

Е.В. Герцман

МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ЭКСКУРСЫ НИКИФОРА  
КАЛЛИСТА КСАНТОПУЛА

История византийского музыкознания развивалась по двум основным направлениям: *musica speculativa* и *musica practica*. Первая представляла собой некий застывший схоластический комплекс знаний, основанный на положениях, сформулированных еще в науке Древней Греции. *Musica speculativa* являлась частью математики, и объектом ее анализа были главным образом физические свойства звука, взаимоотношения между движением и звучанием, пропорциональные выражения интервалов и ритмов, традиционные звукоряды и т.д. Важнейшие тезисы *musica speculativa* были почерпнуты из работ античных авторов и с большей или меньшей полнотой сохранились до самого падения Константинополя. Никаких нововведений эта сфера теории музыки не допускала. Наоборот, чем ближе к античным первоисточникам излагался материал, тем основательнее и добросовестнее считался автор. Византийский квадривиум дает достаточное количество образцов подобных компендиумов. Напомню лишь о некоторых из них.

Сочинение Михаила Пселла “Введение в ритмическую науку” полностью основывается на работе Аристоксена “Ритмические элементы”<sup>1</sup>. Вторая часть псевдопселловского “Легко усваиваемого сочинения по четырем математическим наукам”, называющаяся “Обстоятельный обзор музыки”, за исключением некоторых недоразумений включает в себя почти весь свод главных параграфов античной теории<sup>2</sup>. Сочинение, приписывающееся “старцу Бакхию”, “Введение в музыкальное искусство” с большими погрешностями следует знаменитому античному памятнику псевдоевклидовому “Делению канона”<sup>3</sup>. Вторая часть “Квадривиума” Пахимера “О музыке” и объемный труд Мануила Вриенния “Гармоники” опираются на “Гармоники” Клавдия Птолемея и трактат Аристиды Квинтилиана “О музыке”. Эта область науки находилась в руках ученых и была совершенно оторвана от музыкальной жизни<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Герцман Е. О музыкально-теоретических знаниях Михаила Пселла // ВВ. 1993. Т. 54. С. 75–80.

<sup>2</sup> Герцман Е. Терминологические парадоксы византийской *musica theorica* // ВВ. 1990. Т. 51. С. 183–192.

<sup>3</sup> См.: Герцман Е. Об одном византийском музыкально-теоретическом источнике // Вспомогательные исторические дисциплины. Л., 1991. Т. 23. С. 118–127. Это сочинение Псевдо-Бакхия не следует путать с ранневизантийским трактатом подлинного Бакхия: *Jan C. Musici scriptores graeci*. Leipzig, 1895. P. 283–316.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: *Hannick Ch. Die Lehrschriften der klassisch-byzantinischen Musik* // Hunger H. mit Beiträgen von Hannick Ch. und Pieler P. Die Hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner. Bd. 2. München, 1978 (Byzantinisches Handbuch im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft. 2. Teil. Bd. 2). S. 183–195; *Richter L. Antike Überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie* // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1961. Leipzig, 1962. S. 75–115; *Idem. Fragen der spätgriechisch-byzantinischen Musiktheorie* // Gründungstagung der Arbeitsgemeinschaft Byzantinistik in der Sektion Mittelalter der Deutschen His-

Византийская *musica practica* сосредоточилась в ведении мелургов – руководителей церковных хоров, занимавшихся сочинением музыки, разучиванием и исполнением богослужебного репертуара, а также обучением певчих. Их интересы вращались вокруг нотации, ладовой системы, использовавшейся в музыкальной практике, и жанров церковной музыки. Иначе говоря, в этой сфере музыковедения главной заботой являлось все то, что имело непосредственное отношение к самому музицированию. Замечательными памятниками византийской *musica practica* являются различные образцы "Προθεωρία Παλαδικῶν", как содержащиеся в многочисленных рукописях, так и уже опубликованные<sup>5</sup>.

