***Уникальное историческое открытие в Сфере Искусства***

**Новое исследование текстов Священного Писания методом семиотического анализа, привело к расшифровке музыкальных значений традиционных символов артикуляции «Тэамэй Микрá», в свете которых, книга-книг – Священная «Тора» - предстаёт совершенным Рифмованным Музыкально-Поэтическим произведением, грандиозной оперой, композиционной современностью своей, поражающей всякое воображение… Вместе с ней, в идентичном соответствии с расшифрованными значениями исконной нотации – множество других источников священного канона, выстроились в полноценные рифмованные песни, и зазвучали мелодиями различных, знакомых нам стилей …**

Редкое и неожиданное открытие, в корне меняет сегодняшнее представление об уровне античных музыкальных и поэтических техник, а также, о ключевых фигурах, датах, и, собственно всём процессе эволюции искусства этого направления. Новая расшифровка традиционных символов демонстрирует, что в них заключены указания по поводу мелодии и музыкального ритма, которые с точностью и последовательностью раскрывают нам композиционную составляющую исконных произведений. Благодаря создающейся, согласно расшифрованным значениям нотных длительностей, ритмике, библейские тексты выстраиваются в рифмованные музыкальные пьесы, неоспоримо высокопрофессионального уровня. Анализ создающихся при помощи разгаданной системы музыкальных мотивов, демонстрирует что произведения источников включают в себя прототипы мелодий и ритмов знакомых нам современных стилей, таких как - опера, латиноамериканская музыка, джаз и даже рок и рэп, а их ритмическая и мелодическая структура, целиком и полностью соответствуют всем законам современных музыкальных и поэтических техник.

Text, shape, arrow

Description automatically generated

*Символы «Тэамэй Микра»*

*Символами «Тэамéй Микрá» в античной иудейской литургии, называются небольшие знаки различной формы, сопровождающие слова и буквы текстов источников, в дополнение к традиционным в иврите языковым символам огласовки и знакам препинания. Они могут находиться с разных сторон литеры, и обозначаются графическими рисунками, такими как короткие линии, дуги, стрелки и т. п… Согласно традиции, в сегодняшней интерпретации, «Тэамéй Микрá» служат для обозначения того, каким образом следует произносить слова и фразы. Существует несколько традиционных школ «чтения» текстов с «Тэмéй Микрá». С незначительными различиями, символам, они предают значение близкое к сущности знаков препинания, но не на информативном, а на фонетическом уровне - в резолюции отдельных слов и словосочетаний. Всего (с некоторым различием во мнениях традиционных школ) символов «Тэамэй Микра» — 25. Согласно традиционной информации – внесены были данные символы - Мужами Великого Собрания, в эпоху первого Иерусалимского Храма, лишь в отдельные виды издания источников (в свитках, предназначенных для чтения Писания - в целях исполнения заповеди, они не фигурируют).*

***\*\*\****

***«…и запишите Песнь сию…»***

*Буквально так, называя себя «Песнью», заповедует человечеству книга - «бестселлер» всех поколений, самое читаемое произведение во все времена - Тора, или Библия Ветхого Завета, как называют её христиане во всём мире, копировать и преумножать в каждом поколении заветное издание, записанное, как рассказывает об этом «сокрытая» Иудейская литургия, в источнике своём со слов, а вернее, с напева её Создателя - пророком Моисеем, по пути народа из египетского рабства к заветной независимости, а главное, к свободе и совершенству гармонии духа. Доскональность, а многие даже скажут - «дотошность», до мельчайших деталей, без малейшего изменения и упущения, с которой заповеди Творца соблюдаются религиозными евреями, известна каждому. Свидетельствует об этом и наука, в частности - археология, подтверждающая идентичность многочисленных, обнаруженных до сей поры свитков и книг Торы, в максимальном своём разбросе по времени и географии... С очень незначительными этническими различиями в написании украшений букв, буква-в букву, слово-в слово, дошёл до нас текст Святого Писания. Но… Всё же, нечто - очень весомое, исключительно значимое было потеряно и забыто по пути... Нечто характерное для народа настолько, что лишь только печальным «чудом», можно назвать этот факт - не только исчезновения, но и абсолютного забвения о существовании того, что «чудом», опять же, становится теперь известным и явным как сам Мир. Мир, абсолютного совершенства в нём - гармонии, той, в частности, к которой Вы, уважаемый читатель, должно быть, чувствительны особо, по сути своей профессии, или интереса, или просто, по своей сути – мир гармонии искусства. Доступной нам, становится теперь расшифрованная партитура её истоков, и не только лишь скрытая в строках Святого Завета, а, как видно, компенсацией за отнятые века звучания совершенства, раскрываются пред нами сегодня занавес грандиозной Оперы времён, голос которой звучит из несчётного множества произведений искусства, плодов творения великих, знакомых нам героев, оказавшихся совершенно незнакомыми нам поэтами, композиторами и драматургами. И во главе этого вселенского концерта – произведение, знакомое каждому, и неведомое никому -великая поэма и композиция - самого Творца…*

**\*\*\* Открытые Ноты Завета\*\*\***

Итак - чудом найдена исконная партитура! А точнее, обнаружены основные принципы того, как воссоздавать её для каждого из соответствующих источников, и в этом документе, который ориентирован, в основном, на круг читателей профессиональных в сфере музыкального искусства и науки, я постараюсь осветить это открытие именно в этом, технически-музыкальном его спектре. Но начну я, всё-таки с того, что объясню, почему же, иначе как «чудом», открытие это назвать нельзя. Не знаю довелось ли уважаемому читателю познакомиться предварительно с моим рассказом о пути открытия - рассказ под названием «Заветная Рапсодия»... В нём описан путь неожиданного обнаружения, отражены события и условия происходящего в этот период, а также, там приведено множество найденных мной за это время в иудейской литургии общих фактов, о совершенно непостижимо недооцениваемой и неведомой в наши дни, величайшей значимости поэтического и музыкального искусства в иудаизме. И касается это, как проясняется, не только лишь формы практически всех его канонических информационных материалов и самой манеры образования, но и насущного обихода, и религиозной практики жизни народа на земле Израиля, и в особенности - в столице и центре интеллектуального его развития – Иерусалиме, а более всего – ритуальной практики всех видов службы в самом Иерусалимском храме... В общем, первое, совершенно не естественное явление, на которое проливает свет данное обнаружение, это - сама суть его неведомости. Масштабы, а главное - уровень развития искусства этого периода – поразительны, и их абсолютное забвение не вкладывается ни в какие рациональные рамки. Рассказ об открытии, посвящает этому вопросу не мало внимания, и я не сомневаюсь, что читателям данной работы, которых тема эта не оставит равнодушной, будет небезынтересно и полезно познакомиться с этим, более общим и «художественным» обозрением.

А начинает, этот свой рассказ автор, с обращения - именно к читателю профессиональному, причём, в любой из множества дисциплин, которые, так или иначе, затрагивает данное обнаружение. И всех их просит он быть снисходительным к повествованию, в свете возможных, и даже, вероятных, в нём, неточностей терминологии, и в целом, за заметно хромающий профессионализм стиля. Там же, приводится и объяснение (или, точнее, оправдание моё) этому «непорядку», обоснованное откровенным признанием - в отсутствии у меня, соответствующей этой, вселенского масштаба, истории, всякой профессиональной образовательной базы, причём, ни в одном из присущих ей, различных дисциплинарных аспектов. Да и характер моей сегодняшней деятельности, никоим образом не предвещал такого неожиданного поворота в эти строго-академические врата гуманитариев, истории, и даже – археологии и точных наук. Но… удивительным образом, набор моих знаний и навыков явился, как видно, достаточным, а разноплановость и… «ограниченность» их - идеально подходящей, для обнаружения данного феномена. Я не ошибся, как не странно - наиболее полезным для всего, явилось как раз, отсутствие знаний. Ведь имея даже самое базовое понимание о традиционном подходе, ко всему касающемуся этой темы, и будучи довольно законопослушным новичком в соблюдении традиционных религиозных правил, у меня и мысли бы не возникло задаться целью разгадать значение символов, современных чуть ли не буквам, наверное, самого изученного алфавита на земле… В общем, попрошу вас, уважаемые эксперты и профессионалы данной тематики, учитывать все извинения и оправдания рассказа о «Заветной Рапсодии», и в отношении данного документа. Прошу также учесть, что может оказаться, что некоторые, из множества описанных мной («своим языком»), обнаруженных принципов и факторов, открытием окажутся лишь для меня, и на самом деле, они известны и именованы… Буду я этому, на самом деле, лишь откровенно рад, ведь именно потому я и решил начать путь публикации этого, несомненно – исторической важности открытия, с первых шагов предоставляя его на обсуждение общества специалистов - достойного значимости его тематики, - на обозрение ваше, уважаемые эксперты - современники, дабы следующие поколения мастеров и гениев искусства и его науки, развивали неисчерпаемый потенциал этого феномена, получив в свои руки материалы в виде безукоризненном. Именно на это ваше ответственное и благосклонное содействие я и надеюсь, и именно ради данной цели взялся за этот исполинский, для меня лично, но всё же – «чудесный» труд.

Ну вот, а теперь с чистым сердцем и намерениями, я постараюсь сделать всё, что в моих силах, чтобы рассказать вам - **что** я нашёл, объяснить – **как** всё это работает, и даже - **почему**. Учитывая то, что, как мы узнаем в дальнейшем, в отличии от современной «конкретной» нотационной системы, обсуждаемая «исконная», базируется, в основном, на ассоциативных принципах, ответ нам, часто понадобится на все три этих вопроса, и именно - в практических целях. Таким образом несмотря на то, что на первый взгляд, некоторая предоставленная здесь информация, в её специфическом контексте, может показаться, скажем - «не необходимой», причина её обсуждению существует, и в итоге окажется нам ясной. Вообще, должен признаться, что в попытке «подкупить» вашу заинтересованность данной темой, в надежде на ваше профессиональное содействие в дальнейшем её развитии, краткость и доступность данного повествования, является одной из моих стратегических задач. Однако, столкнувшись с обсуждаемой тематикой, и взглянув на масштабы материалов его описания, предоставленного традиционными школами, мотивация моя, в этом плане, мягко говоря, слегка пошатнулась… Но, в итоге, это явилось лишь дополнительной причиной тому, что до сих пор, информацию эту, я так и не взялся освоить, а данному руководству, я всё же, надеюсь, удастся получиться относительно компактным, хотя бы, по причине своего младенчества, по сравнению с учебниками, возраст первой версии которых, исчисляется тысячелетиями.

Откровенно говоря, даже предпочтительный формат, данного документа мне не вполне ясен, и потому (а потому ещё, что это является действительно моей целью и надеждой), писать я решил так, как если бы задачей моей стояло… на самом деле, научить вас, друзья мои, уметь пользоваться обнаруженной и расшифрованной - оригинальной (во всех смыслах) нотной системой. Ну и конечно, с намереньем заинтересовать вас и на самом деле присоединиться к процессу дальнейшего исследования, а может быть и практического «оживления» из речитативного праха многочисленных шедевров исконного искусства, я постараюсь поместить здесь всё то, что заслуживает вашего профессионального внимания. Исходя из такого концепта, я, естественно, вынужден буду быть совершенно откровенным, как в представлении фактов, абсолютной уверенности своей, так и в не сокрытии некоторых сомнений по поводу всяческих деталей. Ну и, конечно, сами детали, мне с удовольствием придётся представить абсолютно все, как в практическом, так и стратегическом их аспекте, по отношению к обнаруженной системе. Системе символов - **«Тэамэй Микра»**.

Один из вариантов перевода этого традиционно их названия, может звучать как - **«Вкус(ы) Святого Писания»**, что, собственно, является довольно близким к определению сущности данного открытия в целом, во всех его многочисленных аспектах, и потому, на данном этапе, назовём эту оригинальную систему музыкальной нотации - одноимённой и всему открытию. Только для отступления от аллегорических ассоциаций перевода, и для технической корректности, оставим название таким, как звучит оно на иврите… Итак - **Исконно-Новая Нотная Система**, а также –

**\*\*\* Открытие *«Тэамэй Микра» \*\*\****

Процесс открытия, события, причины, а также вероятные и невероятные гипотезы, касающиеся этой загадочной темы и истории, описаны, как я уже упоминал выше, в рассказе «Заветная Рапсодия», данный же, документ, создаётся с намерением предоставить вашему вниманию обнаруженные, а точнее, разгаданные и расшифрованные технические детали, техники и принципы, касающиеся, преимущественно, музыкального аспекта открытия, который, в свою очередь, является в нём весьма весомым, но, не единственным. Тем не менее, в целом, все присущие его аспекты, тем или иным образом, связаны между собой, и часто зависимы друг от друга, в частности - технически, и потому, включить нам в этот документ понадобиться не только лишь детали, касающиеся музыкальной тематики. Многие другие элементы, обнаруженные в следствии открытия, или бывшие уже известными, но предназначенность и причастность их музыкальной «композиции» оставалась до сей поры неведомой - окажутся необходимыми для ознакомления читателю, не столько для «общего» видения и понимания полной картины масштабов и уровня античного иудейского искусства (хотя и это, задаёт некоторый практический настрой и ощущение стилей и «духа» произведений), сколько для практического использования их, как часть требования системы «Тэамим»\*. Необходимы они, как при процессе расшифровки, или «разбора» «ТеаНотных»\*\* партитур, так и в процессе исполнения исторических шедевров, по «ТэаНотам». Речь идёт, в частности, или, даже - в основном, об элементах отдельного, масштабного аспекта этого открытия – системы потрясающей Поэтики источников, а также, об особо значимых, в данном контексте, правилах произношения и правописания текста в иврите, и тому подобные причастные атрибуты и инструменты техники.

*--------------------------------------------------------------------------------------------------------*

*\*Сокращённо - от «Теамэй Микра», и дальше…*

*\*\*В свете обнаруженных, присущих «Тэамим» музыкальных свойств, введём, для удобства отождествления новый термин – «ТэаНоты». В надлежащем соответствии - и дальше…*

*--------------------------------------------------------------------------------------------------------*

Начнём мы с того, что перечислим, сперва, все отдельные аспекты открытия - так как каждый из них, является, на самом деле, отдельной нитью композиционного клубка, и специфически влиятелен в нём на том или ином уровне составных системы, а, кроме того, как мне кажется, каждый из них, мог бы совершенно заслуженно претендовать на позицию «значительного открытия» и самостоятельно, и заслужить отдельного детального исследования и основательного анализа. Так что же, собственно, обнаружено?..

Список перечисляет произведения в порядке их (относительной) религиозной значимости. Обнаружения, как мы узнаем в дальнейшем, происходили в иной последовательности.

1. ***Открытия в сфере Поэтики:***
   * **Книга Торы** – Каноническое Пятикнижие – обнаруживается абсолютно сложенным, цельным **поэтическим произведением**. Поэтическая модель её - разнообразная в отдельных главах, сочетающихся друг с другом абсолютно органично, в подобии Оперы, присутствует в полном объёме повествования, без исключений. Она систематически состоит из нескольких различных стихотворных форм, сочетающихся в тексте одновременно. Используемые поэтические модели и техники, совершенно соответствуют сегодняшним стандартам, на самом высоком их уровне «качества» фонетической гармонии, и включают, в частности, как простейшие их виды, так и сложные - асинхронные, и другие, оригинальные артикулярные соответствия и комбинации.
   * Отдельной «ветвью» этого открытия можно назвать обнаружение поэтической модели и **всех остальных книг «ТАНАХа»\***. При заметно меньшем уровне поэтического «разнообразия», в рамках отдельного произведения, чем в главах «Торы», все они также являются **цельными, поэтически структурированными произведениями**, и используют похожие техники, «позволяя себе» однако (в отличии от «Торы»), более частое «направленное» использование повторяющихся, рифмующихся самих-на-себя предлогов, имён и тому подобное... Можно сказать об этом, что, в отличии от «Торы», интеграция рифмы в тексте которой, абсолютно «органична», в других книгах «ТАНАХа», иногда просматривается поэтическая «подгонка» текста\*\*. Несмотря на схожесть, различия в стилях, техниках, а главное авторах произведений - существует, и исследования, как мне кажется, с поэтической точки зрения, они заслуживают самостоятельного.

*--------------------------------------------------------------------------------------------------------*

*\* Аббревиатура – «Тора», «Невиим», «К’тувим» - объединение книг - Тора, Пророки и Писания*

*\*\* Впрочем, это не абсолютный факт - традиционные комментаторы предоставляют объективные объяснения таким языковым оборотам и по другим причинам, а вместе с тем, утверждают и о некоторых похожих случаях в тексте «Торы», что таким образом, она «позволила себе» немного видоизменить стандартный для иврита оборот фразы, или слово «ради текста» (как теперь становится ясным и явным - в большинстве случаев, имеется в виду соответствие рифме).*

*--------------------------------------------------------------------------------------------------------*

* + Ещё одной, отдельной ветвью, по похожим причинам, я считаю, следует выделить из этого «общества» книгу **Псалмов** «**Тэилим**». Причастность стихов её к музыке и «некоторого рода» поэтике, была известна и ранее. Пение Псалмов Левитами в Храме - факт, многократно описанный во многих тематических материалах и источниках, но всё это никоим образом не раскрывало обнаруженного поэтического уровня. **Все, без исключения Псалмы, являются** **высокопрофессиональными художественными произведениями** («проявляются» эти неизвестные качества, лишь при исполнении произведений в обнаруженных соответствующих (оригинальных) ритмах) Стилистическое разнообразие, а также, особенная «**прогрессивность**», можно сказать - «**современность**» техник «Тэилим», несомненно заслуживают отдельного внимания.
  + Ещё одна, обширная группа произведений искусства, явилась открытием вследствие обнаружения предыдущих ветвей - в итоге осознания их факта, и знакомства с техникой и характерным стилем. Масштаб произведений этой группы значителен и в полном объёме своём не неизвестен. Вероятнее всего, известным вполне, он и не явится никогда, так как в принципе, кандидатами быть причастными к этой группе, могут оказаться (как обнаруживается), чуть ли не все из значимых литургических произведения иудаизма. Весьма весомый набор произведений, закладывающий существенный фундамент, исконной её базы, обнаружен уже сейчас. Вот список тех материалов, сборников и прочих, наверное, на самом деле, всевозможных видов литературы, обнаруженный поэтический и музыкальный формат которых, явился для меня отдельным потрясающим открытием:
    - * **Песней являются - все шесть разделов «Мишна»** - канонизированный сборник правил и законов иудаизма, являющийся первоисточником и основой так называемой «Устной Торы». Все части и главы этого сборника, включающие многочисленные отдельные, тематически организованные «пронумерованные абзацы», каждый из которых, является обоснованием некоего (одного или более) закона, порядка или системы – созданы короткими фразами (буквально, двух-четырёх словными), систематически рифмованными (удачно более, или менее…). «Запоминаемость» данного материала, по-видимому, являлась основной задачей композиционной организации этих произведений. Стилистически, они похожи на «куплеты», или даже - конечно, очень строгого, и, к тому же, сложно-информативного характера, но... «частушки» восточной интонации и стиля.
      * Цельным музыкально-поэтическим произведением, стилистически похожим на «Мишна», но, как это ни удивительно, более «качественным» поэтически, является (касательно всех его трактатов) - **«Вавилонский Талмуд»**. (В том, что и «Иерусалимский Талмуд» организован музыкально композиционно, у меня сомнений почти нет, но это, как и множество других материалов, ещё не проверено.) В отличие от «Мишна», познавательно, структура текста «Талмуда» не так «краткофразна», как «Мишна», но поэтическая ритмика делит предложения похожим образом. А главное отличие «Вавилонского Талмуда» от «Мишна» (и это автоматически органично подведёт нас к особенности и следующего пункта…), является то, что основная его часть написана вовсе не на Иврите, а на языке - «Арамейском». И систематическая рифма обнаружена именно в нём.
    - Особенностью этого пункта, явится не только лишь то, как вы уже смогли догадаться, что речь пойдёт о произведении на «Арамейском» языке, а, в большей части, то, что им мы открываем дополнительный сегмент иудейской литургии, который в списке этих абзацев, является самым разнообразным и - масштабно не оценимым. Включает в себя, эта группа, поразительным образом (во всяком случае, таким это явилось для меня), чуть ли не всех классических ортодоксальных толкователей и комментаторов источников прошлых веков. Исходя из проверенной мной на данный момент литературы, даже религиозные авторитеты девятнадцатого века, ещё соблюдали эту, как теперь становится ясным - не только лишь «дань традиции», а чуть ли не заветное правило – создавать все написанные материалы в музыкально-поэтическом формате… Завершим мы разговор об этом, в абзаце следующем, а здесь, мы всё-таки выделим одного из тех, кто заслуживает, по причине целого ряда специфических особенностей, отдельного и исходного места в обсуждении этой части и серии **«Толкователей Святого Писания»** - открытием, является формат первого, наверное, из известных, не только **Переводов**, но и **Толкований** Пятикнижия Торы, созданный - **«Онкелусом»**. Это уникальное произведение, имеющее высочайшую религиозную значимость, является выдающимся в этом списке, не только лишь в свете особенности, упомянутой выше (написано оно на языке «Арамейском»)**,** а, забежав немного вперёд, расскажем, что музыка этого произведения, почти в точности соответствует музыке соответствующей главы – «Торы». Являясь почти дословным переводом текста «Торы», в полном её масштабе, «Онкелус» сумел сохранить, почти построчную музыкальную идентичность оригиналу \*

