

МОСКВА ЮЛИЯ ВИКТОРОВНА*iulmos@mail.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
Ул. Б. Никитская, 13/6

JULIA V. MOSKVA*iulmos@mail.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Music Theory Subdepartment of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ**Григорианская семиология как инструмент модальной идентификации ранней и ренессансной полифонии**

Определение лада в раннем и ренессансном многоголосии принадлежит к самым актуальным и сложным научным проблемам. Раннее многоголосие восходит к григорианскому пению, поэтому исследование модальности в полифонии отталкивается от григорианской модальности. Однако григорианские напевы подвержены модификациям (транспозиции, трансмодализации) как сами по себе, так и в условиях модального многоголосия. Поэтому модальность *cantus firmus* не может служить надежным критерием определения лада в многоголосии. Поскольку лад проявляется посредством ритма, автор статьи предлагает новый метод: исследование модальности в раннем многоголосии с помощью григорианской семиологии Эжена Кардина — учения о ритмических и артикуляционных аспектах невменной нотации. В качестве примера приведен модальный анализ мессы Дж. П. да Палестрины «Ecce Sacerdos magnus».

Ключевые слова: Григорианская семиология, ранняя полифония, ренессансная полифония, григорианская модальность, григорианский модус, *cantus firmus*, транспозиция, трансмодализация

АБСТРАКТ**Gregorian Semiology as a Method of Modal Identification in Early and Renaissance Polyphony**

The modal identification in the early and Renaissance polyphony is one of the most important and complicated scientific problems. The early polyphony goes back to Gregorian chant, therefore the study of the polyphonic modality begins with Gregorian modality. However, Gregorian chants mutate (in terms of transposition and transmodalisation) both on their own and as *cantus firmus* in the modal polyphony. Therefore, Gregorian modality is not a reliable criterion of modal determination in the early polyphony. Because of the connection of modality to rhythm, the author of the article proposes a new method: the investigation of modality in the early polyphony using the Gregorian semiology by Eugène Cardine — the doctrine about rhythmic and articulative aspects of the neumatic notation. As an example there is a modal analysis of G. P. da Palestrina's mass "Ecce Sacerdos magnus".

Keywords: Gregorian semiology, Renaissance polyphony, early polyphony, Gregorian modality, Gregorian mode, *cantus firmus*, transposition, transmodalisation

Юлия Москва

ГРИГОРИАНСКАЯ СЕМИОЛОГИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ МОДАЛЬНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ РАННЕЙ И РЕНЕССАНСНОЙ ПОЛИФОНИИ

Определение лада в раннем многоголосии принадлежит к краеугольным исследовательским проблемам: без верного понимания ладовой структуры невозможно адекватное восприятие и исполнение старой полифонии. В то же время ладовая идентификация многоголосных средневековых и ренессансных сочинений — задача до сих пор трудноразрешимая, несмотря на немалое количество научных работ, посвященных этому вопросу, в том числе — отечественных [2], [3].

Ранняя полифония обязана своим возникновением григорианскому пению, на первых порах являясь его украшением (тропом): так появился органум. Впоследствии григорианские песнопения, наряду с меньшим числом светских первоисточников, станут фундаментом многоголосной композиции в качестве или *santus firmus*, или основы тематизма: таковы мессы и мотеты позднего Средневековья и Возрождения. Вместе со звучащим материалом раннее западное многоголосие унаследовало от григорианского пения и принципы ладовой организации. Поэтому исследование ладовой системы в многоголосии закономерным образом отталкивается от григорианской модальности.

В свою очередь, григорианская модальность изучается по двум типам источников: это собственно григорианский репертуар, зафиксированный в древних музыкально-литургических книгах (например: [4], [5], [6], [7], [8], [9], [10], [27], [28], [29], [36]), и соответствующие старинные трактаты (например: [42]). Полученные научные результаты так или иначе являются базовыми при исследовании модального многоголосия.

Однако этого явно недостаточно. Во-первых, потому что модальное многоголосие — не просто сумма отдельных мелодий: новый вертикальный параметр усложняет организацию лада. Во-вторых, григорианские песнопения сами по себе могут быть *транспонированы* на любой интервал [8], [9], а также *трансмодализованы* — то есть целиком ладово трансформированы

[6], [7], [35]. А в-третьих, будучи перенесены в многоголосие, они начинают жить в нем новой жизнью, в том числе видоизменяются мелодически (колорируются), ритмически и ладово.

Приведем примеры.

Первый пример — многочисленные мессы на *cantus firmus* «L'homme armé» («Вооруженный человек»).

