

Е. В. ГЕРЦМАН, С. Е. МОНАХОВА

ОБ АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМАХ ИЗУЧЕНИЯ ЛАДОВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ВИЗАНТИЙСКОЙ МУЗЫКИ

Среди основных направлений современного историко-теоретического музыкознания нетрудно заметить одну характерную тенденцию — активизацию в изучении музыкальных культур прошлого. Стремясь понять главные и наиболее характерные черты, исследователи, как правило, ставят своей задачей познание музыкальной практики этих периодов. Но познать музыкальную практику — значит прежде всего изучить образцы художественного творчества тех эпох. Поэтому основные усилия направлены на транскрибирование музыкальных произведений прошлого на современную нотную запись.

Большую популярность приобрело и аналогичное изучение музыкальных памятников Византии. Здесь основная тенденция та же: перевод произведений византийских музыкантов, зафиксированных в средневековой нотной записи, на современный нотософ. Эта тенденция начала себя проявлять еще с конца XIX в.¹ и утвердилась с 1935 г., с появлением первого тома «*Monumenta Musicae Byzantinae*»². Исследователи музыки Византии считают эту тенденцию самой важной и самой результативной. С их точки зрения, перевод византийских неум на пятилинейное нотное письмо делает византийскую музыку доступной для современников. Об этом пишут и Х. Ю. Тильярд³, и Э. Велеш⁴, и М. Велимирович⁵ и другие ученые. В результате музыкознание получило в свое распоряжение громадное количество нотной литературы, представляющей собой переводы византийских песнопений на современный нотософ. Получилось так, что именно эта нотная литература и рассматривается в качестве образцов византийского музыкального творчества.

Сложившуюся ситуацию нетрудно понять. Действительно, если историческое музыкознание хочет досконально изучить византийскую музыкальную цивилизацию, оно должно прежде всего ознакомиться с ее музы-

¹ *Fleischer O.* Die Spätgriechische Notenschrift. Berlin, 1904; *Gastou A.* Introduction à la Paléographie musicale byzantine. Paris, 1906; *Riemann H.* Die byzantinische Notenschrift. Leipzig, 1909; *Thibaut J. B.* Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine. Paris, 1907.

Как известно, еще с первых шагов музыкального византиноведения ему отдали определенную дань и те исследователи, которые занимались древнегреческой музыкой. Например, известный французский филолог Т. Рейнак, посвятивший много работ проблемам древнегреческой музыки, не оставил без внимания византийские музыкальные рукописи; см.: *Reinach T.* Une ligne de musique byzantine. — *Revue archéologique*, 1911, ser. 4, t. 18, p. 282—289.

² *Monumenta Musicae Byzantinae.* Copenhagen, 1935, v. 1.

³ *Tillyard H. J. W.* Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation. — *Monumenta Musicae Byzantinae*, Subsidia. Copenhagen, 1935, v. 1, fasc. 2, p. 12.

⁴ *Wellesz E.* Music of the Eastern Churches. Early Medieval Music up to 1300/Ed. Dom. A. Hughes. London; New York; Toronto, 1954, p. 44.

⁵ *Velimirovic C.* Praesent Status of Research in Byzantine Music. — *Acta musicologica*, 1971, v. 43, fasc. 1—2, p. 3.

кальным творчеством, а это можно сделать только в том случае, если в рас-поряжении науки окажутся художественные образцы той эпохи. Поэтому получившая чуть ли не всеобщее распространение тенденция перевода системы византийских неум в систему современной нотографии имеет серьезные основания. Вместе с тем, насколько нам известно, никто не задумывался над одним существенным вопросом: является ли результат, получающийся после операции по переводу византийской нотации на современный нотоносец, адекватным отражением практики византийского искусства? Можно ли по транскрибированным образцам судить о византийской музыкальной эпохе? Ответ на этот вопрос имеет первостепенное значение. Правильное понимание данной проблемы не безразлично не только для исследования византийской музыки, но и для изучения всех музыкальных культур прошлого.

1. К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ МЕЖДУ МУЗЫКАЛЬНЫМИ ЦИВИЛИЗАЦИЯМИ, НОТОГРАФИЕЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКОЙ

«Музыкальные принципы» эпохи выражаются в непосредственной практике — в том феномене, изучение которого дает самые истинные сведения о ее музыкальном мышлении. В нем — весь синтез средств художественной выразительности, организованных в индивидуальную по своему качеству систему, благодаря чему музыкальный язык одного исторического периода отличается от другого. Но если нормы художественной практики эпохи недоступны для непосредственного восприятия, то что же тогда может служить идеальной и всеобъемлющей формой для фиксации ее особенностей? И здесь возникает одна из основных дилемм — нотная запись и музыкальный язык, их взаимозависимость, возможности одной для выражения другого.

Общеизвестно, что нотная запись еще не является адекватным отражением музыкального мышления. Она — лишь очень условная и достаточно ограниченная в своих возможностях графическая фиксация самых основных звуковысотных, метроритмических, фактурных и других особенностей художественной практики. В любой, даже предельно квалифицированной, нотной записи опускаются важнейшие элементы музыкальной выразительности. Причина этого кроется в том, что запись слишком приблизительно регистрирует отдельные стороны музыкального языка. Так, орфография современной нотной записи может указать на приблизительный акустический интервал между высотными точками, на направление звуковых тяготений, на довольно схематизированное метроритмическое движение, имеющее лишь отдаленное сходство с реальными временными параметрами музыкального материала. Эти дефекты нотной записи в какой-то степени нивелируются слуховым контролем, т. е. слуховым восприятием, воспитанным на живом процессе музицирования. Смысловые поправки такого рода вносят существенные коррективы в понимание графических изображений, приближая их к реальному интонированию. Следовательно, без сопоставления с реальным процессом интонирования нотная запись остается схоластической формой, не отображающей в полной мере особенности художественной практики.

Другой, не менее важный ее недостаток заключен в смысловой статике. Ведь различные виды нотного письма создавались в неразрывном единстве с конкретными «запросами» музыкального мышления определенной эпохи. Та или иная система нотной записи порождалась не только способностью к более или менее полной фиксации средств музыкальной выразительности (хотя и это играло немаловажную роль), но и была обусловлена спецификой определенного этапа музыкального сознания. Различные виды звукозаписи создавались в связи с целевыми «потребностями»

музыкального мышления различных эпох. Но развитие мышления рано или поздно приводит к постоянно увеличивающемуся смысловому разрыву между однажды созданной системой нотного письма и развивающейся художественной практикой. Например, современное нотное письмо может «говорить» о звуковых элементах лада только с позиции диатонической семиступенной октавности, так как именно для этой цели она была создана. Но развивающееся художественное творчество не может удовлетворяться подобным письмом, потому что нормы мышления значительно видоизменились. Такое положение рано или поздно приводит к необходимости создания новой системы нотного письма, отвечающей особенностям нового исторического этапа музыкального мышления. Все сказанное позволяет думать, что музыкальное искусство — это не только нотная запись, или, вернее, нотная запись — еще не музыкальное искусство, а далеко не полное и очень приблизительное отражение самых общих его форм.