*--------------------------------------------------------------------------------------------------------*

*\*Отдельным интересным вопросом, становится теперь и ситуация с известным - Греческим переводом оригинала (Септуагинта). Почти несомненно, что и он, если и не идентичен, то как минимум, по собственному поэтичен и музыкален, но удостовериться в этом... может быть, мне сможет посодействовать найти способ, кто-нибудь из достопочтимых читателей…*

*--------------------------------------------------------------------------------------------------------*

* + - Этим пунктом, мы продолжим открывать путь, как уже сегодня видно, множеству великих и неожиданных в этом амплуа поэтов и композиторов, оказаться вновь по достоинству оценёнными (надеюсь, уже в ближайшем будущем). Как позволяет нам понять уже собравшийся список обнаруженных, благодаря открытию, великолепных музыкальных и поэтических талантов, состоять он сможет из совершенно неожиданных людей, жителей разных стран и эпох. Общим для всех них будет - их принадлежность к иудейской литургии, и, видимо, что-то ещё, известное им всем, что явилось причиной соблюдения всеми ими вышеупомянутого «традиционного» стиля написания их работ. В списке материалов, с которыми я успел ознакомиться и проанализировать до сего дня, «соответствующими», то есть, музыкально-поэтическими произведениями являются:

Все встретившиеся мне **«Толкования Раши»**. Первым он числится здесь тоже не случайно. Удачным случаем оказалось то, что в моих руках оказалась книга Торы с его комментарием, где для учеников младших классов, они были написаны обычным ивритским шрифтом (во всех остальных случаях, тексты именно Раши, традиционно печатаются особенным шрифтом, с которым я, к сожалению, почти не знаком). Историческая причина этому нам здесь не существенна, а вот удачная детская публикация обратила на себя моё внимание, и кроме самого факта рифмованного текста комментариев, удивительным оказался и «напрашивающийся», «по детски простой» стиль, такой «серьёзной» работы как - толкования Пятикнижия. Позже, я услышал о существовании мнения, что данные комментарии были рассчитаны на очень молодых учеников Величайшего из мудрецов… В любом случае, высокий поэтический уровень Раши, заслуживает отдельной оценки, а в музыкальном плане, исходя из первичных попыток обнаружения стиля, некоторые из комментариев его к книге «Тэилим», выглядят придерживающимися мелодии самого Псалма, так, как это выглядит в случае перевода «Торы» Онкелусом (См. выше). Правда, это ещё требует окончательного подтверждения…

Таким образом, обнаружив сперва, что комментарии Раши к Торе и «Тэилим» являются музыкально-поэтическими произведениями (комментарии его к другим источникам, я просматривал пока лишь «бегло», но видимо, и они все систематичны в этом плане), я начал обращать внимание на похожие материалы и других авторов. Так, на данный момент, с полной уверенностью в систематичности подхода, я могу перечислить следующие дополнительные источники и произведения:

* + - **«Сэфэр АХинух»** - неизвестного автора
    - **«Кицур Шульхан Арух»** - **Хазон Иш**
    - **«Игерэт ЛэБэн»** - **Рамбан**
    - … Вероятно, как мы уже говорили, список этот весьма велик, и окончательно определённы не явится, к сожалению, никогда, но каждая пополненная его строка, несомненно явит нам множество интересных и важных заключений, ну, а к тому же, и просто, множество новых и древних, как сам мир, прекрасных произведений искусства\*.

*--------------------------------------------------------------------------------------------------------*

*\* Несмотря на присущую всем, похожую «жанровую» а-синхронную ритмическую специфику, каждое из вышеперечисленных произведений, владеет какой-либо отдельной характерной особенностью стиля. Естественно, что каждое такое произведение, вызывает множество соответствующих ему специфически (его географии, периоду, автору и т.п…) интересных научных вопросов…*

*--------------------------------------------------------------------------------------------------------*

* + Одними из первых «заподозренных» в композиционной систематичности групп произведений, в процессе открытии, явились - традиционные ежедневные молитвы, и как стало ясно в дальнейшем - «**Все иудейские Молитвы и даже отдельные группы Благословений»\***, ежедневные, праздничные, бытовые и церемониальные... все они являются цельными и сложенными произведениями искусства – небольшими короткими песнями, или масштабными многочасовыми концертами, представлениями одного, целостного, тематически целевого произведения, являющегося композицией, аранжированных музыкально и поэтически разноплановых произведений\*\*.

*--------------------------------------------------------------------------------------------------------*

*\* С точки зрения религиозной значимости, так же, кик и в плане практической приоритетности для «реконструкции», предпочтительной для развития процесса открытия, я считаю эту группу - ведущей в списке. Заключительной же, здесь, она помещена, в частности, потому, что, в принципе, является обобщением и «сборником», созданным из соответствующих тематических частей всех предыдущих групп.*

*\*\* Я не стал перечислять в отдельной категории множество отдельных произведений – композиций и концертов, порой очень масштабных, таких как – церемония вечера празднования еврейского «Нового Года» - «Сэдер Рош Ашана», или – праздник «Пэсах». «Сэдер Пэсах» является большой, мульти-актовой и многожанровой, и, к тому же - групповой постановкой – полноценным Музыкальным Театральным Представлением, с абсолютно всеми соответствующими деталями – приключенческим сценарием, трагедией и победной развязкой, с определённой декорацией, и даже – антрактом и триумфальной финальной песней. Такие традиционные народные мероприятия как чтения «Кинот» и «Слихот» (сборников тематических произведений в преддверье постов и праздников), чтения свитков «Мэгилат Эстэр», «Мэгилат Рут», «Эйха», подразумевают и сегодня «относительно» музыкальное исполнение, к сожалению, мало чем похожее на подразумеваемое в оригинале. Самым продолжительным, почти непрерывным представлением является, конечно же - церемония «Судного Дня», которая, как и другие праздничные молитвы, включает и в наши дни некоторое музыкальное исполнение, хоть и опять же, не имеющее ничего общего с оригинальным, а вот о том, какое масштабное музыкальное празднество происходило в Храме, и в целом, на улицах и площадях Иерусалима, представления у человечества сегодня не существует, к поразительному сожалению, почти никакого… И всё же, некоторые, редкие и не связанные намёки на столь значимое и всеобъемлющее действо, в источниках периодически встречаются, но вот, о самом, как видно, главном и церемониально выдающемся факте – музыкальном исполнении Торы, вероятнее всего - хоровым, и ,под музыкальное сопровождение много-инструментального, упоминаний мною не найдено никаких, ни в базовых, ни в дополнительных, ни в «секретных» источниках. Однако, в ходе обсуждений и консультаций моих с некоторыми из ведущих Равинов нашего поколения - некоторые из них свидетельствуют, что учили и слышали они из уст своих учителей, а те, от учителей и авторитетов своих, о том, что песня эта существовала, и передана, была она с «Торой» людям одновременно и значимой являлась равнозначно. Таким образом, кроме этих, немногочисленных свидетельств, а также, кроме самой Торы, несколько раз именующей себя – Песнью, неопровержимым доказательством данного факта, теперь является – её Открытая Музыкальная Партитура.*

*--------------------------------------------------------------------------------------------------------*

1. ***Открытия в сфере Музыки***

Прежде чем мы перейдём к открытиям в сфере музыки детально, нам будет полезно проследить порядок развития событий, который поможет понять и некоторые из причин и следствий обнаружения логики музыкальных систем, а также представить себе, в общих чертах, картину применённых в процессе исследования методов изысканий, и специфику некоторых итоговых доказательных факторов. В принципе, документации логики доказательства расшифрованного значения для каждого отдельного символа, не существует (по той простой причине, что документирована мною в процессе она не была. На момент её развития я и представления не имел об итоге этого труда), но всё же, некоторые отдельные такие объяснения можно найти в этом параграфе, и в посредствующих описаниях системы.

**Хроника обнаружений.**

* Первым обнаружением явилась - замеченная поэтическая систематичность в произведениях Псалмов книги «Тэилим» и в текстах традиционных молитв.
* Поиск поэтического формата каждого произведения производился, сперва, отождествлением групп рифмующихся слов в текстах. Вследствие этого, текст был поделен на фразы, или группы фраз, располагающие, при таком формате, рифмующиеся слова в соответствующих поэтической гармонии местах, создавая консистентную поэтическую модель. Так, в определённом произведении, итоговой поэтическая моделью которого оказывалось четверостишье – рифмующиеся слова должны были находиться в конце равномерных и кратных (чётных, или не чётных) фраз; в поэтической модели на подобии «РЭПа» (довольно распространённой в «Торе») – на «перекрёстках» соответствующих ключевых ударений ритма; и тому подобные - в довольно широком, как обнаружилось, спектре существующих поэтических моделей.

В течение нескольких месяцев, определённая (корректная) поэтическая модель была идентифицирована всем произведениям книги (всего 150 Псалмов).

* В процессе поиска поэтических моделей, параллельно, предпринималась подборка возможных вариантов ритмического музыкального формата произведения - в основном, с учётом того принципа, что ударения слов, должны совпадать в воспроизведении с «акцентированными» долями ритма – сильными его долями или синкопами. Принимая во внимание, обнаруженное в словах традиционных комментаторов источников - строгое правило, запрещающее искажать «правильные» ударения слов при чтении (или пении) святых текстов, можно было смело положиться на послушное соблюдение сего исконными композиторами\*. Но «акцентированными» в мелодии, обычно, являются не только лишь те ноты, на которые «падает» ударение в словах, их может быть сколько угодно больше, в соответствии со стилем и ритмом произведения… Тем не менее, попытки предполагали обнаружить какой-либо, соответствующий хотя бы известным ударениям, консистентный ритм, и это удавалось.

*--------------------------------------------------------------------------------------------------------*

*\* И это - в абсолютный противовес тем, кто создавал сегодняшний «традиционный» музыкальный репертуар, что, опять же, не вкладывается ни в какие «естественные» рамки иудейского религиозного поведения. При том, что восточные общины «бракуют» исполнителя незамедлительно за малейшее искажение традиционного произношения лишь буквы, чуть ли не все церемониальные песни грубейшим образом меняют ударения в словах, соответствуя при этом совершенно не подходящим даже не рифмованному фразовому делению песни. Часто (абсолютно без юмора) кажется, что это являлось – правилом, при создании мелодии. Ситуация с европейскими «традиционными» мотивами – совершенно идентична.*

*--------------------------------------------------------------------------------------------------------*

* Как для идентификации поэтической формы (поиска формата деления текста на отдельные, соответствующие оригинальной поэтической структуре фразы), так и при подборе возможных подходящих ритмов произведения, принималось во внимание также и интонационная особенность, свойственная произношению обыденных знаков препинания, и других характерных фонетических принципов, в соответствии со смысловым составляющим повествования. Существующие в текстах сегодняшних книг «Тэилим» запятые, точки и т.п…, сопоставлялись, в организуемых стихотворениях, «корректно», по отношению к сопутствующим им в обычном речевом обороте паузам, подчёркивающим и итоговым (в предложениях) замедлениям, и другим, похожим «бытовым» интонационным характерностям. Иными словами – задача была обнаружить вероятность «корректного» художественного произведения, а не «рифмованного штампа», и успешным образом, как мы уже сообщили выше, она складывалась именно в таком – «живом» виде.
* В процессе поиска ритмического соответствия, стали заметны несколько общих характеристик (вероятных, на тот момент) ритмов, подходящих всем произведениям технически, и соответствующих предполагаемому стилистическому аутентичному своеобразию. Асинхронная (синкопная) свойственность - чётко соответствовала характерности складывающихся поэтических моделей произведений. Ударения в словах, при сложившейся их расстановке, часто приходилось на слабые доли стабильного ритма, и потому, «вынуждали» акцентирующие синкопы, и они систематически равномерно располагались во всех фразах произведения. Данное условие, в нашем конкретном случае, явилось очень значительным и мощным «фильтрующим» фактором, ограничивающим множество возможных ритмических вариаций. Большинство «разбираемых», на этом этапе произведений, являлись текстуально «плотными» и особенно динамичными (позже, мы узнаем, чем это обоснованно), и соответствовать в едином, продолжительном и стабильном ритме правильному произношению ударений в словах, при данной их частоте и расположении, оказалось задачей не тривиальной, и подходящими, из вариантов ритма, оказывались - единичные. Иногда, более одного, точно «ложившегося» на текст ритма, подобрать не удавалось и вовсе\*. Подходящими в итоге, оказывались ритмы, как уже говорилось – асинхронные, отличающиеся форматом «шаблонов» последовательности синкоп – идентичных ритмических тактов, или группы тактов, с равнозначными и равномерными в них акцентируемыми долями ритма. В сравнении с знакомыми нам сегодня, обнаруживалась - «восточная» или «латино-американская» (из знакомых нам) стилистика. Многим произведениям, подходящей оказывалась также характерная «кавказская» ритмика (опять же, «синкопная») - ритмы типа - «лезгинки» и подобных\*\*.

---------------------------------------------------------------------------------------------

*\* Задача нахождения альтернативы, однако, была поставлена всегда, и считалась целью равнозначной обнаружению одного подходящего ритма, и времени на эти попытки было потрачено откровенно достаточно, для того чтобы быть уверенным в собственном лимите вариантов. Попытки - подходящие, но требовавшие явного искажения «органичности» произведения (путём неадекватных пауз или «растягивания» слов и т.п…) отбрасывались так же, как и, в некоторых случаях, не соответствующие тематической динамике произведения - в сопоставлении её, с её смысловой, повествовательной сущностью. Так, например, не естественным было бы оказаться «балладного» стиля - «бравому» Псалому из серии «Алэлуй-а», использующемуся, к тому же, в цепочке других динамичных песен в определённой части молитвы. Учитывались и многие другие характерные факторы.*

*Все эти, описанные здесь детали, в итоге не имеют почти никакого практического значения для тех произведений, в которых существуют символы «Тэамэй Микра». Для обнаружения ритмов этих произведений используются расшифрованные нотные длительности и другие ритмические определения символов, позволяя добиться максимальной вероятности соответствия оригиналу. Значение же этого процесса, сыграло важную роль на раннем этапе исследования, оказавшись в дальнейшем причиной обнаружения причастности «Тэамим» к ритмике произведений, и в итоге - обнаружения систем музыкальной нотации. Но кроме этого (и по этой, в основном, причине разговор об этой технике распознавания здесь, всё же, ведётся) – расшифрование ритмов всех литургических произведений, являющихся музыкальными, но в источниках которых, символов «Тэамэй Микра» - не существуют (а это – значительное их большинство), вынуждена будет производиться таким, или похожим методом, за отсутствием альтернативы и в дальнейшем. Поэтому, и далее в документе, такой системе расшифровки внимание будет, иногда, уделено. А то, что, как сказано выше - суть ритмических «указаний», посредством «Тэамэй Микра», стало замеченным благодаря идентичности соответствующих «акцентов» - является, собственно, само по себе – свидетельством того, что и при помощи этой системы, ритмы обнаруживались «относительно» правильные, или как минимум - близкие к правде...*

*\*\* Вероятность «кавказского» этнического влияния в соответствующий период в обсуждаемом регионе, обнаружилась в последствии (была опубликована впервые в процессе исследования) и в свете археологических исследований.*

---------------------------------------------------------------------------------------------

* Одним из ключевых моментов открытия оказалось - неожиданно обнаруженная, вернее, «заподозренная» на тот момент причастность символов «Тэамэй Микра» к определению ритмики произведений. Следует заметить, что здесь, имеется в виду – ритмика мелодии произведения, а не форма ритма музыкального сопровождения. Возможность найти ритмику текущей мелодии, позволяет, в дальнейшем, «подобрать» к ней, и соответствующий «сопроводительный» ритм. Так вот, «подозрительным», в плане ритмики мелодии, оказался один из символов «Тэамим», значение которого мне (как, собственно, и всех остальных символов) известным не было, но выглядел он – похожем на «акцент» - короткая вертикальная линия под буквами, такая, какой обычно, над буквами, указывают ударение слова в разных языках. Эта ассоциация посодействовала предположительному присвоению символу того же самого значение – «ударения», или «акцентирования», тем более что и в данном случае, правильные ударения слов (их ведущие гласные буквы) всегда были им подчёркнуты, но присутствовал он, дополнительно, и под множеством других букв в словах. И в процессе «распознавания», стало заметным, что именно эти буквы (ритмические доли соответствующих им нот) оказывались акцентированными в «подобранном» в процессе поиска ритме. Другими словами – при воспроизведении мотива, глядя на текст произведения в книге, включающей «Тэамэй Микра», стало заметно, что каждый раз, когда определённая нота (ритмическая доля этой ноты) оказывается «акцентированной», то под буквой, соответствующей этой ноте, всегда находится (нарисован) данный символ – символ «ударения», или «акцентирования». Замеченная ситуация консистентно повторялась, со всеми произведениями, ритмы которым, на тот момент были подобраны (на тот момент, это составляло около половины книги «Тэилим»), и данная систематичность навела на мысль присвоить этому знаку (потенциальную) роль – обязательного акцентирования соответствующего ему слога в каждом случае его присутствия.
* Идентификация ритмов остальных произведений книги, происходила уже при учёте этого символа «акцентирования», и с того момента, когда кроме ударений слов, оказались известными и другие, дополнительные акцентированные доли ритма, ритмы остальным произведений стали «подбираться» довольно резво и… гарантированно корректно.
* Главным доказательством «правильности» действий, явилось – совпадение рифмованных слов в конце фраз. То есть – если до этого момента, исходным действием в работе над произведением являлось – обнаружение рифмованных слов, потом следовало поделить текст на «равномерные» фразы, и потом, приступать к поиску подходящего ритма, то теперь, «подборка» ритма, «вписывающегося» в указанные акценты, стала первой, и, в общем-то, единственной задачей, так как рифмованные слова теперь «всплывали» сами по себе, оказавшись «на своих местах» в создающихся корректной длины фразах. Более того, обнаруживаться начали оригинальные (необычные) поэтические модели, рифмующие, к примеру, иногда окончание одного слова к среднему слогу другого, и многие другие вариации поэтических гармоний, в речитативном чтении, которые, заметными не оказывались бы и вовсе.
* С момента обнаружения систематичности символа «акцентирования», и причастности его к отражению музыкального аспекта произведения, внимание, соответственно, было привлечено и ко всем другим существующим, сопутствующим тексту знакам. А также, к соответствующей этой теме - общей информацией традиционных литургических материалов. Речь идёт не о традиционной системе значений символов, этого, я намеренно решил, на данном этапе не изучать (ниже, мы узнаем почему), а об описании в них - в общем, событий пения и музицирования, масштабах и значения их в быту поколения соответствующей эпохи, и в особенности, в практике различных празднеств и ритуалов, сопровождаемых, по определению, именно теми произведениями, о которых идёт речь. Достаточно детально этот период описан в рассказе об истории открытия, и включает он, в частности, немало информации об обнаруженных деталях, найденных в «общеобразовательной» античной литературе, и посодействовавших, в итоге, и в практическом плане в процессе расшифровки значений символов. Что же касается факта открытия и разгаданной в итоге системы, то уже на данном этапе, становилось совершенно ясно, что:
  + Уровень поэтического и музыкального развития данной эпохи абсолютно не соответствует научному о нём мнению сегодня. Систематичность и техническая прогрессивность произведений, как минимум, сравнимы с современной.
  + Античные книги источников включают в себя системы нотации, и символы вспомогательной артикуляции, в частности - «Тэамэй Микра», играют в них - ключевую роль.
* С практической точки зрения, сопоставляя разные отрывки из «общеобразовательной» информации, становилось ясно, что исполнитель, «двигаясь» по строке текста визуально (как это конкретно описано – ведя при этом, по ней пальцем), был музыкально «ведом» командами знаков, и в частности - ассоциативно визуально. Было совершенно наглядно ясно, что, в противоположность сегодняшней стратегии нотации, располагающей на первом плане музыку, то есть – ноты произведения, исконная идея, ставила своей задачей, сопроводить нотными рамками текст, или – придать музыкальную окраску повествованию. Причём, «Тэамэй Микра» сопровождают в этих «буква-нотных» строках не каждую, а лишь некоторые из букв, порой, даже не во всех словах. Было ясно, что многие из знаков, подразумевают «указание» некого музыкального движения, а кроме этого, существуют какие-то параметры, исполняемые «по умолчанию». В общем, на этом этапе, было решено предпринять попытку обнаружить принципы системы и разгадать значения символов.
* Но, отвлечёмся на мгновение, и вернёмся к вышеупомянутому, литературному описанию «важно» используемого, в процессе – пальца. Он, в свете данного открытия, проясняет нам ещё одну великолепную картину – суть исконной роли некоторых, знакомых нам, театральных дисциплин и атрибутов.

