

ся, в значительной степени, различием ритмических и ладовых основ византийского и древнерусского искусства. Вместе с тем, производный от ранневизантийского стиля характер семантики определяющих композицию мелодико-графических формул знаменного роспева отрицать не приходится. А это дает возможность проследить генетические корни всей системы осмогласия знаменного роспева.

Ю. Холопов

ПОНЯТИЕ ЛАДА В СВЯЗИ С ЛАДОВОЙ СПЕЦИФИКОЙ РУССКОЙ МОНОДИИ

Понятие лада — одно из центральных в теории музыки; ладовые отношения как выражение специфически музыкальной (звукорядной) связности и осмысленности. Обобщающий характер термину "лад" в русской музыкальной теории; применимость его и к древней монодии, и к классической тональности мажорно-минорного типа, и (например, в теории Яворского) к системам звукорядной организации XIX века.

Содержание понятия исторически изменяется в связи с эволюцией музыкального мышления. Наиболее распространенное ныне понятие лада идет от научных исследований и учебников, предусматривающих в качестве изучаемого материала музыку мажорно-минорной тональной системы. Отсюда естественное выдвижение в понятие лада на первое место категории тяготения к ладовому устью, центру, по существу — тонального тяготения, которое объединяет целое и позволяет говорить о едином целом на основе одного доминирующего в нем основного тона.

Фактическое отождествление понятия лада со спецификой особого рода ладовой системы — европейской гармонической мажорно-минорной тональности, вполне оправданное методически в традиционном учебнике гармонии, оказывается неверным по отношению к ряду явлений древнейшей и новейшей музыки, противоречит обобщающему характеру термина "лад". В сколько-нибудь развитых по форме мелодиях знаменного роспева не оказывается

объединяющего сквозного тонального тяготения. Это, однако, не значит, что в древнерусской монодии "нет лада". Это значит, что требует уточнения понятие лада (его нельзя отождествлять с принципом главенства единого тонального основного тона, и вместе с тем нельзя вступать в противоречие с такой трактовкой).

Общие критерии понятия лада (позволяющие объединить весьма разнородные явления музыки): 1. Определенного рода эстетическое единообразие и целостность высотной структуры — слаженность; 2. Система высотных связей на основе устоя, опоры (звука или созвучия). Приложимость критериев к звукорядной организации древнерусской монодии. Типологическая специфика ее — принадлежность к ладам модалного типа (где, как и в восточных модалических ладах, доминирующий признак — не сквозное тональное тяготение, а мелодическое движение по определенному звукоряду).

Компоненты ладовой структуры: 1. Ладовый звукоряд ("обиходный"); 2. Ладовый устой (конечный тон строки или попевок); 3. Ладовые ходы по определенным ступеням, согласно принципу мелодии — модели (или "реперкуссии"; функционирование лада в рамках определенных мелодических формул — попевок); 4. Ладовые опоры (устойчивые звуки в начале и середине мелодии); 5. Неустои (проходящие и вспомогательные, соотношенные с опорами и устоями).

Некоторые из специфических модельных функций (то есть функций ступеней в модалном звукоряде) в связи с различием целых тонов и полутонов. Модалные функции степенных помет. Аналогия со значением функции $M_1 - Fa$ в западном церковном звукоряде. "Странные бемоли" как знаки модалной функции: "бемоль" — не "знак альтерации", а знак "полутон снизу" (функция "b фа"); "диез", аналогично, — знак "полутон сверху" (функция "♯ ми"). Дилецкий о b и ♯. "Ключ до" (цефатный) в действительности не ключ в нынешнем смысле, а знак модалной функции (тоже полутон снизу; отсюда возможность аналогичного применения "b" и "с"). Комбинация знаков типа $\frac{b}{c}$ как указание на модалные функции в смешанном "клавесе" обиходного звукоряда: ниже "с фа" (= "с") полутон (с функцией

" ъ ми"), образующий обиходное переченье с верхним " ъ фа" (= " ъ ").

