

### IA. P. MIRONENKO. GREEK ANCIENT AESTHETICS AND EPISTEMOLOGY OF FOLKLORE

*Greek aesthetics and epistemology of folklore shows to us the world of ancient art and aesthetic installations famous philosophers: Socrates, Plato, Anaxagoras. On the analysis of this material the author shows that the ancient art included a wide range of characters – mythological, subconscious, traditional and communicative. All these characters are the author notes in Russian folklore.*

**Key words:** *historical study of folklore, ancient culture, Slavic folklore.*

Д. С. ШАБАЛИН

## К ИЗУЧЕНИЮ СРЕДНЕВЕКОВОГО ЛАДОВОГО ОКТОИХА В КУРСЕ ИСТОРИИ ДРЕВНИХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ СИСТЕМ

*Впервые публикуется с нотированными иллюстрациями «Калофонарь» Синадина, имеющий ключевую значимость в раскрытии исконной системы музыки Средневековья, в установлении природы музыкальной выразительности вообще. Раскрывая происхождение и музыкальное содержание ладового октоиха – генетического кода средневековой музыки – автор предлагает использовать свое открытие в учебном процессе.*

**Ключевые слова:** *октоих, средневековая музыка, плагальный икос, гармония, история теории музыки.*

Роль древнейших пластов музыки явно недооценивается системой музыкального образования. Как правило, в курсе истории музыки теоретические проблемы Средневековья только обозначаются. Недостаточно внимания уделяется рассмотрению генетического кода музыкальной эпохи – особенностям ее ладовой системы. Отчасти это обусловлено отсутствием специальных исследований и критических изданий древнейших учебно-теоретических руководств.

Цель публикации данного наставления с нотными иллюстрациями – Иерусалимского Калофонаря дьякона Синадина состоит в нашем стремлении включить в научный оборот и в учебные программы общеобразовательных и музыкальных школ, в курсы по истории и теории музыки вузов ранее неизвестные, вновь открытые мною новые данные по древним музыкальным системам, имеющие самую существенную значимость для воссоздания истоков современной музыкальной цивилизации,

Калофонарь Синадина сыграл ключевую роль в раскрытии исконной системы музыки Средневековья и в установлении природы музыкальной выразительности вообще. Изучающим музыку школьникам и студентам интересно и полезно будет освоить новые знания о природе музыкальной выразительности, о зависимости мажора и минора в пятиступенной гамме от наклона голосовой интонации, и что свойственно это не только музыке, но и обычной вербальной речи, с самого начала своего возникновения использовавшей их в качестве языковых категорий аффиксов, клисисов, модусов, присущих в данном случае уже грамматическому строю вербальных языков; сведения о прямой преемственности традиционной музыки Кавказа о тантической и византийской музыки.

Текст Калофонаря Синадина публикуется здесь в переводе Е. В. Герцмана [1] с моими поправками, комментариями, и что самое важное, –

с нотными иллюстрациями [2], которые никогда ранее не приводились вообще. Адекватность их дешифровки, осуществленной мною по данному тексту, доказывается в данном случае системным соответствием нотных примеров византийскому октоиху, по изложению его в тексте кодекса. Более подробно процедура его дешифровки рассматривается мною в приводимых статьях [3].

Октоих Синадина в его изложении Е. В. Герцманом истолкован неверно. Для доказательства привожу ключевое место его толкования: «Достигая по порядку основных звуков каждого икоса, он [ученик] обнаруживает знаменательную черту октоиха: оказывается, сколько бы певчий не восходил наверх, после завершения четырех главных икосов начинается новая серия тех же главных икосов. Аналогичным образом при поступенном нисхождении вниз от IV плагального икоса после завершения четырех плагальных икосов начинается новая последовательность тех же плагальных икосов. Так в сознании будущего певчего все звуковое пространство, использующееся в музыкальной практике, сразу же дифференцируется на две основные сферы, на верхнюю, где выстраиваются только главные икосы, и нижнюю, заполненную исключительно плагальными икосами» [4]. Верно изложив исходные данные, Е. В. Герцман неожиданно приходит – в выделенном мною последнем предложении цитаты – к неверному заключению. Проиллюстрируем это буквенными нотами, представляющими «основные звуки каждого икоса», начиная, однако же плагальные звуки икосов не с IV плагального икоса, как это предложено Е.В. Герцманом, а с 1-го плагального, или же равным образом с 1-го главного, – как это указано в самом тексте кодекса [5]. Восходя по главным (греч. – кирийным) икосам, мы к ним же непременно и возвращаемся на пятом месте: <...c-1, d-2, e-3, f-4, g-1, a-2, h-3, c'-4, d'-1...>; нисходя по ним же, начиная от основного звука 1-го икоса,