Прежде всего, «канонизированный» палец (и даже абсолютно правильное его использование, по правильному назначению), продолжает существовать и сегодня. Он даже почтенно прогрессировал в серебряную указку, с формой указательного пальца на конце, и присутствует в руке того, кто читает свиток «Торы» (сегодня его называют – «Хазан») в синагоге… на сцене. Именно «сценой», называется на иврите возвышение для молитвы и чтения «Торы», а «пальцем», отслеживает Хазан читаемый текст, с намерением не «потеряться», из-за того, что периодически, внимание его отвлекается взглядом на… дирижёра, находящегося, сегодня, рядом с ним.

Дело в том, что в свитках, символы «артикуляции» (как понимают и используют их сегодня традиционно) не написаны, Хазан должен помнить их наизусть. Но в процессе чтения, по причине значимости правильного исполнения, рядом с ним стоит «помощник», который следит за символами в печатной книге, и... при помощи определённых знаков жестикуляции, «показывает» все их исполнителю. Вернее, будет даже сказать - «рассказывает», так как определённый жест, или позиция руки и кисти, существует для всех символов и их принципиальных оборотов, так что происходящее, очень похоже на жестикуляционный разговор.

Самое оригинальное заключается в том, что (как мы отметили), в полную противоположность сегодняшней, исконная система нотации «стратегически» ставит приоритетным не музыку, а текст – смысл повествования, оперируя музыкальными определениями на базе эмоциональной и интонационной ассоциации. А в данном случае, в то время как сегодняшний маэстро своими движениями отражает эмоциональную бурю произведения, его исконный коллега, или – прототип, «рассказывал» исполнителю совершенно конкретные ноты. Ну, разве что, «конкретные» они - в рамках античной стратегии, с которой мы здесь познакомимся. А ещё, можно добавить, что, из описаний границ ответственности дирижёра в Храме, следует, что помимо исполнителей, он дирижировал ещё и принимавшими участие в представлении зрителями – множеством народа, отвечавшим, к примеру, «Аминь» на благословения, в чётком соответствии музыкальной композиции.

* Возвращаясь к исследованию, отметим, что существующую (крайне масштабную) информацию традиционных школ о функции «Тэамэй Микра», решено было, на этом этапе, не осваивать, с целью чистоты эксперимента. На тот момент, в случае успеха - предполагалось добиться близких им результатов - ассоциативным путём. Это могло явиться, в определённой мере, доказательством корректности обнаружения остальных – не известных традиции значений, или, как минимум, более высокой вероятности «правильности» ожидаемых различий, существование которых, было уже несомненно. Начался процесс построения возможных методов исследования и декодирования значений -
  + Достигнутая возможность определённого ритмического «форматирования» произведения (при помощи рифм и техник подборки ритма), посодействовала нахождению логики и алгоритма расчёта длительностей «ТэаНот». Сравнивались, относительно, группы различных комбинаций знаков, принимающих участие в многочисленных, похожих «тактах» произведений. В итоге, были определены индивидуальные значения длительности.
  + Как и предполагалось, внешний вид символов - ассоциативно соответствовал этим значениям. Так, присутствие в рисунке «хвоста», добавленного к символу «акцентирования» (по направлению движения текста), предполагало «протянуть» указанную ноту дольше обычной; стрелочка «**<**» под буквой (опять же, по направлению чтения - справа налево) - указывает ускорить произношение с этого момента вдвое, и т.п…
* Но самой, казалось, нерешаемой задачей было - найти обоснованную базу для обнаружения «тональной» логики системы (высоты звуков на шкале какой-либо гаммы), да и, собственно, вообще, убедиться в её существовании… И всё-таки, (и в основном, отсеивая как раз то, что ни коим образом не могло являться всеизвестным, а, соответственно и обще-интуитивным, в рамках данной эпохи), в итоге особо интенсивных и ассоциативно всеобъемлющих испытаний, соответствующий необходимым дисциплинарным требованиям элемент, образовательно доступный и ассоциативно идентичный всем представителям данного (филармонического :) сообщества, был выявлен, и уже вскоре, главенствующая его позиция, в интуитивной логике исконной нотации стала несомненной.

В частности, и значительным образом, посодействовал тому ещё один ключевой, и, явно – самый «мажорный» момент открытия – грандиозным поэтически-музыкальным произведением, обнаруженной оказалась – сама «Тора», включающая почти идентичный набор таких же артикулярных символов (знаки препинания и «Тэамэй Микра»). А за ней, и все остальные произведения «ТАНАХа». До этого момента, всё происходящее касалось только Псалмов книги «Тэилим», и на этом этапе (расшифровки в ней длительностей символов), когда значения некоторых ключевых из них были уже определены, система была использована для нового эксперимента - напева одной (случайной) из глав «Торы». И… произведение (ошеломляющим, откровенно говоря, образом) «сложилось» абсолютно ритмически систематичным, и, главное - рифмованным.

С этого момента, «базы», то есть - текста произведений для исследования, сравнения и экспериментов появилось несравнимо больше, и, в таком объёме возможных соответствий, систематичность в логике «тональной» нотации была замечена и определена. Какой же она оказалась?..

* В «нарицательном» определении её, можно сказать что – будучи последовательной в приоритетах, так же, как и в случае общего подхода ко всему, что касается музыкальной нотации произведений, значительным и «ведущим», и в «тональном» плане, система видит – текст, вернее – смысл повествуемого, а в нашем случае – требования к интонациям в его произношении. Иными словами – «ТэаНоты» указывают прозвучать звук, создающий требуемую, в данном случае, интонацию слова, вернее – его ключевого слога (существуют и знаки, и заданные комбинации для слова в целом, и даже, словосочетания). Символы, и их комбинации настолько консистентно применяются для определения «одинаковых» смысловых слов и «фонетических ситуаций» в множестве произведений, что становится совершенно ясно, что именно это они и хотят показать в звуковом, эмоциональном отображении. А исполнителю, требуется воспользоваться подходящей нотой, которая «интонационно» прозвучит соответствующим образом. Ноте такой, однако, всё же, указан определённый (довольно узкий) диапазон высоты – в рамках одного из четырёх «сегментов», на которые поделен весь - средне-доступный для исполнителя диапазон пения (об этом - ниже…). Причём, касается всё это как отдельных слов, и единичного символа для звука «происшествия» присущего им, так и словосочетаний, для отражения «выразительной» интонации которых, существует соответствующая комбинация знаков. Существуют и символы, определяющие требуемую характерную артикуляцию самого звука - «дрожание» его, «удваивание», для отражения соответствующих эмоциональных оборотов, и т.д. Соответствующим же, «намекающим» на эту характерность образом, и в этих случаях, знаки «стараются» выглядеть и визуально – часто-волнистой линией для «трели», «высоко расположенной галочкой» для ноты «писклявой», и т.п.
* Приблизительно в тот же период, и, наверное, в итоге тех же испытательных условий, оказались разгаданными ещё несколько важнейших ключевых принципов системы, касающихся тональной нотации. Одним из исходных по этому поводу вопросов был – причина написания некоторых символов, переменно, над, или под буквами текста. На ряду с этим, задачей некоторых знаков, с высокой степенью вероятности, являлось указание направления вверх или вниз… Не вдаваясь в подробности логических соображений, скажем, что в итоге –
  + Было удостоверено, что система сопоставляет понятия направлений вверх/вниз по отношению к высоте звука, идентично нашему сегодняшнему представлению - высокая частота – верх (ведь идентичности даже такого, элементарного соответствия, нам с вами, никто из предков не гарантировал :).
  + Определённые символы, определяют значение «наступающей» ноты – относительно текущей - выше, или ниже её, соответственно. Такие символы иногда делают нотацию динамичной, поднимая, или опуская музыкальное движение повторением одного и того же знака (указания) до тех пор, пока его не прекратит один из существующих «однозначных» символов (таких, например, как – «возвращение к Тонике»).
  + Кроме этого, такие знаки, подразумевают указание направления следующих за ним нот, до появления нового символа, и часто, направление это, касается и предыдущих ему - этому исходному символу, нот текста.
  + В дополнение к этому (обнаруженному принципу манипулирования «направлениями» высоты), по поводу вопроса расположения символов над, или под буквами – на определённом этапе поисков интонационного соответствия, стало ясно, что (как мы уже успели заметить выше) для обоих позиций, определён соответствующий звуковой диапазон – «низкий» для символов под буквами, и, соответственно – высокий, для тех, что над ними. Отображённая символом «эмоциональная» нота (или группа нот), должны находиться в рамках этих, сравнительно определённых диапазонов, соответственно своему месторасположению (над или под буквами).

Кроме того, подразумевается, что и каждый из диапазонов, как и отдельные символы, также отражает некую обще-повествовательную интонационную характерность.

* + Кроме этих двух, система определяет ещё два – крайних уровня высоты – низший, и, соответственно – самый высокий. В итоге - система «видит», то есть – условно делит полный, средне-возможный физически, диапазон пения (в данном контексте – вернее будут сказать, наверное – звучания повествования), поделённым на четыре уровня высоты, каждый из которых «предполагает» собой некую «глобально-повествовательную» интонацию (приблизительные характерности их, мы представим ниже…).
* Определить, а вернее – наименовать, одним словом, предполагаемую системой интонационную характерность, и диапазонов, и отдельных символов не легко (во всяком случае – мне и сейчас. Несомненно, в последствии, это будет сделано). Ощущение их свойственности «строится» из многочисленных примеров их использования в произведениях – в соответствии с информативной составной каждого такого примера. Из его эмоциональной особенности, и в сочетании с другими, в итоге «нарабатывается», и к тому же, с преумножением знакомства с подобными - «оттачивается», ощущение требуемой интонационной сущности, которую исполнитель и должен обеспечить подходящей нотой, в рамках указанного диапазона. А нам с вами, кроме этого, понадобится ещё и определить этим характерностям – формулу соответствия сопроводительной гармонии, которую мы в рамках этого «руководства», ограничим использованием минорной гармоний - «Тоники», «Доминанты», но об этом – позже.

В таблице значений (ниже) мы познакомимся с (приблизительными) интонационными определениями отдельных символов, здесь же, мы лишь приведём пример (опять же - общих) предполагаемых системой, свойств сегментов диапазона –

* + - * «Низкий» (его составляют набор символов под буквами слов) - повествовательный, обычный «рассказывающий» тембр.
      * «Высокий» (символы – над буквами) – Начало нового рассказа, весёлость, акцентирование тезисов…
      * «Экстремально низкий» (специальные символы под буквами) – «глубина» повествования, грусть…
      * «Экстремально высокий» (специальные символы над буквами) – особенный плач, крик, ликование…

Это лишь приближённое очертание ассоциаций, и для одного отдельного символа, их может быть гораздо больше, всё в соответствии с информативной составной слова, или словосочетания, которое он отражает. И в таких, похожих по смыслу выражениях, в разных произведениях источников, такой символ, или комбинация их, фигурируют идентичным образом.

А ещё, данный параграф подтолкнул нас впервые к перекрёстку соответствий терминов исконной нотации с терминологией современной, а значит, пришло время поговорить вкратце и об этом…

* Термины – «Тоника», «Доминанта», и т. п., используются здесь не безосновательно. Соответствие их сущности, в глазах системы, и вообще – существования таких понятий в её логике, стояло отдельным вопросом. В итоге я был убеждён, что начало своё, они ведут именно отсюда – в конце концов, несмотря на контекстуальную причастность, символы «Тэамэй Микра» - ноты. И функцию свою, было им предназначено исполнять – вполне (и делали они это с большим успехом, в свете множества свидетельств, обеспечивая исполнительную способность масштабных оркестров и хоров).

Как уже было отмечено в начале, задачей этого документа не стояло приводить деталей доказательных и логику принятия решений. Многие такие детали документированы в процессе не были, и для восстановления этой информации, понадобиться, наверное, пройти весь этот путь, чуть ли не с самого начала. Но всё же, некоторые запомнившиеся «яркие» моменты этого вопроса, я здесь, периодически привожу. Делается это, в основном, в том случае, если мне это кажется полезным практически, например - для отождествления какого-либо из требуемых, базовых факторов ассоциации. Данный случай (символы тоники и доминанты), таковым примером не является, но для того, чтобы перейти к следующему, завершающему описание этапов исследования пункту, затрагивающему уже современную терминологию, я, всё же отмечу, что в логике доказательств причастности многих из сегодняшних терминов к исследуемой системе, сыграли роль и такие факторы, как, например – визуальная схожесть некоторых символов с существующей, современной символикой. Проследив их архивную международную эволюцию, можно заметить чёткую графическую связь между образом обозначения длительности нот, схожесть очертания музыкальных строк и тактов - делением в источниках текста на фразы-такты («П’суким» ивр.) промежуточным двоеточием. Басовый ключ выглядит сегодня почти идентично исконному обозначению самой низкой ноты, да и обозначение «Тоники», на древних рукописных листах источников «смахивает» на скрипичный ключ.

Некоторая информация базировалась на найденных материалах о происхождении и лингвистической эволюции значений сегодняшних слов-терминов, другие выводы, были сделаны из анализа традиционных ивритских названий знаков – так, слово «Атнах», на иврите создаёт ассоциацию «прихода к отдыху», «облокотиться и отдохнуть», или к «выдоху с облегчением» - так называется именно тот символ, который был найден схожим со скрипичным ключом, а присутствие его, консистентно, в завершении фраз и предложений - не оставляет сомнения в его идентичности сущности (звучания) «Тоники».

Знакам, чётко отражающим слова «вопроса», «перечисления», слова «условия» перед «разрешением» его (если **Так,** то…), явно угадывалась роль «Доминанты», а название самого «доминантного» из таких символов на иврите – «Четвёртый» («Рэвии») – по счёту, после самого фундаментального «Атнаха» - это, кстати, к «Доминанте» нас и приведёт.

Ну а другие «сегодняшние» термины, которые я позволю себе применить для отождествления сущностей значений «ТэаНот», или других системных принципов, я буду использовать даже если не находил (или, и не искал) им причины соответствия, а просто потому, что они правильным образом отражают нужный элемент и его функцию.

На самом деле, некоторые примеры логических соображений, приведённые выше, отражают лишь малую часть применённых способов добраться до сущности каждого отдельного знака, поиска из зависимостей, влияний, при учёте разных условий и возможных (и многочисленно найденных, в итоге) опечатках в сегодняшних изданиях, да и просто - не соблюдению редакторами книг нужных графических правил, по неведению их значимости. Некоторые знаки получили подтверждение своим музыкальным движениям, будучи найденными в разных произведениях отражая какое-то, на самом деле, явное движение, или эмоцию, такие, как – дрожь, подбрасывание, спуск, и др. В общем, множество ассоциативных факторов играло решающую роль в принятии решений, на ровне с математическими расчётами длительностей нот, анализа ситуации с точки зрения законов музыкальной гармонии, а также, с учётом физических «артикулярных» возможностей исполнителя. Всё это происходило для каждого, отдельного знака, на протяжении всех этапов процесса (и на самом деле, продолжает происходить и сейчас, расширяя рамки композиционного участия и пополняя статистику соответствий).

* В итоге – родился список нотных значений «Тэамэй Микра». Впрочем, это не совсем так - значения, обусловленные в таблице, скорее можно назвать «артикулярными», но при помощи определённых правил, с которыми мы познакомимся в следующих параграфах, эти значения смогут дать нам возможность «возвращать произведения к жизни», и может быть даже, буквально в той красе, в какой им суждено было уснуть тысячи лет назад. Кроме того, возвращаясь, однако, к технике «возрождения», хочу ещё заметить, что - несмотря на то, что логика системы позволяет определять некоторым из её символам разные ноты (в зависимости от определённых условий), на сегодняшний день, мне удалось - в рамках заданной гармонии, присвоить символам однозначное тональное значение, то есть – ноту, или комбинацию нот, при использовании которых - мы во всех случаях добьёмся всегда «корректного» музыкального итога. Пользуясь этими значениями, и конечно, корректно дополняя в мелодии промежуточные между символами и их «заданными» нотами отрезки, мы сможем получить итоговое произведение - идентичное оригиналу с точки зрения его ритмики, быть, по-видимому, «близким» к нему мелодически, и, во всяком случае – корректно отражать его интонационно-артикулярную составную. (Приводить здесь этих определений, я пока не буду – они всё ещё испытываются на соответствие в множестве произведений. Надеюсь, что уже к моменту публикации документа, их можно будет найти на вебсайте открытия, адрес которого, вы найдёте в конце документа.)

Вот, таким, приблизительно образом, выглядели этапы исследования.

