
ВСТУПЛЕНИЕ

Что общего, казалось бы, могут иметь так далеко стоящие друг от друга предметы как музыка и статистика? Живое и яркое искусство музыки на первый взгляд не вяжется с таким «сухим», как это принято думать, предметом как статистика, при мысли о которой невольно представляются бесконечные столбцы цифр, таблицы и диаграммы, основанные на столь же бесконечных подсчетах и математических выкладках. В действительности статистика вовсе не «суха» и отнюдь не сводится к одним цифрам, потому что за спиной этих цифр стоит сама жизнь, на все стороны которой статистика способна откликнуться и отразить их убедительными и яркими средствами.

Методы статистического анализа окружающих явлений применимы в самых разнообразных областях, но, прежде чем перейти к применению их в области музыки, коснемся в нескольких словах истории применения статистических методов, напомним еще раз о том, что мы ограничиваемся приемами подсчета и построения графиков (диаграмм).

То, что самый простой подсчет количества предметов, явлений, событий и т. п. может позволить сделать множество выводов и умозаключений, понятно и общеизвестно, чего бы ни касался подсчет. Прежде всего итоги подсчетов позволяют судить о массовости или единичности какого-либо явления, следовательно, устанавливать закономерности. Однако не всегда установление закономерности выявляется ясно и улавливается с первого же взгляда на полученные при подсчетах цифры: большое значение имеет то, каким образом показать результаты подсчета, как их «преподнести», чтобы они оказались наиболее убедительными и при этом простыми для усвоения, не требующими дополнительной и трудной работы.

Подсчет дает ряд цифр более или менее многозначных, которые, даже будучи расположенными в порядке постепенного уменьшения или увеличения, не позволяют сразу отыскать в их последовании то, что стало бы очевидным, если бы данные подсчета были показаны другим способом.

В этом случае обычный в статистике способ построения графика (диаграммы) наиболее удобен и оказывает неоценимую услугу в раскрытии того, что при показе в виде пестрящего в глазах столбика цифр получается неясным или даже остается сокрытым.

Статистика широко использует способ построения «кривой» на двух координатах с целью показать, скажем, рост или падение производительности труда, потребления населением страны продуктов питания, рождаемости, смертности, ввоза и вывоза и др. На одной координате наносятся количественные показатели изучаемого явления, на другой — показатели времени (месяцы, годы). При соединении соответствующих точек получается ровная «кривая» или ломаная линия — в зависимости от условий.

Еще на школьной скамье мы знакомимся с кривыми, показывающими, например, растворимость поваренной соли в воде в зависимости от температуры последней — один из многочисленных случаев применения построения кривой в химии.

При построении кривых на координатах могут обозначаться самые различные показатели, не только количество и время. Показатели количественные, конечно, должны присутствовать во всяком графике, но вместо времени могут быть поставлены другие данные, в нашем случае, в частности, виды начертаний, высоты звуков и др.

Попытки разнообразного применения графического метода делались уже давно. Мы коснемся лишь вкратце их истории, не предполагая надолго отклоняться от основного предмета исследования.

Еще в третьей четверти XIX столетия профессор Московского университета Россолимо, впервые применив способ построения графика при исследовании психических явлений у детей, добился прекрасных результатов, характеризуя посредством кривой состояние и отступления от нормы детской психики.

Большой интерес представляет собой работа Николая Морозова «Лингвистические спектры» — построение кривых, характе-

ризирующих литературный язык писателей и позволяющих отличить подлинное произведение писателя от его подделки.

Таким образом, Морозов ввел статистику в область художественного слова, в область искусства и ниже мы постараемся показать, насколько статистические методы уместны в другой отрасли искусства — в музыке. Установить это интересно тем более, что до настоящего времени еще не было произведено попыток проникнуть в область музыкальных явлений средствами статистики.

