

Теоретические проблемы искусства, художественного образования и культурологии

Ю. В. Москва

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
121069, Российская Федерация, Москва, улица Большая Никитская, 13/6

МУЗЫКАЛЬНАЯ НОТАЦИЯ ЛИТУРГИЧЕСКОГО РЕЧИТАТИВА (на примере латинской рукописной книги Эпистолярый из Российской государственной библиотеки)

Известно, что литургический речитатив исполняется по определенным мелодическим моделям (так называемым тонам), согласующимся с синтаксисом текста. Каждая мелодическая модель складывается из следующих мелодических элементов: основной звук, на котором пропеваается большая часть текста, каденционные формулы, отмечающие завершение всего распева и окончания фраз, а также инициальные формулы для начала всего речитатива и отдельных предложений и фраз (интонация и реинтонация).

Вследствие формульности мелодии литургического речитатива обычно не фиксируются в богослужебных книгах: певчие без труда исполняют речитатив, используя небольшое количество ранее выученных мелодических формул в соответствии с синтаксисом текста. При этом исполнение литургического речитатива несколько отличается в разных музыкально-литургических традициях. В отдельных письменных источниках литургический речитатив все же получает музыкальную нотацию, полную или частичную (дискретную). Различная степень детализации музыкальной записи позволяет более или менее точно восстановить мелодию.

В центре нашего внимания — дискретная безлинейно-невменная музыкальная нотация, которая в сочетании с грамматическими знаками пунктуации позволяет довольно точно восстановить мелодию речитатива. Это возможно только при наличии очень развитой системы пунктуации, которая несколько отличается от современной и ориентирована на маркировку синтаксических единиц разного уровня. Такую нотацию в целом можно назвать гибридной — невменно-просодической.

Мы предлагаем продемонстрировать все это на примере рукописного Эпистолярый (богослужебной книги, содержащей первые чтения мессы) начала XVI века из Российской государственной библиотеки в Москве. Этот уникальный памятник культуры, а также книжного и церковно-певческого искусства, имеющий точную атрибуцию времени и места происхождения, находится в отличной сохранности. С одной стороны, эта рукопись представляет региональную традицию исполнения литургических чтений на распев, с другой стороны, она аккумулирует в себе общие принципы письменной транскрипции латинского литургического речитатива.

Ключевые слова: литургический речитатив, книга Эпистолярый, первое чтение мессы, мелодическая модель, мелодическая формула, безлинейные невмы, синтаксис

DOI: 10.36871/hon.202204041

Статья поступила в редакцию: 7 ноября 2022 года

Рекомендована в печать: 14 ноября 2022 года

Информация об авторе:

Москва Юлия Викторовна — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки
iulmos@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9186-1206

Средневековая литургическая монодия представлена двумя видами пения: собственно напевы и речитация по определенным мелодическим моделям, или тонам, иначе называемая кантилляцией.

В отличие от песнопений средневековой литургической монодии, напевы которых фиксировались в литургических книгах (сначала — невмами, позднее — квадратным и готическим письмом [8, 66–68]), литургический речитатив, пропеваемый по тонам (наборам формул), нотировался крайне редко. Этот факт легко объясним небольшим количеством тонов и их постоянным применением в литургической практике. Тоны передавались изустно и воспроизводились по памяти.

Имеется несколько видов литургического речитатива: псалмодия (пение псалмов), разного рода молитвы и чтения [7, 122–129]. Исходя из этого, тоны подразделяются на тоны псалмодии, тоны молитв, тоны капитулов (кратких чтений оффиция), тоны эпистолы (первых чтений мессы), тоны Евангелия (вторых чтений мессы), тоны префаций (пропеваемых перед *Sanctus*) и др.

Из них наиболее типизированы тоны псалмодии; более того, они обладают к тому же высокой степенью унификации по всей Европе. Поэтому достаточно лишь выучить наизусть девять (включая *tonus peregrinus*) псалмовых тонов, чтобы затем применять их в соответствии с модусом относящихся к псалмам антифонов. Единственный элемент псалмового тона, требующий письменной фиксации, — заключительная (каденционная) формула, называемая терминацией (лат. *terminatio*) или дифференцией (лат. *differentia*); последнее обозначение указывает на наличие нескольких заключительных формул в каждом псалмовом тоне. Функция дифференции не только завершить псалмодию, но и мелодически плавно связать ее с повторяемым после псалма антифоном; именно этим обусловлен выбор конкретной дифференции. Кроме того, в отличие от других элементов псалмовых тонов, дифференции имеют некоторые региональные различия [5; 6]. Вот почему дифференции, как правило, практически всегда выписывали, располагая их после антифонов (с подтек-

стовкой *EUOUAE*, гласными из «*saeculorum amen*» — последних слов славословия *Gloria Patri...*, или с текстовым инципитом псалма).

В отличие от псалмодии, практически единообразной в западном христианском пространстве, иные виды литургического речитатива имели существенные региональные отличия. Однако внутри определенной региональной традиции они были стабильны, а потому, передаваемые изустно, тоже не требовали письменной фиксации мелодий. По этой причине в рукописных литургических книгах фиксировался только текст.

Однако с постепенной утратой устной традиции возникала опасность безвозвратного исчезновения этих мелодических моделей. Вот почему особую ценность для изучения литургического речитатива имеют рукописные источники с музыкальной нотацией, даже безлинейной. Кажется бы, такая нотация практически не информативна, однако в действительности по отдельным знакам можно в определенной мере реконструировать мелодическую линию речитатива.

В качестве примера обратимся к рукописной книге, которая хранится в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки, в фонде 183 «Музыкальные автографы», № 1913 [1, 179–181; 2].

