про - по- вѣ - да - ста Тво- е вос- - кре- се - - - - - ни - - -

е, ѿм - - же по - ми - - лѡи_ насъ.

Стихира 9. π̅̅̅ Πα

И̇ - кв въпо-слѣ - - - дна - - ѧ лѣ - - та, сѡ-

цѡ по - - здѣ ᾠ_ сѡв- - вѡтъ, пред-сталъ_ ê - си дрѡ- гѡмъ, -

Хрї - - - сте, ѿ чл - де - - семъ чл - до ѿз-

- вѣ - ствѣ - - - є - - - ши, за - ключе - нымъ вхо - домъ

двер - - нымъ, ѿ же ѿз мерт - выхъ Тво - - є вос - кре - се - -

- - - нї - - - є. Но ѿс - пол - нилъ ѿ - си ра - до - сти -

оу - че - - ни - - ки, ѿ дс - ха свѣ - та - - - - - го пре -

по - далъ ѿ - си ѿмъ, ѿ власть по - - далъ

ѿ - - си ѿ - ста - влє - - нї - д грѣ - - ховъ: ѿ θω -

- мѣ не ѿ - ста - - - вилъ ѿ - - - си въне - вѣер -

ствї - - д по - грѣ - жа - - ти - - сѣ - - - - - вѣ - -

- ри. Тѣм - - же по - - даждь ѿ намъ ра - - - зѣмъ ѿ - -

στιν - - - νый, ἰ ῶ - ста-вле-ні - - є _____ пре - -

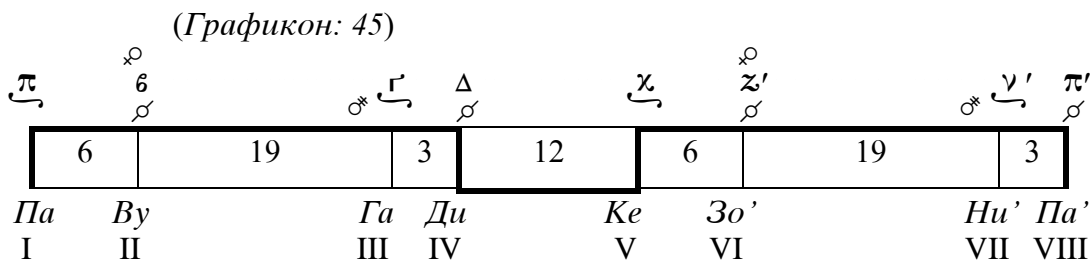
грѣ - ше - - - ній, бла - го - 8 - тро - - вѣ Го - - спо - -

ди. _____

VI.

Шестиот глас

Шес̄тио̄ӣ г̄лас е еден од четирите *ниски* (плагални) *гласови*, којшто е произлезен од *в̄иорио̄ӣ г̄лас*. Според “стариот систем” се наоѓа за четири степени пониско од својот *ав̄иен̄ӣӣчен г̄лас* и има основа на тонот *Бу*. Скалата со основен тон *Бу* во своите две варијанти - дијатонската и хроматската - којашто е теоретската скала на *шес̄тио̄ӣ г̄лас*, се прикажани во делот за *в̄иорио̄ӣ г̄лас* (*графикони: 30 и 31*). *Бу* како тоника на *шес̄тио̄ӣ г̄лас*, не е висока, но, бидејќи на истиот простор, како што е кажано, е транспониран *в̄иорио̄ӣ г̄лас*, скалата на овој плагален *глас* е прераспоредена на еден степен пониско - на тонот *Па*. Од оваа позиција врз основа на својата хроматска скала *шес̄тио̄ӣ г̄лас* ги развива мелодиите од *с̄ӣихириарискио̄ӣ* и од *й̄а̄й̄адикискио̄ӣ* стил.



Скалата на *шес̄тио̄ӣ г̄лас* е, всушност *й̄врда̄й̄а хромат̄ска скала*, којашто содржи два раздвоени тетракорди (*Па-Бу-Га-Ди* и *Ке-Зо'-Ну'-Па'*), поврзани со голем степен (12 коми). Хроматската структура на тетракордите е добиена со поставување на *ф̄ӣорӣӣе*: ∞ - на *Па* и *Ке* (на почетните тонови на тетракордите) и σ - на *Ди* и *Па'* (на крајните тонови на тетракордите). Првата *ф̄ӣора* прави: *Бу* и *Зо'* да бидат доближени до своите долни соседни стапала на растојание од полустепен (6 коми) а втората *ф̄ӣора* влијае *Га* и *Ну'* да се повишат до своите горни соседни стапала на расто-

јание од четвртстепен (3 *коми*). На овој начин меѓу стапалата *Ву-Га* и *Зо'-Ни'* се создаваат две зголемени секунди (19 *коми*), коишто се основна карактеристика на *шестииоѝ ѓлас*.

Мелодиите на *шестии ѓлас* употребуваат уште три скали настанати со различно комбинирање на хроматски и дијатонски тетракорди, заради што се наречени и *мешани* или *дијатонско-хроматски скали*⁹ (види *ѓрафикони: 12, 13 и 14*). Овие скали, главно, се употребуваат при преминувањето на мелодиите од еден *ѓлас* во друг, а се среќаваат и како основа за интегрални пеења.

Шестииоѝ ѓлас како плагален на *виѝориоѝ*, од него позајмува дел од неговиот клуч, кој, надополнет со бројот на *ѓласоѝ*, со ознаката за плагален *ѓлас*, а понекогаш и со основниот тон на скалата, станува клуч на *шестииоѝ ѓлас*:

Глас VI $\lambda \overset{\lambda}{\pi} \curvearrowright$ Па или Ди

Хроматската скала на *шестииоѝ ѓлас* има две *марѝириѝ*, чиишто *сѝолчиња* се пишуваат од терца во терца:

\curvearrowright - за стапалата *Па, Га, Ке, Ни'* и се пишуваат: $\overset{\pi}{\curvearrowright} \overset{\Gamma}{\curvearrowright} \overset{\kappa}{\curvearrowright} \overset{\nu'}{\curvearrowright}$

\curvearrowleft - за стапалата *Ву, Ди, Зо', Па'* и се пишуваат: $\overset{\beta}{\curvearrowleft} \overset{\Delta}{\curvearrowleft} \overset{\zeta'}{\curvearrowleft} \overset{\pi'}{\curvearrowleft}$

Каденците на *шестииоѝ ѓлас* ги имаат следните особености:

а) Во стихирариските и пападикиските мелодии *финалниѝе* и *свршениѝе* каденци се прават на I стапало (*Па*), понекогаш *финалниѝе* се прават и на IV стапало (*Ди*), а *несвршената* на IV (*Ди*), V (*Ке*) и на природната “субтоника” *Ни*. Во овие случаи се користат следните мелодиски формули за каденцирање:

Финални:

$\overset{\Delta}{\curvearrowleft} \overset{\Gamma}{\curvearrowright} \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright \overset{\zeta'}{\curvearrowleft} \overset{\Gamma}{\curvearrowright} \overset{\Gamma}{\curvearrowright} \curvearrowleft \curvearrowleft \overset{\Gamma}{\curvearrowright} \overset{\zeta'}{\curvearrowleft} \overset{\pi}{\curvearrowright}$

⁹ Panțiru, Grigore, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Editura muzicală Uniunii compozitorilor, București, 1971. p. 242.

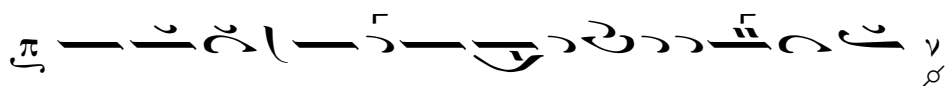
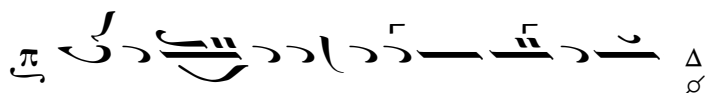
Giuleanu, Victor, *Melodica bizantină*, op. cit.... p. 46.