На протяжении всей византийской истории *musica speculativa* и *musica practica* шли самостоятельными путями, которые никогда не пересекались. Каждому из направлений была уготована особая судьба: *musica speculativa* двигалась к своему закату, а *musica practica*, набиравшая активность с каждым новым этапом, – к бурному расцвету. Иначе и быть не могло. Тесная связь с живой художественной практикой постоянно оплодотворяла музыкально-теоретическую мысль, а схоластика душила ее.

Были ли серьезные попытки соединить оба направления в единое русло? На этот вопрос можно ответить только отрицательно, так как сохранившиеся материалы не дают оснований для другого вывода. Более того, авторы, работавшие в одной сфере, не касались круга проблем, относящихся к другой, и наоборот. Разве можно считать попыткой сближения, например, упоминание Вриеннием системы ихосов (ἦχοι), заимствованной из *musica practica*<sup>66</sup> или описание в некоторых "протеориях" звукорядов, обсуждавшихся в рамках *musica speculativa*?<sup>77</sup> Слишком далеки были друг от друга цели, задачи и области применения *musica speculativa* и *musica practica*: первая всецело относилась к системе общего образования в рамках квадривиума, а вторая была сферой лишь музыкантов-профессионалов.

Вместе с тем можно указать на одно исключение из этого всеобщего правила. Речь идет о Никифоре Каллисте Ксантопуле (XIV в.) – авторе, которому рукописная традиция приписывает довольно обширный свод сочинений, начиная от "Церковной истории" и кончая каталогами византийских императоров и патриархов, изложенных ямбическими стихами<sup>8</sup>. Он известен и как гимнограф, отдельные стихи которого клались на музыку<sup>9</sup>.

toriker-Gesellschaft 1961 in Weimar: Byzantinische Beiträge. В., 1964. S. 187–230; Герцман Е. Музыкальная культура поздней Византии // Культура Византии. 1991. Т. 3. С. 542–548.

<sup>5</sup> Список опубликованных "протеорий" приведен в статье: Герцман Е. Греческий учебник музыки XVIII в. // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. М., 1988. С. 166. Подробнее о "протеориях" см.: Герцман Е. Византийское музыковедение. Л., 1988. С. 159–163.

<sup>6</sup> *Μανουήλ Βριεννίου Ἀρμονικά: The Harmonics of Manuel Bryennius* /Ed. With Transl. Notes, Introd. and Index of Words by G.H. Jonker. Groningen, 1970. P. 316–318.

<sup>7</sup> См., например: Codex Barberinus Graecus 300 // Tardo L. L'antica melurgia bizantina. Grottaferrata, 1938. P. 152.

<sup>8</sup> О творчестве Никифора Ксантопула см.: *Krumbacher K. Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527–1453)*. München, 1897. S. 291–293; Παπαδόπουλος Γ. Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἀθήναι, 1890. Σ. 271–272; Beck H.-G. Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich. München, 1959. S. 705–706.

<sup>9</sup> Например в: Codex Lavra I 185 (середина XIV в.) на л. 280 находится песнопение во втором плалальном ихосе: "Κόσμου τὴν πλάνην, ἀνθρώπε, καὶ τὴν ἀπάτην βλέπε", озаглавленное как "Сочинение Ксантопула, акростих которого называется Комнин, а мелос – магистра [Иоанна Кукузеля]" ("Ποιήμα τοῦ Ξανθοπούλου, οὗ ἡ ἀκροστιχὶς Κομνηνός, τὸ δὲ μέλος τοῦ Μαιστοροῦ [Ἰωάννου τοῦ Κοκουζέλη]"), см.: *Ἐβστρατιάδης Σ. Ἰωάννης Κοκουζέλης ὁ μαΐστωρ καὶ ὁ χρόνος τῆς ἀκμῆς αὐτοῦ // Ἐλετηρὶς Ἐταιρεία Βυζαντινῶν Σπουδῶν*. 1938. XIV. Σ. 12–13. Относительно слова "Κομνηνός" среди ученых нет единого мнения. С. Евстратиadis (Там же) считает, что это одно из прозвищ самого поэта. Гр. Статис высказал другое предположение: "Κομнин" – прозвище человека, которому посвящен акростих" (*Σταθῆς Γρ. Ἡ δεκαετασιασύλλαβος Ὑμνογραφία ἐν Βυζαντινῇ Μελοποιᾷ*. Ἀθήναι, 1977. Σ. 132).