Приведенные соображения не имеют целью убедить в том, что по нотному материалу нельзя выявить никаких закономерностей музыкального сознания. Они только указывают на его ограниченные возможности даже при благоприятных условиях, т. е. при наличии упомянутой «слуховой поправки», являющейся результатом «слухового воспитания» конкретной исторической эпохи. Но если недостаточность современного нотного письма можно этими поправками свести до определенного минимума, то в отношении нотографии музыкальных цивилизаций прошлого такая возможность абсолютно исключается. Наше слуховое восприятие воспитано на совершенно иной музыкальной практике, на качественно иных средствах музыкальной выразительности, на других нормах мышления. Значит, с этой точки зрения нотографические знаки древних и средневековых музыкальных цивилизаций не являются серьезными помощниками в деле освоения музыкального искусства тех эпох.

Кроме того, необходимо постоянно помнить, что все знаковые системы прошлого и настоящего имели разную степень приближения к отражаемым ими объектам. Естественно, что самые ранние из них были в этом отношении условнее и беднее, чем последующие, когда неизмеримо возросшая способность к более подробному знаковому описанию явлений привела к созданию более совершенных знаковых систем. Поэтому можно утверждать, что абсолютное большинство нотаций, использовавшихся в древних и средневековых культурах, еще более ограничено в своих информационных возможностях, чем современная.

Думаем, что эти соображения имеют непосредственное отношение к основному методологическому принципу современного музыкального византиноведения. С изложенных позиций утверждение Х. Ю. Тильярда о том, что опубликование образцов византийского музыкального творчества раскроет «художественную сторону византийской музыки»⁶, представляется достаточно спорным. Пора, наконец, понять, что мы уже никогда не сможем осознать и прочувствовать художественную сторону византийской музыки. Она навсегда ушла вместе с мышлением той эпохи. Ведь только при синтезе чувственно-эмоционального и рационально-логического начал можно говорить о живом искусстве. Что же касается византийской музыки (как и музыкального искусства всех других цивилизаций далекого прошлого), то сейчас отсутствует общность музыкального мышления слушателя и композитора, необходимая для их взаимопонимания. Современная слушательская аудитория воспитана на качественно иных средствах музыкальной выразительности, порожденных иным историческим этапом художественного мышления⁷. И если

⁶ Tillyard H. J. W. Op. cit., p. 12.

⁷ Думаем, что произведенный в Оксфорде опыт — «История музыки в звуках» (The History of music in sound. General editor: G. Abraham. Albums of two-sided records and

Х. Ю. Тильярд писал, что при транскрибировании византийских музыкальных памятников изучающие смогут их не только играть и петь, но и наслаждаться ими ⁸, то это следует понимать лишь очень относительно.

Мы прекрасно сознаем, что при первом знакомстве с высказанными соображениями может возникнуть целая серия критических замечаний. Самые главные из них, скорее всего, будут основываться на том, что наши утверждения якобы отказывают современникам в понимании произведений не только мастеров средневековья, но и эпохи Возрождения, полифонистов фламандской школы, произведений Баха, Генделя и т. д. Предвосхищая подобные критические высказывания, мы обращаем внимание на то, что изложенные нами положения предусматривают невозможность творческого общения, когда композитор и слушатель находятся в различных художественных формациях. Аргументация этого положения достаточно объемна и может вывести за рамки настоящей статьи. Вместе с тем мы считаем целесообразным хотя бы кратко высказать здесь некоторые соображения, имеющие непосредственное отношение к данной проблеме ⁹.

Процесс эволюции творчества — процесс смены систем художественного мышления. Каждая художественная система обуславливает особенности музыкальной выразительности, применяющиеся в конкретную историческую эпоху. С этой точки зрения такие художественные системы достаточно обособлены. Вместе с тем хорошо известно, что всякие «рядом лежащие» музыкальные эпохи, несмотря на относительную разницу в применяемых средствах музыкальной выразительности, достаточно хорошо контактируют друг с другом. В этом необходимо видеть преемственность в художественном развитии человечества. Другими словами, описываемый эволюционный процесс осуществлялся на основе двух диалектически противоположных принципов: индивидуальности каждой музыкальной эпохи и смысловой преемственности между ними. Такое заключение не ново, однако для понимания особенностей указанных принципов важно выяснить временные аспекты их действия. Принцип непосредственной преемственности достаточно активно действует на относительно узком отрезке исторического времени. Это означает, что взаимодействия между художественными стилями, находящимися на довольно близком историческом расстоянии, осуществляются без особых затруднений. Но чем дальше отстоят друг от друга музыкальные цивилизации, тем сложнее контакты между ними. И в таких случаях принцип индивидуальности художественной эпохи действует с наибольшей полнотой. Иначе говоря, если «историческое соседство» уровней художественного развития предполагает максимум преемственности, то их «историческая отдаленность» — максимум индивидуальности.

Преемственность в музыкальной практике осуществляется как на близких расстояниях, так и на отдаленных. Но в первом случае преемственность осуществляется непосредственно, тогда как во втором — опосредованно. Так, художественные контакты между эпохами классицизма XVIII—XIX вв. и романтизма XIX в., т. е. между «рядом лежащими» художественными стилями, более наглядны, чем, допустим, между средневековьем и XX в. Однако нельзя считать, что музыкальное искусство средневековья не повлияло на современную музыку. Но это влияние осуществляется не непосредственно, а через исторически промежуточные художественные

Handbooks. In ten volumes. Hayes, Middlesex: His Master's Voice: vol. 1, Ancient and Oriental music/ Ed. by E. Wellesz. 9 records and 1 booklet, 1957; vol. 2. Early Medieval music up to 1300/ Ed. by A. Hughes. 10 records and 1 booklet, 1953) — имеет скорее художественную ценность, нежели научную. Со строго научной точки зрения сомнительно выдавать за музыкальные памятники древнего Египта, Вавилона, древней Греции, Византии вокальную интерпретацию современными певцами транскрибированных (конечно, на современный нотеносец) древних образцов.

⁸ Tillyard H. J. W. Op. cit., p. 13.