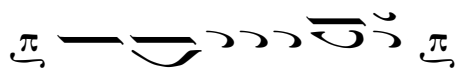
Свршена:



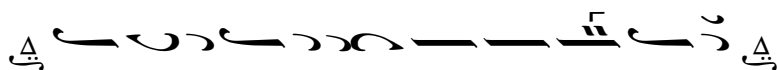
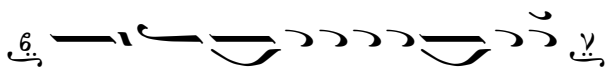
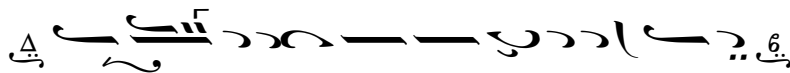
Несвршени:



б) Напевите од ирмолошкиот вид, освен *хромајскајѝа скала* на *шестѝи глас*, ја користат и истородната скала на *вѝориоѝи глас* со тоника на *Ди*. Оние напеви коишто ја употребуваат сопствената скала на *шестѝи глас* (*сѝихириѝе* од *вечернаѝа*, *славѝе* и друго) *финални* и *свршени* каденци прават на I стапало (*Па*), а *несвршени* на IV (*Ди*). Еве неколку формули за каденцирање:



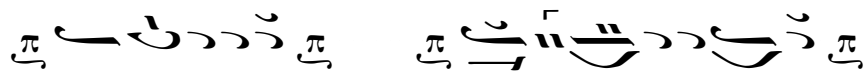
Ирмолошките напеви на *шестѝиоѝи глас* коишто ја користат *хроматската скала* на *вѝориоѝи глас* (за *ѝроѝари*, *седелни*), прават каденци: *финални* и *свршени* на III стапало (*Бу*), а *несвршени* на V (*Ди*) и поретко на I стапало (*Ни*). Еве неколку примери:



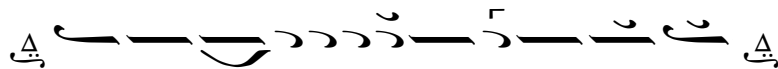
Генерално, ирмолошките напеви на *вѣтори* и на *шестѣи глас* си ги “позајмуваат” скалите и мелодиските формули. За жал, овој стар обичај во источното црковно пеење веќе ја изгубил смислата, бидејќи во современата практика хроматските скали на *вѣториоѣ* и на *шестѣиоѣ глас* се изедначени и тие се разликуваат само по основните тонови.

Мелодиските формули за утврдување на интонацијата на *шестѣиоѣ глас*, коишто се употребуваат најчесто, се:

а) За *сѣихирарискиоѣ* начин на пеење:



б) За *ирмолошкиоѣ* (ја користи скалата на вториот глас!):



ШЕСТИЙ ГЛАСЪ. ⲗⲏⲓⲛⲁ Πα

Ⲅⲟ ⲥⲓⲡⲟⲃⲓ ⲛⲟⲩⲗⲗⲁⲭⲏ ⲕⲁⲧⲉⲃⲉⲃⲏ ⲟⲩⲩⲟⲩⲏ ⲥⲗⲏⲩⲏ ⲥⲓⲛⲏ

Го - спо - ди, воз-звахъ къ Те-бѣ, оу-слы - - - ши

Ⲅⲟ ⲥⲓⲡⲟⲃⲓ ⲛⲟⲩⲗⲗⲁⲭⲏ ⲕⲁⲧⲉⲃⲉⲃⲏ ⲟⲩⲩⲟⲩⲏ ⲥⲗⲏⲩⲏ ⲥⲓⲛⲏ Ⲅⲟ

ма. Оу-слы - - - - - ши ма, Го - -

Ⲅⲟ ⲥⲓⲡⲟⲃⲓ ⲛⲟⲩⲗⲗⲁⲭⲏ ⲕⲁⲧⲉⲃⲉⲃⲏ ⲟⲩⲩⲟⲩⲏ ⲥⲗⲏⲩⲏ ⲥⲓⲛⲏ

спо - - ди. Го-спо-ди, воз-звахъ къ Те-бѣ, - - оу-слы - -

Ⲅⲟ ⲥⲓⲡⲟⲃⲓ ⲛⲟⲩⲗⲗⲁⲭⲏ ⲕⲁⲧⲉⲃⲉⲃⲏ ⲟⲩⲩⲟⲩⲏ ⲥⲗⲏⲩⲏ ⲥⲓⲛⲏ

- ши ма: вон-ми гла - - - сѣ мо-ле - - нї - - ѿ

Ⲅⲟ ⲥⲓⲡⲟⲃⲓ ⲛⲟⲩⲗⲗⲁⲭⲏ ⲕⲁⲧⲉⲃⲉⲃⲏ ⲟⲩⲩⲟⲩⲏ ⲥⲗⲏⲩⲏ ⲥⲓⲛⲏ

мо - - е - - гѡ, вниг-да воз-зва - - ти ми къ Те - -

Ⲅⲟ ⲥⲓⲡⲟⲃⲓ ⲛⲟⲩⲗⲗⲁⲭⲏ ⲕⲁⲧⲉⲃⲉⲃⲏ ⲟⲩⲩⲟⲩⲏ ⲥⲗⲏⲩⲏ ⲥⲓⲛⲏ

бѣ. Оу-слы-ши ма, Го - - - спо - - ди.