В наследии Никифора Ксантопула имеется “Объяснение ступеней октоиха” (Ἐρμηνεία εἰς τοὺς ἀναβαθμοὺς τῆς ὀκτωήχου)<sup>10</sup>. Здесь наряду с толкованием различных вопросов литургии автор уделяет внимание некоторым проблемам, непосредственно связанным с musica speculativa: античная идея о “гармонии сфер”, легенда об открытии Пифагором пропорциональных выражений интервалов (“кузнечная легенда”), предание о преобразовании гептахордной системы в октохордную. В другом же сочинении, озаглавленном “Вопрошающему об ипакои, кондаке, икосе и экзапостиларии, откуда они получили наименования” (Πρὸς τὸν ἐρωτήσαντα περὶ τῆς ὑπακοῆς, τοῦ κοντακίου, τοῦ οἴκου καὶ τοῦ ἐξαποστειλαρίου, πόθεν ἐκλήθησαν)<sup>11</sup>, Никифор Ксантопул затрагивает материал, примыкавший к musica practica и касающийся происхождения жанров церковной музыки. Однако не следует заблуждаться относительно уровня музыковедческих параграфов обоихopusов. Они не выходят за рамки общепринятых трактовок.

Так, название песнопения “ипакои” производится от существительного ἡ ὑπακοή (послушание) и от глагола ὑπακούω (подчиняюсь, слушаюсь). Подобная этимология аргументируется соответствующими ссылками на Ветхий и Новый заветы<sup>12</sup>.

При объяснении термина “икос” “обигрывается” значение самого слова (ὁ οἶκος – дом):

...ὡς γὰρ ὁ οἶκος περιέχει ἄρδην τὴν οὐσίαν τοῦ ἔχοντος αὐτόν, οὕτω καὶ ὁ οἶκος περιέχει ἐν συντόμῳ καὶ δείκνυσι τὰ τῆς ὑποθέσεως τοῦ ἁγίου ἢ τῆς ἑορτῆς.

Ἄλλοι δὲ λέγουσι διὰ τοὺς ἐν ἄστροις οἴκους· οἱ τόποι ἐκείνων οἴκοι λέγονται, ἐν οἷς εἰσιν ἐστηριγμένοι, ἢ μένουσιν, ἢ περιστρέφονται καὶ κινοῦνται· ἐν οὐρανῷ δὲ καὶ οἱ ἄγιοι. Ἐπεὶ δὲ νοητὸν στερεώμα καὶ ἡ Ἐκκλησία τοῦ Θεοῦ, οἱ δὲ ἄγιοι ἄστερες νομίζονται, χρεῶν αὐτοὺς ὡς ἐκείνους ἀναλόγους ἔχειν καὶ οἴκους, δι' ὧν στηρίζονται, καὶ κινούμενοι φαίνονται· εἶεν δ' ἂν οἱ οἴκοι οὗτοι<sup>13</sup>.

“...Как дом полностью содержит имущество своего владельца, так и икос содержит то, что вкратце указывает тему святого или [его] праздника. Другие же говорят, что [икосы названы] по домам на звездах, ибо их расположения называют домами-икосами, в которых они установлены, либо пребывают, либо вращаются, либо двигаются. На небесах же [находятся] и святые. А так как небесная твердь и Божья Церковь умопостигаемы, то надлежит, чтобы [святые] имели аналогичные икосы-дома, в которых они установлены и [которые] являются движущимися. Поэтому икосы суть дома”.