Развернутый колофон (f. СХСIV–СХСIII (184v–185)¹ в конце книги дает исчерпывающе точную информацию о типе книги, времени и месте ее возникновения: это Эпистолярный орден св. Бенедикта, созданный братом-монахом монастыря вблизи города Мерзебурга, на горе св. апостолов Петра и Павла, и заверченный 11 сентября 1516 года. Из колофона мы также узнаем, что книга создана в период понтификата Папы Льва X и в правление императора Максимилиана и что город Мерзебург (ныне небольшой городок на запад от Лейпцига) в то время входил в состав Священной Римской империи и занимал высокое положение. При этом скриптор объяснил причины, по ко-

¹ Фолиация рукописи — двойная: оригинальная, выполненная красными чернилами сверху по центру листа, римскими цифрами, и поздняя, карандашом, арабскими цифрами.

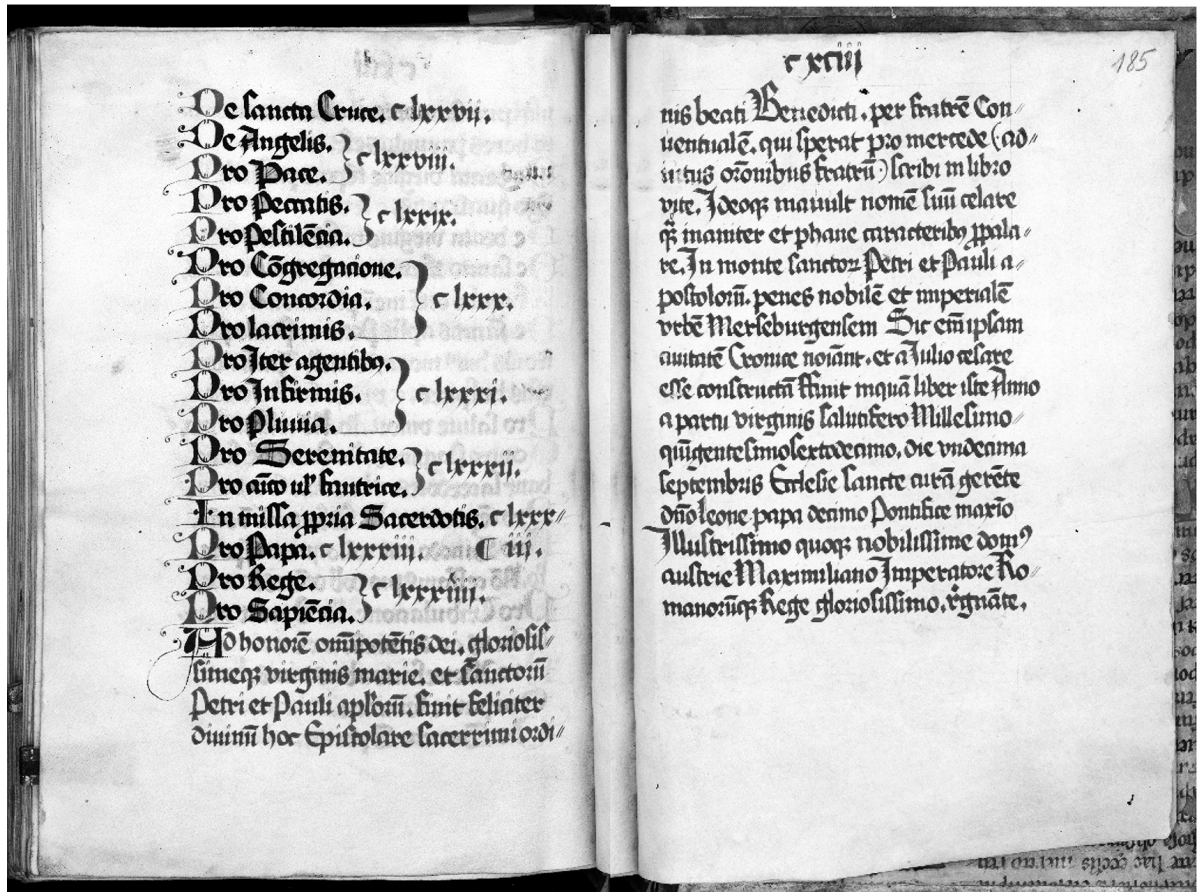


Иллюстрация 1. Колофон, ф. CXCV–CXCVI (184v–185)

торым утаил свое имя: из благочестия и уповая на небесное вознаграждение (см. илл. 1).

Эпистолярый представляет собой литургическую книгу, в которой собраны первые чтения мессы (тогда как вторые, из Евангелия, составляют другую литургическую книгу — Евангелиал). Кроме чтений, Эпистолярый может включать небольшое количество песнопений, тесно связанных с чтениями. В нашей рукописи это:

— музыкальный инципит 12-й строфы гимна *Benedictus est Domine Deus patrum nostrorum* («Благословен Господь Бог отцов наших») после пятого чтения в субботу Четырех времен Адвента (f. IX (1));

— импроперии², с которых начинается обряд поклонения св. Кресту в Великую пятницу: музыкальный инципит первого анти-

² Импроперии (*improperium* — лат. «упрек», от лат. *impropero* — «делать упрек», «упрекать») — упреки Спасителя, обращенные к израильскому народу (*Popule meus*), заимствованные преимущественно из Закона, которые в литургии Страстной пятницы, во время поклонения св. Кресту, поют попеременно два солиста и два хора.

фона *Popule meus quid feci* («Народ мой, что я тебе сделал»)³, полная музыкальная запись следующего за ним ответа *Agyos o Theos* («Святой Боже»)⁴ — до слова *Sanctus* («Свят») включительно (f. LXVI–LXXIV (58–58v));

— очень развернутое (занимает 15 страниц рукописи!) песнопение *Exultet iam angelica turba caelorum* («Ликует сонм ангелов небесных»)⁵, исполняемое сразу после благословения огня и благословения свечей в вигилию Пасхи (f. LXVII–LXXIII (59–66));

³ Инципит антифона снабжен ремаркой *Sequitur saluatio crucis cum antiphona a duobus cantanda* («Следует приветствие Креста с антифоном, который должен исполняться вдвоем»).

⁴ Ответ снабжен ремаркой *Post cuius finem respondeant ministri* («После окончания которого [то есть антифона] помощники пусть ответят»).