Ⲅⲁ ⲏⲥⲓⲡⲟⲃⲓ ⲛⲟⲩⲗⲗⲁⲭⲏ ⲕⲁⲧⲉⲃⲉⲃⲏ ⲟⲩⲩⲟⲩⲏ ⲥⲗⲏⲩⲏ ⲥⲓⲛⲏ

Да ис-пра - - вит-сѧ мо - - - лит - - ва мо - - ѿ,

Ⲅⲁ ⲏⲥⲓⲡⲟⲃⲓ ⲛⲟⲩⲗⲗⲁⲭⲏ ⲕⲁⲧⲉⲃⲉⲃⲏ ⲟⲩⲩⲟⲩⲏ ⲥⲗⲏⲩⲏ ⲥⲓⲛⲏ

ѿ-кѡ ка-ди - - - ло предъ Го - - бо - - ю,

Ⲅⲁ ⲏⲥⲓⲡⲟⲃⲓ ⲛⲟⲩⲗⲗⲁⲭⲏ ⲕⲁⲧⲉⲃⲉⲃⲏ ⲟⲩⲩⲟⲩⲏ ⲥⲗⲏⲩⲏ ⲥⲓⲛⲏ

воз-дѣ - ѿ - - нї - е рѣ - - кѣ мо - - е - - ю,

жѣр - - - тва_____вѣ-чер-на - - ѿ._____ оуѣ-слы-

ши - - ма, Го - - - - - спо - - - ди. π

По - вѣ - дѣ ѿ - мѣ - ѿ, Хрї - - сте, ю - же на ѿ - да, на

крестъ_____воз-шелъ_____ ѿ - - си: да во тѣмъ смер-ти съ-да-

- цы - - ѿ вос-кре - си - ши_____съГо - - бо - - - ю, ѿ-же

въмер - - твухъ_____сво - - бодь: ѿс - то - ча-ѿ жи-вотъ ѿ

Сво - е - го_____свѣ - - - та, все-силь-не Спа - - се,_____

по-ми - - - ѿ ѿ_____насъ. π

Днесъ Хрї - - стосъ смерть_____по- - правъ, ѿ - ко-же ре - че,_____

вос - кре - - - се, ѿ ра-до-ва-нї-е_____мї-ро - - - ви да-

— ро — — ва, да — вси — взы — — ва — ю — — ще, пѣ — — снь

та — — кв — — рцемъ: Ис — то — чни — че жи — зни, не — при — стѣ — —

пный — свѣ — — — те, все — сил — не Спа — — се, — по — ми — —

— — — лѣи — — насъ. π

Те — вѣ, Го — спо — — ди, сѣ — — ца — — гв по всей — — тва —

— — — ри, грѣ — — шні — — и ка — — — мв — — вѣ — —

жимъ: на не — ве — — си Самъ — — жи — — ве — — — ши, во

а — — — дѣ — — по — пралъ — — е — си — — смерть. Во глѣ —

ви — ны мор — — скі — — — ѡ; та — мв рѣ — ка — — Тво — — ѡ, Вла — ды —

— — — ко. Къ Те — вѣ при — вѣ — га — емъ, Те — вѣ при — па — да — — ю —

Ще мо - - лим - - са: вос-кре- сый _____ иъ _____ мерт-

- - - вихъ, по - ми - - - лъи _____ насъ. π

Кре-стомъ Тво-имъ, Хри- - сте, _____ хва - - лим - - - са, и

вос-кре - - се - нѣ - - е Тво - - е по-емъ и сла - - - - вимъ: Ты

бо е - - си _____ Богъ _____ нашъ, раз- вѣ Те - ве _____ и - на-

- - - гъ не _____ вѣ - - - мы. π

Сла - - ва От - - цю, _____ и _____ Сы - - - ну, и Свѣ-то-

- мю Дю - - - хю, _____ и _____ ны - - нѣ и при - - - сно

и во вѣ - - ки вѣ-квѣ, _____ а - - - минь. π

Кто те-ве не _____ оу - - бла- - житъ, пре-свѣ-та - - - - а

«ДѢ - - - ВО; КТО ЛИ НЕ - - - ВОС - - ПО - - ЕТЬ ТВО -

__ ДѢ - - - ВО; КТО ЛИ НЕ - - - ВОС - - ПО - - ЕТЬ ТВО -

ε - - - ГΩ ПРЕ-ЧИ - - - СТА - - ГΩ РО - - ЖДЕ-

- - ε - - - ГΩ ПРЕ-ЧИ - - - СТА - - ГΩ РО - - ЖДЕ-

__ СТВА; БЕЗ-ЛѢ-ТНΩ ВО Ω ОТ-ЦА ВОЗ-СІ-Δ - - ВЫЙ СЫНЬ

- - СТВА; БЕЗ-ЛѢ-ТНΩ ВО Ω ОТ-ЦА ВОЗ-СІ-Δ - - ВЫЙ СЫНЬ

ѐ - ДИ - - НО - - РО - - - ДНЬИ, ТОЙ-ЖЕ Ω ТЕ - ВЕ - - ЧИ - СТЫ-

ѐ - ДИ - - НО - - РО - - - ДНЬИ, ТОЙ-ЖЕ Ω ТЕ - ВЕ - - ЧИ - СТЫ-

- Δ __ ПРΟΙ - - ΔΕ, НЕ-ИЗ-РЕ-ЧЕН-НΩ ВО - ПЛОЩ - - - СΔ, ѐС-

- Δ __ ПРΟΙ - - ΔΕ, НЕ-ИЗ-РЕ-ЧЕН-НΩ ВО - ПЛОЩ - - - СΔ, ѐС-

ТЕ-СТВОМЪ __ БОГЪ __ СЫИ, И ѐС - ТЕС-ТВОМЪ __ БЫВЪ __

ТЕ-СТВОМЪ __ БОГЪ __ СЫИ, И ѐС - ТЕС-ТВОМЪ __ БЫВЪ __

ЧЕ - - ЛО - - ВѢКЪ НАСЪ РА - - - ДИ, НЕ ВО ДВО - - Ю __

ЧЕ - - ЛО - - ВѢКЪ НАСЪ РА - - - ДИ, НЕ ВО ДВО - - Ю __

ЛИ - ЦΩ __ РАЗ-ДѢ-ЛΔ - - ε - - МЫИ, НО ВО ДВО - Ю __

ЛИ - ЦΩ __ РАЗ-ДѢ-ЛΔ - - ε - - МЫИ, НО ВО ДВО - Ю __

ѐС - - ТЕ - - СТВОΩ НЕ - СЛИ - - ТНΩ ПО - - ЗНА - ВА - -

ѐС - - ТЕ - - СТВОΩ НЕ - СЛИ - - ТНΩ ПО - - ЗНА - ВА - -

ε - - - МЫИ. ТО - ГО __ МО - ЛИ, ЧИ - СТА - Δ, ВСЕ - ВЛА - ЖЕН - -

ε - - - МЫИ. ТО - ГО __ МО -ЛИ, ЧИ -СТА - Δ, ВСЕ - ВЛА - ЖЕН - -

ⲛⲁ ⲛⲟ ⲙⲓ ⲗⲟ ⲃⲁ ⲧⲓ ⲥⲁ ⲗⲟ

- - НА - - - А, ПО - МИ - ЛО - ВА - - ТИ - - - Сⲁ ⲗⲟ - -

ⲥⲁ ⲛⲁ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ

ШАМЪ _____ НА - - - ШЫМЪ. _____

ⲛⲁ

На Хвалитехъ. ⲡⲓ ⲛⲁ

ⲛⲁ ⲛⲟ ⲙⲓ ⲗⲟ ⲃⲁ ⲧⲓ ⲥⲁ ⲗⲟ

Всⲁ - ко - - е ды - ха - нѣ - - е да хва - - литъ _____ Го - -

ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ

спо - - - да. Хва - ли - те Го - спо - да _____ съне - - весъ, хва -

ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ

ли - те _____ ѿ - го _____ въвыш - - - ни хъ. Те - вѣ по - до -

ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ

ва - - етъ ꙗⲑ - - снъ Бо - - - гⲟ.

ⲛⲁ ⲛⲟ ⲙⲓ ⲗⲟ ⲃⲁ ⲧⲓ ⲥⲁ ⲗⲟ

Хва - - ли - - - те ѿ - - го _____ вси ѿг - - ге - ли _____ ѿ -

ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ

- - гⲟ, хва - ли - - - те _____ ѿ - - го всⲁ сѣ - -

ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ ⲥⲓ ⲙⲓ

лы _____ ѿ - - - гⲟ. Те - вѣ по - до - ва - - етъ ꙗⲑ - - - снъ

ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ

Ірмологически. ⲁ

Бо - - - гⲟ.

ⲕⲣⲉⲥⲧⲁⲛⲁ ⲧⲱⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ

Крестъ Твой, Го-спо-ди, жизнь ѿ вос-кре-се-нї-е лю-демъ

ⲧⲱⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ

Тво-имъ ѣсть, ѿ на-дѣ-ю-ще - - - са-на-нь, Те-бе вос-крес-

ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲁ

ша-го Бо-га на-ше-го по-емъ: по-ми-лѡи насъ.

ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ

По-гре-ве-нї-е Тво-е, Вла-ды-ко, рай ѿ-вер-зе ро-дⲟ

ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ

че-ло-вѣ-че-ско-мⲟ: ѿ ѿ-ис-тѣ-нї-а ѿ-ба-вль-ша-го, Те-

ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ

бе вос-крес-ша-го Бо-га на-ше-го по-емъ: по-ми-

ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ

лѡи насъ.

Стихирѣ б. ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ

ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ

И-стин-ный миръ Ты, Хрї-сте, къ че-ло-вѣ - - -

ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ ⲛⲟⲩⲁⲛⲁ

комъ Бо-жїи, миръ Твой да-дѡи, по вос-та-

же ѿ Ѡ - те - - - че - - - ско - - - є ѡ - вѣ - то - ва -

ні - - - є ѡ - - вѣ - - цавъ, ѿ бла - го - сло -

вивъ Ѡ, ѡ - стѣ - пиль є - си на не - - - бо.

Тѣм-же съни - - - ми по-кла-на - - - - ем - - са

_____ Те - - вѣ, _____ Го - - спо - - ди, сла - -

- ва - - - Те - - - вѣ.

Стихира 10. λ τ Па

По є - - же во ѡдъ _____ со-ше-ствї - - и, _____ ѿ

ѡ - - же ѿз мерт-вухъ вос - - - кре - се - - - ні - - - и,

скор - ва - - ще, _____ ѡ - ко - - же до - сто - - - а - ше, ѡ раз - лѣ -

че - ні - - и _____ Тво - - емъ, Хрі - сте, _____ оу - - че - - ни -

ШЫМ - - СД ТОГ- да Тво- имъ _____ оу - че - - ни - - -

къмъ, и насъ ны-нѣ__ мы - - - слен - - нѡ спо- до - би на-

- - сла - ди - - - ти - - - сд, Че - ло - вѣ - ко - люб-

- - - че Го - - - спо - - - ди.

VII.

Седмиот глас

Седмио̄ӣ глас спаѓа во редот на т.н. “ниски” *гласови* и, како плагален на *ӣрвио̄ӣ глас*, се наоѓа за четири степени пониско од него. Неговата природна скала има тоника *Га*, којашто ја користи за стихирариските и за ирмолошките напеви. Како што е кажано понапред, на истата позиција е транспониран и *ӣрвио̄ӣ глас*.

За пападикиските мелодии *седмио̄ӣ глас* користи скала со основен тон *Зо* и се среќава под името *варис* (гр. βάρύς – низок). Ова доаѓа оттаму, што основниот тон на скалата - *Зо*, во споредба со оние на другите *гласови*, е најнизок.

(Графикон: 46)

ζ ~	ν λ	π ρ	β λ	γ λ	Δ λ	κ ρ	ζ' λ
7	12	9	7	12	12	9	
<i>Зо</i>	<i>Ни</i>	<i>Па</i>	<i>Бу</i>	<i>Га</i>	<i>Ди</i>	<i>Ке</i>	<i>Зо'</i>
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

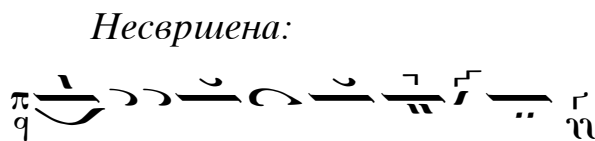
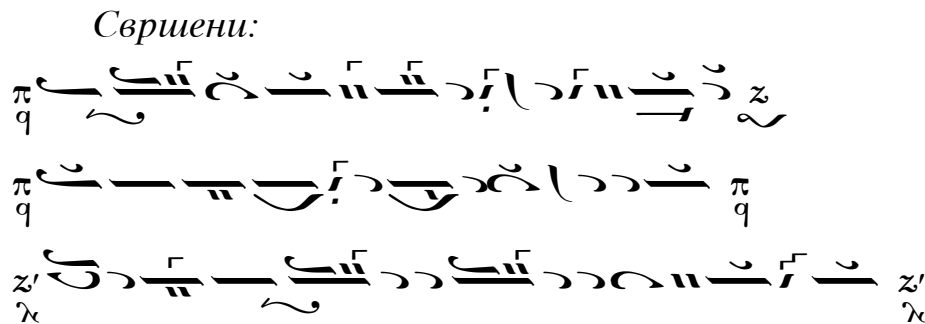
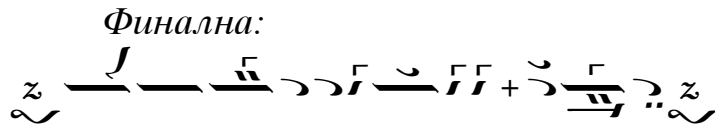
Пападикискиот *седми глас - варис* ги користи истите каденци и мелодиски формули како *ӣрвио̄ӣ глас*, заради што се нарекува и *ӣрвио̄ӣоварис* (гр. πρωτοβάρύς – прво-седми). Некои теоретичари од XIX и почетокот на XX век сметаат дека *седмио̄ӣ глас - варис*, всушност, е варијанта на *ӣрвио̄ӣ глас*, кој од *Па* се симнува на долната медијанта *Зо*, каде што си ги утврдува основниот тон и финалната каденца.¹⁰

