

"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 , \ast , $\#$); 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 сольминции 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 *h* – *b*), который точно совпадает с западносольмизационной *мутацией* (а она по существу сходна с транспозицией):

[*x*ГННЦГННСМППМПП]

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 'strange' signs and their corresponding 'strange' signs in square notation. Example 4 consists of two parts, A and B. Part A shows a melody with a 'strange' sign (X) and its corresponding 'strange' sign (с). Part B shows a melody with a 'strange' sign (с) and its corresponding 'strange' sign (X). Example 5 consists of two parts, A and B. Part A shows a melody with a 'strange' sign (с) and its corresponding 'strange' sign (X). Part B shows a melody with a 'strange' sign (X) and its corresponding 'strange' sign (с).

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^с).

- 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 квартовое 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 – "Всуе труждаемся" (посл. четверть XVII в.):

ПРИМЕР 6

рп ПС

ф с л с с[ф] с л с ф м ф с л л с р м л
Всу - е тры-жда - е - мся ду-шу

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
 [c` 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 придет странный голос с соль на ре еже есть с покоя на покой. И ты подле второго покоя постави слово яже в сей таблице указа-ся (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 имеюще-гося в практике сдвига на тон вверх или на тон вниз, от "покоя" (п) к "покою" (п) голос движется ("вверх при-идет"), а не остается на месте.

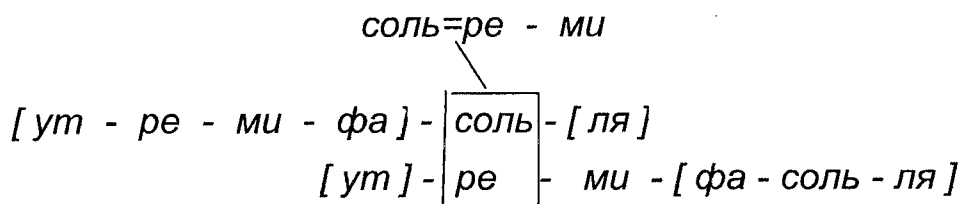
Расшифровка фрагмента:

ПРИМЕР 7

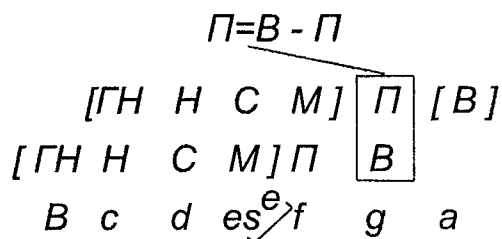
или
 ф с л с с[ф] с л с ф м ф с л л с р м л
 Всу -- е тры-жда - е - - мся ду-шу
 ф с л с с[ф] с л с ф м ф с л л с р м л
 Всу -- е тры-жда - е - - мся ду-шу

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

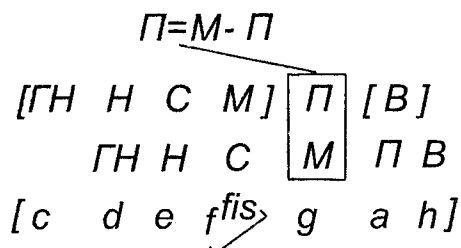
себе оба варианта задачи: без нарушения обиходного звукоряда и с нарушением. Как бы поступил писец при необходимости зафиксировать вариант, спокойно укладывающийся в обиходный ряд? Есть только один ответ на данный вопрос: любое последование звуков было бы обозначено обычным способом, без "странных помет", 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 впредь попевка ниже первой одной степенью"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 (а 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 П П А П А
П Р И П Т А
А Х А Н А
Г П П А П А
П Р И П Т А
А 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:

гу и на зе-май ми -- рь, в че-ло-ве-цах 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

А
 стра-сти - - - - -

Б
 у-слы-шах Го-спо-ди

В
 слу-х Тво-е - го Трой - - - - - [це]

Г
 Го - - - спа-д - - [при]-хо-ди-те при-й-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.)*

от От - ца ис - хо - дяй, и в'сы - не по - чи - ва - - яй : Тро - и - це
(св - я - та - я, сла - - - ва Те - - - бе .)

В Г

[КЛЮЧ „С“ НА 3^Й ЛИНЕЙКЕ] Unisopus Tonus Semitonus
 [Б НА 3^Й ЛИНЕЙКЕ] [Г НА 1^Й ЛИНЕЙКЕ] [Б МЕЖДУ 2^Й И 3^Й ЛИНЕЙ-

Ditonus Semiditonus
 -КАМИ]

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" – B. 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 B 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 B) 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").

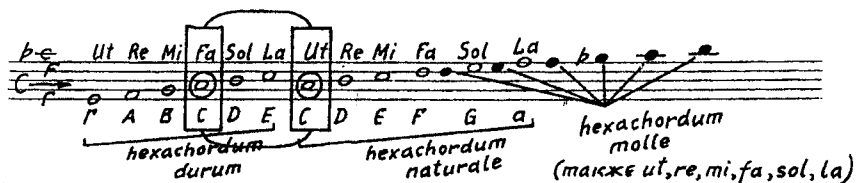
⁶ Исторически известны пять ключей как знаков звукоряда=клависа (clavis signate): Г, F, c, g, dd (см.: Stefan Monetarius, Epitoma utriusque practicae [Kraków] 1515, лист "В", об.). В русских певческих книгах мы видим и равноправный с одним из них (с) шестой знак – b. В более позднее время мы находим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