⁹ Все сказанное ниже мы относим только к специфическим особенностям музыкального мышления, а не художественного вообще.

этапы. Такое положение свидетельствует о том, что «историческое соседство» художественных стилей — это прежде всего *максимум преемственности*. Но как бы ни была индивидуальна, например, эпоха музыкального романтизма по сравнению со стилем классицизма, эта индивидуальность не идет ни в какое сравнение с самобытностью двух таких музыкальных цивилизаций, как, скажем, искусство средневековья и искусство XX в. А это подтверждает положение о том, что при исторической «отдаленности» художественных эпох присутствует *максимум индивидуальности*.

Нетрудно представить процесс эволюционного развития музыкального мышления в виде окружностей, где две рядом лежащие окружности (1—2, 2—3, 3—4 и т. д.) имеют значительную общую площадь, а лежащие «через одну» окружности (1—3, 2—4, 3—5 и т. д.) — меньшую, окружности же, лежащие «через две» промежуточные (1—4, 2—5, 3—6 и т. д.), имеют лишь общую точку соприкосновения. Все же остальные не связаны между собой непосредственно (рис. 1). Несмотря на всю условность этой схемы нам представляется, что она в состоянии графически отобразить специфику взаимодействия между различными музыкальными цивилизациями. Чем больше «историческое расстояние» между ними, тем затруднительнее художественные контакты, которые в конце концов становятся невозможными. Но раз отсутствуют такие контакты, то нельзя говорить о понимании слушателем одной эпохи музыкальных произведений, созданных в исторически отдаленных цивилизациях. В самом деле, в таких случаях специфика музыкального мышления слушателя и того музыкального мышления, на основе которого создано произведение, характеризуются совершенно различными качествами. А раз отсутствует способность к подлинно художественным контактам, то невозможно говорить о том, что, например, византийская музыка может быть понятна нам как искусство.

Но если наши современники не в состоянии познать византийскую музыку в таком аспекте, то наука обязана выяснить структурно-логические особенности и качественные стороны системы музыкального мышления средневековья. И в этом отношении византийская нотация может оказать неоценимую помощь, если только не рассматривать ее как феномен, буквально отражающий нормы художественного мышления. Необходимо иметь в виду, что все типы византийской нотации (как и любые другие формы нотации) недостаточны для понимания многих качественных сторон музыкального мышления средневековья. Транскрибирование же невменных знаков на современный нотоносец предполагает совмещение несовместимых систем: невменная нотация, созданная для очень приблизительного описания средневекового музыкального мышления, механически переносится в плоскость совершенно иной современной знаковой системы, которая в свою очередь также неточна и призвана описывать совершенно иные нормы музыкального мышления. Механическое же совмещение двух различных типов нотации создает продукт, который еще более отдален от византийской музыкальной практики, чем сама невменная запись. Этот парадокс можно аннулировать смысловыми поправками, нивелирующими не только недостаточность невменного письма, но и большинство негативных последствий по механическому переводу невменных знаков на современный нотоносец.

2. ВИЗАНТИЙСКАЯ НОТОГРАФИЯ И ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ЛАДОВЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

В современном музыкальном византиноведении принято разделять типы средневековой греческой нотографии на три основных вида — ранневизантийская экфонетическая (X—XII вв.), средневизантийская (XII—

XV вв.) и поздневизантийская (XV—XIX вв.). Ближайшее знакомство с этими нотациями показывает, что они основаны не на противоположных принципах, а, наоборот, на сходных. Еще в начале 20-х годов нашего столетия было обращено внимание на то, что поздние формы экфонетической нотации близки к ранним формам средневизантийской¹⁰. Впоследствии было выяснено, что переход от экфонетической нотации к средневизантийской осуществлялся не сразу, а постепенно, так как в «промежутке» между использованием этих двух основных форм нотации применялись переходные типы: «Шартрез», «Куаслен», «Эсфигмениан», «Андретик». Несмотря на то, что теперь отказались от некоторых из этих терминов, наличие таких переходных форм нотаций показывает, что их смена происходила не внезапно, а постепенно, на протяжении определенного отрезка времени. Ученые обнаружили связь между нотациями «Шартрез» и «Куаслен», а также между «Куаслен» и средневизантийской¹¹ и т. д. Такие наблюдения говорят о том, что изменения форм византийской нотации — следствие крепкой связи музыкальной теории с художественной практикой. Только эта связь могла способствовать появлению столь разнообразных, но близких между собой по некоторым существенным принципам форм нотации. В самом деле, постоянное внедрение в практику искусства нотографических новшеств могло быть реализовано только в том случае, если эти новшества отражали изменения, происходящие в самой музыкальной практике. Рассматривать нотографические изменения необходимо только с этих позиций. Поэтому византийская история музыки представляет собой довольно редкий пример некоторой подвижности нотографической системы, стимулируемой эволюцией практики искусства¹². Значит, изучение нотного письма византийской музыкальной цивилизации весьма способствует пониманию практики искусства в его развитии. Задача же заключается в том, чтобы увидеть в изменениях нотации следы изменений, происходящих в живом музицировании, а это, несомненно, сложнее.

Дело в том, что не все формы византийского письма дают конкретные сведения о важнейших явлениях музыкальной практики. Так, например, ранняя экфонетическая нотация не фиксировала конкретный интервал. Как считают, она описывала лишь направленность мелодического движения и приблизительное метроритмическое оформление музыкального материала¹³. Такие черты экфонетической нотации, безусловно, затрудняют проникновение в сущность музыкальной практики X—XII вв. Здесь мы сталкиваемся с некоторой несовершенностью нотации, которая даже верных приверженцев транскрибирования как основного метода изучения музыкального искусства Византии приводит к мысли о том, что музыка, созданная в VIII—XII вв., не может быть пока представлена в современной нотной записи¹⁴. К. Хёг, понимая это, предпринял попытку выяснить смысл древнейших экфонетических знаков в связи с их этимологией¹⁵. Но, к сожалению, он шел лишь по пути проведения параллелей между названиями неум и грамматическим смыслом терминов, оставляя без внимания их музыкальный смысл.

¹⁰ Tillyard H. J. W. The problem of Byzantine Neumes. — IHS, 1921, 41, p. 29—42.

¹¹ Strunk O. The notation of the Chartres Fragment. — Annales musicologiques, 1955, 3, p. 14; Tillyard H. J. W. Byzantine music about A. D. 1100. — The Musical Quarterly, 1953, 39, p. 223.

¹² Однако это не может поставить под сомнение изложенное нами утверждение о динамике музыкального мышления и статике нотации: даже при самой большой изменчивости нотного письма активность его развития не идет ни в какое сравнение с эволюцией музыкального мышления.