Дијатонската скала на *седмио̄ӣ глас - варис* со основен тон *Зо* се употребува за пападикиските мелодии, а понекогаш и за другите видови (*графикон: 46*). Во некои мелодиски фрагменти на оваа

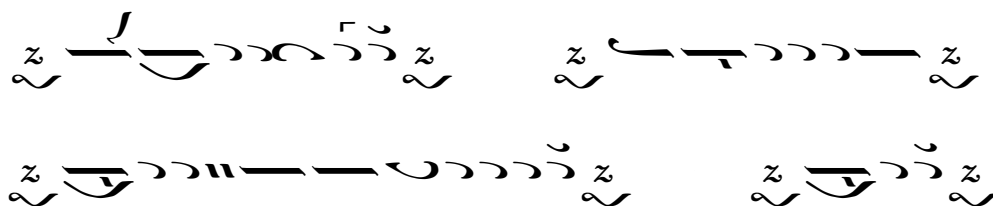
¹⁰ Popescu-Paserea, I., *Principii de muzica bisericescă-orientală*, Tipo-Litografia Cărților Bisericesci, București, 1897. p. 55.

скала се среќаваат следниве алтерации: снижено IV стапало (*Ву-ифес*) и повишено VII (*Ке-диез*).

Мелодиите коишто се пеат во скалата на *седмио̄ӣ глас - варис* ги прават следните каденци: *финална* на Зо, *свршена* на Зо, Па и на Зо' и *несвршена* на Га, Ди и Зо'.



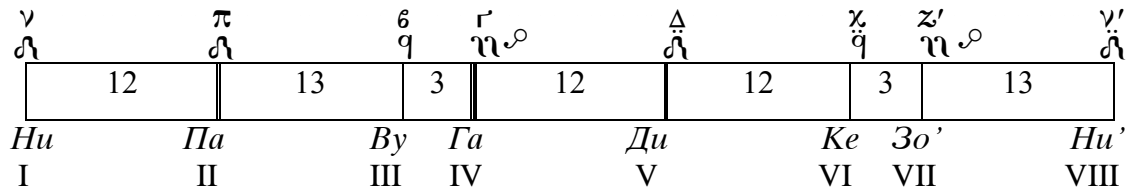
Интонациските формули на *седмио̄ӣ глас - варис*, коишто најчесто се среќаваат, се:



За напевите од ирмолошкиот и стихирарискиот вид *седмио̄ӣ глас* користи иста енхармонската скала со *ӣррей̄ио̄ӣ глас*, којашто за основен тон го има *Ни*, но, за тоника - *Га*. Оваа енхармонска скала на *ӣррей̄ио̄ӣ* и на *седмио̄ӣ глас* е формирана со помош на модулативниот знак *аџем*, кој поставен на Зо и Га, ги наложува следните промени: поставен врз седмото стапало Зо', го снижува (доближува) до шестото стапало Ке на растојание од 1/4 степен, додека, кога е поставен врз четвртото стапало Га, го повишува

(привлекува) третото стапало *Бу* до себе, исто така, на растојание од $\frac{1}{4}$ степен.

(Графикон: 47)

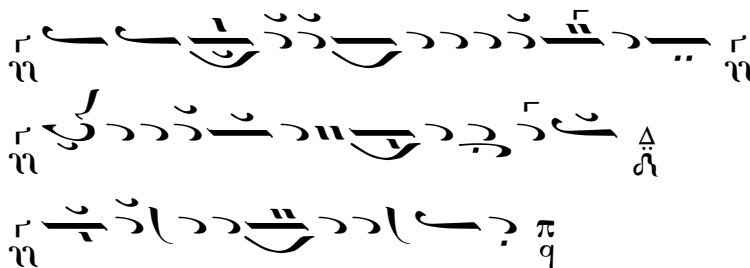


Клучот на *седмио̄ӣ глас* ги содржи бројот на *гласо̄ӣ*, неговиот графички знак и еден од двата основни тонови на скалите:

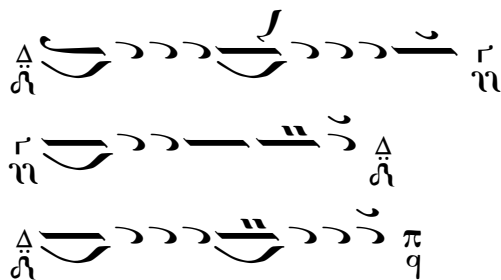
Глас VII Ⲅ Зо или Га

Иако користат иста скала, овие два гласа се разликуваат со каденците и со нивните мелодиски формули: *седмио̄ӣ глас* (за ирмолошките и стихирариските напеви) прави *финални* и *свршени* каденци на *Га*, а *несвршена* на *Па* и *Ди*, додека *ӣре̄ӣшо̄ӣ глас* *свршена* каденца прави на *Па*, *финална* на *Га*, а *несвршена* на *Ке*. Еве неколку формули за каденцирање на *седмио̄ӣ глас*, коишто се среќаваат најчесто:

Стихирариски:

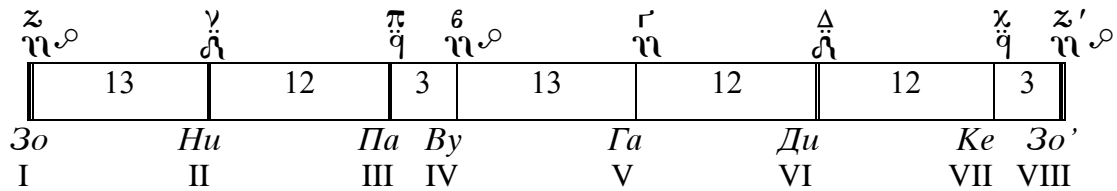


Ирмолошки:



Со воведувањето на енхармонизмот ($\frac{1}{4}$ степен) во *скалатӣа варис*, со помош на знакот *аџем*, се произведува уште една скала којашто се вика *аџем варис - енхармонска*:

(Графикон: 48)



На овој графикон се гледа дека со помош на фтората *аџем*, се направени следните модификации: тоновите *Зо'* и *Бу* се снижени до своите долни соседни стапала на растојание од $\frac{1}{4}$ степен и имаат називи *Зо-аџем* и *Бу-аџем*.

За да се разликува од дијатонскиот, клучот на енхармоскиот *седми глас - аџем варис*, до името на основниот тон, го добива и знакот на *фиџоратӣа аџем*:

Глас VII $\overset{\sim}{\text{u}}$ *Зо*

На основниот тон на скалата *аџем варис - енхармонска* – *Зо*, се прават *свршенатӣа* и *финалнӣа* каденца, додека *несвршенатӣа* се прави на *Ни*, *Па* и *Ди*. Во современата практика, оваа, инаку, малку употребувана скала, се поистоветува со европската Бе-дур скала.

сла-ва ёсть цер-ков - - на - - ѿ, сі - е во-гат-ство цар-ствї- - ѿ:

по-стра-да - - вый насъ ра-ди Го-спо-ди, сла-ва Те-бѣ.

И-ще и ѿтъ выль_е - си, Хри-сте, ѿ без-за-кон- - ныхъ

мѡ-жей: но Ты ми е - - си Богъ, и не пос- - тыж-дѡ - - са:

вї - енъ выль е - си по плє - ще - - ма, не ѿ - - ме-та-ю-са:

на кре-стѡ при-гвож-денъ выль е-си, и не та - ю: во - ста-нї-

емъ_Тво-имъ хва-лю - - са: смерть во Тво - ѿ жи-вотъ_мой:

все-силь-не и че - ло-вѣ-ко-люб-че Го-спо-ди, сла-ва Те-бѣ.

Гла - ва От-цѡ, _____ и Сы - - - нѡ, _____ и Свѡ-

то - - мѡ дѡ - - хѡ, _____ и ны-нѣ и при - - - снѡ, _____ и

ⲉⲧⲉⲣⲏⲗ ⲃⲟ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ

- - теръ Бо - - - жи - - ю вѣ-дѣ - ще, мо-лимъ ти сѣ при-

ⲁⲗⲁ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ

- лѣ - - - жиш, мо - ли спа - сти - сѣ дѣ-шамъ

ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ

На Хвалитехъ. Ⲅⲁ Ⲭⲁ

на - - шымъ.

Ⲅⲁ ⲕⲱⲉ ⲃⲱ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ

Всѣ-кѡ-е ды -- ха - нѣ -- е да хва - литъ Го-спо-

ⲁⲗⲁ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ

да. Хва - ли - те Го-спо - да съне - - весь, хва - ли -

ⲁⲗⲁ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ

- - те ѿ - - го вѣвы - - - шнихъ. Те - вѣ по - до - ба - етъ

ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ

пѣ-снь Бо - гѣ.

