

"СТРАННЫЕ БЕМОЛИ"

В СВЯЗИ С МОДАЛЬНЫМИ ФУНКЦИЯМИ В РУССКОЙ МОНОДИИ

"Странные пометы" в певческих рукописях XVI и XVII веков все еще не имеют исчерпывающего объяснения, и поэтому есть необходимость в дальнейших исследованиях проблемы. В настоящей статье делается попытка подойти к ней со стороны общей теории модальных ладов и рассмотреть "странные бемоли" с точки зрения специфической для древнерусской монодии системы модальных функций (то есть значений тонов в контексте модальной системы обиходных ладов).

Трудность проблемы углубляется необходимостью мыслить в категориях далекой от нас системы, когда не было еще тональности в специфическом смысле позднейшей европейской музыки, нашей звуковой системы, привычных категорий лада, не было нашей системы нотации; причем некоторые понятия, термины и знаки уже употреблялись, но имели другое значение. В целях краткости мы откажемся от полноты изложения и ограничимся раскрытием основных тезисов.

1. Модальные функции знаков музыкальной нотации.

Современного музыканта не может не повергнуть в недоумение такая, например, запись¹:

ПРИМЕР 1



Ма - те - ри не - ве - сте и де - ве

В самом деле, "странные бемоли". Столь же неестественно казалось бы явно корежащие живую ткань мелодии прочие знаки альтерации – диезы, бекары, перемены ключей, выставление диеза в значении бекара, бемоля в значении бекара, бекара в значении диеза, применение бемоля вместо знака ключа, диеза вместо лиги, слога "фа" в значении минорной терции, соответствующие "странным знакам" странные "крыж" и "слово" в двознаменниках, что особенно распространено в южнорусской (киевской) нотации. Однако по меньшей мере часть этих затруднений представляется разрешимой методом приложения общей теории музыки.

Начнем с того, что называется "знаками альтерации".

Что такое бемоль? Это современный знак понижения на полутон. То есть, если бемоль стоит перед звуком, скажем, "соль", то нужно читать (играть, петь) уже не "соль", а другой звук, полутоном ниже – "соль-бемоль". Так же и диез. Иначе говоря, бемоль (как и диез, бекар) – знак точно фиксированной, абсолютной высоты. Однако в прежние времена бемоль не имел этого значения. Как известно, все три наших знака альтерации – бемоль, бекар и диез – не что иное, как три разных начертания одной и той же латинской буквы "b". Первоначально это были "b rotundum" ("закругленное" b или "мягкое" – b molle) и "b quadratum" ("квадратное b" или "твердое" – b durum), соответственно нотировавшиеся как \flat и \flat^2 (позднее \flat нотировалось также как \flat , \flat , \flat); с XVIII века (Й. Вальтер, 1732) b quadratum расщепилось на два новых значения – наши бекар и диез. Точное значение \flat в музыке XVII века – не знак хроматического понижения, а еще (старое) выражение чисто модальной (ладозвукорядной) функции: указание на то, что ступень ниже отстоит на полутон, а не на тон.

Также и диез. Это не тональный знак хроматического повышения (следовательно, и не "знак альтерации"), а знак модальной функции: ступень выше отстоит на полутон, а не на тон.³

В сущности своей \flat и \flat^2 (♯) точно соответствуют тому, что в западной системе сольминии выражались модальными функциями Fa и Mi. Многозначительны двухсторонние совпадения между шестью основными наименованиями обиходного звукоряда и такими же шестью наименованиями Гвидонова гексахорда: две транспозиции обиходных "шести знамений мусикийских" вместе с основной позицией воспроизводят три вида Гвидонова гексахорда – durum, naturale и molle, а продление Гвидонова гексахорда согласно правилам сольмизационных мутаций (например, "una nota supra la semper est canendum fa" дает в результате обиходный звукоряд, см. пример 3). Как и сольмизационные слоги Mi – Fa и прочие, знаки \flat , \flat^2 (♯) были подвижны, релятивны, а не закреплены за определенной ("тональной") высотой.

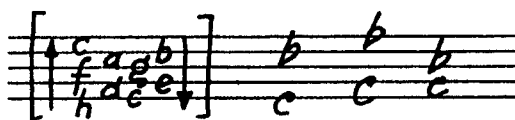
Если у нас есть понятие модальной функции, то вообще целесообразно во избежание путающего смешения с нашими абсолютными понятиями (\flat = звук си-бемоль, также знак альтерационного повышения; и т.д.) не произносить здесь и сами слова "бемоль", "диез", а говорить, обозначая релятивную специфически модальную

функцию отношения к ступеням звукоряда: "b фа" и "b ми" (как еще делает в некоторых случаях Николай Дилецкий, см. например, *Идея грамматики мусикийской*, М., 1979, с. 273).