мы получаем обратную последовательность плагальных: <...d'-1,c'-4,b-3,a-2,g-1, f-4,es-3,d-2,c-1...>. Звук «es» введен мною в примеры в качестве звукового эквивалента определения «варис»: «низкий», – так переводится этот греч. термин и самим Е. В. Герцманом [6], хотя точнее с позиции древнегреческих представлений было бы перевести его словом «тяжкий», а с современных – нагляднее словом «бемольный».

В итоге же возникает недоумение: где в этих примерах находится «дифференциация на верхнюю и нижнюю сферы», из которых верхняя служит вместилищем одних только главныхихосов, а нижняя – одних только плагальных? Ведь в приведенном высказывании, как и в тексте Синадина в целом нет никакого разделения ихосных типов по сферам на главные и плагальные. И определяется все не принадлежностью к верхней или нижней сфере, а восходящим или нисходящим направлением в движении голоса. И перекраска одних и тех же ступеней в главные и в плагальные осуществляется либо через восхождение (в главные), либо через нисхождение (в плагальные), а не принадлежностью к верхней или нижней сфере. Причем эта перекраска на мажорное наклонение при восхождении и на минорное – при нисхождении является следствием интонационного наклонения, осуществляемого, в первом случае – вперед-вверх, автоматически порождающего мажор <cdefg>, а во втором – назад-вниз, столь же произвольно порождающего минор <gfesdc>.

Современному человеку трудно понять (и принять) интонационное порождение мажора восхождением, а минора нисхождением. Но данный природный прием с этой целью использовался греками классического периода. Именовался он ими гармонией. Открыт был Пифагором, обсуждался в философских трудах Сократа, Платона, Аристотеля. Да и в Новое время еще до сих пор рудиментарно употребляются в верхнем сегменте две гаммы мелодического минора: мажорная при восхождении и минорная – при нисхождении. В его верхнем сегменте как бы автоматически распределяются мажорные ступени при прямом восхождении голоса [<cdefgahc'>], минорные – в попятном нисхождении [<c'basgfesdc>]. И делает их таковыми именно восходящее и нисходящее интонирование.

Свой мажорный пентахорд [<cdefg>] византийцы называли господствующим (кириос – греч. или акутус – лат.) – воплощающим главную – активную, остро устремленную вперед-вверх интонацию. Минорный же пентахорд [<gfesdc>] – «тяжким» (греч. «варис», лат. «гравис»): интонационно грузным и пассивным. С учетом этой нормы вся зашифрованная в тексте Калофонаря система становится мотивированной и вполне понятной.

Из рождаемых самой звуковой природой двух основных пентахордов путем добавления к ним сверху квинтовых ступеней (рассматривавшихся в их акустическом тождестве как «симфонии»

– вроде современных октав) порождались еще по три пентахорда, различающихся по порядку строя тонов-полутонов. В целом же 4 восходящие пентахордные гаммы определились как главные ихосы: [7]. ихос 1-й <cdefg>, ихос 2-й <defga>, ихос 3-й <efgah> и ихос 4-й <fgahc'>. 4 же нисходящих пентахорда – как «обратные» плагальные ихосы: ихос 1-й плагальный <gfesdc>, ихос 2-й плагальный <agfesd>, ихос 3-й плагальный, который из-за попадания на пониженную ступень имел другое, не числовое имя «ихос варис» <bagfes>, и ихос 4-й плагальный <c' b a g f>. 4 главных и 4 плагальных ихоса вместе составляли систему из 8 ихосов – октоихос. В славянскую певческую практику октоих перешел под названием «октай» или «осмогласник». В трансформированном виде эта система используется в церковном пении по настоящее время.

Итак, вот этот перевод текста Калофонаря дьякона Синадина с включенными в него дешифрованными нотными иллюстрациями восьми ладов раннесредневековой системы октоиха. Напоминаю, что в угловых скобках в текст помещены дешифрованные мною по тексту кодекса звуковые иллюстрации ладов октоиха; в квадратных скобках – восстановленные пропуски.