Ⲭⲁ

Ⲅⲁ ⲕⲱⲉ ⲃⲱ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ

Хва - ли - те ѿ - го - - - - - вси ѿг - - ге - ли ѿ - гѡ,

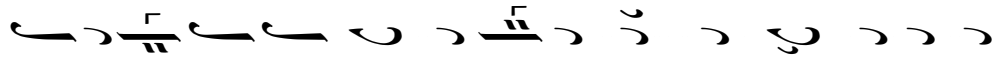
ⲁⲗⲁ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ

хва - ли - - те ѿ - го всѣ си - - лы ѿ - - - гѡ. Те -

ⲁⲗⲁ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ ⲛⲁ ⲛⲉⲧⲉⲣⲏⲗ

вѣ по - до - ба - етъ пѣ-снь Бо - гѣ.

Ⲭⲁ



Вос-кре - - се Хрі-стосъ ѿз мер- -твыхъ, раз-рѣшъ смер- -тны-

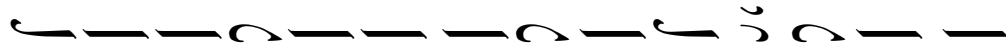


д оуѣ - - зы: бла - го - вѣ - сти, зе-мле, — ра-дость ве- лі- ю,

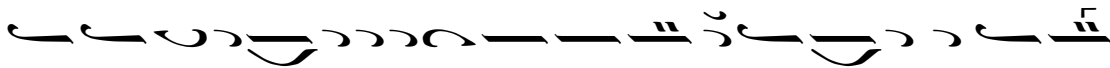


пой - - те, не-ве-са, Бо-жію сла - - вѣ.

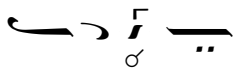
Г
н



Вос - кре - се - ні - е Хрі- сто- во ви- дѣв- ше, по - кло - ним-



-са Свд-то-мѣ Го- - спо--дѣ Г - и - сѣ- сѣ, е - ди-но-мѣ без-грѣ-

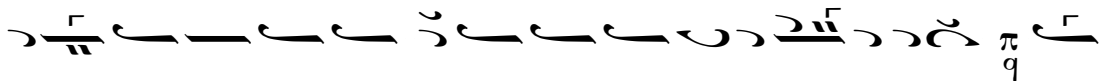


- шно- - мѣ.

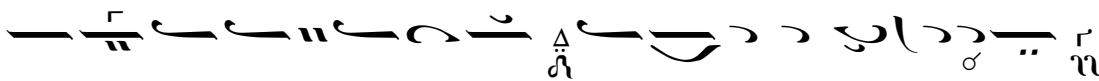
Г
н



Хрі- сто- вѣ вос-кре-се - нію кла-на-ю - ще- са не пре-ста-емъ:



Той — во спа- слѣ естъ насъ ѿ без- за - ко-нїй на - - шыхъ, Свд-



тый — Го-сподь — І - и - сѣсъ, іа- влей вос-кре-се - ні - - е.



Что воз-да - - мы Го - спо - де - ви ѿ всѣхъ іа-же воз-да-де —

— намъ: насъ ра-ди Богъ—вѣче-ло-вѣ - - цѣхъ, за ис-тлѣв-


-ше-е ѣ-сте-ство Сло-во плоть—вѣсть, — и все-ли-са вѣны, кѣне-

бла-го-дар-нымъ, бла-го-дѣ - - тель: кѣплѣн-ни-кѣмъ, сво-во - ди-

-тель: ко ѣ-же во тлѣ сѣ-да - - цымъ, — солн-це пра - - вды:

на кре-стѣ, без-стра- - тный: во ѣ - дѣ свѣтъ: вѣсмер-ти жи-вотъ:

вос-кре-се-нїе, пад-шихъ ра - - ди. Кѣне-мѣ-же во-зо-пї-

имъ: Бо-же нашъ, сла - - ва Те-вѣ. Стихира 7.  Га

Се тма ѣ—ра - - нѣ, — и что—оу гро - - ва, — Ма-

-рїе, — сто-и - - ши, мно - - гѣ - - ю тлѣ

ѣ - ме - - ю-ци вѣра - - - зѣ - - мѣ, вѣней - - - же,

Гдѣ по - ло - - женъ _____ высть, _____ во - про - ша - - - - - е - - -

ши, І - и - сѣсъ; _____ но _____ виждь сри - - циѣ - - ца - - са _____ оуѣ -

че - ни - - ка, _____ ка - кв пла - ца - - ни - ца - - ми ѿ _____ сѣ - да - - ремъ _____

вос - кре - се - нї - - е _____ ѿ - - врѣ - то - - ста, _____ ѿ по -

ма - нѣ - - ста _____ га - же ѿ сихъ _____ пи - сѣ - нї - а. _____ Сѣни - - - ма -

- же _____ ѿ _____ ѿ - ма - - же _____ ѿ _____ мы _____ вѣ - ро - - вав - - -

ше, _____ вос - пѣ - ва - емъ _____ Та, _____ жи - зно - дав - - - ца Хрї - - ста.

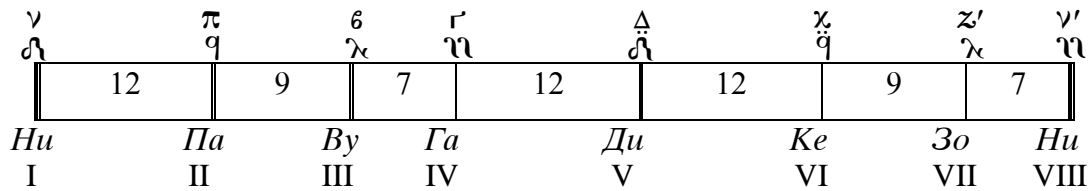
VIII.

Осмиот глас

Осмио̄ӣ г̄лас е плагален на *чет̄вр̄то̄ӣ* и според “стариот систем”, се наоѓа четири степени пониско од *не̄го* - на *Ди*. Иако спаѓа во групата на “ниски” гласови, со својата позиција на тонот *Ди*, тој е сèуште висок за мелодиите од стихирарискиот и пападикискиот стил. Од овие причини, тој е спуштен за квинта подолу - на тонот *Ни*.

Во зависност од *стило̄ӣ* на пеење, мелодиите на *осмио̄ӣ г̄лас*, користат две дијатонски скали. Првата, со основен тон *Ни*, е изградена според *ок̄такор̄дно̄ӣ систем* и содржи два истоветни *те̄тракор̄ди*, поврзани со *голем с̄те̄ен* помеѓу стапалата *Га* и *Ди*. Во црковната практика мелодиите на *осмио̄ӣ г̄лас* кога се движат нагоре, пејачите вообичаено ги изведуваат со *Зо’* природно, а кога се враќаат надолу - со *Зо’-ифес*.

(Графикон: 49)



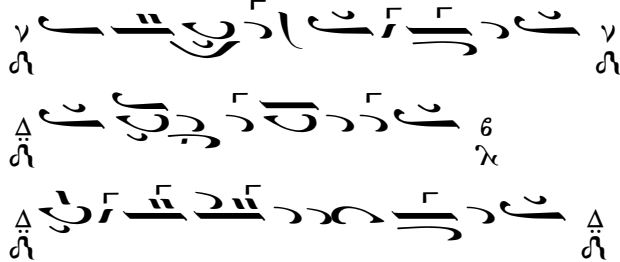
Клучот на *осмио̄ӣ г̄лас* го содржи основниот дел од клучот на *чет̄вр̄то̄ӣ г̄лас* (δ), кратенката за *плагален* (λ) и ознаките за бројот на гласот и основниот тон на скалата:

Глас VIII $\lambda \delta$ *Ни* или *Га*

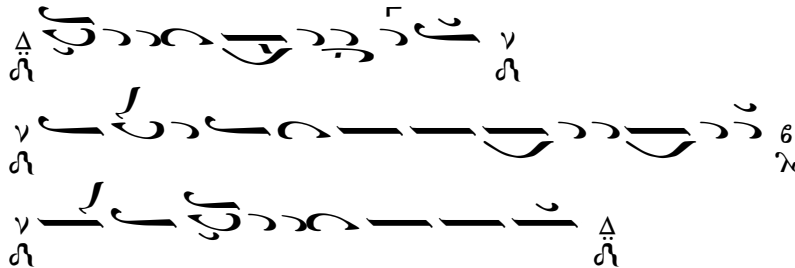
Во оваа скала на *осмио̄ӣ г̄лас* се пеат пападикиските, стихирариските и некои од ирмолошките мелодии, чијшто распон достигнува и *нона* над основниот тон. *Финални* и *свршени* каденци

прават на I (Ни) и на III (Бу) стапало, а невршени на III (Бу), V (Ди), II (Па), а понекогаш и на VIII (Ни'). Еве некои формули за каденцирање, кои најчесто се употребуваат:

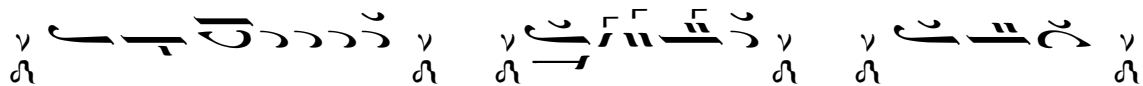
Сѣихирариски:



Ирмолошки:

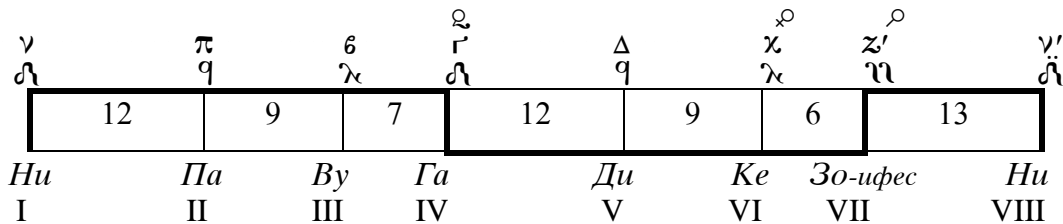


За утврдување на интонацијата на напевите од сите стилови на *осмиоѝ глас* се употребуваат следните мелодиски формули:



Втората скала којашто ја употребува *осмиоѝ глас*, истотака, има основен тон *Ни*, но, нејзината тоника се наоѓа за три степени погоре – на тонот *Га*. Оваа скала е формирана според *сисѣмоѝ ѝеѝракордон* (*Ни-Га-Зо'-ифес*) од два поврзани тетракорди (*Ни-Па-Бу-Га* и *Га-Ди-Ке-Зо'-ифес*), продолжени со октавното повторување на основниот тон *Ни*.

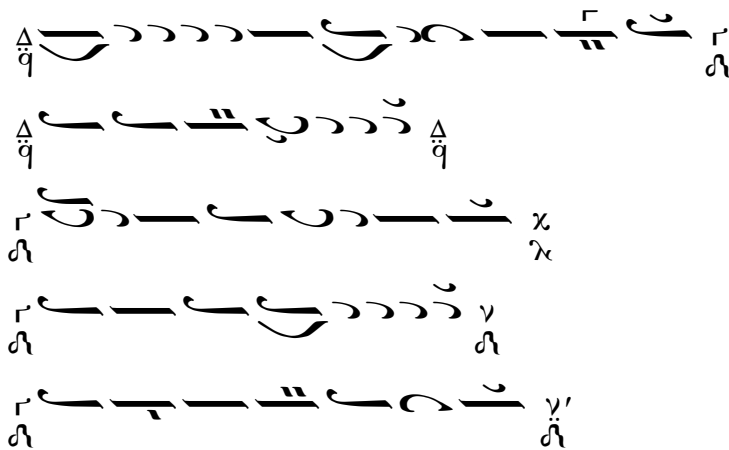
(Графикон: 50)



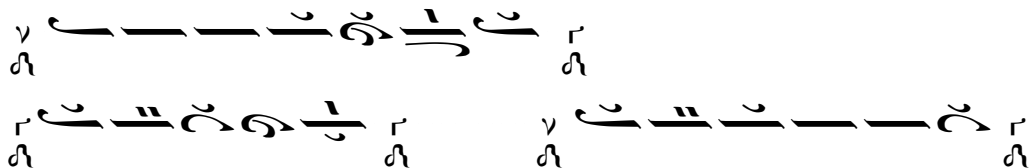
Во оваа скала се пеат, главно, напевите во побрзо темпо и со релативно помал распон (сите *ѳроѳари* и некои *кондаци*, *седелни* и *каѳавасии*), кои, кога би се пееле во скала, чијашто тоника е *Ни*, би имале ниска позиција. Всушност, во оваа скала основата на *осмиоѳ ѳлас* (*Ни*) е поставена за кварта повисоко - на тонот *Га*, со цел овие напеви да се пејат во посоодветен гласовен регистар.

Напевите на овој т.н. *ѳроѳарски осми ѳлас* (со основен тон *Ни* и тоника *Га*), *финални* и *свршени* каденци прават на *IV* стапало (на тониката *Га*) и *несвршени* на *V* (*Ди*), а поретко на *I* (*Ни*), *VI* (*Ке*) и на *VIII* (*Ни'*) стапало.

Заради изразито силабичкиот карактер и побрзото темпо во коешто се исполнуваат ирмолошките напеви, *ѳроѳарскиоѳ осми ѳлас* нема создадено некои препознатливи мелодиски формули за каденцирање. Еве некои од нив коишто почесто се среќаваат:



Во практиката се среќаваат повеќе интонациски формули за напевите од ирмологискиот вид. Еве некои од нив:



Осмиоѳ ѳлас користи две дијатонски *ѳѳори*:

℞ - за *Ни* од *окѳавниоѳ* и за *Га* од *ѳеѳракордниоѳ систем*;

℞' - за *Ни'* од *окѳавниоѳ систем*.

Во современата црковна практика дијатонските скали на *осмио̄ӣ глас* со основни тонови на *Ни* и на *Га* се исполнуваат како *дурски скали* од темперираниот систем на европската музика.

ю, во-з-дѣ-д-ні-е рѣ-кѣ мо-

е-ю, жер-тва ве-чер-на-а.

Оу-слы-ши ма, Го-спо-ди.

Ве-чер-ню-ю пѣ-снь, и сло-ве-снѣ-ю слѣ-жвѣ,

Те-бѣ, Хри-сте, при-но-симъ: ѿ-кв-бла-го-во-лилъ е-си по-

ми-ло-ва-ти насъ вос-кре-се-ні-емъ.

Го-спо-ди, Го-спо-ди, не ѿ-вер-жи насъ ѿ Тво-е-гв

ли-ца: но бла-го-во-ли по-ми-ло-ва-ти насъ вос-кре-се-

ні-емъ.

Ра-дѣи-са, Гі-в-не свѣ-тый, ма-ти цер-квей, Бо-жї-

Царь

не -- ве -- сный за че -- ло -- вѣ -- кь --

лю -- ві -- е на зе -- мли га -- ви -- сь, и съче --

ло -- вѣ -- ки по -- жи -- ве: ѿ Дѣ -- вы

во -- чи -- сть -- а плоть прї -- е -- мый, и ѿз не -- а -- про --

ше -- дый съвос -- прї -- а -- тї -- емъ, е -- динъ

есть -- Сынъ, сѣ -- гѣ -- сть -- ствомъ, но не ѿ --

по -- ста -- сї -- ю. Тѣм -- же со -- вер -- шен -- на То --

го -- Бо -- га, и со -- вер -- шен -- на че -- ло --

вѣ -- ка во -- ис -- ти -- нѣ -- про -- по -- вѣ -- да --

ю -- ще, ис -- по -- вѣ -- дѣ -- емъ Хри -- ста Бо -- га на --

Греческая азбука:
 - ше - - - го: ѿ - го - - - же мо - - ли, Ма - - ти

Греческая азбука:
 без - не - - вѣ - - - стна - - - ѿ, по - ми-ло-ва-ти-

Греческая азбука:
 сѿ ѿ-шамъ на - - шымъ. _____

На Хвалитехъ. $\lambda\theta\lambda$ $N\eta$ χ

Греческая азбука:
 Всѿ-ко-е ды - ха - нї - - е да хва-литъ Го - - - спо - -

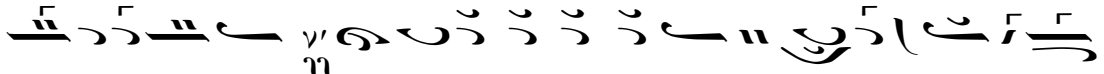
Греческая азбука:
 - - да. Хва-ли - - те Го - - спо - - да сѣне-

Греческая азбука:
 - - бесъ, _____ хва - - ли - - те _____ ѿ - - го _____ вѣвы - -


Греческая азбука:
 шнихъ. _____ Те - вѣ по-до-ва-етъ пѣ - - снь _____ Бо - - - гѿ.

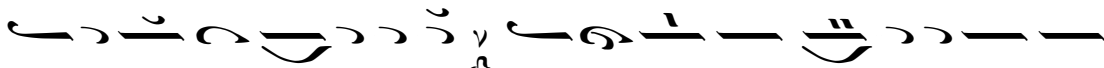
Греческая азбука:
 Хва - ли - - те ѿ - - го вси аг - - - ге - ли _____ ѿ -

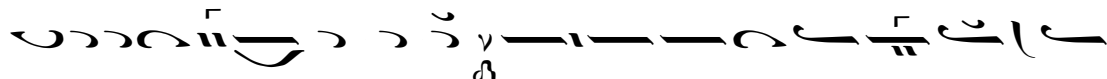
Греческая азбука:
 - - - гѿ, хва - ли - - те ѿ - - гѿ всѿ си - - - лы


Греческий текст: 
ѣ - - гв._____ Те-вѣ по-до-ва-еть пѣ - - снѣ_____ Бо - -


Ирмологически. $\lambda\delta\lambda\ \text{N}\eta\ \chi$
- гδ.