Также релятивное, а не абсолютное значение имела в русской монодии XVII века и другая применяемая латинская буква – "с". Подобно "бемолю" "с" является указателем интервалов: ступень ниже "с" отстоит от нее на полутон, ступень выше – на тон, две ступени выше – большая терция (с ее функцией "b ми"), три ступени выше – кварта (f, фа; с функцией "b фа"), на шесть ступеней выше – малая септима (в обиходном только малая, но не большая, как у нас!), то есть опять-таки функция "b фа" (точнее, "с фа"), но только уже в вышележащем согласии.

В этом смысле и "b" и "с" являются выразителями чисто модальных (ладозвукорядных) понятий "клависа" (лат. *clavis*, буквально "ключ", англ. "Key"), то есть выражаемых латинскими буквами звуко-рядов⁴ – "дурального" (с *b durum*, то есть белоклавишного лат. *N duraliter*) и "бемолярного" (с *b molle*; лат. *V bemolariter*), а также смешанного (к которому и относится обиходный звукосостав, как и сольмизационный). В начале "клависа" (в этом смысле: "в начале ключа"), как говорит Дилецкий, выставляется знак, также называемый ключом (ключ в нынешнем смысле слова). И "с", и "b" могут служить обозначению звукоряда – (это и есть: быть ключами), с – дурального, b – бемолярного. Это не значит "использовать бемоль в качестве ключа" (путающее смешение с современными представлениями). Это значит, что два знака клависа (звуко-ряда) указывают на интервалуку звукоряда. Поэтому во внеоктавном (тетратоническом) обиходном звукоряде (в смешанном дурально-бемолярном клависе) они могут стоять и вместе:

ПРИМЕР 2



Последнее обозначение (где b стоит вместо f) возможно потому, что "b" – значит "b фа" (модальная функция "полутон" снизу)⁵, то есть вследствие идентичности их обиходномодальной функции, где различных звукорядных функций всего три (они повторяются через кварту), а не семь, как в диатоническом ряде. Поэтому же в смешанном клависе обиходного звукоряда (который принадлежит не к диатоническому, а к миксодиатоническому роду) "двоеключие" [h] с [d e f g a] b, предполагается и там, где оно не выставлено в нотах.⁶

В результате всего этого получается, что нет оснований недоумевать по поводу старинных "странных бемолей", если мыслить в категориях не XIX – XX, а XVII века. Бемоли не "странные". Просто это не бемоли в нынешнем альтерационном смысле, а знаки модальной функции "b фа". Не странны и диезы – носители функции "b ми". "Диез" не выставляется в значении "бекара" после бемоля, а просто указывает на полутон сверху; как и в аналогичном случае, бемоль (в диезном клависе) указывает на полутон снизу (то есть применяется в прямом и единственном своем значении).

"Бемоль" ставится не "вместо ключа", а в своем прямом значении. Знак ключа (с) выполняет ту же – модальную – функцию, что и "бемоль", он указывает тоны обиходного звукоряда, смешанного клависа.⁷ Нельзя не заметить и существенных различий в трактовке музыкальных знаков и понятий в России и на тогдашнем Западе.

В условиях обиходного клависа одновременно сосуществуют в одной системе и дуральный *b*, и бемолярный *b*. Отсюда неизбежность такого перехода (пусть и в виде хроматизма на расстоянии обиходного переченя *q* – *b*), который точно совпадает с западносольмизационной *мутацией* (а она по существу сходна с транспозицией):

[*x*ГН Н Ц ГН Н С М П П М П П]

durum: Ut Re Mi; Fa Sol La

naturale: [Ut Re] Mi; Fa Sol La

molle: [Ut Re] Mi; Fa Sol La

Выражающее эту мутацию "двоеключие" (дуральный "с" и бемолярный *b*) сравнимо с *транспозицией*, причем с транспозицией на *целый тон* (с → b).

2. Мутация "премена": была ли она? Странное слово "странный".

"Странным" бемолям нотно-линейной записи соответствуют свои "странные пометы" в крюковой – знаменный "крыж" (X) и знаменное "слово" (с):

ПРИМЕРЫ 4-5.