Эта весьма популярная в свое время шансон имеет два основных модальных обличья: *первый модус* (дорийский; например, в мессе Гийома Дюфаи — транспонированный на *g*, в мессе Пьера де Ла Рю — на основной позиции *d* и в транспозиции на *g*) и *седьмой модус* (миксолидийский; например, в пятиголосной мессе Джованни Пьерлуиджи да Палестрины). Их звукоряды отличаются только видом верхней терции от финалиса: малой (в первом модусе) или большой (в седьмом модусе).

Но, например, в *Kyrie* мессы Якоба Обрехта, записанной в транспонированном на *a* первом модусе, *cantus firmus* проводится от *e*. Таким образом, *вне общего многоголосного контекста напев-первоисточник имеет фригийскую окраску*.

Среди многочисленных образцов имеется знаменитый пример *шестого модуса* — «Missa L'homme armé sexti toni» Жоскена Дебре. С точки зрения звукоряда седьмой и шестой модусы различаются верхней септимой от финалиса — большой (в шестом модусе) или малой (в седьмом). И действительно, вплоть до третьего *Agnus Dei* в нотном тексте цитируемого напева встречается исключительно верхний звук *e*, указывающий на шестой модус¹. Но в *Agnus Dei III* — в двойном каноне, в паре голосов «тенор-бас» (в прямом виде и в ракоходе) — наблюдаются изменения: если начальная фраза куплета песни («On a fait partout crier», в теноре) и ее повторение (с текстом «que chacun se viegne armer») включают чистый *e* (т. 78–86, 96–104), то следующая фраза («d'un haubregon de fer», т. 105–114) — единственный во всем нотном тексте мессы звук *es* (т. 111) — как если бы модус был все-таки *седьмым*!

В другой мессе Жоскена Дебре на тот же первоисточник — «Missa L'homme armé super voces musicales» применена *трансмодализация цитируемой мелодии*, которая к тому же *становится специальной композиторской задачей*: напев «L'homme armé» звучит от всех ступеней гексахорда *ut-re-mi-fa-sol-la*: в *Kyrie* — 1 раз от *ut* (*c*), в *Gloria* — 2 раза от *re* (*d*), в *Credo* — 3 раза от *mi* (*e*), в *Sanctus* — от *fa* (*f*), в *Agnus I* — от *sol* (*g*) и в *Agnus III* — от *la* (*a*). Целенаправленный характер постепенных перемещений *cantus firmus* вверх подчеркнут авторскими ремарками «Gaudet cum gaudentibus» («Радуется с радующимися») в разделе *Hosanna* и «Clama ne cesses» («Воскликней, не переставая») в *Agnus III*. При этом модус многоголосного целого — первый, или дорийский (от *d*).

¹ Здесь мы не принимаем во внимание акциденции — бемоли над нотами *e*, предложенные редакторами современных изданий.

Следующий пример — месса Якоба Обрехта «Sub tuum praesidium» («Под твою защиту»).

Как известно, в этой мессе не один, а семь *cantus firmi*, добавляемых, начиная с *Credo*, к основному *cantus firmus* — марианскому антифону «Sub tuum praesidium», который звучит целиком в каждой части мессы в верхнем голосе (первом дисканте). Модус этого антифона, как и всей мессы, — седьмой (с финалисом *g*). Назовем другие *cantus firmi*:

- «Audi nos, nam te filius nihil negans honorat. Salva nos, Iesu, pro quibus Virgo mater te orat» (появляется в *Credo*);
- «Mediatrice nostra quae es post Deum sola, tuo filio nos repraesenta» (появляется в *Sanctus*) — предпоследний стих секвенции «Aurea virga» на Успение Девы Марии, напев которой составлен по модели секвенции «Hodie Maria Virgo» седьмого модуса.

В *Agnus I* появляются (и продолжают звучать в *Agnus II*) сразу два новых *cantus firmi*:

- «Celsus nuntiat Gabriel nova gaudia» (шестой стих той же секвенции «Aurea virga») и
- «Supplicamus, nos emenda, emendatos nos commenda» — два стиха шестой (заключительной) строфы гимна Деве Марии «Verbum bonum et suave», мелодия которой является переработкой (адаптацией) знаменитой секвенции «Lauda Sion» седьмого модуса.

Наконец, в *Agnus III* добавляются еще два *cantus firmi*, которые с точки зрения лада представляют особый интерес, поскольку являются *одновременно транспозициями и трансмодализациями*:

- «Regina coeli, laetare, alleluia» — начальная фраза марианского антифона «Regina coeli» шестого модуса, но здесь он не от *f*, а от *g*, и
- «O Clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria» — окончание марианского антифона «Salve Regina» первого модуса, но здесь — не от *a*, а от *d*, и завершается на *c* (а не на *d*).

Таким образом, *введение в качестве cantus firmus даже хорошо известного напева не гарантирует сохранения в нем изначального модуса*. Следовательно, модальная характеристика одноголосного первоисточника не может рассматриваться в качестве *безусловного* критерия ладовой принадлежности многоголосного целого.