¹³ Подробнее об этом см.: Høe G. C. La notation ekphonétique. Copenhagen, 1935; Tillyard H. J. W. Byzantine neumes: Coislin Notation. — BZ, 1937, 37, S. 345—358.

¹⁴ Wellesz E. Op. cit., p. 14—52.

¹⁵ Høe G. C. Op. cit., p. 36—42.

Музыкальный смысл экфонетических терминов до сих пор остается невыясненным, правда, для этого имеются объективные причины и прежде всего — неизученность специальной музыкальной греческой терминологии IV—VIII вв.¹⁶ Возможно, тут некоторую помощь может оказать сопоставление позднеантичных и ранневизантийских музыкально-теоретических терминов. Но пока эта проблема не подвергалась тщательному изучению. Следовательно, нет еще никакой возможности выяснить важнейшие особенности музыкального языка посредством экфонетической нотации.

Несколько иначе обстоит дело со средневизантийской нотацией. С точки зрения неум, указывающих на определенные интервалы, она несравненно более конкретна и базируется на одном фундаментальном принципе: восходящие и нисходящие интервалы — примы, секунды, терции и квинты — имеют «свою» неуму, все же остальные описываются различными комбинируемыми группами неум¹⁷. Следует думать, что такие принципы интервальных обозначений средневизантийской нотации довольно тесно связаны с принципами ладотональной организации византийской музыки определенного периода¹⁸.

Как справедливо заметил Э. Веллеш, византийская нотация основывается на наиболее часто встречающихся интервалах¹⁹. Это заключение не противоречит только что высказанной нами мысли, а лишь освещает ее в несколько ином плане. В самом деле, наиболее характерные интервалы являются следствием совершенно определенной ладотональной организации. Общеизвестно, что, несмотря на наличие интервалов, общих для разных ладотональных форм, каждая из них создает свои, характерные только для нее интервальные образования. Значит, если средневизантийская нотация описывала наиболее характерные интервалы, то тем самым она описывала интервалику, популярную для практики определенных ладотональных образований, т. е. косвенно указывала на ладотональные особенности. Поэтому из анализа средневизантийской нотации можно сде-

¹⁶ Интересно отметить, что изучение средневековой греческой музыки проходило ускоренным путем те же этапы, что и исследование древнегреческой музыки. Как известно, в изучении музыки древней Греции большую роль в первой половине XIX в. сыграли филологи. Лишь впоследствии проблемами античной музыки стали заниматься музыканты. Аналогичное явление можно наблюдать и в изучении византийской музыки: Х. Ю. Тильярда и К. Хёг, внесшие огромный вклад в ее исследование, были по образованию филологами. Это связано со спецификой определенного этапа развития музыкального византиноведения, связанного с работой над рукописными источниками. Поэтому естественно, что не все специальные музыкально-теоретические вопросы получали должное освещение. Думаем, что и в приведенном нами случае это обстоятельство сыграло не последнюю роль. Интересные факты о научном сотрудничестве К. Хёга, Х. Тильярда и Э. Веллеша см. в статье последнего, посвященной памяти Х. Тильярда: Wellesz E. Tillyard H. J. W. In Memoriam. — In: Studies in Eastern Chant, Oxford, 1966, v. 1, p. 1—4.

¹⁷ Wellesz E. Music of the Eastern Churches, p. 37; Tillyard H. J. W. Handbook of the Middle Byzantine musical notation, p. 14.

¹⁸ Во избежание недоразумений сразу поясним: здесь и далее под терминами «ладотональная организация», «ладотональная структура» и т. д. подразумевается функциональная сущность звуковых норм музыкального мышления, без которого музыка как искусство вообще немислима. Применяемый часто в связи со средневековой музыкой термин «модальность» указывает лишь на отличие функциональной организации средневековой музыки от функциональных систем более поздних эпох. Но какой бы термин ни употребляли, «модальность» и «ладотональность» указывают на наличие функциональности, но функциональности различного качества. Однако зачастую термин «модальность» применяют для обозначения средневековых норм музцирования, якобы лишенных функциональности. Но общеизвестно, что вне функциональности нет музыкального искусства. Именно стремление акцентировать внимание на функциональных особенностях византийской музыкальной практики заставило нас применять термин «ладотональность» для указания на функциональные явления в средневековой музыке (но, безусловно, с учетом всех качественных отличий этого исторического этапа функциональности как от более ранних, так и от более поздних).

¹⁹ Wellesz E. Music of the Eastern Churches, p. 40.

лать один важный вывод: интервалы, обозначающиеся простейшими невмами, — характерные интервалы ладотональных образований определенного исторического периода. Другими словами, эти интервалы могут свидетельствовать о своеобразии ладотональных структур. Ведь каждая нотация развивается от простейших своих разновидностей к более усложненным. При простейших разновидностях должны были применяться одинарные формы знаков и лишь впоследствии — их комбинации. В этом — логика развития каждой нотации. Значит, если одинарные знаки употреблялись для определения примы, секунды, терции, квинты, то это означает, что практика искусства вынуждала к простейшему знаковому описанию в первую очередь именно этих интервалов. Простота обозначения этих интервалов и некоторая сложность в описании других — результат определенной тенденции художественной жизни. Музыкальная практика предопределила наиболее простое невменное обозначение для часто встречающихся явлений. Но часто встречающиеся явления — самые характерные для музыкального материала. Все это говорит в пользу того, что простейшие невмы — «представители» характерных интервалов ладотональных комплексов. Такое предположение влечет за собой совершенно определенные размышления и ставит конкретные вопросы. Какая ладовая форма предполагает наличие примы, секунды, терции и квинты как основных интервалов? В какой ладотональной организации эти интервалы являются характерными? К сожалению, точно и определенно на этот вопрос сейчас, по-видимому, ответить невозможно. Ясно одно: только популярность этих интервалов должна была способствовать тому, что они подлежали знаковому описанию в первую очередь и что это описание было простейшим.

Благодаря такому наблюдению нетрудно увидеть подтверждение некоторых уже известных тенденций в историческом развитии ладотональных комплексов: первичность зарождения автентических норм и вторичность плагальных. Наверное, отсутствие простейшего невменного выражения квартности, игравшей столь значительную роль в плагальных ладовых системах, указывает на их более позднее происхождение по сравнению с автентическими системами, где ведущая роль принадлежала квинтовости. Простота знакового описания квинты и усложненность невменного описания кварты, с нашей точки зрения, являются прямым подтверждением этого. Более того, такая особенность знакового обозначения интервалов может привести и к другому выводу: частота применения примы, секунды и терции свидетельствует о преобладании постепенного движения, плавности мелодических образований, рецитации и т. д. Иначе говоря, если простейшее описание квинты было связано с функциональной сущностью исторически более ранних автентических ладотональных форм, то аналогичное знаковое выражение примы, секунды и терции — с древнейшими формами мелодических конструкций (что, кстати, также является следствием и функциональных особенностей).