Examples 4 and 5 show musical notation with unusual signs and their corresponding lyrics. Example 4 consists of two parts, A and B. Part A shows a melody with a red cross sign above a note, with lyrics "РА-ЖДА-Е - - - - [се] - - - - [й]". Part B shows a melody with a red cross sign above a note, with lyrics "В. в. п. п. р. Г. в. в. в. п. п. р. п. в. п. [всѣ] - - - - [кѣ]". Example 5 consists of two parts, A and B. Part A shows a melody with a red cross sign above a note, with lyrics "[утро] - - - - БЕ - - [сла]-ВА ТЕ - - БЕ - -". Part B shows a melody with a red cross sign above a note, with lyrics "[весе]-ли - - те - - ся - -".

Эти чрезвычайные знаки ("красный крест" и "красный полумесяц") – не исключение и не недостаток записи. Ясно, что "странные пометы" выражают "странные голоса", то есть передают звуки и интервальные отношения, отсутствующие в каноническом обиходном звукоряде. Тщательность нотирования хроматических звуков в условиях отсутствия знаков альтерации (бемоля, диеза и бекара в нашем смысле) посредством знаков модальной функции, строгая продуманность оригинальной системы нотации; наконец, полное отсутствие какой бы то ни было причины обращаться к "странным пометам", если бы нужно было бы записать лишь тоны обиходного звукоряда, – все это неопровержимо свидетельствует о наличии каких-то совершенно особых ладовых оборотов в знаменной мелодии. Если бы не было намерения передать "странные голоса", то "странные пометы" просто не появились бы в записи, и мы ничего бы о них не узнали. Таким образом, не приходится сомневаться в самом факте странных транспозиций, нарушающих строй обиходного звукоряда. Как надо понимать странные знаки крюковой нотации?

Характерная особенность "странных помет", расшифровываемая "странными бемолями" параллельной нотнолинейной записи двознаменников, состоит в следующем:

- 2.1. "Странные пометы" часто появляются при ходе мелодии на ступень вниз или на ступень вверх.
- 2.2. "Странные пометы" имеют две формы – крыж и "слово".
- 2.3. "Странный крыж" ставится при шаге мелодии на ступень вниз, "странный слово" – на ступень вверх.
- 2.4. "Странные пометы" часто ставятся при повторении обычной степенной пометы

(например, П X П; или П).

- 2.5. При "странном крыже" в нотно-линейной расшифровке б пишется на местах, где легко представить бемоли (на 4-й снизу линейке, между 2-й и 3-й, при цефатном ключе на обычном месте); при "странном слове" – на местах, где бемоли представить трудно (на 5-й линейке, между 3-й и 4-й), причем в каждом из обоих случаев квартное отношение между этими местами говорит о строгой теоретической продуманности порядка расположения знаков.

Кажется "странным", что для обозначения того, что в сольмизации называлось мутацией, русские люди не предложили никакого термина, хотя явно обладали понятием.

А.В. Конотоп опубликовал еще один метод расшифровки "креста и полумесяца" – с помощью сольмизационных слогов (ут, ре, ми, фа, соль, ля).⁸ Получился уже не "двознаменник", а "трезнаменник". Неужели и тройная взаимокоррекция нам не прояснит существа "странных голосов"? Думается применение общей теории при этом положении должно дать уже достоверную, надежную картину. Вот один из приведенных Конотопом фрагментов – "Всуде труждаемся" (посл. четверть XVII в.):

ПРИМЕР 6

рп пс

ф с л с [сф] с л с ф м ф с л л с р м л
Всу - е т р у - ж д а - е - м с я д у - ш у

Сольмизационные слоги (ф=Fa, с=Sol, л=La и т.д.) совершенно неопровержимо показывают обычную мутацию. Особенно ясно это в том месте, где крюки имеют "странные пометы" (покой – покой слово), сольмизационные слоги говорят о переходе из бемолярного (гексахорд molle) в натуральный (naturale): с (= Sol) → р (= Re):

[f g a b c` d']
м ф ⊙ л
 ⊙ м
[с` d` e` f` g` a`]

Надежное доказательство мутации – ходовые сольмизационные обозначения переходов: с "соль" на "ре", с "ми" на "ля". А.В. Конотоп приводит и теоретическое объяснение современника⁹: "Аще вверх приидет странный голос с соль на ре еже есть с покоя на покой. И ты подле второго покоя постави слово яже в сей таблице указася (сп). Аще на низ, ми на ля, еже есть веди на веди: ты помечай вторые веди с крыжем (в) (...)". Переводя на современный язык, мы получим следующий текст: "Если странный голос идет вверх с соль на ре, то есть с П на П, то при втором П надо ставить "с", как указано в этой таблице (ПС); если же вниз с П на П, то второй знак П следует пометить крыжем (X в)".