В связи со сложностью и неоднозначностью модальной идентификации раннего многоголосия мы хотели бы предложить еще один ее метод, использующий как инструмент григорианскую семиологию.

Григорианская семиология — это учение, созданное в середине 60-х годов XX века французским филологом и палеографом-медиевистом Эженом Кардином и в обобщенном виде представленное в его труде «Григорианская семиология», который был издан сначала на итальянском [23], затем на французском языке [24], переведен на многие языки мира (например, [17], [19], [20], [25], [26]) и недавно опубликован на русском языке [1]. С течением

времени Кардин создал целую научную школу, и в наши дни григорианская семиология представляет собой многообразно развиваемое научное направление.

В григорианской семиологии соединяются палеография, эстетика и принципы исполнения григорианских песнопений. Особое место в учении Кардина занимают ритм и артикуляция. По словам самого ученого, «не существует [музыкальной] нотации, которая сводилась бы только к фиксации наиболее вещественного элемента музыки, а именно мелодического рисунка. Ибо фактором, который “формирует” звуковой материал и превращает последовательность нот в музыку, а следовательно, в искусство, является сложное взаимодействие длительности и интенсивности звучания, свободно задуманное автором, которое исполнитель должен понять и воспроизвести» ([1, 14]; курсив мой. — Ю. М.). Говоря кратко, *григорианская семиология — это учение о ритмических и выразительных аспектах невменной нотации.*

Но ведь ритм — мощное средство проявления любого лада, и григорианской модальности в том числе.

Так, в григорианских напевах опорные сильные ступени, как правило, расширяются, а слабые, напротив, сокращаются и исполняются легко и текуче.

Ритм в невменной нотации выражается разными способами. Это:

- сам *выбор* определенной невмы из мелодически идентичных невм: например, невмы бивирга и дистрофа передают звук и его повторение, но оба звука в бивирге — долгие, а в дистрофе — легкие [1, 109, 89];
- *различная графика одних и тех же невм*, позволяющая подчеркнуть в напеве определенные звуки [1, 13 и далее];
- *дополнительные ритмические указания* — так называемые эписемы (знаки продления), а также буквенные обозначения (так называемые *litterae significativae*) и тиронские знаки (расширений или сокращений обычной длительности²) [1, 197–200 и др.], [12], [16], [17], [19], [20], [23], [24], [25], [26], [31], [33]. При этом ритмические указания в определенной степени *факультативны*: они появляются главным образом тогда, когда возникает опасение, что певчие могут забыть ритм. Так, средневековый нотатор скорее удлинит звуки серединной каденции, нежели финальной, которую певчие расширят и без особого напоминания;
- *невменный разрыв* (указание на продление ноты перед прерыванием графической линии) [1, 77–87]. Звуковысотность внутрислогового распева в принципе может быть передана разной комбинацией простых невм, однако ритм и артикуляция при этом будут различаться, так как в определенных мелодических условиях последние звуки простых невм должны быть расширены;

² Круг значений букв и тиронских знаков в принципе шире: они использовались в невменной нотации не только как ритмические, но также как мелодические и вокально-технические указатели.

- в ряде случаев ритм невмы определяют не графика и не дополнительные обозначения, а *контекст*, и тогда графическое выражение ритма вообще не обязательно. Возьмем, к примеру, так называемый особый торкулус (торкулус со слабым началом) — трехзвучную невму «ниже — выше — ниже», в которой первый звук — слабый (легкий и короткий), а второй и третий — расширенные. Этот особый торкулус выступает в трех контекстах³ и имеет свою графическую форму (и даже не одну), но средневековые нотаторы зачастую обходятся без нее, что не наносит ущерба содержанию [1], [12].

В качестве примера рассмотрим в аспекте григорианской семиологии ладовую структуру мессы Дж. П. Палестрины «Ecce Sacerdos magnus» из «Первой книги месс» (первое издание: [32]).

The image displays a page from a musical manuscript. At the top, there is a title line: *Missa Ecce sacerdos magnus.* Below this, the text of the Kyrie is written in Latin: *Kyrie Ecce sacerdos magnus qui in diebus suis placuit deo et in ventus est iustus.* The notation consists of several staves of Gregorian chant, featuring various neumes and a large, ornate initial 'M' at the beginning of the Kyrie section. The text continues with *Gloria*, *Kyrie*, and *Gloria*.

Ил. 1. Страница из первого издания мессы Дж. П. Палестрины «Ecce Sacerdos magnus»

³ Особый торкулус применяется 1) на последнем слоге слова в нисходящей мелодической линии, 2) в начале песнопения или фразы и 3) в проходящем движении к ударному слогу на ноте *a*. Подробнее см.: [1, 52–59].