Сегодня, продолжением его, в плане техническом, я занимаюсь лишь в рамках наработки опыта расшифровки и воспроизведения, в основном глав Торы и Псалмов «Тэилим», в форме приложения к моей ежедневной образовательной программе. В процессе, конечно, продолжают обнаруживаться всяческие нюансы и уточнения, кроме того, некоторая дополнительная общая информация встречается в общеобразовательной литературе, но, говоря откровенно - к сожалению, процесс исследования, на данный момент, остановлен. В основном, причиной этому является то, что всё время я посвящаю в этот период попытке придать огласке всё то, что обнаружено до сих пор, и, создание данного документа является одним из ключевых моментов этого процесса, который, я надеюсь, в начале 2022 года, тем, или иным образом, произойдёт. Надеюсь, что к этому моменту, удастся создать и записать уже и достойные демонстративные примеры произведений. Надеюсь, также, что к этому сроку, удастся написать и похожей на этот – обзор поэтических техник источников. Как я уже замечал, разнообразие и уровень его, являющиеся несомненным потенциалом для развития и современных школ - абсолютно не оценимы. Возможно, что в целом, «вес» поэтического аспекта этого открытия - превысит его музыкальный эффект, но очень может быть, что кажется мне это лишь потому, что исследование не завершено, и не абсолютно разгаданные тайны символов, хранят в себе ещё более феноменальные музыкальные чудеса. Так, или иначе, приведу здесь ещё перечень нескольких идей и факторов, которые остаются в списке не отработанных в контексте музыкального исследования в этом открытии:

**Следующие шаги в исследования…**

* В первую очередь, в надежде обнаружить полезные детали, необходимо, конечно, познакомиться детально с техниками традиционных школ. Почти несомненно существование таковых – сохранивших намёки на свои музыкальные свойства и в рамках традиционного использования. До сих пор, я не делал этого сознательно, так сказать, «для чистоты эксперимента», но и, конечно, по причине весомости материала и отсутствия на это времени. В любом случае, мне кажется, что наиболее практичным, было бы проделать такой обобщающий анализ, человеку сведущему в принципах и законах традиционных техник, познакомившись с ней сейчас в её исконно-новом виде. Конечно, это должен быть и современно-музыкально образованный человек, впрочем - не факт.
* Похожим образом, следует также привлечь - традиционные школы огласовки (определение вспомогательных символов - гласных букв текста). Как мы узнаем в дальнейшем, они основательно манипулируют сегодня многими «причастными» нашей тематике символами, не учитывая по неведению, при этом, присущих им дополнительных свойств и принципов. Существуют даже компьютерные алгоритмы такой огласовки. Думаю, что следует проанализировать возможность интеграции этой логики в музыкальный «расшифровщик» текстов., то есть – может оказаться возможным, создание произведений посредством программы. Если и не полной их аранжировки, то, как минимум – создания базовой версии для композиторской доработки.

* Существует традиционное мнение, что каллиграфические «хвостики», или «короны» букв, включают в своих формах, или направлениях - музыкальные значения. При беглом рассмотрении их в нескольких сефардских свитках Торы, я не заметил никаких консистенций, но, конечно, это не показатель…

На самом деле, вопрос касающийся и этого, и предыдущего пункта, и других, возможных идей поиска более высокой определённости в музыкальной нотации источников, обязан рассматриваться на базе древних археологических материалов. Может быть, даже и очень древних, или только из определённой географической местности… Очень слабый смысл имеет базироваться на версиях переписчиков тех периодов, когда система была потеряна, и значимые для неё графические нюансы, соответственно, не были учтены… Так что «разбирательство» во всём этом вопросе в целом - определение доверительности материалов, в частности, посредством обнаружения как можно более точных дат, местностей и событий, явившихся причиной окончательного «музыкального забвения», могло бы оказаться полезным и с практической точки зрения.

* А ещё, не окончательно была отработана причина горизонтального сдвига некоторых ведущих символов, по отношению к буквам. Консистентность в этом существует определённая, и, на данный момент, в моей логике, сдвиг этот имеет ритмический характер в системе «Тэилим» и «мелодический-диалектный», в системе «Торы» (см. ниже…). Но может быть, более точным расположением по отношению к букве, система намеревается указать один из вариантов нотной высоты (мы к этому ещё вернёмся…).

Есть ещё не мало вопросов и идей, относящихся к конкретным символам или принципам, но в такой резолюции, рассматривать их здесь, я думаю, места нет…

И последним пунктом (и я, конечно же, поставил бы его и первым), в этом списке приоритетов развития нового исконного искусства, является, конечно же – Ваше в нём профессиональное участие, мой дорогой и уважаемый читатель. И, с Б-жьей помощью, именно в надежде на него, прежде чем мы примемся за рассмотрение техник музыкальных открытий более детально, этот раздел, я закончу многоточием…

*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\**

1. ***Исконная Система Нотации:***

Надеюсь, что в предыдущих частях, нам удалось прояснить основы «мотивации» и «стратегии» нотации в источниках. В этой главе, обсудив более конкретные детали принципов и значений символов, их зависимости, и рамки их возможностей, мы познакомимся с тем, каким образом всё это выглядит в практическом применении.

Но начнём мы, всё же с того, что в равновесие главе поэтических обнаружений открытия, озаглавим и здесь, сперва, отдельные элементы его музыкального аспекта. И в этом случае, я разделю их (на данном этапе…) на три отдельных пункта, можно сказать – три подсистемы. Идентифицируем мы их самостоятельно не только потому, что обнаруживались они в разные периоды исследования, и присущи разным категориям произведений, а более всего потому, что техники их расшифровки и исполнения включают значимые различия. А трое их, лишь «на данном этапе», может оказаться - вследствие существующего мнения о том, что не исследованному ещё произведению «Мишлэй» (Царя Соломона), присуща особая, отличающаяся от других техника, хоть и отражённая теми же (с визуальной точки зрения) символами «Тэамэй Микра». Так ли это, пока не известно, но исходя из того, что подобное различие существует, касательно одной группы других произведений, мнение это учёл, и вопрос этот, на данном этапе, остаётся открытым. А упомянутые обнаруженные отличия, касаются системы книги - «Тэилим», которая действительно, некоторым образом отличается от системы «Торы», несмотря на то что большинство знаков «Тэамим» в них идентичны. Это и является причиной рассмотрения её, здесь, самостоятельно.

Ещё в начале рассказа, мы заметили, что название «Тэамэй Микра», для обнаруженной системы нотации, будет «обобщённым». Сказано это, исходя из того, что, на самом деле, систематических техник обнаружено было несколько, и символы «Тэамэй Микра», в одной из них – «основной» или «базовой», не участвуют и вовсе. Впрочем, несмотря на это, все системы тесно связаны логически, а упомянутая «базовая», является обязательной составной частью других, хоть и способна, и используется также и самостоятельно.

Эта «основная» система, базируется на некоторых музыкальных определениях, заложенных, как было обнаружено, уже на уровне графического отображения некоторых вариаций формы букв и огласовок языка, но самым интересным, оказалось то, что «корнем» музыкальной систематичности в иврите - является сам этот язык. Вернее, некоторые «фундаментальные» литературные его свойства и правила, принципиальная систематичность которых, в плане музыкальном, прояснилась также, вследствие данного исследования. С этим феноменом мы познакомимся чуть ниже. А в свете сказанного о связи и весомости литературных принципов в логике «базовой» системы, именовать её, в рамках данного руководства, решено было соответственно – система нотации - «литературная».

Она и откроет, обсуждаемый список -

**Обнаруженные системы нотации**

* **«Литературная» (базовая) система**

Охарактеризовать эту систему, в наших целях, будет достаточно просто – это будет та логика, которой нам придётся пользоваться для воссоздания произведений, в которых не существует традиционных символов «Тэамэй Микра».

* **Система «Тэамэй Микра»**

Эта система будет сопровождать нас в расшифровке всех источников, включающих «Тэамэй Микра», с единственным исключением – книги «Тэилим», которой, по причине некоторых отличий, мы определили отдельную, очень похожую технически, но всё же отличающуюся систему.

* **Система «Тэамэй Тэилим»**

Эта система сопровождает только лишь Псалмы - произведения книги «Тэилим». Впрочем, пользоваться ею, как и всеми остальными, нам понадобиться и в процессе расшифровки молитв, и других церемониальных произведений, которые, как мы уже отмечали, включают в себя произведения всех категорий.

----------------------------------------------------------------------------------------------

**Основы базовой - «литературной» системы**

Мы обсуждаем технику музыкальной нотации, базирующуюся лишь на символах, считавшихся до сих пор знаками, исключительно литературной символики, и соответствующего предназначения. На самом деле, речь мы ведём о расширенном наборе символов, включающем, в дополнение к буквам - знаки огласовки, и, если присутствуют, то и знаки препинания, и особого символа деления текста на отдельные фразы - «Соф Пасук» (см. ниже…). Важно знать, что в этой системе, учитывается то, что является доступным в сегодняшних изданиях источников, причём, на данном этапе, рассматривались, в основном, сефардские версии материалов. По разным причинам (детали их для нас не существенны), доступный в различных произведениях набор символов, может отличаться. Некоторые из оригиналов, в сегодняшних изданиях, «претерпели» символьное дополнение, в соответствии с существующими традиционными правилами огласовки, в частности, посредством созданных компьютерных алгоритмов, «корректность» которых, в нашем случае, как минимум – не удостоверена. Но чаще всего, нам придётся иметь дело с материалами именно в таком «неопределённом» статусе, к тому же, как мы уже объясняли, неточности могут присутствовать и в книгах древних, так что, в принципе, одной из наших (непростых) задач будет являться их обнаружение.

Несмотря на ограниченный набор исходных (музыкальных) данных в случае данной системы, на самом деле условия, которые мы рассмотрим ниже (и которые обязаны быть соблюдены), при существующей специфике текстов, и в рамках обнаруженной - «особой» специфики стиля, предоставят нам не слишком широкий набор возможных вариантов подходящей произведениям ритмики. Встретятся нам, несомненно, в списке «потенциальных композиций» и материалы, в которых нам будет предоставлен лишь только «голый» текст (без огласовок и всего возможного прочего), и в свете предыдущего замечания, даже в этой ситуации, определённая «реконструкция» произведений реальна, и все описанные правила, условия и вспомогательные рекомендации для данной системы (которые, я надеюсь, со временем будут и развиваться), будут идентичны, и практичны и в этих случаях.

Ведя речь о ситуации, в которой доступен нам исключительно текст произведения, следует ещё добавить, что, как раз в «Торе» (а может оказаться и в других книгах «ТАНАХа»), в прямом её тексте в традиционном свитке (в котором присутствуют лишь буквы), встречаются, иногда - слитно написанные слова, иногда – слова, или фразы, написанные с «неординарным» пробелом, и другие, подобного рода отклонения в написании. Все эти случаи, вероятнее всего, являются, в частности, и указанием - интуитивно соответствующего ритмического отклонения. В первом случае — это является «командой» слитного произношения (пения) двух слов «одним словом» («команда», идентичная принципу музыкального значения знака «дефис» (см. ниже)), в другом - значительной паузе… Все они, должны быть «отработаны» соответственно правилам, с которыми мы познакомимся ниже. А кроме этого, здесь мы встречаемся с нашим первым, практическим системным принципом, сущность которого можно сформулировать следующим образом – ***то, что уже определено системой более базового уровня, не будет дублировано системой более прогрессивной, скажем – знаком «Тэамим», несмотря на то что в ней может существовать собственный символ идентичного назначения***.

Принцип этот, в частности, подтверждает поэтапную эволюцию музыкальной нотации, и требует от нас понимания порядка её развития, который, для соблюдения вышеуказанного принципа, «ТэаКомпозитор» должен знать, а «ТэаИсполнитель» учитывать при исполнении. На самом деле, порядок этот прост – первым исконным «материалом», включающим некоторые элементы нотации, являлся уже - сам «голый» текст (музыкального) произведения, а точнее – некоторые «отклонения» в его написании; затем, «нотные» указания были добавлены посредством - символов огласовки («Никуд»), далее - происходит очень значительное для определения ритмики произведения - деление текста на фразы, посредством символа «Соф Пасук» (см. ниже), и самой прогрессивной ступенью этой нотационной системной эволюции – явилось добавление символов «Тэамэй Микра». Мы с вами, в добавление к этому, в некоторых случаях будем также учитывать и современные знаки препинания (они смогут нам помочь в расшифровке более поздних произведений).

**Глобальные характеристики и общие правила**

Напомним читателю, что здесь, мы обсуждаем систему, являющуюся, в частности, «базовой» и для всех остальных, то есть - все принципы её, должны быть соблюдены всегда. Поэтому, в этом параграфе, кроме описания специфических ей, ключевых элементов и функций, мы обобщим и всю остальную информацию и правила, являющиеся фундаментальными и практически существенными для всех произведений.

Первой, и особенно полезной, из интересующих нас «обобщающих» особенностей, является – свойственная стилистическая характерность, присущая всем обнаруженным «экспонатам». Несмотря на этнические, эпохальные, и другие различия в их происхождении, такая, общая и довольно яркая, поэтическая и музыкальная характерность существует, и это – ритмический стиль произведений. Это стиль асинхронных «синкопированных» ритмов, отличающихся между собой формой «синкопного» штампа, то есть - количеством и месторасположением асинхронных акцентированных ритмических ударений. Исключением являются отдельные главы «Торы», а все, без исключения, Псалмы, материалы состава устной «Торы», и все сопроводительные и образовательные **песни** (как бы это не казалось нам «некомфортно», нам придётся теперь привыкнуть к этому их достойному амплуа) – ритмически базированы на чём-то среднем между стилями, знакомыми нам как «Samba», «Rumba», «Хорa», часто, с добавлением кавказского (а иногда, как мне кажется, и народного африканского) оттенка. Является ли причиной этой общности стиля некая обусловленная религиозная причастность, или что-либо другое - неизвестно, и нам, собственно, и не важно. Факт этот нам полезен практически, как исходный - определяющий стиль и (в основном) ритмику находящегося перед нами, в текстовом виде, музыкального произведения, которое, нам стоит задачей воссоздать. И всё-таки, нам стоит отметить, что в комбинации с особенностями языка, является этот выбор исключительно удачным, предоставляя уникальную и гибкую платформу в плане музыкальном, но ещё и более успешно - в качестве ритмического «шаблона» для поэтической структуры произведений. Множество акцентированных синкопами слогов, и гибкость в возможности изменения этого штампа, даже в рамках одного произведения, предоставляет возможность раскрыть все многочисленные возможности фонетической манипуляции, присущие языку, обеспечивая тем самым все условия для создания не только уникальных и сложных моделей рифмовки текста, но, главным образом – возможности многогранного акцентирования слов и фраз, поддерживая этим возможность представления заложенной (повествовательной) многозначительности предложений - в абсолютной интонационной точности.

Мы ещё вернёмся к этому, при обсуждении системы «Тэилим», текстам которых, данная характерность наиболее свойственна, здесь же, с целью избежать упущений и недоработки столь «существенной» информационной детали, нам стоит сформулировать некое общее «контрольное» правило. Выглядеть оно, в данном случае, должно примерно так – ***первоочередной задачей расшифровки произведения, должно являться - чёткая идентификация поэтического его формата***. Обсуждаемое выше – многогранное (или многоступенчатое) свойство поэтического стиля должно быть учтено и отработано полноценно. С практической точки зрения, это значит, что – произведения бывают, порой, очень «насыщены» рифмованными словами, и обнаружив определённое соответствие, следует проанализировать дополнительные варианты.

Есть у этой медали и обратная сторона – нам нужно будет привыкнуть к тому, что исконные поэты пользовались фразами, значительно более сложными и длинными, чем мы. В нашем случае, на ровне с учётом возможных «близко и часто» расположенных рифм, мы должны научиться видеть рамки поэтических фраз и «с высоты птичьего полёта». Рифмы могут быть и удалены друг от друга значительно, завершая длинные фразы (включающие, порой, множество промежуточных, рифмованных оборотов, которые должны быть учтены также соответственно). Удалённые рифмы в произведении, могут «висеть», в ожидании своей гармонии довольно долго. «Уловить» все соответствия, с первого прочтения текста, чаще всего, не удастся.

В рамках задач данного документа - мы рассматриваем лишь те стилистические особенности повествования, которые необходимо соответствующим образом «обслужить» музыкально, с целью передать общей композицией намеренья автора, причём, лишь те из них, которые возможно обусловить какими-то принципиальными характеристиками. Конечно, каждое отдельное произведение обязано быть «создано» в соответствии со своей личной спецификой.

**Исходная Гармония**

В этой части речь пойдёт, о самом, вероятно, спорном элементе произведений, и именно поэтому, мне кажется, что здесь и сейчас, открывать обширное обсуждение о возможных видах и уровне развития сопроводительной гармонии, в особенности, произведений эпохи «ТАНАХа», нам не стоит. Несомненно, этому вопросу понадобится отдельный формат для обсуждения. Мне, тем не менее, всё же понадобится определение базовых элементов этого аспекта, в целях пояснительных, и поэтому, я, всё же приведу несколько факторов обоснования моей позиции в данном вопросе, и обусловлю нужные нам параметры соответствующими определениями.

Описывать детально применённые в процессе исследования способы изыскания видов и уровня античной музыкальной гармонии, мы не станем, по той же причине. Некоторые из них - описаны в рассказе об открытии. Здесь же, опишу лишь несколько общих критериев, взятых за основу, и, те исходные элементы, на базе которых, в итоге, было решено создавать «шаблоны» произведений для дальнейшей аранжировки, или импровизации исполнителя.

* В первую очередь, признаюсь, что предварительных данных, касающихся научного мнения о возможных и соответствующих данному периоду видов гармоний, музыкальных правил, и тому подобное, у меня не было, можно сказать, никаких. Базировался я, лишь на том, что логически соответствовало расшифрованным определениям символов «Тэамим», и тех «требований», которые они задавали в музыкальном исполнении.
* Здесь уже велась речь, о некоторых соответствиях в терминологии и внешнем виде символов, «намекающее» на идентичность многих знакомых нам понятий. Некоторые правила, учли подобные сходства, как дополнительное подтверждение обнаружению определённой функции. Рассматривались, кстати, и данные о музыкальных инструментах соответствующего периода и местности, обнаруженные при археологических раскопках. Задача была определить, какие гармонии могли быть организованы набором нот, издаваемых ими, по мнению исследователей.
* Но в основном, данные «изыскивалась» во множество (как оказалось) существующей, «разбросанной» малыми порциями по разным источникам, музыкальной информации, в фундаментальных источниках иудейской литургии - исконных сводах законов, справочниках и трудов комментаторов. Исходя из этих данных, картина композиционных и исполнительских возможностей, представляется значительно прогрессивнее той, какой мы склонны видеть её сегодня.
* Но всё же, наиболее веское подтверждение свое прогрессивности, исконная гармония находит в отображении композиции «Тэамэй Микра». Кроме самого факта существования нескольких символов, отображающих исключительно определение (аккордов) гармонии, в целом, на фоне разнообразия оригинальных музыкальных оборотов и раскрывающихся ритмических вариаций, невозможно себе представить, чтобы явное высокотехническое создание композитора, строилось на базе «недоразвитой» гармонической основы.
* Другой вопрос (и свидетельствует об этом, также и «общеобразовательная» литература) - что владение техникой этого уровня, было строго ограниченно чёткими социальными, и даже географическими рамками. В любом случае, в частности по причине намеренного учреждения данному этапу исследования - довольно узких композиционных границ, как то - воссоздания партитур «равнозначных исконным» в их определённости, - рамки уровня исходной музыкальной базы для них, и для создания демонстрационных произведений, определены были довольно «базовыми», но всё же такими, которые смогут позволить отразить, привычными нам музыкальными очертаниями, контекстуальные и поэтические намерения источников.

«На вооружение» были взяты:

* ***Современная Семи-нотная Гамма***
* ***Минорная Тональность***
* ***Сопроводительная гармония –* Тоника, Доминанта и Субдоминанта.**

На такой основе начинают создаваться сейчас первые современные нотные «шаблоны» произведений, а также и реальные демонстрационные произведения, в которых, для более чёткого отражения контекста, бывают добавлены «расширения» аккордов, а также, (редко) временные переходы в мажор - в соответствии с нотными комбинациями, возможными, всё же, по мнению основателей некоторых инструментально-археологических гипотез.