Сопоставление певческой палеографии и нотолинейного знаменного роспева естественно, ибо, по существу, это одна и та же музыка, но выраженная различными средствами. Средства эти столь различны, что требуют разделения древней музыки на две самостоятельные части. Первая — певческо-палеографическая — в большей своей части не звучит (за исключением незначительного участка, соответствующего XVII веку и особенно последней его четверти), тогда как вторая часть — нотолинейно-знаменная — полностью звучит.

Упомянутые особенности различных видов древней и современной музыки налагают на исследователя их определенные обязанности и требуют, каждый, особого подхода к себе, на чем мы еще остановимся подробнее.

Нам часто приходится употреблять слова: рукопись и памятник. Хотя всякая рукопись, к какому бы веку она ни относилась, является памятником своего времени, тем не менее понимание этих двух терминов может быть различно, а при работе в области палеографии уточнение понимания того и другого необходимо.

Рукопись — это «наружная оболочка» памятника, его внешнее выражение, его запись. В рукописях, в нашем случае — певческих, заключаются записи древних напевов, памятников древнерусского церковного пения. Таким образом, памятник является внутренним содержанием рукописи.

Возможны случаи возрастного расхождения рукописи и памятника, т. е. времени написания рукописи и того времени, к которому относится записанный напев (памятник).

По мере роста искусства знаменного пения на Руси развивались уже существовавшие напевы и создавались новые. Скорее всего вновь созданный напев сразу или по прошествии некоторого времени, потребного для того, чтобы он вошел в певческую практику, закреплялся на листах певческой рукописи.

Известно, что к XIV веку относятся последние рукописи, содержащие кондакарное знамя. Позднейшие знаменные рукописи иногда содержат вкрапления в строку напева участков кондакарной нотации и отдельных кондакарных знамен. Означает ли это, что в более позднем знаменном напеве содержится участок более раннего кондакарного пения? Возможно, что и так, но утверждать этого нельзя. Нельзя быть уверенным в том, что подобный участок древнего пения внесен в более поздний памятник таким, каким он был первоначально, и не претерпел изменений. Скорее всего древний напев, претерпев со времени своего появления и до времени внесения в рукопись некоторые изменения, записывался в позднейшую рукопись не в своем первоначальном виде, а в той новой «редакции», которая соответствовала музыкальным привычкам и знаниям «автора» рукописи. Это же предположение может быть повторено и применительно к знаменным рукописям, в отношении сохранения в них древнейших знаменных редакций.

В силу сказанного вряд ли было бы правильным хронологическое разграничение рукописи и памятника в том понимании нами этих терминов, которое было изложено выше. Мы считаем, что для знаменных певческих рукописей можно принять то положение, что они содержат в себе памятники певческого искусства, относящиеся к одному и тому же времени, и всякая певческая рукопись излагает напев в той редакции, которая по возрасту равна самой рукописи или близка к ней.

Многие авторы, касаясь древнерусского церковного пения, говорили о преемственности напевов, о том, что они дошли до наших дней «в том самом виде», в котором они исполнялись на клиросах русских церквей в самое отдаленное время. Это не только явное увлечение, но и просто ошибочное мнение. Каждый век имел свои редакции напевов, излагавшиеся в современных им рукописях, и если теперь говорят о достоинствах древних церковных напевов, то говорят о напевах XVII века и судят о них по знаменным книгам того же времени, могущим быть прочитанными.

Конечно, было бы неправильным полностью отрицать возможность сохранения в этих напевах участков подлинно древних и неизменных, дошедших до XVII века не только в виде слабых отголосков, но для того, чтобы утверждать это, надо предварительно прочесть знаменные рукописи до XVII века, что пока еще невозможно.