Греческий текст: 
Го - - спо - ди, а-ще и сѡ-ди-ли-циѡ пред-сталъ ѣ - си,

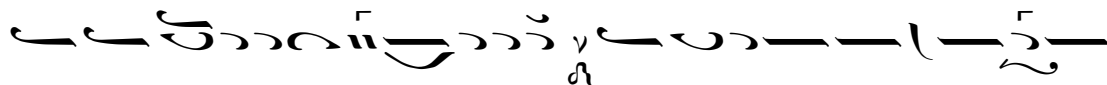
Греческий текст: 
Ѡ Пѣ-ла-та сѡ-ди-мый, но не Ѡ-стѡ-пилъ ѣ-си Ѡ пре-


Греческий текст: 
сто-ла со От-цемъ сѣ-да: и вос-кресъ изъ мер - - твихъ, миръ

Греческий текст: 
сво - во-дилъ ѣ-си Ѡ ра - во-ты чѡж-да - - гв, іа - кв ще-

Греческий текст: 
дръ и че-ло-вѣ-ко-лю- - вецъ.

Греческий текст: 
Го - - спо - ди, а-ще и іа - кв мер- - тва во гро- - вѣ

Греческий текст: 
і - ѡ - де - и по - - ло-жи--ша: но іа-кв ца - рѡ спѡ - - -

Греческий текст: 
ца во-и - - ни Та стре-жа- хѡ, и іа-кв жи - во - та со - кро-

го - ла: что ѿ-ще-те жи-ва-гѡ съмер-твы-ми; вос-кре-се Богъ

сый, ѿ все-лен-нѣи жи-знь да-ро-ва.

Стихира 8. $\lambda\delta\iota$ Νη

Ма - ри - - и - ны сле - - зы не всѡ-е__ про-ли - - ва - - -

ют - са_____ те - - - - плѣ: се__ во спо - - до-ви--са

ѿ оѿ - ча - - цихъ_____ аг-ге-лѡвъ, ѿ ви - дѣ-нї-а са-ма-гѡ

_____ ѿ - - - сѡ - - - са: но ѿ - ще зем-на-а__мѡ-

- - др-ствѡ- - етъ, ѿ - - кв же - на__ не-мо - - - цна- - -

- а: тѣм - - же_____ ѿ__ ѡ - сы - - ла-ет - - са не при - ка-

са - - ти - - са_____ Хрї - - - стѡ. Но ѡ - ва - - че__

Белешка за авторот

Јане Коџабашија е роден на 19 Јули 1942 година во с. Куџа, Грција. Музичкиот студент ги започнува во 1960 година на Педагошката Академија во Скопје, кај Проф. Власимир Николовски. Во 1963 година се запишува на Музичката Академија во Белград на Одделот за музичка теорија (првата година кај Проф. Љубица Мариќ, а преостанатите три во класата на Проф. Власимир Перичиќ). По враќањето во Скопје, на Факултетот за Музичка Уметност најпрвин студира соло-пеене во класата на Проф. Коста Триков, а потоа, на истото факултет, ги продолжува студиите на Наставно-теоретскиот оддел, на којшто и дипломира во 1976 година. За време на студите во Скопје и Белград, работи како еспирален уметник, а извесно време и како наставник по музика.

Најголемиот дел од својот работен век го поминува на разни должности во Македонската радио-телевизија, најпрвин како новинар, потоа како Уредник на Музичко-говорната редакција, Уредник на Музичката прва, потоа и на втората програма на Македонското радио и Одговорен уредник на Музичката и касетна продукција на Македонската радио-телевизија. Во меѓувреме од Собранието на НР Македонија, во 1983 година, е именуван за Директор на “Македонија Концерти” - Работна организација за презентирање на културните вредности во Републиката и во странство, каде што останува до 1990 година. Во моментот е раководител на Центарот за византиски студии – Скопје.

Во првиот период пишува популарна и дечка музика, а подоцна се ориентира кон камерна, хорска и црковна музика. Како автор на забавни мелодии и стихови учествувал и бил наградуван на фестивалите: “Белградска пролеќ-67” (“Момче и самовила”), “Скопје-68” (“Планино, моја рудино”), “Вашиот шлагер на сезоната-69” во Сараево (“Далеку во далечина”), “Загреб-70” (“Дал’ да ѝлачам, ил’ да ѝеам”), “Скопје-71” (“Плачам”), “Скопје-72” (“Ме погледна, ме маѓејса”), “Општина-72” (“Старата гитара”). Награден е на Конкурсот за свечена песна на Република Македонија, којшто го расписало Собранието на Р. Македонија во 1993 година (“Македонијо, земјо моја”, за мешан хор и оркестар). Паралелно со комитирањето пишува осврти, рецензии и критики за националната радио-телевизија и за разни весници и списанија.

Во последните десетина години неговата единствена преокупација е црквата музика од византиската традиција и транскрибирањето на црквно-музички ракописи со разни византиски нотации на западно нотно писмо. За оваа цел, во повеќе наврати престојувал во Грција, Бугарија и Романија. Како стипендијант на Владата на Република Романија завршил и постдипломски студии од областа на византиската музика, историската и епиграфската кај Проф. Архид. Д-р Себастијан Барбу-Букур, на Музичкиот универзитет во Букурешт. Кај истото професор ја одбрани и докторската теза “Музичката култура од византиска традиција на територијата на Македонија во 19 век”.

Јелица Тодорчевска, музиколог

Библиографија на цитираната литература

- Alberti, Luciano**, *Muzika kroz vekove*, Vuk Karadzic, Beograd, 1974.
- Amargianakis, George**, *The Chromatic Modes*, во: XVI. Internationaler Byzantinistenkongres: *Akten II/7*, Vienna 1982.
- Andreis Josip**, *Povijest glazbe*, I knjiga. "Liber". "Mladost" Zagreb, 1975.
- Andreis, Josip**, *Povijest glazbe II*, Zagreb, 1973.
- Atanacković, Slobodan**, Enciklopedijski leksikon 12, Muzička umetnost, *Vizantijska muzika*, Interpres – Beograd, 1972.
- Barbu-Bucur, Sebastian**, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României in secolul XVIII și începutul XIX și aportul original al culturii autohtone*, Editura muzicală, București, 1989.
- Barbu-Bucur, Sebastian**, *Filotei sin Agăi jipei - Psaltichie Rumânească, vol.IV, Stihirar - Penticostar*, Editura Episcopiei Buzăului, București, 1992.
- Barbu-Bucur, Sebastian**, *Lexicon*, Academia de muzică - București, 1992.
- Barbu-Bucur, Sebastian**, *Teoria, practica și metodică predării muzicii psaltice*, I Exerciții de Paralaghie, Academia de muzică – București, 1991.
- Cîntările pentikostarului**, Editura institutului biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1980.
- Enciklopedijski leksikon** - mozaik znanja, *Muzicka umetnost*, vol. 12. Interpres, Beograd, 1972.
- Giuleanu, Victor**, *Melodica bizantină*, Editura muzicală, București, 1981.
- Giuleanu, Victor**, *Tratat de teoria muzicii*, Editura muzicală, București, 1986.
- Ionescu, C. Gheorghe**, *Lexicon*, Editura Diogene, București, 1995.
- Ionescu, Neagu**, *Anastasimatarul, irmologhionul și gramatica muzicii bisericesci*, București, 1897.
- Karas, I. Simon**, *Harmonika*, Athenes, 1989.
- Leksikon ikonografije, liturgike I simgolike zapadnog hriscanstva**, Sveucilisna naklada liber, Krscanska sadasnjost, Zagreb, 1985.
- Lungu, N.-Costea, Gr.-Croitoru, I.**, *Gramatica muzicii psaltice*, București, 1969.
- Macarie, Ieromonahul**, *Theoreticonul sau privirecuprinzătoare a meșteșugului Musichiei Bisericești dupăașezământul sistimii cei noao*, Viena, 1823.
- Makris, Eustathios**, New Saund 16, *The significance of pitch in the "new method" of greek church music*, Belgrade, 2000.
- Monumenta Musicae Byzantine**: Corpus Scriptorum de Re Musica, vol. I, *Gabriel Hieromonachos: Abhandlung uberden Kirchengesang*, Eds. Christian Hannick, Gerda Wolfram, Vienn, 1985.
- Muzicka enciklopedija**, vol. III, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zabreb, 1977.
- Nectarie Shimonahul**, *Antologie*, București, 1898.
- Palikarova-Verdeil, R.**, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXe au XVe siecle)*, Copenhagen, 1953.
- Panțiru, Grigore**, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Editura muzicală Uniunii compozitorilor, București, 1971.

- Pertesco, Le Pere, I. D.**, *Etudes de Paleographie muzicale byzantine*, Editură muzicală, București, 1967.
- Plavša, Dušan**, Enciklopedijski leksikon 12, Muzička umetnost, *Vizantijska muzika*, Interpres – Beograd, 1972.
- Popescu-Pasarea, I.**, *Principiî de muzica bisericească-orientală*, Tipografia cărților bisericești, București, 1923.
- Raasted, Jorgen**, *Chromaticism in Medieval and Medieval and Post-medieval Chant: A New Approach to an Old Problem*, vo: *Cahiers de l'Institut du Moyen-Age Grec et Latin 53* (1986),
- Vasile, Vasile**, *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, Editura interprint SRL, București, 1997.
- Višoševic, Vjekoslav**, *Sistem i notacija bizantinske crkvene muzike*, Ćirilometodski vjesnik, God.V. Zagreb, januar-februar 1937. Broj 1-2,
- Wellesz, Egon**, *A history of Byzantine music and himnography*, Oxford, 1962.
- Welesz, Egon**, *Bizantinische Musik*, Breslau, 1927.