Возможность и полноправность категории лада (модального типа) в условиях отсутствия единого ладового тяготения тонального типа. Ладовая система древнерусской монодии — одна из трех великих модельных систем европейской музыки (наряду с античной и так называемой грегорианской).

И. Лозовая

РУССКОЕ ОСМОГЛАСИЕ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА КАК ОРИГИНАЛЬНАЯ ЛАДОВАЯ СИСТЕМА

Изучение ладовой организации русского осмогласия — один из существенных вопросов музыкальной медиевистики, разрешение которого преследует важнейшую практическую цель — нахождение способов расшифровки беспометных рукописей.

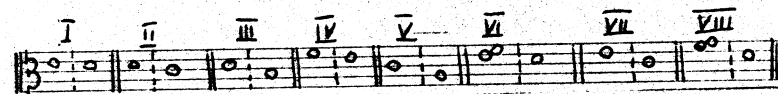
Исследования в этом направлении были предприняты рядом русских и советских ученых. Оспаривая выводы Д. В. Разумовского относительно господствующих и конечных тонов восьми гласов, М. В. Бражников предложил несколько иные значения наиболее употребительных тонов, основываясь на введенном им статистическом методе анализа знаменного распева. М. В. Бражников, однако, пришел к выводу, что поиски системы господствующих и конечных звуков "ни к чему не приводят, потому что вся развитая византийская теория пения, как бы замечательна она не была, за время существования знаменного пения на Руси не только что не сохранилась и не укрепилась, а наоборот, выветрилась и потеряла смысл". Представляется, что видимая "безрезультатность" этих поисков связана с причинами, лежащими не в самом музыкальном материале, а в способах его теоретической обработки — в отсутствии стилистической дифференциации песнопений; в изначальной отрицании актуальности для знаменного распева византийской теории ладов вместе с возможностью существования другой, собственной русской; в ограниченности статистического метода, не позволяющего разделить действие разных способов фиксации напевов, эволюционировавшей на протяжении XII—XIII веков.

Анализируя ладовую организацию знаменного распева, мы исходили из следующих положений:

1) поскольку организация ладовой системы на основе господствующих и конечных тонов в наиболее чистом виде присуща псалмодическим формам распева, постольку и в знаменном распеве необходимо стилистическое ограничение; для анализа нами были избраны стилистически относительно однородные, простейшие речитативные ирмосы 18 канонов (Ирмологий нотного пения. — СПб., 1899), принадлежащих восьми гласам (Воскресные каноны I—VIII гласов, каноны Пасхи и Осмогласника I гласа, каноны Осмогласника II и III гласов, каноны Благовещения и Осмогласника IV гласа, канон Вознесения V гласа, каноны Осмогласника VI, VII и VIII гласов);

2) при анализе, на наш взгляд, следует учитывать ладовую структуру ирмосов в целом — важнейшие опорные тоны в середине мелодических строк, опорные тоны, завершающие строки, и заключительный тон песнопения; представляется естественным предположить, что ведущий опорный тон в гласовых песнопениях, известный по пометным рукописям, — "слуховой след" речитации по "строке", высотной оси псалмодического распева, выраженной в древних рукописях присущими ей знаменами.

Анализ ирмосов дал следующие результаты: I



Для того, чтобы выяснить принцип смещения господствующего и конечного тона по гласам, необходимо учитывать особенности строения обиходного звукоряда, прежде всего, его квартовую структуру — повторяемость интервалки от каждого четвертого тона, — что позволяло переносить песнопения или их фрагменты на кварту вверх или вниз, не выходя за пределы звукоряда; так, например, в "Октоихе нотного пения" песнопения II, III, IV и V гла-

I. Результаты нашего анализа расходятся с данными Д. В. Разумовского, фактически, лишь в V и VIII гласах; эти несоответствия связаны с тем, что Разумовский, очевидно, анализировал песнопения не только речитативного, но и невметического типа.