Рассказ о происхождении “кондака” не мог обойтись без упоминания Романа Сладкопевца, которому византийская традиция приписывала не только создание текстов, но и музыку кондаков (и, конечно, их исполнение). Утверждая, что “кондаки первый создал Роман Сладкопевец, ибо он первый радетель калофонии” (καλλιφωνίας ἐπιμελούμενος<sup>14</sup>), Никифор Ксантопул подробно передает древнюю легенду,

<sup>10</sup> Ἐρμηνεία εἰς τοὺς ἀναβαθμοὺς τῆς ὀκτωήχου παρὰ Νικηφόρου Καλλιῆστου τοῦ Ξανθοπούλου, ἡδη πρῶτον τύποις ἐκδοθεῖσα / <sup>2</sup> Ἦς προέτακται καὶ προλεγόμενα συνταχθέντα ὑπὸ τοῦ ἐν ἱεροδιακόνοις Κ. Ἀθανασιάδου τοῦ Ἀγιοταφίστου. Ἐν Ἱεροσολύμοις, 1862. Σ. 1–125.

<sup>11</sup> Ibid. P. 126–129.

<sup>12</sup> Ibid. P. 126.

<sup>13</sup> Ibid. P. 127.

<sup>14</sup> Ibid. Совершенно очевидно, что Роман Сладкопевец не мог быть “радетелем калофонии”, так как калофонический стиль стал развиваться лишь на рубеже XIII–XIV вв. Однако соотнесение его истоков

кульминацией которой была встреча певца в Богородице: когда Роман “ясно видит саму Божию Матерь, [державшую] на кончиках пальцев свиток бумаги, несущийся как копьё [то есть, “кондак”]” (..αὐτὴν τὴν Θεομήτορα ὄρα ἔμφανῶς εἰληγµα χάρτου ἄκροισ δακτύλοις ὡς κοντάκιον ἐπιφέρουσαν)<sup>15</sup>. После того как Роман, исполнив повеление Богородицы, съел этот свиток, он преисполнился божьей благодатью и стал создавать удивительные по красоте песнопения, а «первая песнь была названа “кондаком” по копьё бумаги, которым Богородица накормила его и которым он воспринял [ее] милость» (Ὡνόμασεν οὖν τὸ πρῶτον κοντάκιον διὰ τὸ τοῦ χάρτου κοντάκιον, ὅπερ ἡ Θεοτόκος τοῦτω ἐφώμισεν, ὅφ' οὗ καὶ τὴν χάριν ἐδέξατο)<sup>16</sup>.

Повествуя о песнопении “экзапостиларий”, Никифор Ксантопул сообщает, что его создателем был император Константин VII Багрянородный. Согласно одной из передающихся им версий, дело обстояло так. До введения экзапостилариев в литургию пелись так называемые “фотагогики”, начинавшиеся словами, обращенными к богу, “Вышли свет твой” (ἐξάλοστεῖλον τὸ φῶς σου). Новое песнопение было названо по звучанию первого слова. Согласно другой версии, оно получило такое название потому, что после своего воскресения Христос выслал (ἐξάλοστεῖλαι) к апостолам “мироносиц” (Марию и Марфу) и, в свою очередь, послал самих апостолов к язычникам. Император Лев Мудрый якобы сочинил песнопение, певшееся во время литургии в том месте, где сообщается о воскресении Христа и его посланцах. Поэтому песнопения были названы “экзапостилариями”<sup>17</sup>.

Совершенно очевидно, что Никифор Ксантопул лишь повторяет распространенные в Византии традиционные представления об истории возникновения жанров церковной музыки. Аналогичным образом выглядят у него и параграфы, посвященные вопросам musica speculativa, где также не приходится говорить об авторской индивидуальности.

Вместе с тем есть все основания считать, что, излагая материал из musica speculativa, Никифор Ксантопул использовал его для того, чтобы обосновать вполне определенную точку зрения. Обратимся прежде всего к его тексту, описывающему “гармонию сфер”.

Как известно, идея звучащего космоса была выдвинута в глубокой древности и жила на двух важнейших постулатах: а) все явления природы регулируются общими закономерностями; б) результатом всякого движения является звучание. Согласно таким установкам, движущиеся планеты не могли не создавать звучания, которое должно было быть подобно обычной земной музыке, вернее, наоборот: земная человеческая музыка рассматривалась как отражение небесной. Но так как по античным представлениям каждая планета двигалась со своей определенной скоростью, имела особую массу и период вращения, то и звучание каждого небесного тела должно было отличаться индивидуальной высотой. Отсюда возникали параллели между планетами и звуками музыкальной системы (σύστημα τέλειον ἀμετάβολον). У Никифора Ксантопула это изложено так:

---

с зачинателями византийской гимнографии – характерный метод обоснования “древности” калофонии. Подробнее об этом см.: Герцман Е. Византийское музыкознание. С. 146–147.