Это — четырехголосная месса на *cantus firmus*, заимствованный вместе со словесным текстом из антифона оффиция из общего формуляра праведника понтифика (*Commune de Confessore Pontifice*).

Текст *cantus firmus* состоит из четырех синтагм, первые три из которых разделены у Палестрины паузами:

Оригинальный латинский текст ⁴	Перевод на русский язык ⁵
Ecce Sacerdos magnus,	Вот Святитель великий,
qui in diebus suis	который во дни свои
placuit Deo,	угодил Богу,
et inventus est iustus.	и оказался праведным.

Напев включает в себя шесть ступеней — $g-a-h-c^1-d^1-e^1$ с финалисом g и доминантой⁶ d^1 , что, в принципе, возможно в двух модусах: седьмом и транспонированном на секунду вверх пятом.

Однако облик григорианских модусов определяет не только звукоряд и главные структурные ступени, но и *индивидуальное для каждого моду-са соотношение модально сильных и слабых ступеней*. Модально сильных ступеней, как правило, несколько, обычно — четыре-пять (см.: [5], [10], [15], [40], [41]). Это — ступени каденций и речитаций разных уровней. На них также попадают акценты важных по смыслу слов.

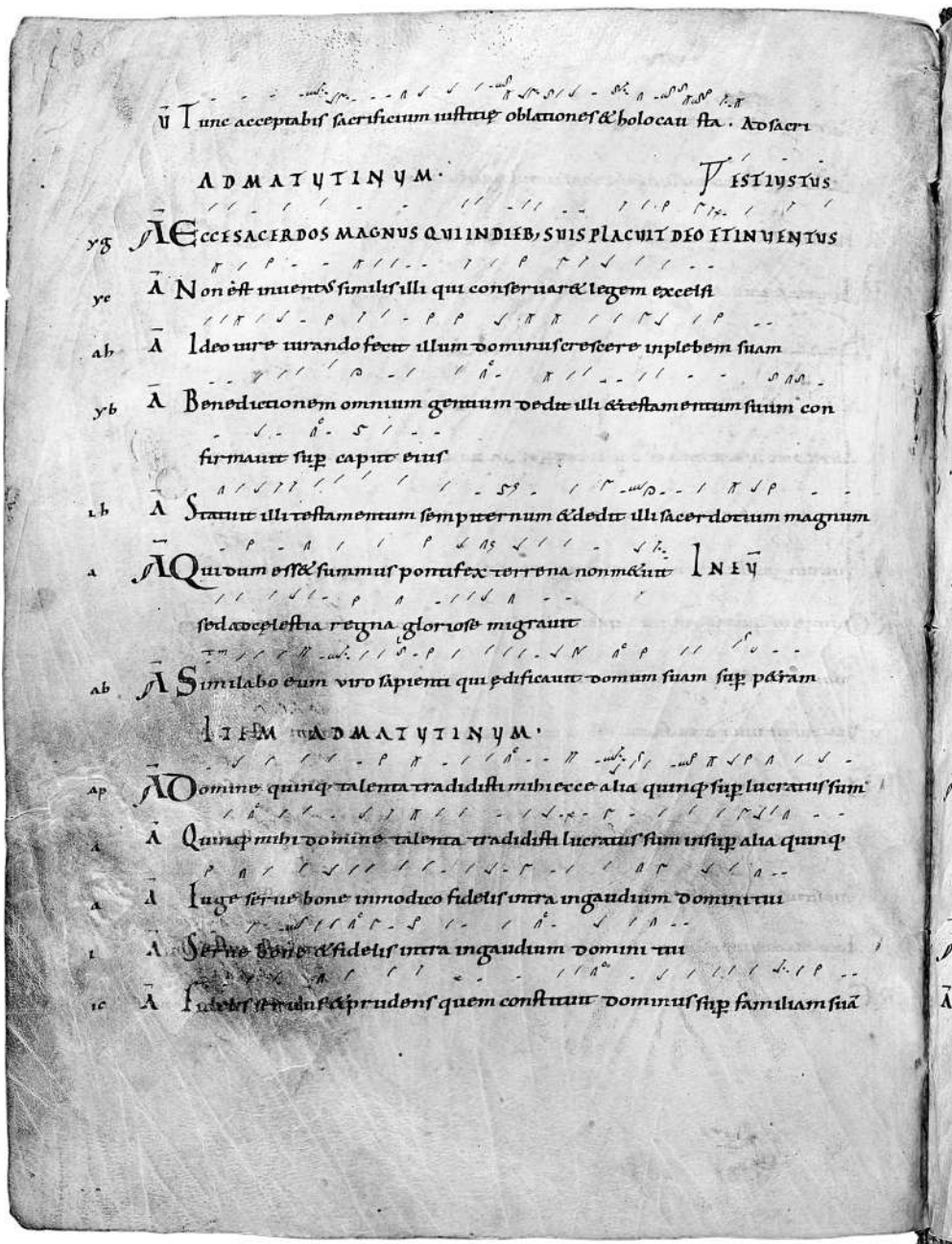
Для начала необходимо понять, *насколько точно в мелодическом и модальном плане Палестрина передает напев-первоисточник*. Для этого сравним версию Палестрины с очень древней письменной фиксацией этого антифона, обнаруженной нами в так называемом Антифонарию Харткера — знаменитой рукописи из швейцарского монастыря Санкт-Галлен, созданной между 990 и 1000 годами монахом этого монастыря Харткером (*Hartker*) с помощью прекрасно разработанной системы *санкт-галленских (немецких) невм*⁷ (см. ил. 2).