Текст нельзя понять иначе, как фиксацию того, что "странный голос" *идет* вверх (и тогда ставится знак "с"), *идет* вниз (и тогда ставится крыж, "X"). "Странные пометы" появляются для обозначения уже имеющегося в практике сдвига на тон вверх или на тон вниз, от "покоя" (п) к "покою" (п) голос *движется* ("вверх приидет"), а не остается на месте.

Расшифровка фрагмента:

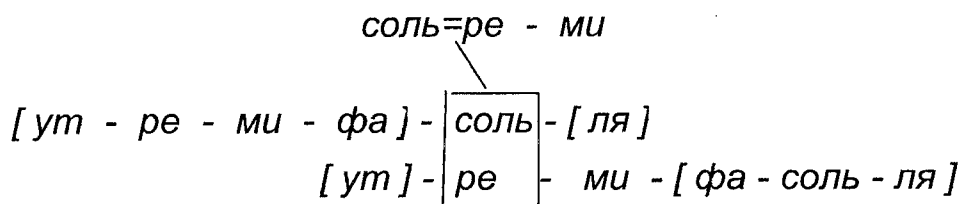
ПРИМЕР 7

или ф с л с с ф с л с ф м ф с л л с р м л
Всу -- е т р у - ж д а - е - - м с я д у - ш у

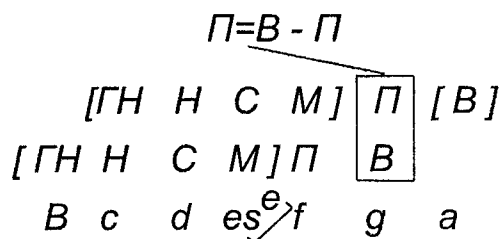
ф с л с с ф с л с ф м ф с л л с р м л
Всу -- е т р у - ж д а - е - - м с я д у - ш у

Несмотря на образование (в результате мутации) чуждого звуковой системе знаменного распева тритона, не приходится сомневаться в том, что автор этого варианта мелодии имел его в виду. Потому-то и делаются ухищрения с нотацией ("странные пометы"), что автору необходимо записать именно *уклонение* от традиционного обиходного звукоряда, его *нарушение*. Для окончательной проверки этого поставим себя на место старинного писца и представим

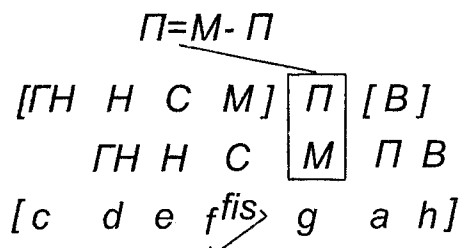
себе оба варианта задачи: без нарушения обиходного звукоряда и с нарушением. Как бы поступил писец при необходимости зафиксировать вариант, спокойно укладывающийся в обиходный ряд? Есть только один ответ на данный вопрос: любое последование звуков было бы обозначено обычным способом, без "странных помет", без каких-либо новых символов. А теперь представим, что писцу нужно изобразить транспозицию (как в примере 7). Как он должен поступить, если учесть, что у писца в распоряжении *нет знаков* альтерации? (Как было показано, "бемоль и "диез" – знаки функции, а не средство хроматического повышения или понижения.) Наиболее естественным и окажется сдвиг *звукоряда* на тон (чтобы наиболее полно сохранить интервалику и модальные функции мелодического последования). Конечно, при этом ради интонационной точности и надежности возникает необходимость функционального приравнивания общего звука (подобно тому, как при модуляции делается переключение общего аккорда). То, что в сольмизации обозначается последованием слогов из разных гексахордов (например, "соль-ми" значит "соль = ре-ми"):



в крюковой нотации указывается прибавлением "крыжа" или "слова": "П – П" значит "П = В – П", то есть:



а "П - ПС" значит "П = М - П", то есть:



Степенные пометы очевидным образом используются в качестве знаков модальной функции, указывая на различие тонов и полутонов.