**[Начало главных звуков].** Знай, музыкант, что когда ты поднимаешься от 1-го звука <c> на одну ступень <c-d>, то обнаруживаешь 2-й звук <d>. Когда же ты поднимаешься [от 1-го звука] <c> на 2 ступени <c-d-e>, то обнаруживаешь 3-й звук <e>. Когда же ты [от 1-го звука] <c> поднимаешься на 3 ступени <c-d-e-f>, то обнаруживаешь 4-й звук <f>. Когда [от 1-го звука] <c> ты поднимаешься на 4 ступени <c-d-e-f-g>, то обнаруживаешь 1й звук <g>.

Точно так же, когда ты поднимаешься от 2-го звука <d> на одну ступень <d-e>, то обнаружишь 3-й звук <e>. Когда [от 2-го звука] <d> ты поднимаешься на 2 ступени <d-e-f>, то обнаружишь 4-й звук <f>. Когда ты поднимаешься [от 2-го звука] <d> на 3 ступени <d-e-f-g>, то обнаружишь 1-й звук <g>. Когда ты поднимаешься [от 2-го звука] <d> на 4 ступени <d-e-f-g-a>, то обнаружишь главный 2-й звук <a>.

Точно так же, когда ты от 3-го звука <e> поднимаешься на одну ступень <e-f>, то обнаружишь 4й звук <f>. Когда же [от 3-го звука] <e> ты поднимаешься на 2 ступени <e-f-g>, то обнаружишь звук 1-й <g>. Когда же [от 3-го звука] <e> ты поднимаешься на 3 ступени <e-f-g-a>, то обнаружишь 2-й звук <a>. Когда же [от 3-го звука] <e> ты поднимаешься на 4 ступени <e-f-g-a-h>, то обнаружишь главный 3-й звук <h>.

Точно так же, когда ты от 4-го звука <f> поднимаешься на одну ступень <f-g>, обнаружишь 1-й звук <g>. Когда же [от 4-го звука] <f> ты поднимаешься на 2 ступени <f-g-a>, то обнаружишь 2-й звук <a>. Когда же [от 4-го звука] <f> ты поднимаешься на 3 ступени <f-g-a-h>, то обнаружишь 3-й звук <h>. Когда же [от 4-го звука] <f> ты

поднимешься на 4 ступени<f-g-a-h-c'>, то обнаружишь главный 4-й звук<c'>.

**Начало плагальных [звуков].** Начало – плагального 1-го [звука]. Когда ты от 1-го плагального звука <g> опустишься на одну ступень<g-f>, то обнаружишь плагальный 4-й звук<f>. Когда же ты опустишься [от этого же 1-го плагального звука] <g> на 2 ступени<g-f-es>, то обнаружишь звук низкий <es>. Когда же ты опустишься [от того же 1-го плагального звука] <g> на 3 ступени<g-f-es-d>, то обнаружишь плагальный 2-й звук<d>. Когда же ты опустишься [от 1-го плагального звука] <g> на 4 ступени<g-f-es-d-c>, то обнаружишь главный плагальный звук 1-й <c>.

Когда ты опустишься от 2-го плагального звука <a> на одну ступень<a-g>, то обнаружишь плагальный 1-й звук<g>. Когда же ты опустишься [от 2-го плагального звука] <a> на 2 ступени<a-g-f>, то обнаружишь плагальный 4-й <f>. Когда же ты опустишься [от 2-го плагального звука] <a> на 3 ступени<a-g-f-es>, то обнаружишь низкий звук<es>. Когда же ты опустишься [от 2-го плагального звука] <a> на 4 ступени<a-g-f-es-d>, тогда вновь обнаружишь главный плагальный 2-й [звук] – <d>.

Когда опустишься от вариса [низкого, тяжелого, плагального 3-го звука] <b> на одну ступень<b-a>, то обнаружишь плагальный звук 2-й <a>. Когда же ты опустишься [от вариса] <b> на 2 ступени<b-a-g>, то обнаружишь плагальный звук 1-й <g>. Когда же ты опустишься [от вариса] <b> на 3 ступени<b-a-g-f>, то обнаружишь плагальный звук 4-й <f>. Когда же ты опустишься [от вариса] <b> на 4 ступени<b-a-g-f-es>, то обнаружишь главный звук варис <es>.

Когда опустишься от плагального 4-го звука <c'> на одну ступень<c'-b>, то обнаружишь звук варис <b>. Когда же ты опустишься [от плагального 4-го звука] <c'> на 2 ступени<c'-b-a>, то обнаружишь плагальный 2-й <a>. Когда ты [от плагального 4-го звука] <c'> опустишься на 3 ступени<c'-b-a-g>, то обнаружишь плагальный 1-й <g>. Когда ты [от плагального 4-го звука] <c'> опустишься на 4 ступени<c'-b-a-g-f>, то обнаружишь плагальный звук 4-й <f>.