Но науке важно более детально выяснить функциональную сущность византийской ладотональной системы. В этом плане до сих пор, кроме общеизвестных и ставших уже хрестоматийными истин о звукорядных типах автентичных и плагальных форм, ничего неизвестно. Причин здесь довольно много. Если выше мы говорили об исторической подвижности византийской нотографии, отразившей изменения, происходившие в практике искусства, то этого нельзя сказать о разделе византийской музыкальной теории, связанной с описанием ладовых явлений. Авторы византийских музыкально-теоретических трактатов, излагая свои соображения, опирались во многом на древнегреческую теорию музыки. Теперь ясно, что основные теоретические концепции византийской музыки базировались на античной теории. Поэтому не случайно выдающиеся представители музыкального византиноведения подчеркивали пропасть, отделяющую теорию от живой практики искусства. Э. Веллеш указывал на это еще в 1927 г.;

он писал об этом и позднее ²⁰. О. Странк справедливо считал, что нельзя отождествлять теоретические положения древней Греции, перенесенные в византийскую науку о музыке, со средневековой музыкальной практикой ²¹. Казалось бы, все ясно: налицо традиционное отставание теории от практики, когда византийские теоретики, видя в античном музыкознании образец для подражания и пренебрегая современной им музыкой, утверждали давно не связанные с практикой теоретические положения. Вместе с тем многие исследователи византийской музыки постоянно указывают на общность некоторых явлений в средневековой и античной музыке, основываясь только на общности теоретических положений. Х. Ю. Тильярд писал, что основой ладотональной системы византийской музыки была система разделенных тетраордов ²², а Х. Тодберг обнаружил в некоторых манускриптах систему соединенных тетраордов ²³. Но, как известно, конструкции из соединенных и разделенных тетраордов были характерны и для практики древнегреческой музыки ²⁴. Значит, подобные утверждения вольно или невольно постулируют неизменность норм музыкальной практики, ибо допускают один и тот же вид ладотональной организации для совершенно различных исторических этапов музыкального мышления ²⁵. Конечно, музыкознанию известны случаи, когда один и тот же звукоряд бытует на различных исторических этапах, но с различным функциональным содержанием. Возможно, и в византийской музыкальной практике также существовали ладотональные структуры, внешне напоминающие античные, но иные по своему смыслу. Это требует опять-таки изучения функциональных особенностей ладотональных комплексов. Но трудности, стоящие на пути изучения этой проблемы, заставили многих ученых констатировать, что исследование ладотональных образований в византийской музыке оставляет желать много лучшего. Так, О. Странк писал о том, что точная природа ступеней тональной системы до сих пор не изучена ²⁶. Почти то же утверждал и Х. Ю. Тильярд ²⁷. Э. Веллеш считал, что даже само происхождение византийских ладов нуждается в тщательных исследованиях ²⁸. А Хр. Тодберг заявляет: несмотря на то, что изучение византийской тональной системы имеет многолетнюю традицию, ее исследование находится лишь на самом начальном этапе ²⁹. Действительно, то, что сейчас известно о византийских ладах, — это их звукорядные формы. Мы знаем, что теоретический звукоряд был представлен в виде октавы от *ре* до *ре*¹ и, как иногда пишут, соответствовал звукоряду «наших белых клавиш» (выражение, применяемое едва ли не всеми исследователями византийской музыки, что довольно красноречиво говорит о популярности звукорядно-клавишного метода анализа). Но если в основе византийской

²⁰ Wellesz E. Byzantinische Musik. Breslau, 1927, S. 45—48; *Idem*. Music of the Eastern Churches, p. 4.

²¹ Strunk O. The Tonal System of Byzantine Music. — Musical Quarterly, 1942, 28, p. 190.

²² Tillyard H. J. W. Gegenwärtige Stand der byzantinischen Musikforschung. Die Musikforschung, 1954, 7, S. 142—149.

²³ Thodberg Ch. The tonal system of the Kontakarium. — Hist. Filos. Medd. Dan. Vid., 1960, Selsk 37, N 7.

²⁴ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Основные этапы эволюции античного ладового мышления. — Научно-методические записки Дальневосточного института искусств. Владивосток, 1975, с. 3—13; *Он же*. Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур. — Вопросы музыковедения. М., 1973, вып. 2, с. 6—26.

²⁵ Под термином «тетраордный вид ладотональной организации» мы понимаем не звукорядную конструкцию, а тот исторический уровень мышления, при котором логические связи между ладовыми элементами осознаются только в квартговом объеме. Если первая трактовка тетраордности допускает ее существование на различных этапах (в том числе и в период гегемонии мажоро-минорных образований), то вторая — только на древнейшей исторической стадии художественного сознания.

²⁶ Strunk O. The Tonal System of Byzantine Music, p. 192.

²⁷ Tillyard H. J. W. Gegenwärtige Stand der byzantinischen Musikforschung, S. 144.

²⁸ Wellesz E. Music of the Eastern Churches, p. 42.

²⁹ Thodberg Ch. Der byzantinische Alleluiarionzyklus. — Monumenta Musicae byzantinae. Copenhagen, 1966, v. 8, S. 57.

ладотональной системы лежала октава, то это несовместимо с тетраходностью — особым историческим уровнем музыкального мышления. Если же основой греческой средневековой музыки является тетраходность, то тогда непонятно, зачем необходимо проводить аналогии с активным уровнем мышления. Не случайно Г. Хусман, предлагая свою программу изучения византийской тональной системы, считает важным выяснить сущность ее тетраходов и их ладового объема³⁰. Здесь нетрудно увидеть сомнения в наличии тетраходной логики в византийской музыке. В связи с этим интересно привести сопоставление тональных систем Стихирия и Кондакария в трактовке Хр. Тодберга. Он считает, что первую можно обозначить звукорядом типа: А Н С Д Е F G а h c d e f g, а вторую — А Н Cis D E Fis G а h c d e f³¹. Но такая трактовка не в состоянии ничего сказать современному музыканту о тональных особенностях двух указанных жанров византийской музыки. Схемы Хр. Тодберга отражают только различия в интервальной структуре тетраходов (и то лишь некоторых). Следствием каких причин явились эти звукорядные отличия? Что с точки зрения ладовой логики представляют собой тетраходы? Все это продолжает оставаться загадкой.