С этой точки зрения представляется возможным дать новое толкование самому слову "странный", которое постоянно сопровождает эти транспозиции¹⁰: "странный" (сторонний) – значит "мутационный", "мутирующий", в смысле, тождественном западной мутации.

"Странные бемоли" – знаки мутации (дурально-бемолярной), "странные голоса" – попевки (и звукоступени), мутационно смещенные ("переменяющиеся"): "Переменяется то мыслете на покой для того, что с той странной пометы пойдет впрядь попевка ниже первой одной степеню"¹¹ (мутацию М→П см. в предпоследней схеме).

С учетом генетической связи русской монодии с греческой музыкой следует привести и еще одну мутацию – из древнегреческой теории. Речь идет о двух вариантах греческого "полного звукоряда" – аметаболон (неподвижного) и метаболон (подвижного); слово "метабола" в данном значении имеет точно такой же смысл, что и латинское "мутация" – перемена. Возможно, русский вариант мутации так и следует называть: *метабола* ("перемена" здесь – не что иное, как перевод "метабола" на русский язык). Варианты совершенной системы различаются одним тетракордом (третьим снизу). В одном случае это тетракорд "соединенных" (синеммёнон), в другом – "отделенных" (диедзугмёнон). Первый из них (a b c' d') в более поздней терминологии мог бы быть назван бемолярным, второй (h c' d' e') – дуральным, а соотношение между ними – транспозицией (мутацией), причем на тот же самый интервал (целый тон), что и сольмизационные гексахорды *molle* и *durum*. Метабола звукоряда ("системы") и есть "странногласие" ("премена гласом"). Схема двух вариантов греческого полного звукоряда:

[ДУРАЛЬНЫЙ
ТЕТРАХОРД
ОТДЕЛЕННЫХ]

П А Р А М Ё С А
П Р Ы П Т А
П А Р А Н Ё П Т А
Н Ё П Т А

А

ЦЕЛЫЙ ТОН

ПРОСЛАБЛЕННЫЕ

Г И П А Т А
П А Р И П А Т А
А Н Х А Н А
Г И П А Т А
П А Р И П А Т А
А Н Х А Н А

ВЫСШИХ СРЕДНИХ

М Ё С А
П Р Ы П Т А
П А Р А Н Ё П Т А
Н Ё П Т А

СОЕДИНЕННЫХ

П Р Ы П Т А
П А Р А Н Ё П Т А
Н Ё П Т А

ИЗБЫТОЧНЫХ

[БЕМОЛЯРНЫЙ
ТЕТРАХОРД]

Б или („странногласие“ в двух тетрахордах):

В П П П Х П П П М .

ОТДЕЛЕНН.
(ДУРАЛЬН.)

СОЕДИНЕНН.
(БЕМОЛЯРН.)

Не могла ли бы каким-либо образом практика "странных голосов" теоретически быть санкционирована также и этой греческой "метаболей звукоряда" или "системы" (*μεταβολή κατά σύστημα*)?

3. Расшифровка "странногласия".

Из общей теории метаболей, русского варианта сольмизационной мутации, следует и способ расшифровки "прменных гласов". Несколько образцов:

ПРИМЕР 9

А ср. с примером 1.

Ма-те - - - ри не-ве-сте и де-ве

Б ср. с 4А В ср. с 4Б

ра-жда-е - - - [се] - - - - - [й]

Г ср. с 4В Д ср. с 4Г

- - - [вся] - - - - - [кв]

Е ср. с 5А Ж ср. с 5Б

[утро] - - - - - бе [сла]-ва те - бе - - - -

З ср. с 5В

[весе] ли - - те - - ся -

В двознаменнике XVII века, исследованном С.П. Кравченко¹², находится удивительный образец последовательно и очевидным образом намеренно проведенной многократной метаболы. Это рождественская стихира Иоанна Монаха "Днесь Христос в Вифлееме". Приведем ее с расшифровкой согласно вышеизложенному¹³:

ПРИМЕР 10

Иоанн Монах. Стихира "Днесь Христос в Вифлееме". Глас 2

Днесь Христос в Вифле-е-ме ра-жда-ет-ся от де-вы.