⁵ Предназначенное для исполнения только священнослужителями, поэтому не входящее в градуал, это песнопение, называемое в рукописи *benedictio* (благословение), помещается также и в миссал, где обозначено как *praeconium paschale* (пасхальное возвешение). Священник исполняет *Exultet iam angelica*, держа перед собой зажженную свечу; все собравшиеся в храме тоже держат перед собой зажженные свечи.

– литания⁶, пропеваемая также в вигилию Пасхи после благословения свечей и последующих четырех чтений; в конце литании помещен ее музыкальный инципит *Kyrie eleison. Christe*, который должен быть повторен⁷ (f. LXXIXv–LXXXIIIv (71–76v)).

Музыкальная запись этих напевов выполнена немецким готическим нотным шрифтом [8, 68] с использованием лигатур на пяти линиях (коричневато-серые чернила) в ключах *c* и *f*, выставленных одновременно. В записи встречаются следующие невмы: *punctum* (преобразованный в ромб), *virga* (стилизованная в виде так называемого *Hufnagel* — «подковного гвоздя»), *pes*, *clivis*, *torculus*, *porrectus*, *climacus*, *salicus* (*scandicus*), *salicus subpunctis*, *pes subtripunctis*, *salicus subtripunctis* и их лигатуры.

В книге имеется также дополнительный раздел — перечень праздников святых (*Register*) в хронологическом порядке, начиная с января (f. CLXXXIIIv–CLCIIv (176v–184v)).

Основной раздел Эпистолярия выстроен традиционно. Все чтения сгруппированы по следующим разделам:

- темпорал (f. IX–CXXVv (1–117v))⁸,
- *commune sanctorum* (f. CXXVv–CXLIIIv (117v–135v)),
- *proprium sanctorum* (от вигилии св. Андрея апостола, f. CXLIIIv–CLXXIII (135v–166)),
- заупокойная месса (f. CLXXIIIv–CLXXVIv (166v–168v)) и
- вотивные мессы [7] (f. CLXXVIv–CLXXXIIIv (168v–176v))⁹.

Внутри разделов чтения расположены в хронологическом порядке, в соответствии с литургическим годом.

Над текстом большинства чтений дискретно выписаны безлинейные немецкие готические невмы. По всей видимости, эти чтения исполнялись нараспев от начала до конца. Несомненно, невмами отмечены те места, где мелодия отклонялась от основного звука, на котором пропевалась большая часть текста. Поэтому такую музыкальную запись можно

считать полной. Набор невм невелик, это однозвучные невмы *Hufnagel* (= *virga*) [см. Приложение, рис. 1] и *tractulus* [см. Приложение, рис. 2] и двузвучный *pes* [см. Приложение, рис. 3]. Как известно, *virga* указывает на более высокую позицию по отношению к предыдущему или предшествующему звуку, а *tractulus* — на самую низкую [3, 22–26; 4, 139–144]. Сочетание *virga* и *tractulus* образует соотношение «высоко (*virga*) — низко (*punctum*)». Невма *pes* передает двузвучный распев «ниже — выше» [3, 38] (см. илл. 2, 3).

Некоторое количество чтений содержит невменную запись только над последними словами. Вероятно, эти чтения пропевались на одном звуке вплоть до окончания, отмеченного заключительной мелодической формулой. К ним относятся:

- каждое первое из двух чтений вигилии Рождества Господня и трех рождественских месс (все — из книги пророка Исаии¹⁰);
- четыре из шести чтений в субботу перед II Воскресеньем Четыредесятницы (*Deuter.*, *Deuter.*, *Mach.*, *Sap.*);
- первое из двух чтений среды после IV Воскресенья Четыредесятницы (*Ezech.*);
- благословение пальм в Пальмовое воскресенье (*Exodi*);
- первое из двух чтений среды на Святой неделе (*Isai*);
- первое из двух чтений Великой пятницы (*Os.*, с ремаркой *sine titulo* — «без названия»);
- первое и четвертое из шести чтений на вигилию Пятидесятницы (с ремаркой *sine titulo*);
- первое из двух чтений среды после Пятидесятницы (*Act. Ap.*);
- первые из четырех чтений субботы после Пятидесятницы (*Joel.*, *Lev.*, *Deuter.*, *Lev.*);

¹⁰ Для краткости здесь и далее воспользуемся общепринятыми сокращениями названий библейских книг Вульгаты: *Act. Ap.* (Деяния святых Апостолов), *Amos* (Книга Пророка Амоса), *Col.* (Послание к Колоссянам), *Cor.* (Послание к Коринфянам), *Deuter.* (Пятая книга Моисеева. Второзаконие), *Esdr.* (Книга Ездры), *Exodi* (Вторая книга Моисеева. Исход), *Gen.* (Первая книга Моисеева. Бытие), *Iacob.* (Послание Иакова), *Ierem.* (Книга Пророка Иеремии), *Ioan.* (Послание Иоанна), *Joel.* (Книга Пророка Иоилы), *Isai.* (Книга Пророка Исаии), *Lev.* (Третья книга Моисеева. Левит), *Mach.* (Книга Маккавейская), *Mich.* (Книга пророка Михея), *Os.* (Книга Пророка Осии), *Reg.* (Книга Царств), *Rom.* (Послание к Римлянам), *Sap.* (Книга Премудрости Соломона), *Zach.* (Книга Пророка Захарии).

⁶ Литания отмечена ремаркой *Sequitur laetania sub nota solemnii* («Следует литания в торжественном тоне»).

⁷ С пометкой *Laetaniis finitis prosequitur cantor ut exaratum est. Cantor incipit* («По окончании литании кантор продолжает, как начертано»).

⁸ Из-за отсутствия начальных листов рукописи реально она начинается с III Воскресенья Адвента.

⁹ То есть месс, совершаемых ради исполнения какого-либо намерения.