⁴ Текст этого антифона представляет собой парафразу из «*Liber Iesu filii Sirach, seu Ecclesiasticus*» 44, 16–17 («Книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова» 44, 15–16), в которой объединены образы ветхозаветных праведников Еноха («*placuit Deo*») и Ноя («*inventus est iustus*»).

⁵ Перевод автора статьи.

⁶ Доминантой в современной григорианике называют основную конструктивную ступень модуся, к которой устремлено мелодическое движение. В григорианских песнопениях, связанных с псалмодией, доминанта, как правило, совпадает с псалмодическим тенором, но имеются и исключения. См.: [4], [5], [6], [7], [8], [9], [10], [11, 276, 281]; [13, 53]; [35]; [39, 94]; [40]. Вместо этого термина также пользуются, в зависимости от контекста, другими понятиями, например: «главная речитативная ступень», «полюс притяжения», «мелодический стержень» (см.: [13]), «главная структурная ступень» ([12]) и т. п.

⁷ *Sankt-Gallen, Stiftsbibliothek 390, 391*. Как следует из описания рукописи, в XII–XIII веках в процессе внесения дополнений она была разделена на два тома: зимнюю часть (*pars hiemalis*) — рукопись *Sankt-Gallen 390* и летнюю часть (*pars aestivalis*) — рукопись *Sankt-Gallen 391*. Опубликовано в: [36]. Антифон «*Ecce Sacerdos magnus*» помещен в кодексе 391 на л. 186.



Ил. 2. Антифон «Ecce Sacerdos magnus» в Антифонарии Харткера

(рукопись Sankt-Gallen, Stiftsbibliothek 391, л. 186)

JUSTIUS

ECCE SACERDOS MAGNUS QUI IN DIEB, SUI PLACUIT DEO ET INVENTUS

E Cce sacérdos magnus, qui in di-ébus su- is

plá-cu- it De- o, et invéntus est justus.

Ил. 3. Реконструкция мелодической линии антифона «Ecce Sacerdos magnus»

1. Ant.
7. c

E Cce sacérdos mágnus, * qui in di-ébus sú- is plá-

cu- it Dé- o, et invéntus est jústus. *T. P.* Alle- lú- ia.

Ил. 4. Антифон «Ecce Sacerdos magnus» в «Liber Usualis» [34, 1176]

1 Antiphona. VII c

E Cce sacérdos magnus, * qui in di-ébus su- is

plá-cu- it De- o, et invéntus est † justus. *T. P.* † justus, al-

le- lú- ia. E u o u a e.

Ил. 5. Антифон «Ecce Sacerdos magnus» в «Antiphonale Monasticum» [14, 657]

А поскольку нотация в этом манускрипте безлинейная, реконструируем звуковысотную линию этого напева (см. ил. 3) по косвенным данным⁸ и в сопоставлении с версиями из музыкально-литургических изданий в квадратной нотации на четырех линиях — «Liber Usualis» («Книге обихода» [34, 1176]; ил. 4) и «Antiphonale Monasticum» («Монашеском антифонарию» [14, 657]; ил. 5).

Мелодически все четыре варианта напева очень близки, а в узловых моментах они совпадают.

Однако полностью идентична только первая фраза — «Ecce Sacerdos magnus».

Во второй фразе, «qui in diebus suis», у Палестрины, в отличие от других версий, на [di]-e-[bus] добавлен внутрислоговой распев c^l-d^l , ведущий к c^l , а не к h ([die]-bus)⁹.

В третьей фразе, «placuit Deo», Палестрина, по сравнению с прочими вариантами, предлагает иную группировку звуков, перенося образованный в результате ликвесценции¹⁰ невмы вирга звук a из [placu]-it (распев c^l-a) на слог *De*-[o] (распев $a-c^l$), а также лишает слог *De*-[o] второго звука c^l в невме вирга страта¹¹.