Днесь без-на-ча-лны на-чи-на-ет-ся, и сло-во во-пло-ща-

-ет - - ся: си - лы не - бе - сной - я ра - - ду - ют - ся, и зе -

-мля сче - ло - ве - ки ве - - се - ли - - - тся. Бо - лсвй вла дыце

да - ры при - но - сят. Па - стыри - е рожде - но - му ди - - вя - - - тся

мы же

не - пре ста нно во пи - е - - - - мь: сла ва в вышних бо - - -

гу и на зе-май ми - - рь, в че-ло-ве- - цехъ бла-го-во -

- ле - ни - е .

(В других случаях "странные бемоли" действуют иначе, однако имеют аналогичные закономерности).
 Вернемся к некоторым примерам, уже приведенным в литературе. Приведем также расшифровку некоторых фрагментов, опубликованных в упоминавшейся статье А.В. Конотопа.¹⁴

ПРИМЕР 11

стра-сти - - - - -

у-слы-шах Го-спо-ди

слух Тво-е - го Трой - - - - - [це]

Го - - - спа-д - - [при]-хо-ди-те при-и-ми це-ло-ва-ни-е

Все вышеприведенные примеры демонстрируют действие простого и ясного принципа "странногласия":
 - непреложность и точность *высотной линии* (то есть ходов голоса по секундам вверх и вниз, не "искривляемых" никакими знаками, как если бы ключ все время пребывал в неподвижности);
 - "странные" "b - фа" (= b); и "с-фа" (= c) и "b - ми" (#) служат *различению* тонов и полутонов *при данной ноте* на нотоносце (полутоном снизу или сверху), но не функционируют как ключи в нашем смысле слова (как точки отсчета абсолютной высоты нот).

Бесспорным на наш взгляд доказательством тому может считаться фрагмент примера 10 на [2-й] строчке при тексте "и слово". Нельзя представить себе внезапного скачка на кварту после 2-й четверти вместо одной из самых распространенных интонационных формул "две секунды вверх" (ср. с другими фрагментами той же мелодии, при словах "[Ви] флее [ме], – [без] нача [лны]", "[во] – площа[ет]ся", и т.п.). Следовательно, "с-фа" – не ключ.

Однако, путь к нынешнему пониманию "с-фа" как ключа – альтового, сопранового, тенорового и т.д., связанный с совершенно иной трактовкой того же знака, начался уже в XVII веке. Поэтому неминуемо должны быть и переходные трактовки, причем не только знака "с-фа", но также и однородного с ним знака "b-фа". По-видимому, это и явилось причиной другой трактовки "фа-знаков", что говорит о сложности ситуации и о невозможности ограничиваться лишь первоначальным пониманием явлений. По-видимому, нужно учитывать и опыт синхронной западной культуры (в частности, польской музыки), где нынешняя трактовка "с-фа" как ключа к XVII веку была уже старой традицией.¹⁵

Естественно, выяснение того, имеем ли мы дело уже с современной нам трактовкой "фа-знаков" как ключей, требует специального исследования каждого данного источника.

Суммируя все вышеизложенное, следует признать из высказанных в литературе наиболее плодотворными идеи и положения А.С. Цалай-Якименко (см. упомянутую ее статью в ежегоднике "Украинское музыкознание" № 9). Вопрос же о том, когда и в связи с чем возникло "странногласие", кажется еще далеким от ясности. В любом случае вариант русской системы "аметаболон" ("аметабельной", "внемутационной", *лишенной* транспозиционного "странногласия") представляется *основной ладовой формой* всех песнопений. Метаболы ("странные голоса"), существование которых бесспорно, по-видимому, являются средством расцветивания основной формы, воспринимавшимся не как "модуляция" (или "отклонение") в современном гармоническом смысле, а как *исполнительская манера, не менявшая ладовой сущности мелодии*. (Неслучайно и симпатично, что первичная крюковая запись дает зрительный образ *той же самой* модальной структуры). Поэтому позднейшие печатные редакции древних мелодий, установившие "обиходное единомыслие" были *правомерны*, так как фиксировали как бы стержневую версию напевов, хотя вместе с тем печатные книги и ограничили свободную исполнительскую инициативу, как бы "закрепостили" старые мелодии.

Вероятно к "странногласию" нелишними будут и параллели из типологически сходных культур: грегорианики (пример 12А), болгарской (12Б) и польской церковной музыки (12 В, Г):

ПРИМЕР 12 А Б В Г

A Celebrans *Chorus* *Antiphona „Vidi aquam“ Ton VIII. Tr. 2. b (фр.)*

Vi - di a - quam e - gre - di - én - te de temp - lo a lá - te - re

dex - tro , al - le - lu - - ja .