Одновременно с этим напомним, что сейчас известны только интервальные соотношения «финалисов» автентических и плагальных ладов. А это опять-таки — явление сугубо звукорядного порядка. С такими данными трудно понять глубинные функциональные особенности ладотональных комплексов, так как имеющиеся пока в распоряжении науки сведения не выходят за рамки описания внешних явлений. Вместе с тем некоторые ученые не только говорят об особенностях византийских ладовых образований (правда, по звукорядным аспектам), но и о тональной специфике многих музыкальных произведений, созданных в тот период. Так, Г. Хусман обнаруживает в некоторых рукописях произведения, в которых происходят модуляции в несколько тональностей (он их называет «бимодальными» или «трехмодальными») ³², а иногда и во все восемь церковных тональностей ³³. Думаем, что, не зная функциональной сущности византийских ладов, нельзя понять специфики перехода из одной тональности в другую, так как незнание функциональной сущности ладотональности влечет за собой непонимание границ конкретной ладотональной области. С этой точки зрения вывод Г. Хусмана представляется преждевременным. Однако не следует думать, что византийская музыка была лишена различных типов тональных модуляций. Она, как и музыкальное искусство любой эпохи, базировалась на ладотональных принципах, а значит, и использовала на различных исторических этапах своего развития различные формы модулирования. Более того, существуют вполне определенные исторические свидетельства того, что византийский слушатель очень чутко реагировал на модуляционные явления.

Например, М. Велимирович, описывая документ, связанный с деятельностью византийского композитора Ласкариса Критского (1418 г.), выделяет фрагмент, в котором указывается на способность Ласкариса «перескакивать из одного лада в другой» ³⁴. Это говорит о том, что модуляционные формы развития музыкального материала занимали не последнее место в византийской музыкальной практике. Их изучение — также важная задача.

В связи с этим можно обратить внимание на то, что византийская музыкальная теория рассматривала ладотональную форму не как звукоряд,

³⁰ *Husmann H.* Modulation und Transposition in den bi- und trimodalen stichera. — Archiv für Musikwissenschaft, 1970, 27, S. 4.

³¹ *Thodberg Ch.* The Tonal system of the Kontakarium, p. 32.

³² *Husmann H.* Op. cit., S. 12.

³³ *Ibid.*, S. 13.

³⁴ *Velimirovic M.* Two composers of Byzantine music. J. Vatates and J. Laskaris. Cambridge, 1968, p. 122.

а как комплекс специфических интонационных формул. Поэтому необходимо выявить функциональное содержание этих интонационных формул. Но интонационная формула — синтез многих составляющих: ладотональных, метроритмических, структурных, фактурных, динамических и т. д. Поэтому для решения такой задачи посредством данных нотогрaфии необходимо прежде всего выяснить взаимодействие невм, обозначающих звуковысотные и ритмические стороны звучащего материала.

Действительно, чтобы отказаться от звукорядной трактовки ладотональности, необходимо проникнуть в «функциональную жизнь» музыкальных произведений. По широко же распространенному сейчас мнению, проникнуть в «функциональную жизнь» произведения можно только при анализе его живого звучания, когда нивелируются дефекты графической нотной записи и само произведение предстает в своей не нотной, а художественной сущности. Но как уже указывалось, такой анализ произведений, созданных в византийскую эпоху, невозможен. Частично ликвидировать последствия такого положения можно, лишь создав для анализа произведения максимум условий, приближенных к реальности. Поэтому важно учитывать взаимодействие между звуковысотными, метроритмическими и всеми остальными сторонами когда-то звучавшего материала. Именно таким способом можно будет приблизиться к выяснению иерархической зависимости ладотональных элементов. Как известно, любая ладотональная конструкция состоит из целой серии смысловых элементов, суть которых проявляется благодаря совместным усилиям высотных и временных средств музыкальной выразительности. Следовательно, выяснение взаимодействия между невмами, обозначающими звуковысотные и ритмические стороны музыкального материала, обязательно. Но провести целую серию исследований в этом направлении не так просто, ибо необходимо выяснить взаимодействие между «высотными» и «ритмическими» невмами в каждом из восьми ладов. Кроме того, подобные исследования нужно проводить с манускриптами, созданными в различные эпохи, так как по логике вещей произведения различных времен должны дать неодинаковое соотношение «высотных» и «ритмических» невм. Эта задача очень сложна, а ее решение связано с кропотливым выяснением целого ряда побочных деталей. Не исключено, что здесь на первых этапах может оказать помощь статистический метод анализа взаимодействия «высотных» и «ритмических» невм, и лишь после этого можно будет перейти к объяснению функциональных значений полученных данных. Несмотря на сложность задачи, ее решение необходимо, так как без знания функциональных свойств ладотональной системы нельзя быть уверенным в правильном понимании явлений византийского искусства. Однако проблема метроритмических образований в византийских художественных образцах также остается до сих пор нерешенной. М. Велимирович, описывая состояние современного изучения византийской музыки, справедливо констатирует, что еще не ясно ритмическое значение некоторых невм в различных комбинациях, в частности невмы «горгон» (γόργον)³⁵.

В связи с изучением метроритмических особенностей византийских музыкальных памятников необходимо указать и на существующие расхождения между учеными по многим вопросам ритмической организации музыкального материала. Например, еще не так давно Г. Девай подвергал критике издателей «Памятников византийской музыки» за спорную трактовку невмы «цакисма» (τράκισμα)³⁶, а Хр. Тодберг дискутирует с Э. Веллешом по поводу некоторых возможных ритмических вариантов транскрипции Акафиста³⁷.

³⁵ Velimirovic M. Praesent Status of Research in Byzantine Music, p. 5.

³⁶ Devai G. Traces of ancient greek theory in byzantine music. — Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae, 1953, t. 2, fasc. 1—2, p. 240.

³⁷ Thodberg Ch. The tonal system of the Kontakarium, p. 18; The Akathistos hymn/ Introd. and transcr. by E. Wellesz. Copenhagen, 1957.