Во всяком случае мы полагаем, что в певческих рукописях

главенствующее место все же занимают те редакции напевов, которые современны самим рукописям, в силу чего не придаем большого значения строгому выбору в применении выражений «рукопись» и «памятник», принимая их хронологически равноценными и считаем одинаково правильным и научным (для знаменных рукописей) говорить как «возраст рукописи», так и «возраст памятника». Если же мы сознательно ставим вместо «рукопись» — «памятник» и наоборот, то делаем это в тех случаях, когда встречается необходимость подчеркнуть или внешне-палеографическую, или внутренне-музыкальную сторону дела.

Нам пришлось надолго задержаться на вопросах построения графиков и возможности применения статистических методов к нашему предмету в силу тех причин, что применение к нему этих методов является совершенно новым. Построение графиков помимо этого требует объяснений, вызванных своеобразием материала и, в связи с этим, целого ряда побочных условий, определяющих способы построения графиков. Теперь, для того чтобы не были неправильно поняты намерения автора и цели, которые он перед собой ставит, необходимо сделать довольно продолжительное отклонение в область знаменного распева и задач его изучения.

Нераскрытых и неосвещенных участков в истории древнерусского певческого искусства достаточно много и перечислять их здесь нет необходимости. Много существеннее ответить на вопрос, откуда происходят и на какой почве возникают те неясности и недоумения, которыми так изобилует история знаменного распева и его сущность. Ответ на этот вопрос столь же прост, сколь трудно его устранение.

Для того чтобы разъяснить, что представляет собой древнейший знаменный распев и каковы его напевы, нужно перевести на современный музыкальный язык — расшифровать — крюковые знаменные рукописи с того времени, от которого они сохранились (конец XI—XII вв.), и до середины XVII века. Хотя рукописи первой половины XVII века, не имеющие киноварных помет, в некоторой степени и поддаются прочтению, все же нельзя быть уверенным в точности этого прочтения. Рукописи же с XII по XVI века включительно еще не поддаются даже приблизительной расшифровке. Судить же о характере и строении непрочитанного, неизвестного напева, вполне естественно, — нельзя.

Отсюда явствует, что первейшей и основной задачей изучения крюковых рукописей и знаменного распева, стоящей перед

русским музыковедением (музыкальной палеографией), является отыскание ключа к чтению беспометных крюковых рукописей XII—XVI веков.

Путей к отысканию этого ключа несколько, но ни один из них не достаточен и не может решить дела без взаимодействия с остальными. Подойти к чтению беспометного знамени крайне трудно: трудности определяются всей совокупностью особенностей знаменного роспева, сказывающейся и тогда, когда приходится иметь дело с крюками конца XVII века.

Говорить о том, что сулит прочтение беспометного знамени и какие огромные музыкальные богатства откроются перед русским музыковедением — говорить не приходится. Не об этом сейчас и речь. Мы хотим остановиться на том, что может помочь в достижении этой заманчивой цели, и рассмотрим все пути, которыми можно подойти к ней.

Главнейшие пути таковы:

1. Изучение и сопоставление данных рукописных «азбук» — древних теоретических руководств по знаменному пению.

2. Изучение самих рукописей древнейшего периода в целях установления и вывода, непосредственно из самих памятников, особенностей музыкальной системы, которую они представляют.

3. Изучение участков беспометных рукописей, в которых киноарные пометы проставлены позже — в конце XVII века. При этом нужна большая осторожность, так как с XIV—XVI и, тем более, с XII—XIII веков понимание основ знаменного пения должно было измениться, но все же беспометная система была несомненно ближе и понятнее роспевщикам XVII века, нежели нам. Из того, как они применяли пометы к беспометным рукописям, можно сделать ценные выводы.

4. Установление общих законов и направления развития знаменного роспева с древнейших времен (для последующего перехода от общих наблюдений к конкретным частностям).

Этим, последним, параграфом мы и занимаемся в настоящей работе. Новизна методов и результатов делает неизбежным выдвижение автором ряда гипотез, подтверждение или, наоборот, опровержение которых может иметь место только тогда, когда беспометное знамя будет расшифровано. После этого окажется возможным дать ответ и на такие первостепенной важности вопросы, как определение теоретических законов строения системы осмогласия на основе попевок и установление форм и степени взаимодействия знаменного пения и русской народно-песенной стихии.

