

85.313(0)
Г41
CA-397257

Е. В. Герцман
ОСОБЕННОСТИ ВИЗАНТИЙСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



ca-394254

Е. В. Герцман

Особенности византийской музыкальной культуры



Издательский проект «Квадривиум» — *гар*

Санкт-Петербург ✓

Государственное бюджетное
учреждение культуры

«Оренбургская областная универсальная
научная библиотека им. Н.К. Крупской»



СОДЕРЖАНИЕ

Краткая интродукция	9
§ 1. Особенности исторического становления Византии и их влияние на византийскую музыкальную культуру	9
§ 2. Небольшое авторское предуведомление	24
Глава I. Некоторые музыкально-исторические события, сопровождаявшие становление византийской музыкальной культуры	31
§ 1. Функция музыки в богослужениях христианской церкви	31
§ 2. Легенда о создателях византийской нотации	39
§ 3. Христианское богослужение и античная нотация	45
§ 4. Подлинные музыкально-исторические причины смены нотации	66
§ 5. «Октаихия» в византийском музыкознании	71

Глава 2. Сохранившиеся сведения о византийской «мирской»	
музыке.	82
§ 1. Краткие уцелевшие свидетельства о контактах между мирской и церковной музыкой.	83
§ 2. Исполнители «государственной музыки».	93
§ 3. Жанры «государственной музыки»	107
Глава 3. Основные жанры византийской церковной	
музыки	128
§ 1. Дань исторической традиции	128
§ 2. Разновидности «гимна» и «доксология»	140
§ 3. «Энкомий» и варианты «стихиры»	153
§ 4. «Канон» и версии «тропаря»	160
§ 5. Разновидности «ирмосов» и «мантирики»	170
§ 6. «Кратима» и «анаграмматисм»	172
§ 7. Антифонное пение и краткие сведения о «кондаке»	179
§ 8. «Перисси» как дополнение ко всем жанрам	191
§ 9. «Парекболы» и «эпиболы»	197
Глава 4. Исполнители жанров церковной музыки	202
§ 1. «Псалты» и «анагносты»	203
§ 2. «Протопсалты», «ламбадарии», «доместики» и «игумены хора»	223
Глава 5. Гимнографы и их деятельность.	230
§ 1. Роман Мелод	234
§ 2. Иоанн Дамаскин и Косма Маюмский	236
§ 3. Андрей Иерусалимский	239
§ 4. Кассия.	244
§ 5. Герман.	250
§ 6. Сергей, Феофан Студит и Стефан	254
Глава 6. Композиторы предклассического периода и сохранившиеся сведения об их творчестве.	257
§ 1. Основные преграды на пути к познанию композиторского наследия	258

§ 2. Лев Алмириот	261
§ 3. Феодор Манугр	262
§ 4. Симеон Псириц	266
§ 5. Феодор Далассин	268
§ 6. Николай Клов и Михаил Пацад	270
§ 7. Иоанн Комнин и Николай Кампана	273
§ 8. Анапард и Николай Авасиот, а также проблема евнухов	279
§ 9. Варфоломей и Карвунариот	283
§ 10. Василик и Герман	286
§ 11. Никифор Итик	288
§ 12. Михаил Ананеот	296
§ 13. Константин Магула	300

Глава 7. Композиторы классического периода

и их творчество	307
§ 1. Калофонический стиль	309
§ 2. Иоанн Глика	317
§ 3. Иоанн Кукузель	336
§ 4. Ксена Корона	357
§ 5. Андрей Сигир, Агофон Корона и Андриомен	362
§ 6. Отец и сын из семейства Кондопетри	366
§ 7. Один из возможных учеников Иоанна Кукузеля	370
§ 8. Заключительный квартет «классиков»	371

Глава 8. Композиторы постклассического периода

и их творчество	375
§ 1. Мануил Хрисаф	377
§ 2. Григорий Бун Алиат	388
§ 3. Давид Редестинский	394
§ 4. Одиннадцать Мануилов	398
§ 5. Пять Феодоров	410
§ 6. Четыре Николая	413
§ 7. Четыре Михаила и два Константина	416
§ 8. Шесть Георгиев	420

Глава 9. Византийская музыкальная педагогика

§ 1. Основные источники по византийской музыкальной педагогике	427
--	-----

§ 2. Главные задачи и цели византийского музыкального образования	432
§ 3. Византийские педагогические представления об истории возникновения нотации.	440
§ 4. Система нотации и принятые византийские методы ее изучения	451
Вместо отсутствующего продолжения	491





КРАТКАЯ ИНТРОДУКЦИЯ

Для того, чтобы непосредственно приступить к обсуждению особенностей византийской музыкальной культуры, необходимо вспомнить общеизвестные исторические события, связанные с образованием Византийской империи, так как они имеют непосредственное отношение к становлению византийской музыкальной культуры и ее последующему развитию.