Если же говорить об изучении формы и фактуры произведений византийского искусства, то здесь вообще абсолютно ничего не известно. Дело в том, что к форме средневековой музыки нельзя применять те же критерии, которые теоретическое музыковедение использует для определения структурных образований музыкального искусства более поздних эпох. Конечно, во всех без исключения музыкальных цивилизациях в определении закономерностей формы большую роль, как известно, играет понимание функциональных особенностей ладотональных структур. Но, как уже указывалось, в связи с византийской музыкой эта проблема еще далека от разрешения. Что же касается принципа буквальной или варьированной повторности, который сейчас принято применять для определения различных структурных построений византийской музыки³⁸, то он вызывает серьезные возражения. Действительно, для выявления степени «вариантности» различных проведений одного и того же построения мы можем сейчас основываться лишь на собственной интуиции. Не следует забывать, однако, что наша интуиция воспитана на явлениях совершенно иной музыкальной жизни, чем средневековая, и то, что нам может представляться вариантом, обязательно было таковым с точки зрения византийской музыкальной практики. Другими словами, интуиция — довольно слабый помощник в этом вопросе (не говоря о том, что со строго научной точки зрения такой метод не выдерживает никакой критики). Поэтому, когда на основе такого метода дифференцируют мелодические конструкции византийских песнопений на отдельные относительно самостоятельные интонационные формулы и их вариационные проведения, результат получается не всегда убедительным³⁹.

Вообще представляется, что положение о византийских мелодиях как о своеобразной мозаике различных и повторяющихся интонационных формул требует серьезной проверки. Отдаленность средневековья и неизученность многих сторон его музыки зачастую приводят к непониманию отдельных явлений византийской музыкальной жизни. Если говорить в общетеоретическом плане, то мелодические построения любых музыкальных эпох состоят из серии интонационных формул и их развития. При упоминании же византийских мелодий почти никогда не указывается на момент развития, а всегда акцентируется внимание лишь на повторности одних и тех же формул (либо в буквальном, либо в вариационном виде)⁴⁰. Трудно допустить, чтобы в столь значительном периоде развития музыкального искусства, как средневековье, применялись лишь такие простейшие формы трансформации музыкального материала. Эта проблема также требует более глубокого изучения, так как применяемая методология структурного анализа не всегда в состоянии выдержать критику. Что же касается изучения фактурных особенностей византийских церковных песнопений, то, насколько нам известно, оно вообще не проводилось. Исследование, казалось бы, относительно автономной проблемы ладотональности упирается в неизученность самых различных сторон музыки Византии.

3. ВИЗАНТИЙСКАЯ НОТОГРАФИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ ЛАДОВЫХ СТРУКТУР

Нам также хотелось бы обратить внимание на изучение функциональной сущности византийских ладотональных образований в динамике их

³⁸ Wellesz E. *Melody construction in byzantine chant*. Belgrade; Ochride, 1961.

³⁹ Нам кажется, что наглядным примером сомнительности указанных критериев может служить анализ, проведенный Э. Веллешем, когда исследователь дифференцировал один из византийских музыкальных памятников на пять интонационных формул, указав также их проведения с вариантными изменениями (см.: Wellesz E. *Melody construction in byzantine chant*, p. 141). Однако нетрудно заметить, что даже те формулы, которые, по мнению Э. Веллеша, различны, с точки зрения современных критериев могут быть расценены и как варианты друг друга.

⁴⁰ Strunk O. *The tonal system of byzantine music*, p. 196.

исторического развития. Представляется, что основной метод транскрибирования византийской музыки, который стал применяться со времени появления первого тома «*Monumenta Musicae Byzantinae*», с этой точки зрения достаточно уязвим. Он основывается на принципе сравнительных транскрипций одних и тех же произведений, сохранившихся в различных нотациях. С указанного момента этот метод стал всеобщим (исключение составили, кажется, только работы Д. Петреску⁴¹ и Л. Тардо⁴²). Несмотря на то, что такой метод очень удобен (сохранилось много дубликатов одних и тех же произведений в различных невменных записях, и это открывает путь к познанию некоторых неизученных особенностей невменных нотаций), он создает новую сложную проблему.

Есть все основания говорить о том, что византийские музыкальные памятники фиксировались в различные времена неоднозначно. Примеров этого достаточно много. Например, О. Странк обнаружил, что в манускриптах Lavra T 74 и Sinai 1219, излагающих серию одних и тех же произведений, выполненных в «Шартрез» нотации, присутствуют тождественные каденции, но подготовка вступления этих каденций в различных манускриптах неодинакова⁴³. Тот же исследователь обнаружил в рукописи Koutloumousi 412 варианты одних и тех же певческих ладовых формул, которые отличаются друг от друга своими окончаниями⁴⁴. Подобные факты общеизвестны в современном музыкальном византиноведении. Вместе с тем их никогда не рассматривают как результат исторических изменений. Конечно, легче всего обнаруженные несоответствия отнести за счет ошибок переписчика. Как показали последние исследования И. Раастеда, ладовые структуры, рассматривавшиеся еще относительно недавно как такие «ошибки» переписчика, на самом деле являются продуктом более серьезных эволюционных явлений⁴⁵. Нужно учитывать, что изменения в нотографической фиксации одного и того же музыкального произведения — результат слишком серьезных модификаций. В связи с этим обратим внимание на мнение О. Странка, который совершенно справедливо писал о том, что для понимания византийских ладов большую роль играет анализ заключительных каденций церковных песнопений⁴⁶. Это наблюдение нетрудно поставить в связь с общепринятым взглядом о проявлении наиболее типичных черт ладовой организации в заключительных кадансах. Поэтому нетрудно допустить, что несоответствие каденционных построений различных рукописей — следствие различных исторических этапов развития ладовых форм.

Нам могут возразить: в существующих рукописях изменения касаются только «ремарок» чисто исполнительского порядка. Говоря о подобных явлениях, О. Странк писал, что они не в состоянии вызвать существенных изменений слушательской реакции⁴⁷. Разумеется, при первом взгляде не приходится делать далеко идущих выводов. Однако было бы неверно рассматривать позднейшие добавления к древнейшим рукописям только как следствие индивидуального вкуса исполнителей. Такой подход слишком сужает широкую перспективу исторических изменений. Установлено, что поздние добавления к старинным манускриптам — явление типичное, встречающееся сплошь и рядом. Значит, они являются в первую очередь

⁴¹ Petrescu I. D. Aspecte si probleme ale muzicii byzantine medievale. — *Studii de muzikologie*. I. Bucuresti, 1965, p. 99—123.

⁴² Tardo L. L'antica melurgia byzantina nell'interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata. Roma, 1938.

⁴³ Strunk O. The notation of the Chartres Fragment, p. 28.

⁴⁴ Strunk O. Intonation and signatures of the byzantine modes. — *Musical Quarterly*, 1945, 31, p. 28.

⁴⁵ Raasted Ch. Intonation formulas and modal signatures in byzantine musical manuscripts. — *Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia*. Copenhagen, 1966, v. 7, p. 20—23.

⁴⁶ Strunk O. The Byzantine office at Hagia Sophia. — *DOP*, 1956, 9—10, p. 183.