* * *

- Αλιγιζάικης, Ε. Αντώνιος**, *Μελοδήματα ασκήσεων λειτουργικής*, Εκδόσεις: Γ. Δεδουση, Θεσσαλονίκη, 1992.
- Γιαννόπουλος, Στ. Εμμανουήλ**, *Εισαγωγή* (Χαρτοφύλακος, Χουρμουζίου, *Είσαγωγή εις τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*), University studio press, Θεσσαλονικη, 2002.
- Ἡλιόπουλου, Π. Διονύσιου**, *Μεθοδος βυζαντινῆς εκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Αθῆνα, 2001,
- Κακογλίδης Ι. Γεώργιος**: *Αχοπουθια τοῦ μικροῦ παρακλητικοῦ κανονος*, Αθῆναι, 1975.
- Κακουλίδης, Ι. Γεώργιος**, *Αναστασιματαριον*, (manus.) Αθῆναι, 1975.
- Κακουλίδης Ι. Γεώργιος**, *Μουσικο εγχολπιο του ιεροφαλτου*, Αθῆνα, 1994.
- Κονσταντίνος, Ν. Γεώργιος**, *Θεωρια και Πραξη της Ἐκκλησιαστικης Μουσικης*, Αθῆνα, 2001.
- Μαργαζιώτης, Δ. Ιωάννης**, *Μελωδικαι ασκησεις βυζαντινης εκκλησιαστικης μουσικης*, Αθῆναι, (1960/61).
- Μαργαζιώτης, Δ. Ιωάννης**, *Θεωρητικον βυζαντινῆς εκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Φιλιππος Νακας – Μουσικος οικος, (Αθῆνα, 1968).
- Μιχαηλίδης, π. Ανδρέας**, *Λευξικο βυζαντινης μουσικης*, Ματι - εκδοσεις.
- Παπαδόπουλος, Γεώργιος, Ι.**, *Ιστορικὴ ἐπισκοπισις τῆς βυζαντινῆς ἔκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀθῆναι, 1904.
- Τολικα, Ν. Ολυμπια**, *Επιτομο Εγχυκλοπεδικο λεξικο της βυζαντινης μουζικης* Ευρωπαϊκο κεντρο τεχνης, Αθήνα, 1993.
- Φιλοξένους, Κυριακού τοῦ Ἐφεισιομαγνητος**, *Θεορητικὸν στοιχειωδες της Μουσικῆς*, Κωνσταντινουπόλει, 1859,
- Χαρτοφύλακος, Χουρμουζίου**, *Είσαγωγή εις τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*

Χατζηθεοδώρος, Γεώργιος, *Μεθοδος διδασκαλιας της βυζαντινης
Εκκλησιαστικης μουσικης*, Νεαπολις – Κρητης, 1986.
Χρισάντος, *Μεγα θεωρητικόν της βιζαντινης μουσικης*, Ἀθῆναι, 1976-1977.
Ψάχος, Κ(ονσταντίνος). Α. *Τό οχτάηχον σύστημα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*,
Νεαπολις – Κρητης, 1980.

* * *

Аверинцев, Сергеј Сергејевич, *Ποει̃ηика ρановизан̃ийиске књижевнос̃ийи*,
Српска књижевна задруга, Београд, 1982.
Беловски, Димитар, *Секојдневно ѓравославно боѓослужение*
Богоевъ, Мирчо, *Учебникъ ѓо црковно ѓение*, Софи я, 1940.
Бухвалд - Холвег - Принц, *Речник ѓрчких и ла̃ийинских ѓисаца ан̃ийике*
и средњеѓ века, Вук Караѓиќ, Београд, 1984.
Вујаклија, Милан, *Лексикон с̃йраних речи и израза*, Просвета, Београд, 1972.
Герцман, Вл. Евгений, *Визан̃ийѓское музыкознание*, Музыка,
Ленинград, 1988.
Динев, Петър, *Рѓководс̃йво ѓо с̃временна визан̃ийѓска невмена*
ноѓация, Софи я, 1964.
Ортаков, Бојан, *Кон филозофско-ес̃тѓей̃ичка̃йа база на акул̃йурациски̃е*
ѓроцеси во македонска̃йа духовна мусика, “Музика”, год. 2. бр.2-3,
Скопје, 1998.
Ортаков, Драгослав, *Оѓледи за визан̃ийиско-словенска̃йа мусика во*
Македонија Ворлдбук, Скопје, 2001.
Острогорски, Георги, *Ис̃ѓорија на Визан̃ийѓја*, Наша книга, Скопје, 1992.
Ренцов, Михаил, *Псалми*, Табернакул, Скопје, 2000.
Секулоски, Георгиј – Протопсалт, *Зборник на ли̃йурѓиски ѓсал̃ийикијни*
сочиненија, Манастир ‘Успение на Пресвета Богородица’ Трескавец,
Прилеп, 2003.
Тајчевиќ, Марко, *Основна ѓеорија на музика̃йа*, Просветно дело,
Скопје, 1994.
Хърков, Иванов, Стефан, *Сливненски̃йѓ музикално-ѓеорѓй̃ичен фраѓмени̃*
како извор за изучаване на хирономични̃е невмени знаци (setadia
arhona) в балканска̃йа ѓравославна мусика о̃й XVII до начало̃йо на
XIX век, Блгарска академия на науките, Софија, 2003.
Шмеман, протоереј Александар, *Ли̃йурѓија и живо̃й*, Митрополија
Преспанско - пелагониска - Битола, Скопје, 1994.

* * *

Бодѓжиев, Иванов, Васил, *Псалтикиенъ Вѓзкресникъ*, (manus.)
НУБ “Св. Климент Охридски” – Скопје, М. IV 1862.
Ярсов, П. Христо, *Воскресникъ*, manus. 1904/05.
Ярхимандритъ Ямвросий, *Оучебникъ по източно црковно пѓние*,
Софија, 1935.
Ярхимандритъ Калистрат, *Восточно црковно пѓние*, Св. Гора, 1905.

- Икономов, Т(одор), *Воскресникъ*, Черковно вѣсточно пѣние.
Цариградъ, 1872.
- Іваннъ Харм: Охридскій, *Пасхалиа*, Цариградъ, 1869.
- Іванновъ, Селвиевец, Ангел, *Славикъ*, Кѡнстантиноградъ, 1864.
- Іванновъ, Селвиевец, Ангел, *Воскресникъ*, Кѡнстантиноградъ, 1859.
- Панн, Янтон, *Базда теоретик ші практик ал мѣзичіи висеричеці сад
Грамматика мелодикъ*, Бѣкѣреці, 1845.
- Сарафовъ, В. Петъръ, *Ракководство за практическото и теоритическо
Изучаване на восточната църковна мѣзика*, Софиа, 1912.
- Теодоров, попъ Манасия, *Псалтикийна литургия*, Софиа, 1905.
- Теодоров, попъ Манасия, *Псалтикийна ѱтрна*, Синодално книгоиздателство,
Софиа, 1992.
- Теодоров, попъ Манасия, *Кратък псалтикийен възкресник – Осмогласник*,
Синодално книгоиздателство, Софиа.
- Теодоров, попъ Манасия, *Псалтикийен възкресник – Осмогласник*,
Синодално книгоиздателство, Софиа, 1905.
- Триандафилов, Никола, *Цвѣтособрание*, Бѣкѣрець, 1847.
- Църковенъ цвѣтословъ*, Св. Синодъ на Българската Чърква, Софиа, 1929.
- Шахпаски, Яндон, *Псалтикия*, (manus.) с. Стоімирово, 1883.
(сопственост на семејството Шахпаски)

Излегувањето од печат на оваа книга финансиски го помогна
Министерството за култура на Република Македонија

CIP – Каталогизација во публикација
Народна и универзитетска библиотека “Св. Климент Охридски”,
Скопје

783 : 281 . 96 (497 . 7)
781 : 783 : 281 . 96

КОЦАБАШИЈА, Јане

Теорија и практика на црковното пеење од византиската традиција
/д-р Јане Коцабашија. – Скопје : Центар за византолошки студии,
2004. - 300 стр. : ноти (невми), ; 25 см.

Фусноти кон текстот. - Белешка за авторот: 293
Библиографија на цитирана литература: стр. 295 - 298.

ISBN 9989 - 2254 - 1 - 9

а) Црковно пеење, византиско б) Црковна музика - Историја
б) Црковна музика, византиска – Теорија

Издавач:
Центар за Византолошки Студии

ул. “Палмиро Толјати”, бр. 178
нас. “Ченто”, 1040 - Скопје,

тел. (070) 254-969, (070) 243-549

e-mail: nikialko@mt.net.com

Сите права задржани.
Не е дозволено препечатување, копирање
или објавување на ова издание во било која форма,
без писмена согласност на издавачот.

Центар за Византолошки Студији