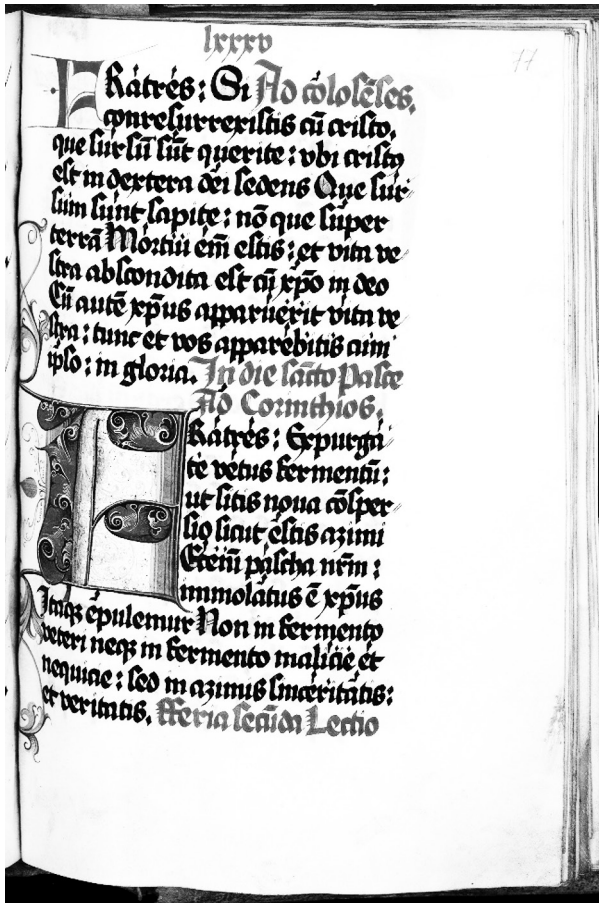


Иллюстрация 2. f. LXXXV (77). Чтение (Col. 3, 1–4) и чтение на праздник Св. Пасхи (1 Cor. 5, 7–8)

- первое из двух чтений среды Четырех времен сентября (*Amos*);
- первые три чтения субботы Четырех времен сентября (*Lev.*, *Lev.*, *Mich.*)

И наконец, несколько чтений вообще не невмированы. Скорее всего, эти чтения не пропевались, а проговаривались. К ним принадлежат:

- чтения среды после первого Воскресенья Четыредесятницы (*Exodi*);
- второе из двух чтений Великой пятницы (*Exodi*, с ремаркой *sine titulo*);
- четыре чтения после обряда благословения свечей в вигилию Пасхи (*Gen.*, *Exodi*, все — с ремаркой *sine titulo*);
- второе и третье из шести чтений на вигилию Пятидесятницы (*sine titulo*);
- четвертое из шести чтений субботы Четырех времен сентября (*Zach.*);
- ряд вотивных месс: за грехи (*Ierem.*), за избавление от чумы (*Reg.*), за конгрегацию (*Rom.*), за согласие (*Ioan.*), за слезы (*Rom.*), за путешественников (*Gen.*), за слабых (*Iacob.*), за дождь (*Ierem.*), за друга или покровительницу (*Gal.*),

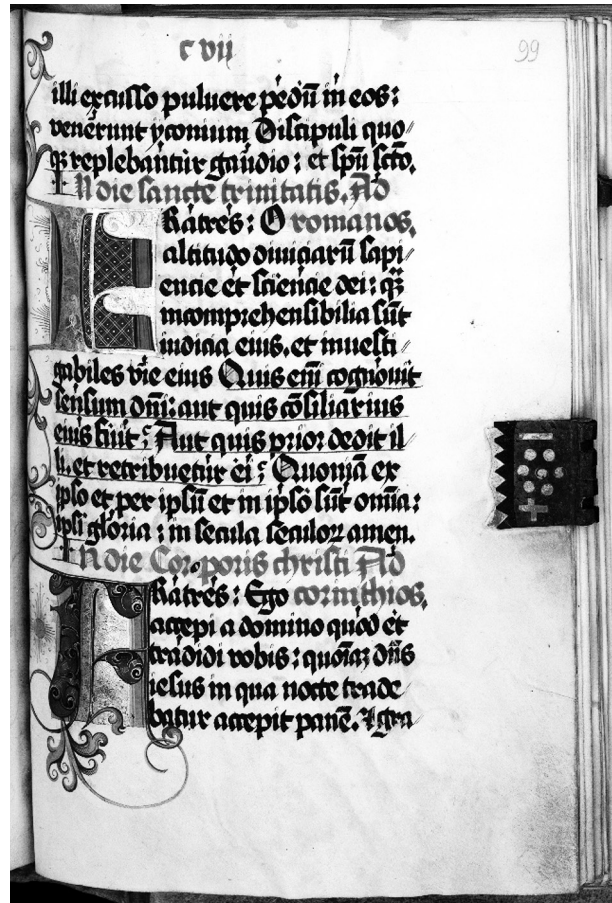


Иллюстрация 3. f. VII (99). Чтение на праздник Святой Троицы (*Rom.* 11, 33–35) и чтение на праздник Тела Христова (1 Cor. 11, 23–29)

в собственной мессе священника (*Esdr.*), за Папу (*Act. Ap.*), за мудрость (*Sap.*) (см. илл. 4).

Прослеживается четкая взаимосвязь: не невмированные и невмированные только в заключительной фазе чтения относятся:

а) к дням особого покаяния и, напротив,

б) к праздничным дням, связанным с главными христианскими таинствами (Рождество и Воскресение Господне), требующим благоговейной тишины в храме. Именно в эти дни читаются ветхозаветные пророчества о пришествии Мессии в мир и Его воскресении¹¹. Отсутствие невм в вотивных мессах объясня-

¹¹ Чтение Пальмового воскресенья (f. LIX) *In diebus illis Venerunt filii Israel in Helim (Exodi)* предварено ремаркой, которая дает исчерпывающее разъяснение: *In praesentia autem canonicorum in benedictionem palmarum legitur sequens epistola. sed legitur PLANE UT PROPHECIA.* (В присутствии же каноников на благословение пальм читается следующая Эпистола, но читается РОВНО, КАК ПРОРОЧЕСТВО). Выделение мое. — Ю. М. Ровно — то есть на одном звуке.