Св. Пятидесятница . На Господи Воззвах . СЛАВА И НЫНЕ . Основа : до . Гл. VIII (фрагм.)

8 от От - ца ис - хо - дяй , и в'сы - не по - чи - ва - - яй : Тро - и - це

8 (вья - та - я , сла - - - ва Те - - бе . *rit*

Ни григорианский хорал, ни болгарская музыка не основаны на обиходном звукоряде, хотя родственные элементы играют там и там существенную роль. Поэтому "мутации" и "метаболы" (согласно "отклонительным знакам", переменяющим звукоряд) имеют в них, по-существу, несколько другое значение. Но важно подчеркнуть, что в обоих случаях речь идет также о модальных системах (мутации в них – не "отклонения" в смысле европейской тональной системы). Причем, в болгарской музыке модальные отклонения (метаболы) применяются крайне широко; помимо ладов диатонического рода (и миксодиатонического, как в обиходном ладу примера 12 В) в метаболах могут участвовать и хроматические лады – хроматические в древнегреческом смысле (то есть гемииольного рода, с увеличенной секундой).

В примере 12 В нет "странногласия", но зато есть "странные бемоли" – в точности такие, как в древнерусских мелодиях. С учетом вышесказанного расшифровка их ясна и не требует перевода в современную нотацию.¹⁶

"Странногласие" и фиксирующие его знаки нотации – необходимое свойство живой, развивающейся модальной системы, каковой и была еще в XVII веке русская монодия.

Москва, май 1982

¹ Пример заимствован из статьи: Конотоп А.В. О "странных голосах" двозначенного музыкально-теоретического руководство конца XVII века, в сб.: "Проблемы истории и теории древнерусской музыки", М., 1979, с. 160.

² Впервые, по-видимому, у Одо Ключийского (De musica, ок. 935, GS I, 253-254): "Первая нона" (считая от А) – b, "вторая нона" – b̄. Модальные их функции (то есть их интервальное значение в звукоряде) Одо объясняет так: "Первая нона b к октаве a есть полутон, к дециме же c – тон. Вторая же нона b̄ к октаве a наоборот есть тон, к дециме же c – полутон" (254a).

³ Модальные функции лада XVII века подробно описаны в статье: Цалай-Якименко А.С. Київська нотация як релятивна система, в сб.: "Українська музикознавство", вып. 9, К. 1974; см. с. 197-204 и др. Там же изложена верная точка зрения на сольмизационное истолкование знаков южнорусской нотации. Функцию круглого "b" (бемоля) и диеза (квадратного b̄) достаточно точно характеризует Дилецкий (переводя "диезис гречески" как "полутон"): b = "полноты вниз", # = "полноты ввысь" (то есть: b = полутон снизу, # = полутон сверху), см.: Николай Дилецкий, Идея грамматики мусикийской, М., 1979, с. 272. Носителями модальных функций могут выступать и "степенные пометы": например, "мыслете" (и "мыслете с хохлом") указывает на полутон снизу и два целых тона сверху, "наш" (и "глаголь" наш) – на целый тон снизу и целый тон сверху, и т.д. Связь "помет" с релятивными сольмизационными знаками была фиксирована В.Ф. Одоевским (статья "Азбука нотная", "Музыкально литературное наследие", М., 1956, с. 391-394).

⁴ "Клависы музыкальные суть из алфавита извлеченные буквы, которые обозначают и указывают Soni gravitatem et acumen, то есть низкость и высоту звуков. А семь из них – коренные: А, В, С, D, E, F, G". Walther J.G. Praecepta der Musicalischen Composition, 1708; Lpz 1955, S. 58.

⁵ А в ладовой системе южнорусской церковной музыки клавис не "сугубый" (двойной, бекарно-бемольный), а "трегубый" – диезно-бекарно-бемольный, так как ниже простого согласия есть еще "нижайшее" fis–e–d; см. Пример 1 (Nota bene: с помощью "бемоля" обозначаются диезы! Лишнее доказательство неправильности названия "бемоль").