§ 1. ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИЧЕСКОГО СТАНОВЛЕНИЯ ВИЗАНТИИ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ВИЗАНТИЙСКУЮ МУЗЫКАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ

Как известно, Византийская империя начала свою историю с IV века, когда много самых различных политических и экономических причин привели к распаду Римской империи, которая была разделена на два государства — на



Глава I

НЕКОТОРЫЕ МУЗЫКАЛЬНО- ИСТОРИЧЕСКИЕ СОБЫТИЯ, СОПРОВОЖДАВШИЕ СТАНОВЛЕНИЕ ВИЗАНТИЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

§ 1. ФУНКЦИЯ МУЗЫКИ В БОГОСЛУЖЕНИЯХ ХРИСТИАНСКОЙ ЦЕРКВИ

Чтобы приступить к непосредственному исследованию одной из указанных тем данной монографии — особенностей византийской церковной музыкальной культуры, — необходимо, прежде всего, понять задачи музыки в византийской церкви. Только после этого станут ясны многие

могла быть достигнута только тогда, когда язык культовой музыки полностью отвечал нормам музыкального мышления прихожан.

§ 2. РАЗНОВИДНОСТИ «ГИМНА» И «ДОКСОЛОГИЯ»

Перед изложением материала данного параграфа считаю своим долгом обратить внимание на то, что, согласно его заглавию, в нем представлены и обсуждаются лишь только самые основные богослужебные жанры, непосредственно отражающие особенности музыкальной культуры Византии, которой посвящено все данное издание. Вообще же, сохранившиеся сведения об этой области византийской церковной жизни настолько велики, что для ее полного освоения требуется особая автономная публикация.

Поэтому представляется целесообразным начать изложение основных и важнейших исторических сведений, относящихся к тематике данного параграфа, с того жанра, без которого, как показывает соответствующая история, не могла обойтись ни одна европейская музыкальная цивилизация¹⁸.

Действительно, речь идет о жанре, получившем общераспространенное название «гимн» (ὁ ὕμνος). Этот термин возник от глагола ὑμνέω («прославлять») и обозначал хвалебное песнопение. Еще в дохристианскую эпоху название «гимн» применялось чуть ли не ко всем песнопениям, исполнявшимся в культовых языческих церемониях. Глагол «гимнодео» (ὕμνωδῶ) подразумевал не только «славить песней», но и «пророчествовать». Поэтому существительное «гимнодия» (ἡ ὑμνωδία) указывало и соответствующее по тематике «прославляющее песнопение», и «прорицание». Не только у

¹⁸ В истории других музыкальных цивилизаций я не считаю себя достаточно компетентным, поэтому не упоминаю о них.

эллинов, но и во всем Древнем мире провозглашение предсказаний было систематически связано с музыкой, которая являлась постоянным атрибутом тех, кто занимался пророчеством.

Поэтому вполне естественно, что даже раннее христианство не могло обойтись без такого песнопения.

В ветхозаветной литературе также упоминаются пророки, действия которых не обходятся без музыки. Перед тем как первый израильский царь Саул должен был идти в Галгал, еврейский пророк Самуил предупреждал его (Книга Царств I 10, 5)¹⁹:

...καὶ ἔσται ὡς ἂν ...когда войдешь там в го-
εἰσέλθῃτε ἐκεῖ εἰς τὴν πόλιν, род, встретишься с хором
καὶ ἀπαντήσεις χορῶν προφη- пророков, сходящих с алта-
ῶν καταβαινόντων ἐκ τῆς ря...
Βαμᾶ...

С развитием культов различных богов формировался и соответствующий гимнический репертуар, поскольку в каждом богослужении после жертвоприношений пелись гимны, игравшие большую роль в музыкальном оформлении религиозных обрядов.

Анализ византийских певческих источников и литературных памятников показывает, что и в церковной музыкальной практике не было особого самостоятельного жанра, который был бы известен под названием «гимн». Этим термином назывались любые песнопения, воспевавшие Господа, Богородицу, Святую Троицу, Иоанна Крестителя, апостолов, святых, мучеников и т. д. Подтверждением именно такого отношения к названию «гимн» могут служить многие исторические свидетельства.

В церковном обиходе был «акафист-гимн» (ἀκάθιστος ὕμνος) и «херувимский гимн» (χερουβικὸς ὕμνος). В «Апо-

¹⁹ Греческий текст «Священного писания» здесь и далее дается по изданию: Ἡ Ἁγία Γραφή. Ἀθήναι 1991.