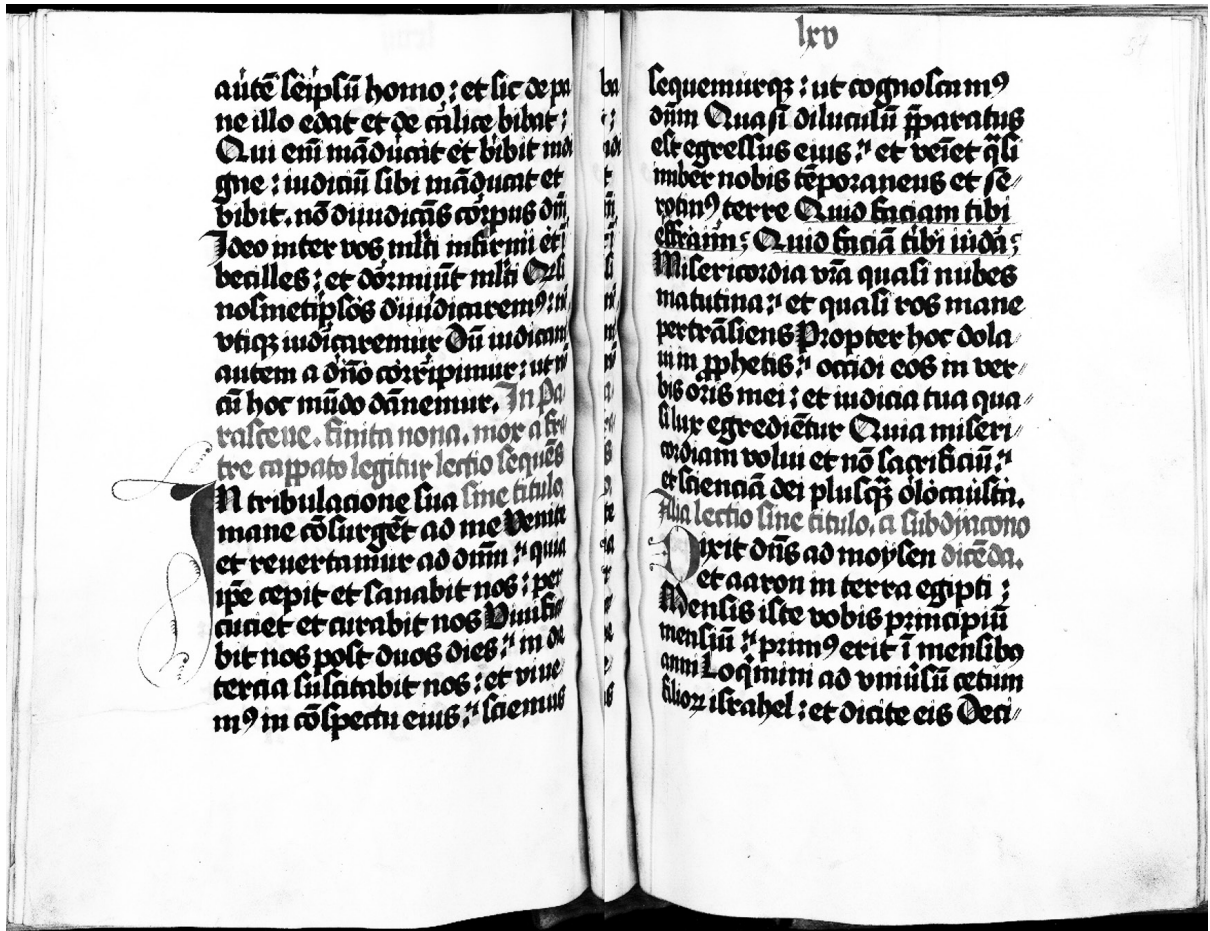


Иллюстрация 4. f. LXIVv–LXV (56v–57). Первое (Os. 6, 1–6)
и второе (Exodi 12, 1–11) чтения на Великую Пятницу

ется скорее невнимательностью переписчика, к этому вопросу мы еще вернемся.

Чтобы реконструировать мелодию эпистолы при отсутствии полной музыкальной записи, нужно учитывать ее текстовое и музыкальное строение.

ОБЩАЯ СТРУКТУРА ТЕКСТА

Отдельное чтение (так называемая перикопка) эпистолы вставлена в определенные текстовые рамки.

1. Сначала произносится название (*titulus*) отрывка, например: *Lectio Isaiae prophetae* («Чтение Исаии пророка»), *Lectio libri...* («Чтение книги...» [далее — название книги]) или *Lectio epistolae...* («Чтение послания...» [далее — автор и адресат послания]). Если отрывок разделен на части, иногда следует указание на начальную часть (*Initium*) или продолжение (*Sequentia*)¹².

¹² В нашей рукописи нет указаний на начало или продолжение.

lequemurq; : ut cognoscam⁹
dñm Quasi diluuiū pparatus
est egressus eius ? et veiet qñ
imber nobis teporaneus et se
pon⁹ terre Quid faciam tibi
effraim; Quid facia tibi iuda;
Misericordia vñ quali nubes
matutina; et quali ros mane
pertrāsiliens Propter hoc dola
m in pphetis; ocaio eos in ver
bis dñs mei; et iudicia tua qua
sily egredietur Quia miseri
cordiam volui et nō sacrificiū;
et sciencia dei plusq; olomūsa.
¶ Ita lectio sine titulo, a subditio
Dixit dñs ad moysen dicit dñ.
et aaron in terra egypti;
¶ Mensis iste vobis primū
mensiū; prim⁹ erit i mensibo
anni Loqumini ad vniūcū cetum
filior israhel; et dicate eis Deci

2. Затем следует обращение (автора послания, а не чтеца!): *Fratres* («Братья»), *Carissimi* («Возлюбленные»), *Carissime* («Возлюбленный») или указание на пророческое содержание последующего текста: *Haec dicit Dominus* («Это говорит Господь»).

3. Далее следует основная часть — собственно эпистола.

4. Венчает эпистолу стабильный заключительный оборот: *Dicit Dominus omnipotens* («Говорит Господь всемогущий»). В конце некоторых посланий Павла также встречается фраза *in Christo Iesu Domino nostro* («во Христе Иисусе Господе нашем»).