Начало четвертой фразы, «et inventus est iustus», в версии, на которую опирался Палестрина, совпадает с вариантом, представленным в «Liber Usualis»: плавный переход вниз от предыдущей фразы и подъем к мелодической вершине: $a-g-a-c^l$ (et inventus)¹². Так же плавно Палестрина подходит к финальной каденции: $c^l-h-a-g$ (-tus est *i*us-tus), — ни в одной из предложенных для сравнения версий подобное не наблюдается, везде присутствует терцовый ход: $c^l-h-g-g$.

⁸ Мы реконструировали мелодическую линию безлинейной записи антифона «Ecce Sacerdos magnus» в Антифонарию Харткера, исходя из характера невм (в основном это вирги и трактулы, образующие оппозицию «выше — ниже») и их расположения в писчем пространстве с тенденцией к диастематике.

⁹ А в реконструированной нами санкт-галленской мелодической версии эта фраза начинается не d^l , а звуком c^l (qui), что придает фразе большую рельефность и отделяет ее от предыдущей фразы. Это отчетливо видно при сравнении пространственного расположения невм вирга на словах *qui in* [di]-e-bus: вирга на qui находится на одном горизонтальном уровне с виргой на [di]-e-[bus] (звук c^l), в то время как вирга на *in* поднята (звук d^l), а на [die]-bus, напротив, спущена (звук h).

¹⁰ Термин «ликвесценция» происходит от лат. liquere — быть жидким, быть текучим, и liquescere — плавиться, растопляться, таять. «Ликвесценция — вокальное явление, вызванное сложной слоговой артикуляцией, которая заставляет голосовые органы занимать переходную позицию, в результате чего происходит некоторое уменьшение — или продление — звука» [1, 189–196]. В нотации выражена путем определенного изменения графики невмы. См. также: [1, 189–196, 227], [15], [16], [17], [18], [19], [20], [21], [25], [27], [33].

¹¹ В санкт-галленском варианте в слове placuit на [pla]-cu-[it], по всей вероятности, подразумевался вспомогательный звук d^l (а не c^l). В «Antiphonale Monasticum» начало фразы — placu-[it] отмечено подъемом $h-h$ -[c^l].

¹² Ср.: в «Antiphonale Monasticum» два первых звука переставлены местами: $g-a-a-c^l$, а в санкт-галленском варианте к тому же заполнен терцовый скачок: $g-a-h-c^l$.

Теперь *попробуем выявить модально сильные (структурно значимые) ступени*. К ним относятся ступени речитации, каденционные ступени и звуки, на которые приходится ударные слоги¹³.

Ступени речитации: главная — *d^l* (*Ecce* [Sa]-cer-[dos] *magnus*), второстепенная — *c^l* (*placuit De*-[o]).

Каденционные ступени: срединная и финальная каденции — *g* (*suis, iustus*), полукаденции — *d^l* (*magnus*) и *h* ([De]-o).

Ударные слоги: *d^l* (*Ec*-[ce] [Sa]-cer-[dos] *ma*-[gnus]), *c^l* ([di]-e-[bus], *pla*-[cuit] *De*-[o]), *a* ([in]-ven-[tus] — везде, кроме Антифонария Харткера¹⁴, и *i*us-[tus] — только у Палестрины¹⁵).

Таким образом, в целом модально важны следующие ступени: *d^l*, *c^l*, *g*, *h*, *a*.

Теперь *проанализируем ритм* напева «*Ecce Sacerdos magnus*», который *адекватно передан только в невменной записи Антифонария Харткера*¹⁶ (см. ил. 2).

Здесь мы находим следующие указания на ритмическое расширение:

- виргу с эписемой на звуках *c^l* (*pla*-[cuit]) и *h* ([De]-o, [in]-ven-[tus]);
- виргу страта на звуке *c^l* (*De*-[o]);
- букву *x* (икс) после звука *h* (после слова ([De]-o).

Итак, вирга продлена с помощью эписемы. Невма вирга страта указывает на повторение и, таким образом, на усиление звука, поэтому возможна на опорных ступенях модуса [1, 133–142 и далее]. Наконец, буква *x* (*x* = *lat. exspectate* — «подождите») — знак скорее пунктуационный, нежели ритмический, означает цезуру после соответствующей невмы [1, 198 и др.].

Следовательно, ритмически выделены модально сильные ступени *c^l* и *h*. Если звук *h* — верхняя терция от финалиса — в качестве опорного возможен как в седьмом, так и в транспонированном пятом модусе (в нетранспонированном пятом модусе звук *h* будет равен звуку *a*), то звук *c^l* — верхняя кварта от финалиса (который равен *h* или *b* в пятом модусе) в этом же статусе характерен только для седьмого модуса и абсолютно исключен в пятом модусе. Делаем вывод: *песнопение принадлежит седьмому модусу*.

Далее переходим к *модальному анализу всей мессы* Палестрины, исходя из звукорядов голосов и высотных положений срединных и заключительных каденций (финалисов), и убеждаемся, что модус этого сочинения действительно седьмой.

