

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 изменялись 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, происходившие 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 нотографии 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 нотографии: 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.: Hoeg G. C. La notation ekphonetique. 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 Hoeg G. C. Op. cit., p. 36—42.