СИНТАКСИС ТЕКСТА

Синтаксис текста определялся единицами разного уровня:

Законченным целым является *periodus* — сложноподчиненное предложение, которое подразделяется на простые предложения или развернутые фразы — *cola* (мн. ч. — *cola*), а те, в свою очередь, — на синтагмы —

comma (мн. ч. — *commata*). Окончанию *periodus* соответствует глубокая цезура, *colon* — средняя цезура, *comma* — короткая цезура.

СТРУКТУРА МЕЛОДИИ

Пропевание эпистолы, как и всякого другого литургического чтения, осуществляется в опоре на небольшое число мелодических оборотов, или формул, применяемых в полном соответствии со структурой и синтаксисом текста.

Большая часть текста исполняется на одном звуке, называемом тоном речитации. К тону речитации ведут интонация (в начале первого предложения-*colon*) и реинтонация (в началах последующих *cola*). В каденциях разных синтаксических уровней — оканчивающих *periodus*, *colon* и *comma* — происходит спуск от тона речитации.

Таким образом, в речитации чтений сохраняются три основных элемента с их разновидностями:

1. Тон речитации (*tonus recitationis*)

2. Каденции разных уровней: заключительная (*conclusio finalis*, в конце последнего *periodus*), медиальные (*semipunctum*) для завершения всех *colon*, кроме последнего) и полукаденции (*flexa*, для *comma*).

3. Интонация (*intonatio*, в начале чтения) и реинтонация (*reintonatio*, в начале последующих *colon*).

В реальности могут быть задействованы не все элементы. Обязательным является лишь тон речитации. При этом наиболее важны не начальные, а заключительные мелодические обороты, так как именно они членят форму и способствуют выразительному произнесению текста.

Так как большая часть эпистолы базируется на одном звуке (тоне речитации), а начала и окончания отдельных синтаксических единиц оформлены путем приспособления к ним типизированных мелодических формул, нет нужды в подробной музыкальной нотации. Достаточно дать синтаксические указания и обозначить моменты отклонения от основного тона речитации (тем самым указав на ту или иную мелодическую формулу). Эти две заботы и лежат в основе музыкальной нотации чтений.

В грамматике синтаксические единицы разного уровня поначалу отмечались с помощью знаков препинания (засвидетельствованы в конце VI — начале VII века). Ими служили точки (*punctum*), конкретное

значение которых определялось их местоположением. Так, существовали три разные позиции точек:

- высокая — для обозначения окончания раздела *comma*,
- средняя (*semipunctum*) — для обозначения окончания раздела *colon*,
- низкая (*punctum*) — для обозначения окончания раздела *periodus*.

К сожалению, музыкальное значение этих знаков нам неизвестно.

Впоследствии — с IX века — появилось так называемое учение о *Punctus*, которое, в свою очередь, было преобразовано из позднеантичного учения грамматиков о синтаксическом членении, называемого *Positurae*, или *Distinctiones*, и действовало вплоть до XV века. Учение о позитурах было применимо только к литургическому речитативу (чтениям и молитвам), но не к литургическому пению. Как и само учение, знаки музыкальной пунктуации назывались тоже позитурами, а выглядели и именовались они следующим образом:

- *punctus circumflexus* (см. Приложение, рис. 4) — после более короткой части предложения (*comma*),
- *punctus elevatus* (см. Приложение, рис. 5) — для *colon*,
- *punctus versus* (см. Приложение, рис. 6) — для *periodus*,
- *punctus interrogativus* (см. Приложение, рис. 7) — для вопросительного предложения.

Несмотря на то что знаки позитур перестали применяться, начиная с XV века, сама идея продолжала существовать, хотя и во внешне преобразованном виде. Например, в тридентском Миссале 1570 года вместо позитур применены следующие знаки:

- двоеточие — для *comma*,
- точка с запятой — для *colon*,
- точка — для *periodus*¹³.

Нам удалось установить в мерзебургском Эпистолярии следующие синтаксические маркеры: точка, двоеточие, вопросительный знак¹⁴, прописная буква в начале пред-

¹³ Интересно, что эта особая (по смыслу) пунктуация была впоследствии перенята для записи певческих текстов (а не только чтений) и по сей день используется в литургических книгах.

¹⁴ Вопросительный знак имеет необычное начертание. Как и современный, он состоит из двух, но иных элементов: внизу — подобие нашей запятой, над ней — подобие небольшой латинской буквы «с» (см. иллюстрации 3, 4).

ложения (при отсутствии перед нею точки) и *punctus circumflexus*¹⁵. Из всех перечисленных знаков только вопросительный знак не требует пояснений. Значения прочих

знаков, как оказалось, мобильны и зависят от способа исполнения чтения: пение по мелодическим моделям (тонам) или речитация на одном звуке.

Таблица 1

Знаки пунктуации	Способ исполнения и музыкальная нотация	
	Пение по мелодическим моделям (дискретная невменная нотация)	Пение на одном звуке (невменная нотация окончания чтения) или проговаривание (полное отсутствие невменной записи)
Прописная буква в начале предложения (при отсутствии перед ней точки)	Граница предложений (<i>periodus</i>)	
Двоеточие	Окончание простого предложения (в составе сложного) (<i>colon</i>)	
Точка	Выступает в двух значениях: 1. Внутри текста обозначает окончание фразы (<i>comma</i>); аналог современной запятой. 2. Ставится в конце всего чтения	Окончание всего чтения
<i>Punctus circumflexus</i>	—	Окончание фразы (<i>comma</i>)
Вопросительный знак	Окончание вопросительного предложения	

Мы видим, что пунктуация чтений, дискретно снабженных невмами, ограничена четырьмя знаками, при этом один из них — точка — выступает в двух функциях. В не невмированных чтениях знаков пунктуации — пять, и их значения разведены. Особым знаком является только здесь применяемый *punctus circumflexus* (см. Приложение, рис. 8). См. иллюстрацию 4: f. LXIIIv (56v) — строки 1 (после слова *eius*), 3 (после *dies*), 6 (после *dominum*) снизу; f. LXV (57) — строки 3 (после *eius*), 8 (после *matutina*), 10 (после *prophetis*), 13 (после *sacrificium*) сверху.