¹³ Но вспомним: модально значимы не все ударные слоги, а только те, на которые приходится логический акцент, и далеко не всегда (как и в нашем случае) содержание текста однозначно указывает на местоположение логического акцента.

¹⁴ В Антифонарии Харткера ([in]-ven-[tus] попадает на звук *h*, в то время как *a* — проходящий звук.

¹⁵ А в других источниках *i*us-[tus] приходится на *g*.

¹⁶ Квадратная нотация «*Antiphonale Monasticum*» и «*Liber Usualis*» не передает ритмических нюансов, а Палестрина проводит *santus firmus* ровными длительностями (бревисами).

Таким образом, применение григорианской семиологии *как метода модального анализа* позволило нам точно определить лад григорианского *cantus firmus* и мессы Палестрины в целом.

Предложенная нами методика находится пока в стадии разработки. В дальнейшем предполагается опробовать ее на репрезентативно большем количестве музыкальных произведений. Однако уже сейчас очевидна перспективность григорианской семиологии как средства изучения модальности в раннем и ренессансном многоголосии.

Использованная литература

1. *Кардин Э. (Дом)*. Григорианская семиология / пер. с фр., науч. ред., предисловие, коммент., глоссарий Ю. В. Москвы. М.: Композитор, 2016. 240 с.
2. *Клейнер Б. А.* «Додекахорд» Глареана. К исследованию двенадцатиладовой теории по первоисточнику: дис. ... канд. искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. 187 с.
3. *Лыжов Г. И.* Теоретические проблемы мотетной композиции в «Magnum opus musicum» Орландо ди Лассо: дис. ... канд. искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. 200 с.
4. *Москва Ю. В.* Григорианская модальность и формообразование (на материале францисканских рукописных книг градуалов) // Научный вестник Московской консерватории. 2011. №4. С. 144–159.
5. *Москва Ю. В.* Модальность григорианского хора на примере мессы францисканской традиции: дис. ... д-ра искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007.
6. *Москва Ю. В.* Трансмодализация в григорианском хорале // Musiqi dünyasi. [Баку.] 2006. 1–2/27. С. 91–103 // Harmony. 2006. №5. [Электронный ресурс]. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/harmony/RUS/reader.asp?txtid=194&=1> (дата обращения: 21.09.2017).
7. *Москва Ю. В.* Трансмодализация как феномен григорианского хора // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток — Русь — Запад: материалы междунар. науч. конф. (23–27 мая 2005 года) / сост., отв. ред. И. Е. Лозовая. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. С. 184–204. (Гимнология. Вып. 5.)
8. *Москва Ю. В.* Транспозиция в григорианском хорале (на примере францисканских источников) // Музыковедение. 2007. №1. С. 2–9.
9. *Москва Ю. В.* Феномен транспозиции в григорианском хорале // Musiqi dünyasi. [Баку.] 2006. 3–4/29. С. 47–57 // Harmony. 2006. №5. [Электронный ресурс]. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/harmony/RUS/reader.asp?txtid=194&=1> (дата обращения: 21.09.2017).
10. *Москва Ю. В.* Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хора. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2007. 496 с.
11. *Agustoni L.* Gregorianischer Choral // Musik im Gottesdienst. Bd. 1. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 1993.