Знай, музыкант, что когда ты опустишься на одну ступень<g-f> от 1-го [главного] звука <g>, то обнаружишь плагальный звук 4-й <f>. Когда же, [наоборот], от плагального 4-го <f> поднимешься на одну ступень<f-g> то обнаружишь 1-й [главный] звук<g>. Когда же ты от 1-го плагального звука <g> поднимешься на одну ступень<g-a>, то обнаружишь 2-й [главный] звук<a>. А когда ты от 3го[8]. [главного] звука <h> вновь опустишься на одну ступень<h-a>, то обнаружишь [звук] плагальный 2-й <a>. Когда от плагального 2-го [звука] <a> поднимешься на одну ступень<a-h>, то

обнаружишь 3-й [главный звук] <h>. Точно так же когда ты от 4-го [главного] звука <c'> опустишься на одну ступень<c'-b>, то обнаружишь [звук] варис <b>. И когда ты от низкого <b> поднимешься на одну ступень<b-c'>, то обнаружишь 4-й [главный] звук<c'>.

Точно так же, когда ты от плагального 1-го [звука] <c> поднимешься на 2 ступени<c-d-e>, то обнаружишь 3-й [главный] звук<e>. Точно так же, когда ты от плагального второго [звука] <d> вновь поднимешься на 2 ступени<d-e-f>, то обнаружишь четвертый звук<f>. Точно так же, когда ты от вариса <es> вновь поднимешься на 2 ступени<es-f-g>, то обнаружишь 1-й звук<g>. Точно так же, когда ты от плагального четвертого [звука] <f> вновь поднимешься на 2 ступени<f-g-a>, то обнаружишь 2-й звук<a>.

Знай, что когда ты от плагального 1-го звука <c> поднимешься на 3 ступени<c-d-e-f>, то обнаружишь [главный] 4-й звук<f>. И один [звук], связанный «неиннано» [9]. И когда ты от 4-го <f> опустишься на 3 ступени<f-es-d-c>, то обнаружишь плагальный 1-й [звук] <c>. Точно так же, когда ты от плагального 2-го <d> поднимешься на 3 ступени<d-e-f-g>, то обнаружишь первый звук<g>, и он естественно связан с «неиннано». И когда ты от «неиннано» опустишься на 3 ступени<a-g-f-es>, равно как и от [главного] первого<g-f-es-d>, то обнаружишь [звук] плагальный 2-й <d>. И точно так же, когда ты от вариса <es> поднимешься на 3 ступени<es-f-g-a>, то обнаружишь звук 2-й <a>, и он связан с 3-м звуком <h>. И когда ты от 2-го звука <a> опустишься на 3 ступени<a-g-f-es>, то обнаружишь звук варис <es>. Точно так же, когда ты от плагального 4-го звука <f> поднимешься на 3 ступени<f-d-a-h>, то обнаружишь 3-й звук<h>. И когда ты от 3-го [звука] <h> опустишься на 3 ступени<h-a-g-f>, то обнаружишь звук плагальный 4-й <f>.

Когда ты от плагального 1-го звука <c> поднимешься на 4 ступени<c-d-e-f-g>, то обнаружишь 1й звук<g>. Точно так же, опускаясь [от] <g> на 4 ступени<g-f-es-d-c>, ты обнаружишь плагальный звук 1-й <c>. И когда от плагального 2-го звука <d> ты взойдешь на четыре ступени<d-e-f-g-a>, то обнаружишь 2-й звук<a>. От этого 2-го звука <a>, опускаясь на 4 ступени<a-g-f-es-d>, ты обнаружишь плагальный 2-й звук<d>. Когда ты от звука вариса <es> поднимешься на 4 ступени<es-f-g-a-h> то обнаружишь звук 3-й <h>. Понижаясь от него же <h> на 4 ступени<h-a-d-f-es>, ты обнаружишь звук варис <es>. И когда ты от 4-го плагального звука <f> поднимешься на 4 ступени<f-g-a-h-c'>, то обнаружишь 4-й [звук] <c'>. Точно так же когда ты от 4-го звука <c'> опустишься на 4 ступени<c'-b-a-g-f>, то обнаружишь звук плагальный 4-й <f>. Хороший конец [10].