По всей видимости, *punctus circumflexus* был необходим именно в проговариваемых чтениях, где средства выразительности были, по сути, сведены к минимуму: расстановке цезур разной протяженности согласно текстовому синтаксису. Поэтому данные цезуры необходимо было четко обозначить.

При пропевании же чтений по мелодическим моделям внимание исполнителя было сосредоточено главным образом на музыкальной стороне, а лишний знак мог отвлечь его от главного. К тому же графика и так была насыщенной — помимо собственно букв, невм и знаков пунктуации — многочисленные знаки сокращения, чтобы ввести еще и дополнительные символы.

В связи с этим примечательно, что в не невмированных чтениях вотивных месс *punctus circumflexus* отсутствует. Этот факт говорит о том, что эпистолы данных вотивных месс в реальности пропевались, а пропуск музыкальной нотации объясним скорее всего обычным недосмотром.

Анализ невменных комбинаций в разных синтаксических отделах позволил выделить ряд *мелодических формул*. Поскольку нотация безлинейная, мелодически точно эти формулы может прочитать только тот, кто хотя бы раз их слышал. Известно, что мелодии чтений имеют узкий диапазон, обычно не превышающий квинты или даже терции. Однако если даже предположить, что расстояние между невмой *virga* и невмой *tractulus* равно секунде, ее качественная характеристика *a priori* неизвестна (секунда — большая она или малая?). Как соотносится невма *pes* с тоном речитации: она от него отталкивается или к нему поднимается¹⁶? Поэтому при попытке реконструировать мелодические модели чтений мы, опираясь на

¹⁵ Его начертание в нашей рукописи напоминает образующую прямой угол невму *clivis* (с которой ее даже можно спутать) с точкой внутри «угла».

¹⁶ Правда, в одном из случаев мы можем быть уверены. В чтении на Вигилию Пасхи (f. LXXXV, Col.) *Fratres: Si conresurrexistis cum Christo* заключительная формула (*tunc et vos apparebitis cum ipso: in gloria*) содержит перенос на другую строку невмы *pes*, при этом кустосом служит *tractulus* (а не *virga*). Это значит, что *pes* начинается на высоте предыдущей невмы (совпадающей с тоном речитации).

невменную нотацию, ставим задачу передать мелодическую линию как таковую, без того чтобы определять качество интервалов между звуками. Поскольку тон речитации сохраняется на протяжении всего чтения, мелодика узкообъемна, а направление мелодического движения точно определено выбором невм, наша мелодическая реконструкция если и не вполне точна, то весьма

близка к аутентичной. Кроме мелодической линии, мы в состоянии восстановить фразовый ритм, руководствуясь системой знаков пунктуации, в которой точка, отмечающая синтагму, указывает на небольшую оттяжку, двоеточие, на границе фразы или предложения, образует цезуру среднего уровня, а заглавная буква в начале нового предложения требует перед собой глубокой цезуры.

Нотный пример 1 (ср. с иллюстрациями 2 и 3)

In die sancto Paschae

Ad Corinthios.

Fratres: Expurgate vetus fermentum: ut sitis nova conspersio sicut estis azymi

Etenim pascha nostrum: immolatus est Christus

Itaque epulemur

Non in fermento veteri neque in fermento malitiae et nequitiae: sed in azymis sinceritatis: et veritatis.

Нотный пример 2 (ср. с иллюстрацией 3)

In die sanctae trinitatis.

Ad romanos.

Fratres: O altitudo divitiarum sapientiae et scientiae dei: quam incomprehensibilia sunt iudicia eius. et investigabiles viae eius.

Quis enim cognovit sensum domini: aut quis consiliarius eius fuit?

Aut quis prior dedit illi. et retribuetur ei?

Quoniam ex ipso et per ipsum et in ipso sunt omnia: ipsi gloria: in saecula saeculorum amen.

ПОЯСНЕНИЯ К НОТНЫМ ПРИМЕРАМ

Орфография латинского текста приведена в соответствие с классической, в то время как оригинальная пунктуация сохранена.

Мелодическая линия передана с применением одной линии без ключа, что допускает как мало-, так и большесекундовые шаги.

Многократно повторяемый тон речитации обозначен одной белой нотой, отклонения от него переданы нотами черного цвета.

Цезуры разного ранга показаны (по степени возрастания) коротким вертикальным штрихом, «галочкой» и фермой.









ВЫВОДЫ

1. Пунктуация в чтениях Эпистолы может быть рассмотрена как часть музыкальной нотации.

2. Чтения мерзбургского Эпистолярия музыкально нотированы в целом смешанным, невменно-просодическим способом. В соответствии с рангом чтения — петым торжественным или проговариваемым простым — применяется один из видов нотации: дискретный невменно-просодический (для большинства чтений), просодический с частичным невмированием (в окончании чтения) или целиком просодический.

3. В чтениях с дискретной невменной нотацией фиксированы только отклонения от тона речитации, который подразумевается там, где невмы отсутствуют. Поэтому такого рода музыкальная запись достаточна для передачи тона эпистолы во всей полноте.