Почти аналогичное сообщение можно найти в литургической рукописи рубежа XI–XII вв. Codex Atheniensis Universitatis 788. В ней излагается устав Еввергетидского монастыря. Здесь, при описании службы 6 сентября, когда церковь отмечала память мучеников Евдоксия, Зинона и Макария, в этом источнике зафиксировано⁶⁷:

...λέγομεν στιχηρὰ μαρτυ-	...мы поем «мариричные
ρικὰ τοῦ ἡχοῦ...	стихиры» ихоса [данного
	дня]...

Все это, вместе взятое, показывает полное отсутствие сведений, непосредственно освещающих музыкальный материал «маргаритиков».

§ 6. «КРАТИМА» И «АНАГРАММАТИСМ»

Несколько иной вывод можно сделать относительно сохранившихся сведений о жанре, называвшемся «кратимой» (τὸ κράτημα), существительным, возникшим от глагола κρατέω («удерживать», «продлевать»)⁶⁸.

Согласно византийским источникам, это развернутое вокальное построение, лишенное осмысленного текста и представляющее собой длительный распев ряда комплекса слогов: «тити» (τίτιτι), «тирири» (τιριρι), «терере» (τερερε), «ненени» (νενενη), «эрререм» (ερρερεμ), «терирем» (τεριρεμ), «терети» (τερετι) и т. д. Оно было насыщено мелисматикой⁶⁹ и

⁶⁷ Дмитриевский А. А. Указ. соч. I. С. 262.

⁶⁸ Так как термин «кратима» в русском языке потерял свой средний род, приобщившись к женскому роду, то и все прилагательные, связанные с ним, даются в соответствующем грамматическом согласовании.

⁶⁹ Как известно, «мелисматика» — это наличие в музыкальном материале различных фигураций, фиоритур, опевания ладово-опорных звуков, колоратур с виртуозными пассажами и т. д.

другими сложными средствами выразительности, типичными для каллофонического стиля⁷⁰.

Такие «кратимы» вставлялись в какой-либо раздел песнопения (чаще всего в начальный и срединный, а иногда и в заключительный) и расширяли его. Очевидно, именно это обстоятельство способствовало появлению термина «кратима», поскольку благодаря многочисленным повторам отдельных слогов и развернутым распевам подобные построения якобы «удерживают» (κράτοῦν) мелодию и продлевают ее.

Не последнюю роль в этом жанре играли активные модуляции ихосов, которые в нотографических текстах обозначались соответствующими нотными знаками, и каждый из них назывался «фтора» (ἡ φθορά — «разрушение», «уничтожение»). Это подразумевало «разрушение» прежнего ихоса и переход в новый. Данная тенденция не осталась незамеченной в музыкально-теоретической литературе. Например, в трактате Мануила Хрисафа упоминается (*Man. Chrys.* 256–259)⁷¹ как типичное явление то, что

Ξένος ὁ Κορώνης εἰς τὸ τοῦ Ксена Корона⁷² в кратиме
ἵνα τί ἐφρύαξαν κράτῃμα «Вскую шаташася» устанавливает... «фтору».
τίθησι γὰρ... τὴν φθοράν.

Таким образом, модулирование — также характерная черта «кратим».

Следовательно, «кратима», зародившись в виде небольших эпизодов, посредством которых композиторы и певчие-виртуозы хотели не только продемонстрировать свое

⁷⁰ Подробно особенности этого стиля, как уже сообщалось, будут рассматриваться в гл. 7, § 1. Здесь же указаны только некоторые его черты.

⁷¹ Греческий текст фрагментов из этого сочинения Мануила Хрисафа здесь и далее цитируется по изданию: *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views That Some Hold About it. Text, Translation and Commentary by D. Conomos [Corpus scriptorum de re musica, II]. Wien 1985.*

⁷² Ксена Корона — знаменитый византийский композитор, о котором будет речь в гл. 7, § 4.



Глава 4

ИСПОЛНИТЕЛИ ЖАНРОВ ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКИ

Теперь, после того, как произошло знакомство с основными византийскими церковно-певческими жанрами, необходимо узнать об исполнителях и создателях песнопений. Данная глава посвящена только первой части указанной задачи — обсуждению особенностей деятельности непосредственных исполнителей богослужебных песнопений и их музыкальных руководителей.