**Ритмические рамки**

Ещё одним «решённым» параметром в наборе исходных данных, на котором будет базироваться определение системных принципов, является – относительное утверждение требуемой ритмической резолюции, то есть – определение «счёта» и длительностей, используемых в наших произведениях нот. Определить резолюцию, решено было с тем расчётом, что ***наименьшая «ходовая» длительность произведений, будет – одной шестнадцатой. Самой «ходовой», в этом случае, в произведениях будет являться нота длительности – одной восьмой, которую, в дальнейших определениях, касающихся счёта и длительностей, мы будем считать «базовой»*** - с целью определения некоторых параметров, относительно неё.

При этом, мы сможем пользоваться, чаще всего, ***счётом и тактами - длинной в четыре четверти***, и эти границы, почти всегда будут совпадать с окончаниями логических фраз произведений и существующими символами, обозначающими эти окончания соответственно (см. ниже). Нужно учесть, что частой характерностью произведений является ритмика, больше подходящая «троичному» счёту, используя 1/12, или 1/6 доли, в рамках тактов. (Причиной, или итогом этого и является, иногда - «кавказская» характерность ритма произведений.)

Вообще, в определениях, имеющих отношение к счёту и длительностям, мы часто будем встречать «относительные» значения и размеры. Таким, я нашёл системный подход. Так, к примеру, существует символ, определение функции которого (по разным логическим причинам) расшифрован как - «удвоить длительность ноты, по отношению к предыдущей», а не как точное определение значения длительности.

**Темп**

Возвращаясь к общим отличительным характеристикам, отметим, ***что множеству произведений, свойственна высокая динамичность темпа***. Определено это было, в частности, измерениями времён, требуемых для исполнения некоторых ритуалов, и в частности, молитв, а вернее, тех их частей, которым определены ограничения продолжительности. Как мы уже говорили, молитвы включают в себя немало характерных Псалмов и частей глав «Торы», и, в целом - произведения всех исследуемых нами литературных сегментов.

**Ритмическая значимость ударений слов**

Напомню, мы всё ещё прибываем на уровне общих исходных данных произведений, но, уже на данном этапе, ***мы с вами находимся в рамках произведений характерного стиля, высокой динамики, и при известном шаблоне поэтической модели***. Существует дополнительный, общий принцип, даже – религиозный закон, который позволит нам ещё более существенно приблизиться к оригинальной форме ритмики произведения. Это – ***соблюдение только правильных ударений всех слов произведения в их пении***. Этот принцип безоговорочный\*, и религиозное правило, определено в источниках именно для пения священных произведений.

---------------------------------------------------------------------------------------------

*\*В редких случаях, традиционная рифма слова бывает всё же изменена, и тогда, это специально отмечено знаком ударения – символом «акцентирования» из набора «Тэамэй Микра». В некоторых молитвенниках присутствуют части только лишь «чистого» текста, и в нём, бывает добавлен только лишь этот символ – символ ударения в словах. В очень редких случаях искажение ударения слова позволительно, и делается это - ради рифмы. Кроме этого, существуют слова, ударение в которых определяет их значение (корректными могут быть несколько вариантов), и тогда, это уточняется.*

---------------------------------------------------------------------------------------------

На самом деле, при данной специфике стиля и свойствах языка, уже при этом наборе исходных данных, с композиторской точки зрения, как минимум в ритмическом плане, мы будем довольно ограничены в возможных вариантах. Понимание текста добавит нам знаки препинания, которые будут соответствующим образом обслужены (см. ниже…), и в принципе… не позаботься Мужи Великого Собрания добавить знаки огласовки и символы «Тэамэй Микра», возрождать музыку «Торы» и остальных книг «ТАНАХа», нам с вами пришлось бы именно так…

Делать нам этого, таким образом, слава Б-гу не придётся, однако, с множеством других произведений, в подобном исходном статусе (где доступен лишь только текст), мы столкнёмся часто, и единственное, что ещё можно добавить для усовершенствования специализации владения этим композиторским набором, это помнить что в том случае, ***когда такое произведение является одной из частей молитвы, нам следует обратить внимание на музыку предыдущих и последующих ему частей -*** в них, вероятно, будут существовать дополнительные инструменты. С редким исключением все части молитв связанны между собой в одном ритме и обоюдно-рифмованы «на стыках». Так что чаще всего, нам и в этом случае удастся добиться «корректного» результата. Многие Псалмы, таким же образом созданы группами, музыкально (и тематически) однообразными. А вообще, в отношении «Тэилим» - один из ведущих толкователей и комментаторов источников, утверждает, что мелодий для них, существовало лишь - восемь.

-----------------------------------------------------------------------

1. ***Ключи «литературной» системы***

На базе этого ознакомления с основными стилистическими характеристиками произведений, мы можем перейти к обсуждению того, какие инструменты для их возрождения, предоставляют нам их отдельные исходные факторы систематически.

Под такими факторами, являющимися «специфическими» для первой из наших систем, мы подразумеваем следующий (предпочтительно доступный нам) набор исходных данных:

* **Слова текста (В чётком соответствии с расположением их в оригинале).**
* **Символы огласовки («Никуд» ивр.).**
* **Символ – дефис «–» -** Определённая музыкальная функция его, для нас существенна в отдельности.
* **Символ «Соф Пасук» (конец фразы)** - в рамках этого документа, присвоим ему название **«Phrase»** (и дальше…). Функция его - обозначение конца отдельных, информативно законченных фраз в тексте. Символ его – обычное двоеточие «:», расположенное в строке текста, после заключительного слова такой фразы (См. ниже).
* **Знак «Шва» - снова, символ – двоеточие, но под буквами. Бывает он двух графических вариаций – обычным «**:**» и утолщённым «:» (жирным шрифтом).**

Знак «Шва», традиционно причастен к группе огласовок, но для системы он играет особую роль, и поэтому стоит отдельным пунктом. Расположение под буквами, подчёркнуто потому, что в системе используются ещё два вида символов обычных двоеточий, обладающими иными, существенными значениями и отличающиеся, в основном, месторасположением (отличаются они и размерами, но в массе недостатков качества печатных изданий, это может быть и не заметно, да и не соблюдено). Выше, мы уже познакомились со значением символа двоеточие в строке текста - «Phrase», а ещё один, третий – располагается всегда над буквами и является одним из символов «Тэамэй Микра», в соответствующей главе которых, мы познакомимся и с ним.

* **Современные знаки препинания.**

------------------------------------------

**Текст произведения и Знаки Огласовки**

Как вы уже, вероятно, поняли, первое, о чём нам стоит позаботиться, если это представляется возможным – о достоверности и качестве источника. К сожалению, сейчас это ещё не совсем ясно, но в дальнейшем, надеюсь станет возможным чёткое определение корректности первоисточников с точки зрения определений музыкальных систем. Когда и где «исчезали» эти знания (или, намерение наших мудрецов с нами им делиться) будет становиться ясным с опытом реконструкции материалов. А пока, мы будем базироваться на том, что есть, и… – ремонтировать его нотацию, если мы оказались правы в обнаружении ошибки, впрочем, исходя из существующего уже такого опыта, есть большая вероятность, что в таких случаях, вы сможете найти корректный альтернативный античный материал. В любом случае, ***то, что нам следует делать с нашим самым доверительным текстом и его огласовками, это – чётко следовать (а лучше владеть) абсолютно всем правилам и нюансам его точного произношения, в соответствии с восточным, предпочтительно иранским или иракским диалектом***. Это касается, как мы уже подчёркивали, в основном, ударения слов, но равнозначно значимыми, для музыкальной расшифровки, могут оказаться и самые посредственные «апострофы» в произношении согласных, и характерное «продлённое» произношение некоторых гласных букв.

Обычно, такое «продление» - не этнический каприз, а музыкальное требование, отражённое соответствующей принципиальной символической характерностью. Она же и является - первым нашим систематическимпринципом –***всё, что в достоверных источниках написано «жирным» шрифтом, должно быть акцентированно, и «продлено» в исполнении:***

* ***Нота, соответствующая отдельной «жирной» огласовке (утолщённому символу), или букве (в случае согласной, это может быть и она, и огласовка под ней), всякого слова, должна быть акцентирована и продлена в звучании дольше других.*** Время такого «продления» не однозначно, и иногда может быть незначительным, как в случаях, если такая нота находится в слове-комбинации, написанной через «дефис» (см. ниже), но иногда, имеется в виду определённое её продление - ровно вдвое, по отношению к остальным. Особое внимание в таких случаях, требуется, как раз в ситуации присутствия дополнительной системы («Тэамэй Микра»), так как, в них существует отдельный символ для увеличения длительности вдвое, а как мы уже говорили, в данном случае, он не будет ими использован (не дублируя функций «ниже-ранговой» системы). Точное значение, в рамках данной системы, может быть найдено только лишь «обратным отсчётом» длительностей, от ближайшего «фразирующего» символа (см. ниже).
* ***Написанное целиком «жирным» шрифтом слово, должно быть «растянуто» на полный такт.*** Часто, это будет первым словом произведения (Псалма), или отдельного стиха в песне, иногда – первое слово каждого стиха в их серии в произведении.

---------------------------------------------------------------------------------------------

*\*Насколько я понимаю, до сих пор, это принималось за некую форму каллиграфического «оглавления» в источниках, часто дублировалось на все в нём «начала» автоматически, и присутствует, сегодня, во многих местах безосновательно.*

---------------------------------------------------------------------------------------------

Мы уже говорили о том, что встречаются в источниках различные, на первый взгляд, исключительно каллиграфические исключения – «для красоты». Это может оказаться и так, но внимание на них должно быть обращено всегда, вероятность влияния его на музыкальную структуру - велика. Таким образом было обнаружено, что - ***слитно написанные слова, должны быть «отработаны» принципом, идентичным написанию их через «дефис»*** (см. ниже).

-------------------------------------------------------------------------------------

**Знак дефис «-»** - объединяющий два, или больше слов в тексте (будучи дублирован) - написан между этими словами, но в отличие от привычной нам позиции его (вертикально - по центру букв), здесь он выровнен с буквами по верней их линии\*. А ещё, отличным от привычного нам, является - его значение: именно «объединять» слова в произношении, а не конкретизировать их, или указывать на что-либо. Тем же самым, является и ***фонетический принцип, заложенный в этом музыкальном символе – пропеть слова (два или более) – абсолютно слитно, без всякой паузы между ними, как если бы это было одно слово.***

***Ударение этого «цельного» слога (если не указано иначе соответствующим символом), всегда падает на последний, перед дефисом, слог первого слова.*** Там же он будет находиться, если «объединённых» дополнительными дефисами слов, в комбинации - больше, чем два.

---------------------------------------------------------------------------------------------

*\* Каллиграфическое выравнивание букв в источниках, так же, как и в самом свитке «Торы» происходит по верхней их линии. Это примечание помогает объяснять некоторые графические (не привычные для нас) «загвоздки» в рукописных оригиналах, да и в сегодняшних – печатных.*

---------------------------------------------------------------------------------------------

Кроме слитного произношения, почти во всех случаях, ***комбинация эта, требует ещё и «ускорения», и должна быть пропета быстрее соседних слов - ровно вдвое (нотами в половину длительности других).*** Определить, требуется ли ускорение, в рамках данной системы, снова, придётся лишь «обратным» отсчётом длительностей от окончания фразы. Об этом, можно ещё сказать, что в рамках отдельного произведения, все такие комбинации попадались мне - или всегда ускоренными, или нет. (Я пока не задавался целью понять логику этой систематичности, и может оказаться что было это лишь следствием совпадений.)

Функция «дефиса» - довольно распространена во всех категориях произведений. Она очень удобна для точечной «подгонки» (уплотнение и ускорение) текста под определённый общий ритм, и, в данной конкретной характерности стиля, воспринимается очень органично (чем лишний раз подтверждает и факт общности этой характерности, и доминирующую «динамичность» произведений.).

---------------------------------------------------------------------------------------------

**Символ «Phrase» («Соф Пасук»)** - доступен во всех книгах «ТАНАХа» и в некоторых произведениях «базовой» категории. Этот, довольно распространённый в источниках символ, формы двоеточия между словами, указывает границы традиционного деление текста на отдельные «законченные» фразы. Такие фразы нельзя назвать привычными нам «предложениями», скорее это - прототип знакомого нам понятия. Они могут быть «информационно» короче и включать в себя лишь часть произносимой фразы, но интонационная «завершённость» в них присутствует всегда, и поэтому, ***в большинстве случаев, символ «Phrase» — конкретное определение исполнения «Тоники»***. Имеется в виду «Тоника» сопроводительной гармонии, нота мелодии при этом может быть иной (в гармонии аккорда). Исключениями являются – неутвердительные фразы. В этих случаях гармонию придётся подобрать в соответствии с контекстом, и – привычным для нас его интонационным представлением. Я выразился так потому, что, по-видимому, в следствие исходных принципов данной фразировки, такие фразы встречаются редко, и мне кажется, что и те, которые всё же существуют, озвучивались, в этих случаях, на фоне гармонии тоники (но нам – такая интонация не привычна. Однако, это тема для отдельного разговора).

Символ «Phrase» является самым распространённым примером того, что указания предшествующих систем не дублируются более прогрессивными. Так, в системах «Тэамэй Микра» (рассматриваемых далее) существует специальный символ «Атнах», указывающий непосредственно на букву, на которую приходиться аккорд тоники, а в случаях окончаний фраз, указанных символом «Phrase», «Атнах» там добавлен не будет. И это несмотря на то, что визуально, «Phrase» функционирует иначе (не указывает непосредственно на нужную букву/долю) – ***при присутствии символа «Phrase», тоника должна быть исполнена на доле ноты - акцентированного слога (слога под ударением) слова, предшествующего ему*** (символу «Phrase»). То есть, на доле - буквы под ударением, последнего слова фразы.

Ещё одно музыкальное свойство символа «Phrase», и ритмическая его консистентность, не оставляют сомнений в фактическом предназначении его - как исконного прототипа сегодняшнего - нотного такта. Длины таких фраз-тактов не одинаковы, и они могут включать в себя несколько привычных нам «равномерных» тактов, но фразы эти всегда выравнены ритмически, и будут всегда «кратны» тому, что мы, в наших целях «решим» считать «тактом», в удобной для нас резолюции. А за таковой, мы примем - самую короткую из существующих в источниках «фраз» - в одно слово (таковые, не многочисленны, но есть), состоящее из восьми слогов. Таких тактов, в текущих «фразах» (наиболее типичных для источников), может заключаться 3-4.

В плане определения (и обнаружения) ритмики произведений – символ «**Phrase»,** задаёт нам «шаблон» деления произведения на такты. ***Он всегда «выровнен» с окончанием такта.*** Это значит, что последнее слово перед ним (перед символом), будет последним в своём такте. ***Следующее за таким знаком слово, вернее, его акцентированный слог (слог под ударением), будет обязательно находиться уже в новом такте***. Во всех случаях, детали этого «стыка», включая сопровождающие его паузы, должны быть обнаружены «подбором», и в итоге, у нас образуется существенная база для относительного определения ритмики и нотных длительностей.

Несмотря, на кажущуюся «неопределённость» принципа, на самом деле, этот инструмент очень интуитивен. При характерной частоте присутствия символов «**Phrase**» в произведениях, и относительной равномерности их разброса в тексте, выравнивание «улавливается», с опытом, довольно просто.

**Современные знаки препинания.**

Привычные нам, символы точки, запятой, вопросительного и восклицательного знаков, встречаются в более поздней литературе. Многие произведения обсуждаемой категории включают их, однако, они бывают добавлены и в (древние) «Тэилим», и нередко в тексты молитв. Мне на данный момент не известно на базе каких принципов они включены в произведения в каждом конкретном случае, поэтому, учитывать их приходится «осторожно» - в произведениях, в которых существуют «Тэамэй Микра», я предпочитаю их просто игнорировать. Но в остальных случаях – ***в плане ритмики произведения, знаки препинания - функционируют идентично принципам символа «Phrase»*** (см. выше). Ну и конечно, в плане сопроводительной гармонии, они предоставляют нам относительно чёткие (соответствующие своей сути) интонационные требования.

**Паузы**

Заметив выше, что длины пауз, при определении тактового деления, нам потребуется «изыскивать», мы затронули ***одну из наиболее значительных принципиальных недостатков всех существующих систем: за исключением единственного символа «Тэамим», обозначающего особую «паузу-синкопу» (см. ниже – символ «Accord»), никакие другие паузы, нигде не определены.*** (В «Тэилим», однако, возможно, что на некоторые паузы существует определённый принципиальный «намёк» - его мы рассмотрим в соответствующем разделе ниже.) Это очень значительный минус, и можно его, частично списать на характерное свойство динамичности произведений – текст песен довольно плотен, и указанные символами «удлинённые» ноты, чаще всего «заполняют» пустые пространства… Но, тем не менее, паузы существуют, и определение их – задача не тривиальная, даже в системах «Тэамим». В любом случае, ***расчёты расположения слов в такте, как и паузы в них, во всех системах, может быть произведён только лишь относительно доступных нам «тактирующих» символов. В данной системе это (возможные) символы - «Phrase» и знаки препинания (В системах «Тэамим» мы познакомимся с ещё несколькими символами, указывающими рамки тактов).*** В большинстве случаев такой расчёт правильнее делать «обратным ходом» - суммируя слова (указанные длительности их гласных букв) от конца такта к его началу. Некоторая ритмическая «неопределённость» свойственна, в основном, началам тактов.

**Символ «Шва»**

Думаю, что обнаружение свойств этого символа, окажется отдельным открытием для - лингвистов. Вряд ли, на уровне фундаментальных законов произношения какого-либо ещё языка, бывают заложены систематические принципы «музыкально-поэтического» направления\*. Функций, у этого символа несколько, и все они, кроме прочего, принимают участие в наведении «порядка» в произношении и ритмическом «равновесии» произведений.

---------------------------------------------------------------------------------------------

*\*, Честно говоря, это «невзрачное» двоеточие под буквами, я по началу вообще не учитывал в списке чего-либо значимого в плане музыкальном, но сейчас считаю, что с изобретением его принципов, в плане «фундаментальности» музыкальной сущности на уровне базовых правил языка, Создатель их, вполне мог бы претендовать на международный патент… Во всяком случае, пытаться придумывать ему альтернативного (ассоциативного) названия, как в случае других символов, я не стал. Это просто – «Шва».*

---------------------------------------------------------------------------------------------

Начнём с того, что первая функция его – быть обычной гласной буквой – «Э». И на самом деле, должен он был бы быть (как явно и был кода-то), одной из самых распространённых букв в речи. В частности потому, что кроме многочисленного присутствия в обычных словах, сопровождает он и согласные многих слов «приставок» (в иврите – пары букв – бэ-, кэ-, лэ-…).

На практике же, во многих случаях, основная часть иврита-говорящего сообщества, сегодня его просто игнорирует и не произносит ничего. Произносят его, всё-таки, как положено, многие представители восточных общин (это произношение его, в частности, и является одной из характерностей их отличительного акцента). Что же «должно» происходить с ним, на самом деле, и в чём всё-таки секрет этой ноты, или буквы «Джокера» ?..

Дело в том, что (почти) правильно поступают - и сефардские старожилы, и торопливая молодёжь. Уникальность этой буквы, состоит в том, что ***в правилах языка – считать корректным произношение слова, как с участием этой гласной, так и без неё***. А графическим фактором, указывающим произносить ли полноценную гласную, или нет, является толщина символа. Для композиторов наших динамичных партитур, такая гибкость, конечно – прекрасный подарок. Особенно, при свойственной динамичности стиля и характерной «плотности» текста - множество слов и предлогов могут быть длиннее или короче на гласную букву (следует учесть, что написание текста при этом не меняется – меняются лишь символы огласовки, которые, как мы уже знаем – были добавлены к печатным текстам на очень поздних этапах). Но, к сожалению, многие издания не отражают определений правильно.