ПРИЛОЖЕНИЕ (графические символы)

Рис. 1. <i>Virga</i> 	Рис. 2. <i>Tractulus</i> 
Рис. 3. <i>Pes</i> 	Рис. 4. <i>Punctus circumflexus (positura)</i> 
Рис. 5. <i>Punctus elevatus (positura)</i> 	Рис. 6. <i>Punctus versus (positura)</i> 
Рис. 7. <i>Punctus interrogatives (positura)</i> 	Рис. 8. <i>Punctus circumflexus</i> 

ЛИТЕРАТУРА

1. Москва Ю. В. Латинские певческие литургические рукописи в Российской государственной библиотеке // Русские архивы за рубежом. Зарубежные архивы в России: материалы Междунар. конф. Вып. 3 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2004. С. 169–188. (Научн. труды Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 50.)
2. Москва Ю. В. Эпистолярный: проблемы жанра и музыкальной нотации (на материале рукописи из Российской государственной библиотеки) // Русские архивы за рубежом. Зарубежные архивы в России: материалы междунар. конф. Вып. 7. М.: НИЦ Московская консерватория, 2014. С. 143–172 + 2 л. ил. (Науч. труды Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 79.)
3. Кардин Э. Григорианская семиология; пер. с фр. / науч. ред., вступ. ст., коммент. и глоссарий Ю. В. Москвы. М.: Композитор, 2016. 240 с., нот. пр.
4. Agustoni L., Göschl J. B. Einführung in die Interpretation des gregorianischen Chorals. Bd. 1. Grundlagen. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1995. Bd. 2. Ästhetik: In 2 Tlbdn. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1992.
5. Falvy Z. Zur Frage von Differenzen der Psalmodie // Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 25. Graz; Wien; Köln, 1962. S. 160–173.
6. Grajewski Cz. Formuły dyferencyjne psalmodii brewiarzowej w źródłach polskich. Toruń, 2004.
7. Martimort A. G. Handbuch der Liturgiewissenschaft / Deutsche Übs. vom liturgischen Institut, Trier. Bd. 1. Allgemeine Einleitung. Die Grundelemente der Liturgie. Die Theologie der liturgischen Feier. Leipzig: St. Benno-Verlag GMBH, 1965.
8. Stäblein B. Schriftbild der einstimmigen Musik. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1975. (Musikgeschichte in Bildern. Musik des Mittelalters und der Renaissance. Bd. III. Lfg. 4 / Hg. v. W. Bachmann.)

Yu. V. Moskva

Moscow State Tchaikovsky Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya ul., Moscow, 121069, Russian Federation

MUSICAL NOTATION OF THE LITURGICAL RECITATIVE (on the example of the Latin manuscript Epistolary from the Russian State Library)

It is known that the liturgical recitative is performed according to certain melodic models (the so-called tones), conforming to the syntax of the text. Each melodic model consists of the following melodic elements: the main sound with which most of the text is sung, cadence formulas marking the completion of the entire chant and the end of phrases, as well as initial formulas for the beginning of the whole recitative and separate sentences and phrases (intonation and reintonation).

Due to its formulaic nature, the melodies of the liturgical recitative are not usually fixed in liturgical books: the singers will easily perform the recitative using a small number of melodic formulas, previously learned in accordance with the syntax of the text. At the same time, the performance of the liturgical recitative varies somewhat from one musical and liturgical tradition to another. In some written sources, the liturgical recitative still receives musical notation, complete or partial (discrete). The varying degree of detail in the music recording allows the melody to be restored more or less accurately.

Our focus is on discrete non-linear musical notation, which, in combination with grammatical punctuation marks, allows us to restore the recitative's melody quite accurately. This is possible only with a very well developed punctuation system, which is somewhat different from the modern one and focuses on marking syntactic units of different levels. Such notation can generally be called hybrid — non-alternating-prosodic notation.

We propose to demonstrate all this by the example of a handwritten Epistolary (a liturgical book containing the first readings of the mass) from the beginning of the XVIth century from the Russian State Library in Moscow. This unique monument of culture as well as book and church-singing art, which has an accurate attribution of time and place of origin, is in excellent preservation. On the one hand, this manuscript represents a regional tradition of singing liturgical readings, on the other hand, it accumulates the general principles of the written transmission of the Latin liturgical recitative.

Keywords: Liturgical recitative, Epistolary book, first reading of the mass, melodic model, melodic formula, non-linear neumes, syntax

DOI: 10.36871/hon.202204041

Received: November 7, 2022

Accepted: November 14, 2022

Information about the author:

Yulia V. Moskva — D.A., Associate Professor, Professor of the Music Theory Department

iulmos@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9186-1206

REFERENCES

1. Moskva Yu. V. Latin Singing Liturgical Manuscripts from the Russian State Library. *Russkie arkhivy za rubezhom. Zarubezhnye arkhivy v Rossii [Russian Archives Abroad. Foreign Archives in Russia: materials of the International Conference]*. Vol. 3. Moscow, 2004, pp. 169–188. (In Russian)
2. Moskva Yu. V. Epistolary: Typology and Musical Notation (on the material of the manuscript from the Russian State Library). *Russkie arkhivy za rubezhom. Zarubezhnye arkhivy v Rossii [Russian Archives Abroad. Foreign Archives in Russia: materials of the International Conference]*. Vol. 7. Moscow, 2014, pp. 143–172 + ill. 2 p. (In Russian)
3. Cardine E. *Grigorianskaya semiologiya [Gregorian Semiology]*. Moscow, 2016. 240 p. (In Russian)

4. Agustoni L., Göschl J. B. Einführung in die Interpretation des gregorianischen Chorals [Introduction to the Interpretation of Gregorian Chant]. Vol. 1: Grundlagen [Basics]. Kassel, 1995. Vol. 2: Ästhetik [Aesthetics : in 2 parts]. Regensburg, 1992. (In German)
5. Falvy Z. Zur Frage von Differenzen der Psalmodie [On the Question of Differences of the Psalmody]. *Studien zur Musikwissenschaft [Studies in Musicology]*. Graz; Vienna; Cologne, 1962, pp. 160–173. (In German)
6. Grajewski Cz. Formuły dyferencyjne psalmodii brewiarzowej w źródłach polskich [Differential Formulas of Breviary Psalmody in Polish Sources]. Toruń, 2004. (In Polish)
7. Martimort A. G. Handbuch der Liturgiewissenschaft [Textbook of Liturgics]. Vol. 1: Allgemeine Einleitung. Die Grundelemente der Liturgie. Die Theologie der liturgischen Feier [General Introduction. The Basic Elements of the Liturgy. The Theology of Liturgical Celebration]. Leipzig, 1965. (In German)
8. Stäblein B. Schriftbild der einstimmigen Musik [Single-Part Music Notation]. Leipzig, 1975. 260 p. (In German)