12. *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.
13. *Albarosa N.* Mensuralismo e ritmo gregoriano // *Studi gregoriani. Anno XXVII.* 2011. P. 45–56.
14. *Antiphonale Monasticum pro diurnis horis juxta vota RR. DD. Abbatum congregationum confoederatarum Ordinis Sancti Benedicti a solesmensibus monachis restitutum. Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, Desclée et socii, S. Sedis Apostolicae et S. Rituum Congregationis Typographi,* 1934.
15. *Bescond A.-J.* Le chant grégorien. Paris, 1972.
16. *Billecocq M.-C.* Lettres ajoutées a la notation neumatique du cod. 239 de Laon // *Études Grégoriennes. Vol. XVII.* 1978. P. 7–144.
17. *Cardine E. (Dom).* Det første aret med gregoriansk sang / Oversatt til norsk av Dordi Glaerum Skuggevik. Oslo: Tapir forlag, 1996.
18. *Cardine E. (Dom).* Die Communio Pascha nostrum // *Musik und Altar.* 11. 1959. S. 113–115.
19. *Cardine E. (Dom).* Gregorian Semiology / transl. by Robert M. Fowels. Solesmes: Les Éditions de Solesmes, 1982. 253 p.
20. *Cardine E. (Dom).* Gregorianische Semiologie. Solesmes: Les Éditions de Solesmes, 2003.
21. *Cardine E. (Dom).* Il Communio Pascha nostrum // *Studi gregoriani. Anno XVI.* 2000. P. 53–57.
22. *Cardine E. (Dom).* La Communion Pascha nostrum // *Etudes grégoriennes. XXVIII.* 2000. P. 175–177.
23. *Cardine E. (Dom).* Semiologia gregoriana. Note raccolte dalle lezioni tenute da Dom Eugène Cardine. Roma: Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1968. 185 p.
24. *Cardine E. (Dom).* Semiologie gregorienne. Solesmes: Les Éditions de Solesmes, 1970 (*Études Grégoriennes. Vol. XI.*) 158 p.
25. *Cardine E. (Dom).* Semiología gregoriana. Silos: Abadía de Silos, 1982; R/2005. 164 p.
26. *Cardine E. (Dom).* Semiologia gregoriańska / przekład M. Kaziński, M. Siciarek. Tyniec; Kraków: Wydawnictwo Benedyktynów, 2000. 188 s.
27. *Fischer R.* Die Bedeutung des Codex Paris, B.N. lat. 776 (Albi) und des Codex St. Gallen, Stiftsbibliothek 381 (Versikular) für die Rekonstruktion gregorianischer Melodien // *Beiträge zur Gregorianik / Hg. v. L. Agustoni, R. Fischer, J. B. Göschl, S. Klöckner, M. Kreuels, H. Rumphorst. H. 22.* Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 1996. S. 43–73.
28. *Fischer R.* Epiphonus oder Cephalicus? // *Studi Gregoriani. III.* 1987. P. 5–29; *Fischer R.* Epiphonus oder Cephalicus? // *Beiträge zur Gregorianik / Hg. v. L. Agustoni, R. Fischer, J. B. Göschl, S. Klöckner, M. Kreuels, H. Rumphorst. H. 8.* Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 1989. S. 5–28.
29. *Fischer R.* Die Notation von Stücken mit chromatisch alterierten Tönen — Schwierigkeiten der melodischen Restitution // *Beiträge zur Gregorianik / Hg. v. L. Agustoni, R. Fischer, J. B. Göschl, S. Klöckner, M. Kreuels, H. Rumphorst. H. 29.* 2000. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 1989. S. 43–78.

30. *Freistedt H.* Die liqueszierenden Noten des Gregorianischen Chorals. Freiburg (Schweiz): St. Paulusdruckerei, 1929. 111 S.
31. *Froger J.* L'épître de Notker sur les «Lettres significatives». Edition critique // Études Grégoriennes / Ed. J. Gajard. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes (France). Vol. V. 1962. P. 23–71.
32. *Göschl J. B.* Semiologische Untersuchungen zum Phänomen der gregorianischen Liqueszenz. Der isolierte dreistufige Epiphonus praepunctis, ein Sonderproblem der Liqueszenzforschung // Forschungen zur älteren Musikgeschichte. Bd. III / hg. v. F. Fördermayr und C. Wessely. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1980. Tl. I. S. 32–79.
33. *Kohlhäufl J.* Die Tironischen Noten im Codex L. 239. Wien, 1995.
34. Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis, cum canto gregoriano ex Editione Vaticana... Desclée, Paris; Tournai; Roma, 1935.
35. *Moskva J.* La trasmodalizzazione nel canto gregoriano // Studi gregoriani. Anno XXVII. 2011. P. 57–78.
36. Paléographie Musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican publiés en fac-similés phototypiques par les bénédictins de Solesmes. Deuxième série (Monumentale). Antiphonale du B. Hartker. Solesmes : Imprimerie Saint-Pierre par Sablé (Sarthe), 1900. Vol. I. R/Solesmes, Tournai, Bern, 1992. <http://www.e-codices.unifr.ch/it/list/one/csg/0390>, <http://www.e-codices.unifr.ch/it/list/one/csg/0391> (дата обращения: 21.09.2017).
37. *Palestrina Giovanni Pierluigi da.* Missarum Liber Primus. Roma: Valerio e Luigi Dorico, 1554.
38. *Pothier J. (Dom).* La note liquescente dans le chant grégorien d'après Guy d'Arezzo // Revue du chant grégorien. XXI. 1912. P. 3–8.
39. *Ruckert B. OSB.* Analyse des Graduale “Diffusa est gratia” // Beiträge zur Gregorianik / hg. v. L. Agustoni, R. Fischer, J. B. Göschl, S. Klöckner, M. Kreuels, H. Rumphorst. H. 22. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 1996. S. 43–78.
40. *Saulnier D. (Dom).* I modi gregoriani / Traduzione dal francese di Stefania Vitale. Solesmes (France), 2000.
41. *Saulnier D. (Dom).* Les modes grégoriens. Solesmes: Abbaye Saint-Pierre, 1997.
42. *Ścibor J.* Geneza struktur modalnych w świetle traktatów *Musica Enchiriadis* i *Commemoratio brevis*: Praca habilitacyjna. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1990.