§ 1. «ПСАЛТЫ» И «АНАГНОСТЫ»

Как уже неоднократно указывалось в предыдущих разделах данной монографии, в византийскую эпоху термин «псалт» (ὁ ψάλτης или ψαλτήρ), происшедший от глагола ψάλλειν («бряцать»), функционировал как название должности церковного певчего. Это со всей очевидностью говорит о том, что первоначально «псалтами» именовали певчих, распевавших тексты библейских псалмов в сопровождении струнных инструментов. Ведь существуют свидетельства, подтверждающие, что на ранних этапах жизни церкви инструменты участвовали в богослужении¹. Впоследствии же, когда инструменты были изгнаны из Византийской церкви, название «псалт» сохранилось за певчими, а глагол ψάλλειν («бряцать»), подразумевавший «бряцания» на струнных инструментах, был переосмыслен и сложившееся на его основе существительное «псалт» (ὁ ψάλτης), в связи с новой ситуацией, стало обозначать только певца, не имеющего никакого отношения к инструментам. В таком значении оно употребляется во всех византийских источниках, так или иначе связанных с музыкальной жизнью Церкви.

Однако, что также указывалось в предыдущей главе, сам термин «псалт» в качестве определения церковного певчего появился в церкви не сразу. Так, в тексте «Септуагинты», принятой в Византии в качестве Священного Писания², для определения певцов используются другие слова: οἱ ῥοδοὶ («певцы»)³ и οἱ ᾄδοντες («поющие»)⁴. Более того, если датировать по принятым ныне хронологическим нормам документы, отражающие историю Церкви, то получается, что в

¹ Свидетельства этого приведены в издании: *Borsai I. Die musikalische Bedeutung der orientalischen christlichen Riten // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 16, 1974. S. 3–14.

² См. гл. 3, примеч. 1.

³ См.: Книга Царств III 10, 12; Паралипоменон II 9, 11

⁴ См. другие библейские книги: Паралипоменон II 23, 13; Ездра 10, 24..



Глава 5

ГИМНОГРАФЫ И ИХ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

После ознакомления с жанрами византийской церковной музыки и с ее исполнителями необходимо войти в содержание сложных проблем, связанных с творчеством создателей песнопений в обсуждавшихся жанрах.

Как известно, в абсолютном большинстве случаев начальный этап возникновения каждого песнопения связан с творчеством поэта, который создает стихи. Конечно, в истории музыки были случаи, когда новые стихи создавались на уже существовавшую музыку. Но этот вариант крайне редкий и не являющийся типичным для традиционной творческой ситуации. Поэтому исходный шаг в создании песнопения, и это общеизвестно, принадлежит все же поэту.

В Византии каждого из таких творцов стихотворного текста называли «гимнографом» (ὁ ὑμνογράφος). Этот термин произошел от соединения существительного ὁ ὕμνος («гимн») и глагола γράφω («писать»). Таким образом, название «гимнограф» обозначает «тот, кто пишет гимны», то есть автор текста церковных песнопений.

Для того, чтобы понять ситуацию, возникавшую в Византии при обнародовании песнопений, нужно учитывать, что все внимание слушателей обычно и преимущественно было направлено, прежде всего, на содержание текста, так как именно он являлся главным информатором о смысле песнопения. Такая гегемония текста, являвшаяся результатом исторического уровня музыкального мышления слушателей, всегда оставалась. А резкость и сложность мелодических оборотов не должна была мешать ясному восприятию текста. Все это также способствовало приоритету поэта над композитором. Поэтому весьма часто гимнографов считали творцами не только текстов песнопений, но и музыки.

Например, в «Некой синтагме» (Syntagma. I 30 [21], p. 114–115)¹, в главе, называющейся «О золотом ипподроме и [о том], что совершается на нем» (Περὶ τοῦ χρυσοῦ ἵπποδρομίου καὶ τῶν ἐν αὐτῷ τελουμένων), можно прочесть:

Ἰστέον ὅτι ἀπὸ μὲν τοῦ Ἀγίου Πέτρου ἐξερχομένης τῆς λιτῆς, λέγουσιν οἱ ψάλται τὸ τροπάριον τοῦ μάρτυρος πρὸς τὸ Λαθὼν ἐτέχθης, ὅπερ ἐποίησε Λέων ὁ σοφώτατος καὶ ἀγαθὸς βασιλεὺς...	Необходимо знать, что, когда лития выходит из [храма] Святого Петра, псалты поют «тропарь» мученика на [музыку] «Неведомый, ты родился», которую сочинил Лев, мудрейший и благой царь...
---	--

Согласно этой информации, сам император 886–912 гг. Лев Мудрый сочинил не только текст, но и музыку для тропаря, хотя отсутствуют какие-либо убедительные свиде-

¹ Данные из этого источника уже обсуждались. См. гл. 2, § 2.

Конец ознакомительного фрагмента

Уважаемый читатель!

**Размещение полного текста данного
произведения невозможно в связи с ограничениями
по IV части ГР РФ.**

**Эту книгу вы можете почитать в Оренбургской
областной универсальной научной библиотеке
им. Н. К. Крупской по адресу: г. Оренбург,
ул. Советская, 20; тел. для справок: (3532) 32-32-49**