Вот, как должны выглядеть правила произношения «Шва», исходя из обнаруженной логики, удостоверенной на многочисленных примерах корректного его отображения в книгах «ТАНАХа», символика которых, не использует существующих сегодняшних алгоритмов огласовки (см. также ниже), а исходит из доскональной переписи античных источников -

* ***Встретившись с «утолщённым» - «жирным» «Шва», мы будем произносить (петь) всегда полноценную букву «Э», длительностью - равномерной остальным в этом слове, если не указано иначе (посредством «инструментов» одной из систем).***

Поведение обычного «тонкого» «Шва», мы рассмотрим в двух возможных случаях – причастии его к согласной, или гласной буквам.

* ***Обычный (тонкий) «Шва» под согласной.***

Напомним — это тот случай, когда полноценной гласной букве «Э», в данном месте мелодии «нет места». И в этой ситуации, сефардские исполнители тоже ведут себя сегодня правильно. В отличие от основного языкового сообщества, они не абсолютно игнорируют букву, а произносят что-то похожее на звучание «апострофа» (значительной нотной доли это не занимает). ***Встретившись с таким знаком в тексте, требуется произнести то, что в русском языке будет более всего похоже, наверное, на эффект «твёрдого знака» между двумя согласными буквами, некую «запинку», перед следующей буквой, а не «плавный» к ней, в произношении переход.*** Как если бы мы перечисляли быстро согласные буквы алфавита. Нечто похожее в звучании – ***чёткое и «утвердительное», нам понадобится озвучить даже после последней (согласной) буквы в слове, если там присутствует символ.***

* ***Обычный «Шва» последующий гласному звуку.***

«Апостроф», о котором мы говорили выше, должен прозвучать и в этом случае. Но практически, правильнее, наверное, это будет сформулировать так - ***в этом случае, такую гласную букву, надо удвоить в произношении, нотами – «минимальной ходовой» длительности*** *(обычно, это - 1/32)*.

Это правило – отдельная гипотеза... и, наверное, самая проблематичная из всех здесь представленных. Дело в том, что сегодня, так не поступает никто. В этом случае, и сефардские исполнители совершенно игнорируют символ – ничего не произносят, только гласную букву. Но всё-таки, я верю, что за этим правилом скрывается очень принципиальная характерность пения Святого Писания и Молитв. Создавая эффект «трепетного» голоса, это правило абсолютно чётко отражает «настрой» исполнителя, определённый религиозными правилами (обсуждая ниже, принципы «Тэамэй Микра», мы обсудим ещё одну возможную характерность исполнения - «сопутствующую» данной). Но, даже не углубляясь в мистические свойства «Шва», можно увидеть, а вернее – услышать, что строгое следование его правилам - «вынуждает» исполнителя к чёткому произношению абсолютно всех букв текста, причём, на абсолютно точных их ритмических долях. Предоставляя, каждой из них, фактически отдельную (если даже и минимальную) долю, оно предотвращает практику «проглатывания» и «смазывания» букв – так, в точности, как и требуют этого (довольно строго) религиозные правила. Вдаваться в детали обнаружения и доказательств описанных принципов, здесь мы не станем. Этому, по-видимому, понадобится отдельный формат, так как, как я уже сказал – значимость данного принципа очень высока и «чувствительна» - в частности, она изменяет привычное произношение некоторых «необсуждаемых» слов в святых произведениях, и в первую очередь – произношение Имени их Создателя. Поэтому, чтобы не «застрять» на этом пункте нам с вами (да и всему открытию), договоримся, что тот, кто не станет убеждён в его точности (или – пока, он не станет в ней убеждён :), может продолжать игнорировать этот символ в этом случае. Ритмика некоторых произведений, в отдельных местах будет (точечно) искажена, но на произведение в целом, это значительно не повлияет. (всё это касается только последнего пункта и его принципа, по поводу всего остального, никаких сомнений в описанной здесь специфике произношения не существует.)

---------------------------------------------------------------------------------------------

*\* Открытие «мотивации» и правил «Шва», объясняет теперь и (очень) многие другие артикулярные и грамматические загадки языка, в основном - литургического, но, как мы видим в примере со «Шва», - и в современном произношении существуют секреты. Вообще, хочется надеяться, что данное открытие произведёт определённую ревизию существующих, да и довольно древних - ошибочных материалов. Обнаружения, в частности – рифмы, выявляют теперь неоспоримые ошибки на уровне букв, и даже слов некоторых произведений, что, в частности, затрагивает, порой, и правила современного произношения, и это, конечно, не должно быть проигнорировано. А секрет успеха, этого «излечения» святого языка, несомненно, кроется - в популярности возрождённых произведений, и значит – находится в наших руках :)*

---------------------------------------------------------------------------------------------

Это все закономерности, отражающие музыку произведений, которые мне удалось найти в тех случаях, когда нам доступны лишь перечисленные выше данные. Достаточно ли их для того, чтобы считать, что у нас есть возможность повторить задуманную автором композицию в совершенстве? Ваш профессиональный ответ ясен. Технически, эти параметры оставляют немало места для различной интерпретации деталей, но мне кажется, что вышеупомянутую - главную задачу, которую ставит перед нами это открытие своим откровением, мы способны решить, и даже с отличием. А потому, вопрос, который беспокоит меня сейчас значительно больше - смог ли я преподнести, на данном этапе, достаточно доступно то, что в моём случае, «наработано» в определённый интуитивный инструмент, при помощи которого, многие произведения «складываются» в довольно чёткие музыкальные прототипы. Пусть, с некоторыми альтернативными вариантами, но, в рамках заданного стиля, и конкретной тематики, каждое такое произведение, определённо несёт в себе отдельный, своеобразный и узнаваемый «дух», конкретного автора, и в нашем случае - я вижу в этом результате, абсолютный успех.

Забегая немного вперёд, должен сказать, что, добившись Вашего чёткого понимания описанных здесь свойств, правил и принципов, не говоря уже, о способности владеть ими, я мог бы с уверенностью заявить, что задача, этого документа - достигнута. Но, к сожалению, Вы, мой уважаемый читатель, являетесь Пионером данной школы. В мире нет ещё ни одного её выпускника, и даже «общая» рецензия, данному руководству никем, пока, не предьявлена. Так что, возлагая все свои надежды, на высоту уровня, Вашей профессиональной спецификации, я рассчитываю на то, что в целом, «стратегия» системы, и специфика, возможных её «ключей», на данном этапе, Вам ясна, и в таком случае, должен сказать, что, несмотря на то, что следующие системы, предоставляют широкий набор дополнительных инструментов, не играющих, казалось бы, никакой роли в сути «базовой» системы (в рамках обсуждения которой, мы всё ещё находимся), знакомство с их принципами, довольно весомым образом преумножает интуитивные способности расшифровки и «голых» произведений. Это и не удивительно, ведь в итоге, и в них, все эти знаки и символы - практически «существуют», - как отражение своих функций, а специфика музыкальных «ходов», манёвров и украшений, в рамках особенности стиля, заметно однообразна, и часто, «ходы» эти чётко «просматриваются», в ассоциации символического отображения, начерченного, нашим наработанным опытом.

На пороге знакомства с символами «Тэамэй Микра» и их функциями, мы определим ещё одно фундаментальное ключевое правило, касающееся и их, и всего того, с чем мы уже успели познакомиться. Перефразировав немного этим, весомый принцип соблюдения законов «Торы», мы сформулируем его так – ***«не допустимо не соблюдать определённое правило, в той же степени, что и добавлять его там, где оно не фигурирует»***. Иными словами - на примере уже известных нам функций, например - «дефис», это будет выглядеть примерно так - в том случае, когда пара слов, в «складывающейся» у нас мелодии объединяются в произношении (на разделительную паузу между ними не хватает ритмической доли), а «указание» такое (то есть «дефис»), в данном случае отсутствует – у нас ошибка. Нам следует пересмотреть данный «отрезок». А может быть, и всё произведение… Случается и такое, и дополнительный мой «фундаментальный» совет, в плане расшифровки ритмики – ***начинайте ритмическую «сборку», не только от конца тактов (как мы уже учили – «задом-наперёд»), но и от конца части (а ещё лучше всего произведения)*** (впрочем, боюсь, что ценность этого совета, оценить суждено лишь «ТэаКомпозитору» - с опытом).

-----------------------------------------------------------------------------------------

1. ***Система «Тэамэй Микра»***

Несмотря на то, что мы подошли к самой масштабной (и загадочной :) части музыкального аспекта открытия, слишком уж многословными, нам здесь быть, на самом деле, не придётся. Описать абсолютно все правила для каждого символа, обусловленные различными комбинациями окружающих его условий, я, на самом деле, ещё не готов. Таким, существующим «систематически различным» вариациям, традиционная литература посвящает многие тома, и несмотря на то, что правила, изложенные там, по-видимому, не часто окажутся нам полезными, возможные отличия нюансов функциональности символов, в описанных там случаях, как минимум – вероятна.

Все принципиальные правила и исключения значений символов должны быть ещё перепроверены и уточнены, а здесь, в качестве «первого знакомства» с ними, я попытался охарактеризовать функции каждого из них, по возможности, максимально обобщённо. Ну а кроме этого, основная «идея», или, если хотите «недостаток», а по-моему – «задача» стратегии античной нотации - определять не всё, а лишь то, что (по её пониманию) «необходимо», я надеюсь, вам уже более или менее ясна, исходя из предыдущих обсуждений античных «стратегий» нотации. Вот в эти «рамки» - рамки того, что известно и определено, нам и нужно «вместить» текст, с учётом всего, что мы освоили в предыдущем параграфе, плюс…

Плюс дополнительные определения, отдельным буквам, вернее, соответствующим им нотам, о которых нам будут сообщать символы «Тэамэй Микра». А определения эти, будут даны лишь тем нотам в произведении, которые, в музыкальном плане, отличаются своей длительностью, или «тоном» от - так называемых - «основных», параметры которых, нами были определены (решены, как мы помним), и для системы, определения эти будут считаться «базовыми» - исполняемыми «по умолчанию». Так, началом произведения, можно образно себе представить строку нот, длительностями «одной восьмой», и все они – ноты «средней» высоты нашего исполнительского диапазона. И теперь, мы начинаем их петь, глядя в перёд, где мы периодически будем встречать «команды» - что-то, в этом постоянстве изменить (обычно, нотация начинается уже с первой ноты). Таблица этих «команд» - в соответствии со своим графическим «символом» при сопутствии наших объяснений, и займёт основную часть этого параграфа, а в начале, мы уточним понятия «базовых» параметров, и затронем некоторые ключевые принципы ритмического и «тонального» определения (высоты ноты «в системном понимании»).

Мы уже обсудили, что «базовой», мы выбрали - (среднестатистическую) «одну восьмую» долю произведения. В «относительных» определениях длительностей, «по умолчанию» мы будем подразумевать её. Мы также говорили о том, что в рамках ритма, «базовой» может оказаться «одна шестая» доля – в случае «троичного» стиля ритма. А обнаруживается этот стиль, методом «подбирания» ритма, в соответствии с заданным условиям акцентирований. С обсуждения этого процесса мы и начнём.

**Идентификация ритма произведения**

«Подбор» ритма, можно назвать - самой «принципиальной» задачей, в нашем реставраторском творчестве. Причин для «отговорок», при неудачах в её решении, у нас будет меньше всего – указанных «акцентированных» долей (являющихся для нас основным «исходным» данным, в этом процессе), в произведениях обычно достаточно много. Таким образом, в достоверности итога, будет отражаться лишь степень нашей личной ответственности и терпения. (Такой вот, экзамен чувства ритма и воли :) Но для того, чтобы понять, что кроется за сказанным, подытожим, сперва, то, что мы уже успели рассказать о системном подходе к определению ритмов произведений.

***В плане ритмики - система всецело базируется на нашем чётком ощущении «акцентированных» нот песни***. То есть, акцентированных гласных букв – «ключевых», в акцентированных слогах. В моей попытке проанализировать, что является для такого «акцентирования» характерным систематически, я нашёл, что ***это – всегда слог, на который падает ударение слова, и/или – слог, который выходит за рамки «ровного» ритма, другими словами – «синкопа»***. Так, например, затактовое начало произношения слова, сделает его первый слог «акцентированным» в произношении.

Вот к таким слогам, а точнее – к ключевым гласным буквам этого слога, будет «привязан» символ «Тэамэй Микра»\*.

---------------------------------------------------------------------------------------------

*\*Мы уже говорили, что он может находиться над, или под, соответствующей буквой, в любом случае, «отношение» его, к определённой букве будет графически понятно. Мы также уже уточняли, что в большинстве случаев, символ будет отмечать «согласную» букву, предшествующую нужной гласной, которая там же, традиционно указана знаком огласовки.*

---------------------------------------------------------------------------------------------

С позиции системы - ***любой, «встретившийся» нам в тексте символ, в первую очередь, говорит нам о том, что присущая ему нота, является «акцентированной», по отношению к другим, в ритмической цепочке***. Так, образно говоря, символы, отмечающие в длинном слове – 1й,3й,5й.. и 8й его слог (гласную букву слога), дадут основание подозревать, что наш ритм – танго. Акцентированными будут являться – три «сильные» доли ритма, и «синкопированная» восьмая. Последующие слова, расставят свои ударения, и в этом «шаблоне», в итоге, «прорисовывается» ритм. Это, опять же – образный пример, на самом деле, в данном случае, будет указана доля правильного ударения слова – она обязана быть одной из перечисленных в примере (это было на ответственности поэта-композитора), и – восьмая доля (синкопа), так как она – характерная – выходящая за «рамки» стабильного ритма, и исполнитель должен её «акцентировать», чтобы находиться в «шаблоне» настоящего ритма произведения, несмотря на то, что это – не ударение слова. На протяжении более короткого слова может оказаться лишь одна «акцентированная» доля, а очень короткого (в один-два слога) - и ни одной. В общем – в цепочке слов, отмечены «акцентированные» доли определённого «шаблона» ритма, и расположить слова в пении ритмически, мы должны так, чтобы «шаблон» этот, оставался консистентным.

В принципе, доказательством нашего успеха, является – соответствие всех символов в произведении - акцентированным долям найденного ритмического «шаблона» и соответствие в нём, при этом ритме, – рифм (корректное соответствие поэтической модели произведения, которое мы заблаговременно отождествили). Кроме акцентированных долей, нам потребуется соответствовать ещё и тактовым рамкам, и длительностям определённых нот, указанным символами, с которыми мы познакомимся ниже. Соответствия всем этим факторам, при донной специфике стиля, добиться не просто, но возможно - всегда. С увеличением размера произведения, с одной стороны, усложняется и задача соответствия, а с другой – вероятность идентичности ритмики оригиналу, существенно увеличивается.

Существует символ – знак «акцентирования», задачей которого, является только лишь эта функция – указать на «акцентированную» долю, а точнее - букву, которая на неё ложится. Другие символы, как мы уже говорили, «акцентирования» тоже требуют, но в добавок к этому, несут в себе ещё и дополнительную информацию о длительности «своей» ноты, или высоты её звучания. Все «тональные» указания, будут предоставляться нам посредством символов, которые отмечают «акцентированные» доли, даже если указанное движение (вверх или вниз) началось немного раньше. Впрочем, в рамках данного процесса (идентификации ритма), мы можем (нам даже предпочтительно) совершенно игнорировать «тональные» значения нот.

А начинаться этот процесс должен с того, что сперва нам ***следует определить возможные «тактовые рамки» для разбираемых нами частей - групп текста, ограниченных символами конца такта.*** С некоторыми из них, мы уже познакомились в основной системе – это символ «Phrase», и возможные знаки препинания. Существует ещё несколько символов, способствующих обнаружению конца такта похожим образом. Мы встретимся с ними здесь, в таблице функций «Тэамим». В итоге, у нас получится цепочка тактовых групп – первичная партитура, заполненная нотами (буквами) различных длительностей, в которой будут указаны некоторые из её тактовых делений (можно даже сказать - многие).

Далее, в группах наших тактов, мы ***определим все ноты «не базовой» длительности - они будут нам указаны, соответствующими символами «Тэамим», а остальные ноты (ничем не отмеченные гласные буквы), явятся для нас – нотами «базовой» длительностей*** *(по умолчанию – 1/8ми, или 1/6ми – если таким начнёт у нас складываться ритм)*.

***При определении точных значений длительностей указанных (относительных) нот, возможных пауз и т. д. (в основном, как мы уже говорили – их будет удобнее вычислять от конца тактов – к их началу), нам может понадобиться (или помочь) – относительное «групповое» их сравнение.***

Вот, собственно, и всё, что у нас есть, для обнаружения ритма произведения.

***Наш ритм, в рамках границ «тактов», должен совпасть с заданным шаблоном «акцентированных» долей, и соответствовать известным параметрам длительностей.***

Задача обнаружения такого, подходящего ритмического варианта, в рамках одной части, обычно, не так уж сложна. Но, с добавлением новых «групп» тактов, мы будем сталкиваться с новыми «синкопами», требующими их «акцентированию» вписаться в ритмический ряд, а новые определения длительностей, внесут свои требования, и… все из них, мы обязаны будем обеспечить, учитывая самый беспощадный системный принцип: ***никакая из нот, в рамках нашего ритма, не имеет права быть «акцентированной» в произношении, если она не отмечена одним из символов «Тэамим»; никакие из «не указанных» нот, не могут быть «укорочены», или «удлинены» - в попытке «подогнать» слово под произношение в нём «правильного» ударения***, а это, как мы помним – другой «безапелляционный» закон системы.

В этой задаче присутствует много «серых зон». В принципе, в каждом «чистом» (от символов) отрезке (между символами), есть «место для импровизации», и я, в поиске однозначного правила поведения в этих участках «невесомости», сформулировал его для себя так – ***«текст, в «неопределённом» участке, должен быть ритмически размещён таким образом, при котором система, не добавила бы к этому никакого из существующих у неё указаний»***. (Надеюсь, что похожим образом, вскоре, и будет сформулирован критерий присвоения «годности» (а на иврите – «кашрута») произведению, экзаменационной комиссией общества «ТэаКомпозиторов» :)

Ну, и в итоге, мы, конечно, должны ***соблюсти органичную интонационную «логичность» возможных отдельных «пробелов» и «стыков», и, конечно - произведения в целом, также, как и чёткое отражение «формы» его поэтической структуры***, как мы, конечно, помним.

Несомненно – места для импровизации, в недостатках техники системы (во всяком случае, на том её уровне, который нам ясен на данный момент) – достаточно. Этим и объясняется моё замечание (выше) о значении личной ответственности при принятии окончательных решений, но… внимание стоит обратить и на первое замечание, там-же, которым я намеревался выразить свою уверенность в том, что, будучи абсолютно откровенным с самим собой, и с произведением, не пренебрегая границами чувствительности к «относительным» длительностям и «акцентированным» долям (как то - «…не такой уж «акцентированной» ощущается мне эта неуказанная нота…» :), при данном доступном пакете данных, и вышеупомянутом терпении, и конечно же – желании добиться максимального соответствия тому, что рождалось тысячи лет назад в ритмической логике мастеров… - совершенно реально, «почти» во всех случаях. (Конечно же, это примечание я адресую, на самом деле, в основном - самому себе). А не написал я «абсолютно» во всех случаях, в первую очередь, потому что точность доступной сегодня нам базы данных (во всяком случае, мне, и на данный момент), оставляет желать много лучшего; а во-вторых – несомненно, ***уровень ритмической точности «реконструкции», прямо-пропорционален размеру произведения***. Не сравнимо – полное соответствие символам в масштабной главе «Торы» с «метким попаданием» в минимальные ограничения короткого «Псалма». Вот здесь ещё раз всплывает ***вопрос личной ответственности***, а с ним, и наша, уже упомянутая, рекомендация – искать произведение в «группах», (пока ещё, не социальных-сетей, а :) может быть, скомбинированных (по множеству возможных причин) с другими - и в этой композиции, удостовериться в точности «реставрации», дополнительно.