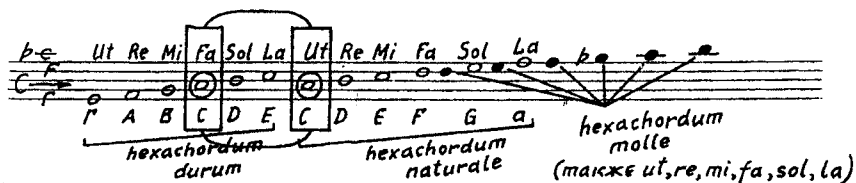
⁶ Исторически известны пять ключей как знаков звукоряда=клависа (clavis signate): Г, F, c, g, dd (см.: Stefan Monetarius, Epitoma utriusque practicae [Kraków] 1515, лист "В", об.). В русских певческих книгах мы видим и равноправный с одним из них (с) шестой знак – b̄. В более позднее время мы находим разделение ключей (Claves Signatae) на "главные" (Principales)

и "побочные" (букв. "менее главные" – minus Principales); к первым относятся C , B и G , ко вторым – \flat rotundum и C quadratum. (Walther J.G., op. cit., S. 59).

Внимание: в нотных примерах "с" считается поставленным на ту линейку, на которую приходится его завиток (точка, головка): например, в первом знаке – на нижнюю линейку (эта традиция действительна и для обиходного цефалтунного ключа).

⁷ Попутно заметим, что "ключ" (знак клавиша, а не высоты абсолютного "до") нельзя называть "альтовым" (сопрановым, меццо-сопрановым и так далее). Это *цефалтунный* ключ:

ПРИМЕР 3:



⁸ Конотоп А.В. О "странных голосах" (...), с. 167-168. Автор прав, говоря, что трактат "Ключ разумения" Тихона Макарьевского, экземпляр РГБ, ф. 379 N 2 (содержащий "трезнаменное" изложение) "проливает свет на ряд проблем певческого искусства XVII в." и "приближает нас к разгадке одной из музыкально-теоретических тайн конца XVII в. – системе дополнительных помет" (с. 161).

⁹ Там же, с. 169; также в кн.: М.В. Бражников. Древнерусская теория музыки, Л., 1972, с.323.

¹⁰ "Странный" первоначально "чужестранный", "чужой" (от "страна", "сторона" – чужая страна, чужой народ; отсюда "странен", "сторонник" – странник, ходок в страну). "Приде брат сторонник". "Странный" ("сторонник", "сторонный") – посторонний, чужой. См. Краткий этимологический словарь русского языка, М., 1971, с. 428; Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка, т. 3, СПб., 1903, с. 524-26, 540-41. Современное значение: "сторона" – место справа или слева (от чего-либо).

¹¹ Из трактата "Сказание о осмостепенных пометах". Цит. по кн.: Сахаров И.П. Исследования о русском церковном песнопении. "Журнал министерства народного просвещения", СПб., 1849, август, с. 99.

В переводе на современную терминологию цитированная фраза будет звучать так: "Переключается это "f" из натурального ряда (с – d – e – f – g – a) в двухбемольный (b – c – d – es – f – g) потому, что от знака мутации (= крыж) мелодия пойдет на тон ниже".

¹² Кравченко С.П. Фиты знаменного роспева (на материале певческой книги "Праздники"), диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Л., 1981.

¹³ В данной расшифровке крюковая запись передается без транспозиции на кварту вниз, как в нотно-линейном параллельном оригинале (то есть "наш" записывается согласно основной традиции как "d", в расшифровке октавой ниже; а не как "a", соответственно "A"). Кроме того, нам представляется закономерным при передаче современными нотами, сокращать длительности вдвое, что ближе к естественному нынешнему восприятию длительностей. При расшифровке метабол может быть целесообразно отражать "террасообразные" смещения-транспозиции с помощью перемены ключевых знаков. Знак "с-фа" после 5-й ноты (слово "Христос"), по-видимому, описка: он должен быть на 2-й линейке, а не на первой.

¹⁴ "О некоторых принципах (...)" цит. изд., с. 201-202.

¹⁵ Свод новой науки о ключах "до" дает и Николай Дилецкий. В статье "О некоторых принципах (...)" А.В.Конотоп приводит (с. 208) критику Дилецким способа ставить бемоль вместо ключа (цефалтунного), что, по его мнению "противо грамматике". Здесь "с-фа", конечно, ключ в нынешнем смысле этого понятия.

¹⁶ Источники примера 12: А – Cationale ecclesiasticum, Posnani ac 1892, p. 4-5; Б – Църковно-певчески сборник, част пета, София 1959, с. 227-228; В – Sebastian z Felsztyna, Opusculum musices noviter congestum [Kraków] 1634, л. "D"; Stefan Monetarius, op. cit., л. "C".