На первый взгляд применяемые нами методы, как и вся работа в целом, может показаться формалистичной и вызвать упрек в желании использовать статистические методы ради них самих. И от того и от другого автор далек в равной степени, ибо для него статистические методы служат лишь одним из средств к разрешению чисто-музыкальных задач.

Если построенные графики «не звучат» — в большей их части — то это не умаляет их значения и надобности, коль скоро они помогают выяснить, пускай немногие, но существенные особенности в жизни знаменного распева и критически отнестись к некоторым, ныне принятым положениям. Если же при этом параллельно статистические методы подтверждают то, что уже ранее было установлено исследователями другими средствами, то и это не служит минусом, так как многое ранее было высказано в виде предположений, которые средствами статистических методов становятся доказанными.

Что касается вопросов развития попевок и влияний на знаменный распев народной песни, о чем говорится в заключительной части исследования, то средствами графиков ни то, ни другое установлено быть не может. Графический метод в данном случае, указывая общие пути развития знаменного распева, наталкивает на логические выводы более широкого характера, на те выводы, которые подсказываются особенностями и направлением роста знаменного распева. Поэтому, основываясь на показателе сокращения речитативности напевов с одной стороны, характере и значении появляющихся новых знамен — с другой, можно сделать заключения о том, откуда могли появиться и каким путем возникли те изменения в напевах, которые доказываются графическим способом. Автор не находит другого более естественного источника, который бы мог питать знаменный распев и воздействовать на него так, как это могло сделать русское народно-песенное творчество, и надеется, что дальнейшие углубленные исследования знаменного распева подтвердят его положение.

Мы считаем существенным особо остановиться на использовании рукописных источников. Эти источники — крюковые певческие рукописи — находятся в хранилищах Ленинграда и Москвы. (Список источников прилагается в конце книги.)

Материалом для построения графиков и сделанных выводов служили не столько отдельные места памятника, строки или примеры, сколько вся совокупность материала, характерного для целого века.

Автор произвел подсчеты по одним и не раз проверил свои заключения по другим рукописям тех же веков и строит свои положения на рукописях в общей их массе, при непременном и естественном условии принадлежности их к тому одному веку, который в настоящий момент подлежит изучению. Следовательно, для проверки положений настоящей работы могут быть взяты любые рукописи необходимого века, но те ограничения, которыми автор обуславливает производимые подсчеты, совершенно необходимы и должны быть учтены с полным вниманием. Результаты подсчетов могут при этом не совпасть с нашими, но дело не в отдельных числах, а в общих закономерностях, что в дальнейшем неоднократно подчеркивается.

Певческих рукописей, относящихся к XIV веку, сохранилось очень немного и автору не удалось познакомиться с их оригиналами, в силу чего он счел возможным использовать таблицы певческих рукописей XIV века, помещенные в «Палеографическом атласе» В. Металлова. Подобное исключение допущено по вышеуказанным причинам для рукописей только XIV века. Все остальные изучены в оригиналах.

Несмотря на самобытность и коренную переработку знаменного пения на русской почве в течение ряда столетий, нельзя пройти мимо неоспоримой близости древнейших русских певческих памятников к певческому искусству Византии.

Изучение этого вопроса крайне сложно и требует особого самостоятельного труда, произвести который в пределах настоящей работы не представлялось возможным.

Исследование, подобное настоящему, совершенно ново и является впервые, в силу чего может содержать ошибки и промахи. Во всяком случае целью автора является не утверждение новых форм применения статистических методов, а проникновение с их помощью в тайны нерасшифрованных памятников древнерусского певческого искусства. Если его труд сможет в какой-то мере содействовать достижению этой цели, то автор сочтет себя удовлетворенным.