После всех остережений и замечаний о не идеальной определённости системной логики, с целью всё же реабилитировать её - несомненно опытный подход к пользователю, я повторюсь, и скажу ещё раз, что - на самом деле, в рамках специфики стиля, плотности текстов, и других, свойственных произведениям качеств, с опытом – ритмическое определение становится задачей сложности похожего уровня - владению сегодняшней системой нотации – чтению и игре по сегодняшним нотам, порой, даже «с листа». И это не только лишь предположения, вызванное опять же, неопределённостью, и не просто попытка сгладить «не многообещающую» картину, а мнение самой системы, которая уверена в таком уровне своей интуитивности и практичности. Дело в том, что во многих молитвенниках (аккуратно отражающих древние издания), в масштабных частях произведений, в которых доступен только лишь «голый» текст\*, периодически, вдруг встречается одинокий символ указания ритмического акцента (ударения), под единственной буквой какого-то слова. И сегодня, при данном моём наработанном опыте (далеко ещё не мастерском), я смело могу сказать, что этого символа здесь – достаточно для точного определения ритма всей части. Такой символ находится всегда именно там, где в том же, или близлежащем слове, существует альтернативный вариант ударения, к которому (с большой вероятностью), могло бы привлечь меня моё чувство ритма, и это привело бы к искажению правильного ритмического «шаблона». Таких символов «ударений», может быть лишь два-три на странице, в частях разноплановых произведений, и описанная ситуация «вокруг них» всегда идентична. Так что, «позволяя себе» удерживать исполнителя, в рамках правильного ритма, таким ограниченным способом - кроме определённого знака гарантии практичности системы (при условии опытного пользователя), такой «ключ», лишний раз подтверждает прочие понимания относительно упомянутых обобщённых характерностей текстов и стилей произведений, и общей их стилистической сходности.

---------------------------------------------------------------------------------------------

*\*Даже, когда в оригиналах существуют символы огласовки и «Тэамэй Микра», молитвенники, часто не включают их в тех частях, которые являются «составной» молитвы, отображая лишь буквы.*

---------------------------------------------------------------------------------------------

**Тональная нотация**

Прежде, чем мы перейдём к описанию принципов отдельных символов, нам придётся задержаться ещё немного для обсуждения одного из наиболее «провокативных» элементов музыкального аспекта открытия, который мы уже затрагивали. Существование этого элемента, того, или иного уровня «прогрессивности» (что и является предметом спорным) - несомненно, и некий «консенсус», в определении нашей позиции, по его вопросу – неизбежен. Ну а о том, как обстояло с этим вопросом дело наяву, более трёх тысяч лет назад, нам позволят, я уверен, безошибочно понять в итоге - множество вернувшихся к жизни произведений. Ведь речь пойдёт - об их мелодии. Договориться, нам придётся и по поводу «тональной» гармонии, сопровождавшей её в оригинальной композиции, и такой, какой явится она предпочтительной в нашем исполнении. Но, как мы уже решили, тратить ваше драгоценное время на эти дебаты сейчас, мы не станем. А обсудим мы здесь, лишь то, какую логику (расшифрованную в моём понимании), удалось обнаружить в системном подходе к этому вопросу.

На самом деле, все основные элементы этой логики, мы так, или иначе, уже рассматривали в предыдущих частях, так что, обобщим её основные принципы, а конкретные детали, будут описаны в определениях соответствующих символов.

* Изначально, нам будет легче себе представить, что ***система «подразумевает» четыре «сегмента» высоты пения***. Это лишь предлагаемое «образное» представление ситуации, в форме которой, как мне кажется, порядок вещей будет достаточно легко ассоциативен, и, в процессе – более интуитивным.
* Их рамки, можно приблизительно определить поделив весь «средне-статистически-возможный» диапазон пения на четыре равномерных части.
* Каждому из этих «сегментов» принадлежат определённые символы. Система «предполагает» им (и «сегментам», и отдельным символам) некие принципиальные интонационные характерности, но не ограничивает их использование лишь ими. ***Мелодические «пассажи» могут включать в себя различные из этих «ТэаНот» в независимости от настроения повествования, но, всё же, «яркие» и повторяющиеся характерные фразы, предпочтительно «обслуживаются» соответствующим сегментом, и его «ТэаНотами».*** Примером можно привести следующие приблизительные «интонации» сегментов:
  + ***Самый низкий (низший) сегмент*** – ноты грусти, «глубоких» и «основательных» рассуждений, строгое, отрицательное подчёркивание, плач
  + ***Низкий*** – повествовательный
  + Средней «точкой» в этом делении, мы будем считать – «базовую» ноту системы – «среднюю» ноту - вокального диапазона предполагаемого исполнителя.
  + ***Высокий*** – начала нового повествования, бодрость, положительность
  + ***Самый Высокий (высший) сегмент*** – крик, экстремальное веселье, победа
* С точки зрения визуальной - ***все символы, находящиеся под буквами, «оперируют» в двух низких сегментах, а все, написанные над ними – соответственно в высоких***.
* ***Существуют символы, причастные только своему «сегменту», и такие, которым свойственно «плавать» по разным регионам высоты*** - такие символы могут располагаться как над, так и под буквами текста.
* ***Функцией некоторых из символов, является определять только лишь «тональное» значение (высоту) ноты, других – только значения длительности, но есть и такие, которые определяют и то и другое.*** В любом случае, напомним – все они определяют «акцентированную» ноту.

Основными символами, определения высоты звука, являются ***диагональные линии под, или над буквами, указывающие «направление» его изменения, по отношению к предыдущей ноте***. (Чаще всего, сегодня, графически, они бывают отражены - дугами, но с явным соответствующим направлением-наклоном). Направление указывается - по «движению чтения», в нашем случае, справа-налево, и соответственно, ***диагональная линия, с наклоном в левый верхний угол (в сторону «движения») - «\», обозначает повышение «тона», а обратная, «/» - направление его вниз. «Оперируют» они в низком и высоком сегментах, что и указывает их месторасположения соответственно буквам***. Таким образом, находясь на «базовой» ноте, допустим, в самом начале песни, первый встретившийся нам символ направления вверх («\»), над одной из букв нашего слова, говорит нам о том, что:

* Нота этой буквы – акцентирована в ритмике пения, и
* Является она одной из нот «высокого» сегмента

А вот, какой именно, Вам придётся решить самому, в первую очередь, в соответствии с тем, что намеревается сообщить слушателю это слово, а также следующие за ним. Каждый из символов «движения» звука, кроме высоты ноты «своей» буквы, подразумевает указание направления музыкального движения и последующим нотам - до следующего указания, то есть – до следующего символа, который укажет нам новое направление мелодического пути, или вернёт нас к «тонике».

Этот пример не случайный, «начальным», этот символ («\») будет встречаться нам довольно часто, именно в «верхнем» сегменте звуков, это характерно - «началу повествования». А скорее, первой его фразы, так как, чаще всего, уже через несколько слов, за этим символом, последует указание «вернуться» назад, отражённое символом – «/» - закончить фразу. В принципе, в данной комбинации, оба символа (подъём и спуск) будут определять приблизительно одну и ту же ноту, а «перелом» - точка возврата вниз, будет находиться где-то между двумя символами. Явная нота «перелома» между подъёмом и возвращением, в этом случае, как и во многих других, чётко не определена (ей не требуется быть «акцентированной»), поэтому, символы следует «видеть» издалека, и к моменту исполнения «обратного» символа, находиться уже «на месте», внизу, не забыв, при этом, что и нота «возврата» - акцентирована в нашей песне. (Впрочем, к этому, я надеюсь, вы будете уже готовы, «разобрав» произведение в ритмическом плане, заблаговременно.) Таким «комбинаторным» образом, это движение выглядит, только когда эти символы находятся в данном порядке и «обозримой» близости (в рамках недлинной фразы).

В случае «появления» одного из них независимо, музыкальное движение (в соответствующем направлении) следует начать от конкретной ноты символа. В таких случаях, символ, подразумевает удаление от «текущей» ноты - разницей, приблизительно, в терцию-квинту (в направлении соответствующего сегмента). То есть, - «находясь», в данный момент, на ноте «до», встретившийся над следующей буквой (тот или иной) символ «направления» - «отправит» нас - вверх на терцию-квинту - на ноту, соответствующую интонационно-контекстуально, и далее - велит нам продолжить движении в соответствии со своим принципиальным (графическим) направлением (вверх или вниз).

Идентичным образом, во всех случаях, только - в «зеркальном» музыкальном отражении, символы эти функционируют, находясь под буквами – в нижнем сегменте.

Мы задержались немного на принципах «символов направления», так как оперирование ими - выглядит особенно неопределённым, а место, которое они занимают в указании мелодии –доминирующее. Но несмотря на неопределённость, с опытом, «намёки» их комбинаций, оказываются понятными, в частности, с точки зрения контекста произведения, а «повторяемость» этих комбинаций – довольно консистентна. В общем, пока не обнаружилось в этих символах большей определённости (я уже говорил, что их горизонтальный сдвиг, по отношению к буквам, может намекать на более точное определение ноты, но на базе современных изданий, определить это не реально), нам придётся нарабатывать опыт (и, на самом деле, может быть и благодарить Создателя системы, за предоставленную свободу импровизации :) В любом случае, почти все другие символы, также подразумевают относительно «свободный» выбор точной ноты, в рамках определённого сегмента.

Кроме прочего, символы «направления», функционируют «динамически», и при своём повторении, несколько раз подряд, указывают - продолжать движение (в частности, и в следующий сегмент…). Однако, «работает» это так, лишь когда повторяются они в разных словах. Повторяясь в рамках одного слова, символ «направления», указывает «оставаться на месте» - продолжать на той же ноте. А требуются это повторение символов (в одном слове) потому, что ***принципиально, система «тянет» мелодию к «тонике»*** - пребывание в «удалении» от нашей «базовой» ноты, должно «поддерживаться» символами, иначе, если никаких «тональных» символов нам не встретилось на протяжении одного-двух (в зависимости от длины) слов - нам следует (органично) возвращать мелодию назад - к тонике (по умолчанию).

В завершение обсуждения принципов «направления» мелодии вернёмся, ещё на несколько мгновений, к упомянутым сдвигам символов. Выше, обсуждая «магические» свойства «дрожащего» исполнения, мы договорились рассмотреть здесь ещё одну «подозреваемую» стилистическую характерность. Относится она, как раз, к этому графическому «сдвигу». На этот раз моя гипотеза ничего «провокативного» в себе не несёт, но она некоторым образом сочетается с такой своеобразной манерой пения. А также, сочетается она с ещё одной характерностью сефардской (персидской) артикуляции. Дело в том, что, сдвиг такой, часто «устанавливает» символ на краю буквы, «намекая» на то, что, движение звука, начинается (или продолжается) не на этой букве (чаще всего это согласная, описанная огласовкой), а где-то на стыке гласной, и последующей ей - согласной буквы. В своё время, я обратил внимание, что в характерном восточном произношении, некоторые согласные буквы, владельцам такого акцента удаётся «петь». В основном, это «звучные» гласные, такие как «м», «н», «з»\*… На переходах с гласной на согласную, в такие моменты, у них выходит очень сходная к этим сдвигам картина – в произнесённом «с вопросом», к примеру, слове «им», звук поднимается с некоторым запозданием - больше на фоне буквы «м», чем в процессе звучания «и». Таким образом, может быть, символы, на самом деле, просто более точно отражают свойственное произношение. Во всяком случае, выглядит графически это очень похожим на реальную ситуацию (в случае такой артикуляции), и мне лично, эта гипотеза кажется наиболее обоснованной. А касательно «трепетной» стилистики, в принципе… одно другого не касается, но, если сложить их вместе, все это создаёт очень органичную картину характерного «текущего» пения (при котором, все буквы чётко выговариваются посредством принципов «Шва»).

Я снова уточню, что случаи такие описываю не напрасно – принятие во внимание такого рода деталей, помогают нам, порой «бороться» с отсутствием определения в системе - пауз. «В процессе» подобного движения звука, паузе оказаться не удастся.

Так что, с намерением быть внимательными ко всему, что может нам помочь добиться максимально эффективного применения системы символов «Тэамэй Микра» для возрождения истоков искусства, теперь мы готовы познакомится и с их исконными функциями.

---------------------------------------------------------------------------------------------

*\* Для произношении самой значимой иудейской религиозной «фразы – канона» - первой строки молитвы «Ш’ма Исраэль», существует отдельное правило - окончательную букву «д», в этом предложении, следует не прерывать, а произнести «продолжительно» - что делает её больше похожей на «з», на фоне которого, голос продолжает звучание.*

---------------------------------------------------------------------------------------------

**«ТэаНоты»**

В таблице ниже, приведены музыкальные значения символов «Тэамэй Микра», использующихся в произведениях ТАНАХа, в том «образном» определении, которое я нашёл доминирующим, в функциях каждого из них. Не следует ожидать абсолютной точности в определениях длительностей и «тактовых» принципов (кроме недоработанных вопросов, приходится учитывать и мои профессиональные ограничения). Нет сомнений, что эта таблица требует, и непременно претерпит эволюцию, надеюсь, уже в ближайшее время. В первую очередь, это произойдёт вследствие «рождения» современных партитур, которые позволят добиться значительно большей определённости, и в формулировках правил, и в функциональной их сути. Сейчас же, это больше некий первичный фундамент, который хоть и описан (намеренно), в основном, обобщёнными терминами, всё же задаёт некие «рамки ответственности» каждому отдельному символу, и предаёт очертание возможностей «инструмента» в целом. Как бы то ни было – это наиболее близкое описание того, что «интуитивно» строит цепочку решений, применяемых мной в процессе расшифровки, и последующего исполнения произведений сегодня. Владение современной нотной грамотой, мною, к сожалению, на данный момент основательно подзабыто, но зато, это же и заставляет меня продолжать исполнение произведения по «ТэаНотам», и после расшифровки (а не по воссозданным современным партитурам), что и является наиболее продуктивным (хоть и принудительным) методом наработки опыта (и, в некотором роде, и продолжением исследования).

В поле графического отображения символов в таблице (поле «Символ»), символы представлены вместе с различными буквами, для лучшего представления относительных пропорций, и очертаний их в реальном виде.