⁴⁷ Strunk O. The notation of the Chartres Fragment, p. 30.

следствием эволюции музыкального мышления, что в конечном счете повлияло и на изменение музыкального вкуса. Скорее всего, если сравнение двух манускриптов, излагающих одно и то же произведение, записанное в различные периоды, обнаруживает дополнения к некоторым невмам, нужно думать, что именно эти несколько трансформированные невмы и являются нотографическими знаками, указывающими на изменения функциональной сути конкретных ладовых элементов. Рано или поздно исследователям музыки Византии надо будет провести подобные изучения, так как, не понимая логики изменения невм, невозможно осознать логику эволюции музыкального мышления.

В связи с изучением проблем развития музыкальной практики Византии нельзя обойти молчанием вопрос о хроматизации ладотональных образований. Как уже говорилось, исследователями было замечено, что в поздних манускриптах обнаруживаются значительные изменения по сравнению с древними записями одних и тех же произведений. Это относится не только к пьесам безымянных авторов, но даже к произведениям такого выдающегося мастера греческой музыки, каким был Кукузель. Зачастую эти изменения были связаны с внедрением хроматических знаков в прежние «диатонические» невмы⁴⁸. Такие факты многозначительны. Они говорят о том, что хроматизация как серьезнейшее средство модификации тонально-ладовых образований в определенный период развития византийской музыки стала всеобщей. Х. Тильярд первоначально считал, что хроматизация, начавшись в XIII в., получила особое распространение в XV в.⁴⁹ Но несколько позже он обнаружил хроматические знаки в рукописи Sinai 1219, которая выполнена в так называемой нотации «Андреатик»⁵⁰, практиковавшейся еще задолго до XIII в. Следовательно, хроматизация началась намного раньше, чем предполагал Х. Тильярд. Это естественно, так как хроматизация в той или иной форме существует всегда. Высказываемое иногда мнение об эпохах «чисто диатонических» или «чисто хроматических» противоречит логике ладотонального развития, логике взаимодействия между диатоникой и хроматикой — двумя смысловыми сферами ладотональных образований. Это с полным правом можно отнести и к византийской музыкальной практике. Систематически появляющиеся документальные материалы подтверждают такую мысль⁵¹. Возможно, эти обстоятельства и привели к тому, что Х. Тильярд⁵² при транскрибировании музыки, изложенной в первом плагальном ладу, ставит иногда знаки альтерации, а К. Хёг вопреки традиции даже перестал выставлять «ключевые» знаки⁵³. Все это еще раз доказывает, что позднейшие изменения традиционных невм ранних манускриптов необходимо рассматривать не как случайные и единичные явления, а как совершенно определенную тенденцию, связанную с эволюцией музыкального мышления, тенденцию, которую еще также предстоит изучить.

Нетрудно заметить, что в данной статье поставлено достаточно много проблем, но лишь в отдельных случаях указаны пути их разрешения. Для этого есть особые причины. Прежде всего сравнительно небольшая по объему работа не может осветить методологию изучения целой серии столь важных и серьезных вопросов. Кроме того, акцентируя внимание на актуальных, с нашей точки зрения, проблемах исследования византийской

⁴⁸ Tillyard H. J. W. The Stenografic Theory of byzantine Music. — BZ, 1925, 25, p. 335.

⁴⁹ Tillyard H. J. W. Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation, p. 36.

⁵⁰ Tillyard H. J. W. Byzantine music about A. D. 1100, p. 226.

⁵¹ Thodberg Ch. Chromatic alteration in the Sticherarium. — Actes du XII^e congrès international d'études byzantines. Ochride, 10—16 Septembre 1961. Belgrad, t. 2, 1964, p. 607—612.

⁵² The Hymns of the Octoechus, transcribed by H. Tillyard. — Monumenta musicae byzantinae. Copenhagen, 1940—1949, v. 3, 5.

⁵³ The Hymns of the Hirmologium/Transcribed by A. Ayoutanti and M. Stöhr, rev. and annot. by C. Hoeg with assistance of J. Raasted, p. 1. The first plagal mode. Copenhagen, 1952; The third plagal mode. Copenhagen, 1956.

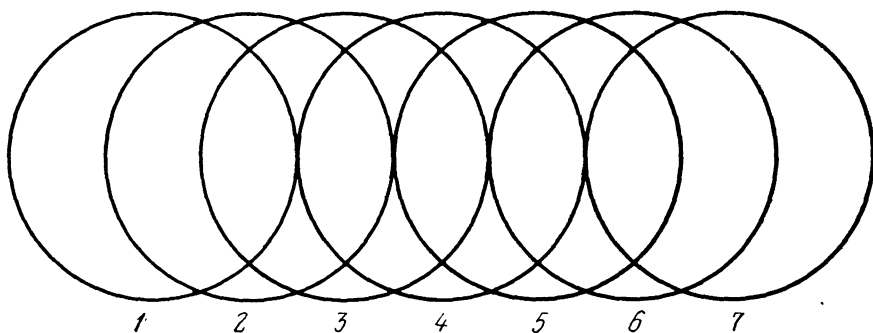


Рис. 1

ладовой системы, мы учитывали одно немаловажное обстоятельство. К сожалению, в отечественном музыковедении за последние полвека не было опубликовано ни одного исследования, посвященного византийской музыке⁵⁴. А ведь именно в наших книгохранилищах наряду с самыми разнообразными памятниками византийской культуры имеется значительное количество рукописных материалов, непосредственно связанных с византийской музыкальной культурой. Изучить их — научный долг наших музыковедов. Рано или поздно начнется активное научное освоение имеющихся памятников. Думается, что его результаты окажутся более существенными, если исследователи-музыковеды, приступая к анализу источников, представят себе границы познанного и непознанного. Именно поэтому в настоящей статье мы стремились обратить внимание на тот аспект изучения византийских музыкальных памятников, который приблизит нас к более глубокому пониманию византийской музыкальной цивилизации.

⁵⁴ Раздел «Музыкальная культура Византии» в учебнике Р. И. Грубера «История музыкальной культуры» (т. I. М.; Л., 1941, с. 434—447; см. также измененный вариант: Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. М., 1960, ч. I, с. 130—137) нельзя признать самостоятельным исследованием, так как он полностью основывается на работах Э. Веллеша, созданных еще в 20-е годы. До предела сжатая обзорная статья К. К. Розеншильда и Ю. В. Келдыша «Византийская музыка» (Музыкальная энциклопедия. М., 1973, т. I, с. 774—778) не в состоянии хотя бы минимально удовлетворить актуальнейшую потребность музыковедения.