## Литература и примечания

1. Герцман Е. В. Петербургский теоретикон. Одесса, 1994. С. 129–215. Кодекс: 14 л. Калофонария («Прекраснозвучный») дьякона Синадина XVI в. из Иерусалимской библиотеки св. Гроба приобретен в 1883 г. Порфирием Успенским для Санкт-Петербургской Императорской Публичной библиотеки.

2. Нотные иллюстрации размещены в соответствующих местах текста кодекса в угловых скобках в латинской буквенной нотации. Нотные примеры в алфавитном порядке указывают на восхождение по соответствующим ступеням звукоряда, в обратном алфавитному порядке – на нисхождение.

3. Происхождение средневековой монодии и ее ладовой системы // Музыкальная культура христианского мира: материалы междунар. науч. конф. Ростов-на-Дону, 2001. С. 170–187; О раскрытии строя византийских церковных ладов // Вестн. Рос. гум. науч. фонда. № 3. М., 2001. С. 140–151; Этнонимические названия византийских ладов // Тенденции развития российской культуры XXI в.: Тр. ученых и преп. Краснодарского гос. университета культ. и иск. Вып. 2. Краснодар, 2002. С. 67–106; Раскрытие византийских церковных ладов –

новое решение // Старинная музыка сегодня: мат. науч.-практ. конф. Ростов-на-Дону, 2004. С. 33–54; Византийский октоих и производные ладовые системы // Стар. муз. сегодня: материалы науч.-практ. конф. Ростов-на-Дону, 2004. С. 54–64; Античные и византийские предпосылки музыки Кавказа // Культурная жизнь Юга России. 2012. № 4. С. 9–11.

4. Герцман Е. В. Указ. соч. ... С. 136.

5. По тексту оригинала нисхождение по плагальным начинает перечисляться от 1 плагального либо от 1 главного ихосов, ср.: «Начало плагальных. Начало [звука] плагального 1-го [ихоса]. Когда ты от 1-го плагального звука опустишься на 1 ступень, то обнаружишь плагальный 4-й звук...». Там же. С. 158, 172. То же и от первого главного, см.: с. 175. Е. В. Герцман, очевидно, сделал эту поправку для подведения смысла к разнесенности главных и плагальных ихосов по тональным сферам.

6. Там же.

7. Греч. (ср. «эхос»), лат. «модусы», слав. «гласы».

8. В оригинал ошибочно: «от первого». Исправлено Е. В. Герцманом.

9. Название ладовой формулы.

10. Эта фраза в публикации Е. В. Герцмана была неоправданно им опущена как «ошибка».

### D. S. SHABALIN. TO THE STUDY OF MEDIEVAL FRET OF THE OCTOECHOS IN THE COURSE OF THE HISTORY OF ANCIENT MUSICAL THEORETICAL SYSTEMS

*First published «Kalofoñar» Sinadino having key znachimost v disclosure system native music of the Middle Ages, in establishing the nature of musical expression at all. Revealing the origin of modal Octoechos – the genetic code of medieval music, the author proposes to use his discovery in the learning process.*

**Key words:** Octoechos, medieval music, plagal IG0s, harmony, history of music theory.

О. К. БУДЫКА ЖИТКОВА

## БОМАРШЕ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР РОССИИ И ИСПАНИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

*В статье рассматривается распространение творчества Бомарше в русском и испанском музыкальном театре второй половины XVIII века. События освещены в контексте эпохи.*

**Ключевые слова:** Бомарше, русский и испанский музыкальный театр.

Пьер Огюстен Карон де Бомарше (1732–1799) – художник периода динамичного обновления театра, во многом определивший его направленность. Стилистически разнообразное творчество драматурга послужило важным фактором эволюции сценического искусства Франции второй половины XVIII века, способствуя формированию новой концепции театрального спектакля. В его произведениях сконцентрированы важнейшие качества эстетики и культурной платформы Просвещения.

Опора на ключевые позиции предшествующего периода выявляет в Бомарше не только новатора, но

и вместе с тем продолжателя сложившихся традиций. Уже в первых его пьесах опыт национального театра соединялся с драматургическими находками последних десятилетий. Так, музыкальному оформлению шести написанных им в 1760–1765 годах комических произведений («Colin et Colette», «Les députés de la Halle», «Les bottes de sept lieues», «Leandre», «Sisabel maniqui» и «Jean Bête à la foire») присущи черты широко культивировавшегося тогда жанра *parade* [1]. Привнесение тематики, созвучной эпохе, пополнило устоявшиеся характеристики этого образца ярмарочной традиции новыми качествами.