Названия многих символов, и в традиционных школах, сегодня не одинаковы, так что, с целью предотвратить соперничество за лидерство :), а также, с намереньем добавить некий дополнительный ассоциативный фактор, в поле «Mnemonic» в таблице, я присвоил им различную (английскую) мнемонику.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Символ** | **Тональная Функция** | **Ритмическая Функция** | **Mnemonic** |
|  | Так, чаще всего сегодня выглядит «символ направления» - вверх (справа-налево), «высокого» сегмента (над буквой) | Ритмический акцент, является функцией каждого символа. Пробел в этом поле буде означать, что никаких дополнительных ритмических значений, данный символ за собой не несёт. | **TopUp** |
|  | Направление звука – вниз, в «высоком» сегменте | ----- | **TopDown** |
|  | Направление звука – вверх, в «низком» сегменте | ----- | **BotUp** |
|  | Направление звука – вниз, в «низком» сегменте | ----- | **BotDown** |
|  | * Тоника. * Информационное окончание фразы (в частности, и целого предложения, но и отдельной, в нём, фразы, законченной и утвердительной) * Подразумевается «тоника» гармонии. Сама нота слога, может быть и другой нотой аккорда, что, в основном и подразумевается, в случаях «не твёрдых» окончаний - «разрешения» отдельных фраз, а не целого предложения. * В случае законченного предложения нота «тоники» в мелодии, может быть - разных октав. Для определения этого, требуется рассмотреть предыдущие и последующие ей символы. * Часто, в мелодии, подразумевается исполнение тоники низкой октавы, переходящей на октаву выше. Определяется это также, в соответствии с «окружающими» нотами высоты их месторасположения (сегмент), и длительностями, которые должны позволить исполнение этого движения - длинной в несколько «базовых» длительностей. * Все принципы данного символа (включая ритмические определения) – идентичны функциям символов «Phrase» и утвердительным знакам препинания (символам базовой системы) | * «Фразирующий» символ * Нота «окончания такта» - идентичная, в этом плане, определению принципа символа «Phrase» - как если бы «Phrase» находился сразу за словом, включающим данный символ * Почти во всех случаях, требуется последующая пауза, длительностью в две-четыре «базовые» ноты (определяется «обратным» расчётом длительностей от последующих «фразирующих» символов). * В случаях окончания предложения, иногда требуется добавление более длительная последующая пауза. | **Tonic** |
|  | ----- | * Единственное назначение, этого символа – указывать ритмически акцентированную ноту. * Не редко, в окончательном слове «весомой» фразы, перед символом «Phrase», или «Tonic» (См. выше), символ «Accent» присутствует дважды, указывая кроме «систематически принципиального» акцента, также и на обычную «сильную» долю ритма, находящуюся в рамках слова (такое указание, как-бы - лишнее) – это определение, подразумевает указание «замедления» темпа при завершении мелодии (музыкально подчёркнутое окончание). | **Accent** |
|  | * Подразумевает «протяжное» пение одной ноты, удвоенной длительности, или двух близких нот (секунды, или терции), легато, по указанному прежде направлению движения звука. * Своим месторасположением, указывает сегмент нахождения ноты (может находиться над, или под буквой – в иллюстрации, в колонке «Символ» слева - приведены оба визуальных примера). | Длительность ноты – вдвое больше предыдущей. (Именно - предыдущей, а не «базовой», так как, находясь одной из нот «ускоренных», или «замедленных» пассажей, «удлинение», должно быть относительно этих длительностей) | **Double** |
|  |
|  | * Информационно - не слишком существенный акцент – подчёркивание. * Символ сопроводительной гармонии – наиболее подходящий «субдоминанте» или (меньше) «доминанте», но, принципиально – «не Тоника». * Не определяя сегмента пения, подразумевает некий «украшающий нотный пассаж» в три длительности. | Длительность ноты – втрое больше предыдущей. | **Triple** |
|  | * «Доминанта» сопроводительной гармонии. * Информативно «значимая» нота – интонации «доминанты» (вопрос, условие, «перелом» предложения – перед «развязкой») * Нота мелодии, может «подразумевать» начало в определённом сегменте, с «переходом», в процессе исполнения в другой – снизу вверх, или обратно (часто) – определяется, в зависимости от позиции «окружающих» нот в мелодии. * (В «традиционном» исполнении, принята – частая «трель») | Длительность ноты – минимум вдвое, и максимум – втрое длиннее «базовой».  (Точная длительность должна «восполнить» длину, требуемую для «выравнивания» ближайшего последующего такта). | **Dominant** |
|  | * Законченное словосочетание или фраза в незаконченном предложении (запятая). * Чаще всего, указывает исполнение - «Тоники» сопроводительной гармонии, однако, «не тоники» в мелодии. | * «Фразирующий» символ. * В плане ритмики – идентичный символу «Tonic» (выше). * Не является окончанием полного предложения, и поэтому – редко требует значительных последующих пауз. | **HelPhrase** |
|  | * Особо «высокая» нота – «высшего» сегмента * Чаще всего – «Доминанта» сопроводительной гармонии | Длительность ноты – вдвое больше предыдущей. | **MaxUp** |
|  | * Удвоенная (дрожащая) нота – высокого сегмента (задор, атака…) * Часто начинает (новый) динамичный «форсажный» мотив. * В большинстве случаев – «Форте». * Редко (в соответствии с контекстом) – нота негромкого «дрожащего» плача * «Доминанта» гармонии | * Удвоенное исполнение одной ноты: * Первая – длительностью в минимальную системную долю; * Вторая – длительностью – восполняющей обе ноты до длины двух «базовых». | **Force** |
|  | * Удвоенная (дрожащая) низкая нота. (страх, сожаление, плач…) * В большинстве случаев – «Пиано». | Исполнение – идентичное комбинации «Force» (выше), но это – не «агрессивное» движение. | **Tremb** |
|  | * «Скатывающееся» вниз пение слова. * Начиная с данной, последующие ноты слова исполняются по направлению вниз, до конца слова, или (чаще всего) до последующего символа «Bass» в следующем слове. (См. ниже) * Предполагается «спуск», длинной - примерно в октаву, поэтому - если предыдущая нота была низкой, то данная (первая нота «пассажа») должна быть «поднята» до соответствующего исходного уровня. * Резолюция нот «спуска», должна быть рассчитана также в соответствии с этим (октавой), и – количеством остающихся после символа слогов слова. * Обычно, весь «пассаж» происходит на фоне гармонии «Доминанты», или – начинается с «Субдоминанты», с переходом на «Доминанту» к концу пассажа. | ----- | **Roll** |
|  | * Особо «низкая» нота (низшего сегмента) «подпрыгивающая» вверх. * Чаще всего – это окончание нотного «пассажа», вызванного символом «Roll» (см. выше) * В случаях «пассажа» - «низкий» уровень может быть не таким уж кардинальным. Спускаться движение должно примерно на октаву от начала «пассажа». Таким образом, если начат он был очень высоко, весь «низкий» оборот может происходить и в «низком» (а не в «низшем») сегменте. * Гармония – «Доминанты» | * Удвоенное исполнение одной ноты * «Обратное» комбинации «Force» (выше): первая нота – длинная; вторая - короткая | **Bass** |
|  | * Своим месторасположением, указывает сегмент нахождения ноты (может находиться над, или под буквой). | * Начиная с данной буквы (ноты), ускорить пение вдвое до: * Нового символа, или * Конца следующего слова * В случае двухсловного движения (если нет дополнительных символов до конца следующего слова), оставшиеся слоги первого, поются (ускорено) слитно со вторым словом (без перерыва). | **Fast** |
|  |
|  | ----- | * «Пассаж» «равномерных» слов. * Все слова, от данного символа - до одного из «фразирующих» символов (чаще всего, это будет символ «HelPhrase») должны быть «равномерно» пропеты в один или два такта (в зависимости от «длинны» конкретного набора слов в «пассаже»). * «Пассаж» начинается с первой доли такта. * (Иногда в изданиях, ошибочно выглядит идентичным символу «Fast» (см. выше).   На самом деле, должен быть более узким и удлинённым. Отличительным должно являться расположение символа – в самом начале, или немного прежде, первой буквы, первого слова.) | **Passage** |
|  | * «Растягивание» слова (см. ритмические определения) * Сегмент пения не определяется. Слово продолжает текущую мелодию. * Вероятнее всего, подразумевает «волнистые» продления, протяжного пения во всех описанных ритмических вариантах. | * В случае нахождения над первой буквой слова – указывает предварительное (затактовое) начало его пения. * В середине слова – «удлинение» (равномерное - всех нот) его – вдвое. * В случае присутствия другого «ритмического» символа за ним, в этом же слове, удваиваются только предшествующие этому дополнительному символу ноты, и исполнение продолжается в соответствии с «новым» указанием. * Находясь над последней буквой слова, указывает - продолжить пение последнего слога, до окончания данного такта, и весь следующий такт, который должен заканчиваться словом, с окончательным символом «Pocket» (см. ниже).   Если, прежде «финального» слова (с символом «Pocket»), присутствуют дополнительные слова, требуется добавить этому «пассажу» ещё такт (или ещё), таким образом, чтобы – данное слово (с символом «Long» над последней буквой), было продлено как минимум на четыре «базовые» длительности, а весь «пассаж», заканчивался словом с символом «Pocket», заканчивая такт. | **Long** |
|  | * Находясь над окончательной буквой слова – приводит к тонике. * Подразумевает украшение длинной в две «базовые» длительности, заканчивающееся тоникой. * Чаще всего, является завершением «значимого» музыкального «пассажа», вызванного символом «Long» (см. выше). * Иногда, он присутствует в конце пассажа дважды, над разными буквами окончательного слова, указывая боле длительное (или удвоенное) «украшающее» движение. | * Чаще всего – находясь над последней буквой слова, заканчивает «пассаж», вызванный символом «Long» (см. выше). * Включает мелодическое украшение длинной в две «базовые» длительности * Находясь над последней буквой слова - является «фразирующим» символом * Находясь над иной (не последней) буквой слова – указывает исполнение только лишь «украшения», длинной в две «базовые» длительности. | **Pocket** |
|  | * В начале слова - «Бойкое» (часто - «Задорное») подчёркивание начала слова, начинающимся с высокой ноты. * В середине слова (часто – в дополнение к началу) – «синкопированное» подчёркивание (с тем же интонационным намерением) слова, «подпрыгиванием» ноты вверх, и возвращением вниз - при удвоении длительности. | * Над первой буквой слова – «синкопированное» начало слова – не с сильной доли ритма. * В середине слова – «синкопированное» акцентирование ноты. | **JumpIn** |
|  | * Функция – обратная символу «JumpIn», с той же интонационной целью * «Вылетающая», «подпрыгивающая вверх» -дополнительная отмеченной, «синкопированная» нота – в конце, и\или середине слова. | * Акцентирование последней или средней ноты слова с добавлением ещё одной «синкопированной» ноты. | **JumpOut** |
|  | * Продлённое, «громогласное» акцентирование «значимого» слова * «Пассаж» нот - обычно, на фоне, и в рамках гармонии «доминанты», с завершением слова к концу такта. * Часто - с последующей паузой (перед завершающим «пассаж» (тоникой) словом, или выражением). | * Особо значимое акцентирование. * Нотный «пассаж», длительностью не меньше такта. * «Фразирующий» символ * Часто, есть место также и последующей паузе, длительностью не менее полутакта. | **Grum** |
|  | * Пауза в пении, и громкий, короткий аккорд - синкопа. * В соответствии с контекстом, в большинстве случаев – аккорд гармонии «доминанты» (…в преддверье контекстуальной «развязки события» в фразе, и «приходу» к последующей «тонике»). * В случае акцентирования «перечислений» в контексте, может быть и аккордом «субдоминанты» и «тоники». | * Этот символ, прежде всего, отличается от всех остальных «Тэамим» месторасположением - символ – прямая вертикальная линия, равномерная высоте букв, пишется в строке текста, после слова (а не над или под буквами – в иллюстрации, в колонке «Символ» – слева от буквы "ק") * Символ «Паузы», длиной в 2-4 «базовые» длительности. * Вероятнее всего – в этом месте должен прозвучать аккорд, или удар тарелок, «подчёркивающий» акцентированный «удар» синкопы. | **Stop** |

1. ***Система «Тэамэй Тэилим»***

Систему «Тэамэй Тэилим», мы решили рассматривать отдельно потому, что, по традиционному мнению, от системы «Тэамим», используемой в «Торе» и других книгах «ТАНАХа», она отличается. Объяснений причины этому, в профессиональных источниках я не нашёл, а с моей (нетрадиционной) точки зрения, по этому поводу, я могу сказать следующее…

* Отличий между системами я не обнаружил (боюсь, что и это открытие придётся мне назвать «провокативным» …)
* Система «Тэилим» не использует некоторые символы из общего набора. Просто потому, что это символы специфических музыкальных «украшений», музыкальных «оборотов», распространённых в «Торе» и других «повествовательных» книгах «ТАНАХа», характерно подчёркивавших соответствующие «оперные» интонации, которые стилистической специфике Псалмов, просто не импонируют.

Сказанное, конечно, отражает анализ функции символов в плане обнаруженных «музыкально-артикулярных» значений. В этой перспективе я нашёл, что – все используемые символы призваны функционировать идентично. Различие в традиционном взгляде на них, родилось, как мне кажется, по той причине, что - продолжая соблюдать свои музыкальные правила идентично, свойственные символам музыкальные движения, применяются для отражения свойственного Псалмам стиля, отличающегося существенной «асинхронностью». В итоге символы приобретают иные позиции, по отношению к контексту, и это, по-видимому, не вписывается в соответствие значений традиционных правил. Так, к примеру, для «подчёркивания» некоторых ключевых рифмованных слов, в сложных, асинхронных поэтических моделях, используется гармония «Тоники». Соответствующим символом («Атнах»), при этом, отмечены слова не являющиеся окончанием предложения, что в традиционной логике, является ведущим его предназначением. Похожих примеров, при данном отличии особенности стиля, оказывается немало.

И тем не менее, специфика стиля «Тэилим», вполне оправдывает посвящения ей здесь отдельного параграфа. И пользуясь случаем, думаю, что будет не лишним, кроме обсуждения особенностей «общих» стилистических характеристик, положить начало и отдельной таблице символов, в которой мы сможем развивать и в дальнейшем, определение особенных качеств «ТэаНот», характерность которых, проявляется в них, или - особенно им свойственна, именно при использовании их в Псалмах.

На данный момент есть у нас уже два таких примера -

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Символ** | **Особая характерность** | **Mnemonic** |
|  | * Особо «низкая» нота (низшего сегмента) * В случаях, когда данный символ, предшествует символу «**Fast**» () «высокого» сегмента, низкой должна быть предыдущая нота, а данная – высокой, того уровня, с которого к ней «пришли». * Данный символ, функционально, почти идентичен символу «**Bass**» общей таблицы.   *----------------------------------------------------------------------*  *В книгах «ТАНАХа» я обнаружил данный символ лишь однажды, в то время как в «Тэилим», он используется повсеместно. Символа «Bass» (См. Таблицу «Тэамэй Микра» выше…), в «Тэилим» не существует. Не используется в мелодиях «Тэилим» и музыкальный «пассаж», частью (окончанием) которого символ «Bass» чаще всего является (по-видимому, поэтому, для использования здесь, избран был символ другой. Остаётся, однако, непонятной его «непопулярность» в общей системе, ведь и без «пассажа», символ «Bass» в ней используется нередко самостоятельно. Кроме того – в традиционной сефардской таблице символов «Тэамэй Микра», данный символ не фигурирует вообще. Обнаруженный в «ТАНАХе», он существует лишь в соответствии ашкеназской системе. Думаю, что путаница с его использованием кроется где-то здесь. В любом случае вследствие того, что мы решили всё-таки создать отдельную таблицу символов «Тэилим», в первой таблице, я данный символ не поместил и вовсе.* | **Low** |
|  | Ниже, мы познакомимся с характерной для мелодий «Тэилим», особенной музыкальной и контекстуальной асинхронностью. Данный символ, играет в ней одну из ключевых ролей. Как мы, опять же, узнаем ниже, на протяжении мелодии, он периодически, «меняется» своей ролью с символом тоники («**Tonic**»)  В принципе, он и является главным «индикатором» такого изменения. В фразах текста, вернее, – в ощущении их ритмики, периодически, мелодия «вызывает желание» сделать «фразовое» ударение на определённом слове, а данный символ, «неожиданно», указывает сделать его на слове другом, находящемся рядом. Такое слово, в частности, часто окажется - существенной рифмой какому-то предыдущему обороту. То же самое, может происходить и с символом «Тоники» в Псалмах. Всё это, «намеренно» создаёт временный дисбаланс, и контекстуального, и мелодического равновесия, который, в итоге выравнивается всегда. Я надеюсь, что приведённые вскоре примеры произведений, внесут большую ясность, в мою попытку объяснения этой особенности… В любом случае – нота этого символа должна быть «акцентирована» и продлена (всё в соответствии с определённым в общей таблице), интонационно - на неё, в Псалмах, падает существенное контекстуальное ударение. | **Dominant** |

**Характерная асинхронность стиля**

В случае «Тэилим», некоторым образом «искажённая» логика поведения «Тоники» и «Доминанты», используется для отражения основного отличительного информативного свойства Псалмов – их многозначности в повествовании.

В таблице выше, в определениях особой характерности символа «Доминанты», я описал некоторые технические детали этой характерности, здесь я сделаю попытку описать её – композиционно. В любом случае, для чёткого понимания и способностью правильного отражения этой логики в нотах, в данном случае, (как, впрочем, может быть, и во всех других) дословное понимание контекста произведения - необходимо. Дело в том, что почти во всех произведениях «Тэилим», в мелодическом потоке, существует некоторый «сдвиг» гармонии, по отношению к ритмике произведения. Информационное, утвердительное ударение, достигаемое посредством тоники – отодвигается, и часто – меняется местами с «интуитивной» «доминантой». Информативно – это позволяет давать, периодически – неоднозначный, или наоборот – многозначительный оттенок сказанному. Кроме того, всё это происходит при поддержке ритмической асинхронности. Так «Тоника», может оказаться на половине такта, а «доминанта» на его завершении, и поэтому, - паузы, последующие «фразовым» символам, которым, в случае текстов «ТАНАХа», позволительна относительная «гибкость», здесь, должны быть отработаны исключительно аккуратно. В «общем» описании систем я отметил, что точность подобных случаев, может часто быть «гарантирована» посредством досконального контроля соответствия рифм. Здесь, мы ведём речь именно об этих случаях - когда лишняя (или недостающая) пауза, касающаяся «фразирующих» символов, может «деформировать» намеренный сдвиг, и в этом случае, может потеряться значительная (если не основная) «информативная» идея произведения. А произойти это может потому, что в конце концов, и, часто, – несколько раз на протяжении произведения, «сдвиг» этот приходит к точному выравниванию – информационному заключению, при окончательной «Тонике», и тактовой кратности. Таким образом, «потерянный» манёвр, в процессе одного из таких циклов в произведении, может оказаться - незамеченным, а короткое отсутствие рифмы – необязательным (рифма и на самом деле не консистентна в такой резолюции), и, в итоге, - «недоработанное» произведение покажется абсолютно корректным. Поэтому, и без того, порой, очень неоднозначная и сложная ритмика некоторых Псалмов, требует дополнительного контроля всех существующих, присущих музыкально-поэтическому произведению, аспектов.

**Возможный «намёк» на паузы**

Выше, при нашем обсуждении проблемы отсутствия системного определения пауз, я заметил, что в системе «Тэилим», некоторая индикация о паузах, возможно, всё же существует. Неуверенность в этом, обусловлена тем, что касается она также и рассмотренной выше ситуации с горизонтальным «сдвигом» символов указания направления звука, по поводу которой, существует несколько идей, а в случае «Тэилим», он и вовсе выглядит иначе, и, как я понимаю, это здесь несёт за собой дополнительный принцип. Если в других книгах «ТАНАХа», символы «направления» могут отличаться в произведении своим горизонтальным месторасположением лишь в рамках (длины) буквы – находиться по центру её, ближе к тому, или иному её краю, то в произведениях «Тэилим», во первых, такого сдвига не наблюдается, вернее, не явно выражена его систематичность, но зато, присутствует другой, явно выраженный сдвиг, при котором эти символы могут находиться вообще – за буквой, вернее, немного перед ней. В основном, это наблюдается в начале слов, когда символы могут располагаться немного прежде первой буквы слова. Так вот, по моим расчётам, и в соответствии с проделанными в последнее время примерами исполнения (понимание этого принципа сложилось недавно), такие символы здесь указывают – на «сильную» долю ритма, предшествующую первой ноте слова. Другими словами – указывают на то, что звучание слова должно начаться - с запозданием в одну «базовую» долю ритма, относительно любого предыдущего ритмического фактора. Но возможно выразить это так же и по-другому – символ, находящийся за приделами слова, указывает чёткую паузу, длинной в одну «базовую» системную долю перед словом. При этом, принципиальное указание такого символа, касающееся тонального определения, остаётся в силе, и относится к последующей букве (как если бы символ этот, находился непосредственно под, или над ней).

Убеждённость моя в этом сегодня велика, и можно даже сказать, что в причастности этого сдвига, в «Тэилим», к ритмическим определениям, я не сомневаюсь. Может быть, разве что, возможно уточнить или обнаружить какие-то ещё вспомогательные детали такого движения, но уже при исполнении произведений в соответствии с описанным принципом, всё складывается ритмически верно, и звучит очень «органично» - в соответствии с «красками» данной стилистики. И последнее (сказанное), как я понимаю, и явилось причиной добавления такого способа использования существующих символов, таким образом, именно в характерных произведениях «Тэилим». Ведь на самом деле – и в этом случае, принципиальных различий между системами не существует. Похожего (можно даже сказать - идентичного) эффекта, в других произведениях «ТАНАХа», система «Тэамэй Микра» добивается посредством символа «JumpIn» (См. в общей таблице символов), но там, он дополнительно привязан ещё и к определённой интонационной (контекстуальной) характерности, и используется не часто. В «Тэилим» же, символы «JumpIn» не используются вообще, а данное движение, очень характерно для стиля произведений, и распространяется здесь на всевозможные интонационные мотивы.

------------------------------------------------------------

На сегодня, это, по-видимому, всё, что я могу сказать об особенностях системы «Тэилим». Откровенно говоря, логика гармонии и ритмов многих Псалмов, является для меня, всё ещё загадкой. Мне удалось определить некоторые вариации аккомпанемента (в рамках простейшей гармонии), при которых поэтические обороты чётко отражаются в привычной нам интонации, но в некоторых случаях, такие варианты не соответствуют символам гармонии. Возможно, однако, что и в этих случаях, интонации таких выражений звучали не привычным нам сегодня образом… В общем, как и во многих других - и в этом вопросе, я уповаю и на Ваше «чудесное» содействие, уважаемый читатель, и, надеюсь, теперь и мой соратник - возрождения великой «Песни Левитов», так недостающей совершенству гармонии в сегодняшнем нашем мире.

1. ***Продолжение следует…***

Мы уже говорили о том, что существует мнение, что символам «Тэамим» книги «Мишлэй», также присущи своеобразные значения, чем-то отличающиеся от других. Мнение это, пока не проверено, но, надеюсь, что будет выяснено в ближайшее время, и я подозреваю, что стоит за этим что-то подобное ситуации отличий в системе «Тэилим». Но в случае утвердительного вердикта, и последующего успеха расшифровки отличающихся принципов, есть вероятность того, что в следующей версии этого документа, здесь будет добавлена ещё одна система…

А факт эволюции документа, не вызывает у меня сомнений и в независимости от этого вопроса. Скорее, даже, я вижу в этом его задачу, и в заключение данного, наверное, скорее - рассказа, чем руководства, правильнее всего будет, я думаю, подчеркнуть, что предоставленные здесь вашему вниманию результаты, а вернее, фактические решения, я бы, как минимум, назвал – предварительными. В первую очередь, потому что даже первичному анализу, подвергнуты были ещё не все существующие материалы (источники, с традиционно существующими в них «Тэамэй Микра»), и, соответственно, – итоговые значения, приведённые здесь, не были отождествлены в абсолютно всех доступных случаях. Кроме этого, в определениях значений, вы встречали иногда несколько альтернативных принципа, в зависимости от определённых условий - по поводу этой неоднозначности символов, обязан заметить, что, взглянув на масштабы документации «Тэамэй Микра» традиционных школ, я был более чем удивлён, именно количеству описанных альтернативных условий (и функций соответственно), так что, в нашем случае, систематических альтернативных значений, может ещё и основательно не доставать, и, как мы уже говорили – традиционная школа, может нам в данном вопросе значительно посодействовать конкретизацией условий.

В общем, как вы понимаете - исследование не окончено.

Я благодарю Вас за Ваше внимание (и, несомненно - снисходительное терпение :), и надеюсь, что «компенсировала» это – небезынтересная для Вас информация, и она же оправдала предоставление мне этого шанса - ею с Вами поделиться.

С уважением и благодарностью - Элияу.

***בברכה!***