<sup>15</sup> Ἐρμηνεῖα... Σ. 128.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid. P. 129.

Πόθεν οἱ ἄνθρωποι τὸ κατ' ἀρχὰς τοὺς ἤχους εὗρον, ὅτι ἀπὸ τῶν πλανητῶν. Τοὺς μὲν οὖν ἤχους φασὶν εὐρεθῆναι οἱ τὴν ἁρμονίαν συνθέμενοι ἀπὸ τῶν κατ' οὐρανὸν ἰόντων ἐπὶ πλανητῶν ἀστερῶν καὶ περιπολούντων τὴν γῆν ῥοιζούμενα γὰρ ἐκεῖνα τοῖς διαστήμασι τὴν τῶν ἤχων συμφωνίαν ἀποτελοῦσι, διὸ καὶ τὸ παλαιὸν ἐπτάχορδος ἦν ἡ λύρα· κατὰ γὰρ τὸ μέγεθος καὶ τὸ πάχος, τὸν τε τοπον, ἐν ᾧ ἀπ' ἀλλήλων δίστανται οἱ πλανῆται κατὰ τὸ αἰθέριον χῆμα, αἰεὶ ἀστατοῦντες, ἢ περι τὰς ἐποχάς, καὶ τοὺς ὄγκους, καὶ τὰς ταχυτήτας, ἐνὸς τούτου ἐκάστου οἱ φθόγγοι γίνονται, ἦτοι οἱ ἤχοι. Πρῶτος τοῖνυν ὁ φθόγγος ὁ ἀπὸ τοῦ Κρονικοῦ κινήματος· οὗτος γὰρ τῶν πλανητῶν ὁ πρῶτιστος, ὅς καὶ ὑπάτη ἐκλήθη<sup>18</sup>.

"Как люди вначале обнаружили ихосы? От планет. Те, кто написал [сочинения] по гармонии, говорят, что ихосы были найдены [по образцу] двигающихся по небу и вращающихся вокруг земли семи планет. Двигаясь с шумом, они своими расстояниями создают соединения ихосов, вследствие чего и лира в древности была семиструнной. В зависимости от величины, толщины и пространства, в котором планеты, всегда блуждая, отстоят друг от друга в эфирной жидкости, либо согласно периодам [вращения], объемам [планет] и скоростям, от каждой из них образуются фтонги или ихосы. Так, первый фтонг [образуется] от движения [планеты] Кроноса. Ибо она самая первая из планет, которая названа и гипатой..."

Не вызывает сомнений, что источником для Никифора Ксантопула послужил трактат математика и музыкального теоретика рубежа I–II вв. Никомаха из Герасы "Руководство по гармонике" (§ 3)<sup>19</sup>. Никифор Ксантопул не был первым византийским автором, пересказавшим содержание "Руководства" Никомаха о "гармонии сфер". Живший до него Георгий Пахимер также следовал тому же античному источнику<sup>20</sup>.

При знакомстве с процитированным текстом нужно обратить внимание на особенности использования специальных терминов. Вначале может показаться, что в этом отношении здесь все обычно: движение планет создает ἤχοι, а когда речь заходит о звуках музыкальной системы, то появляется неизменный в таких случаях φθόγγος. Однако для более точного выяснения этого вопроса целесообразно напомнить вкратце некоторые положения из античной и византийской музыкально-теоретической ономастики.

Действительно, в древнегреческой науке музыкальный звук в отличие от всех прочих звучаний именовался φθόγγος. Именно "фтонг" был мельчайшей смысловой единицей и составным элементом музыкальной системы. Только он обладал качествами, необходимыми для того, чтобы стать строительным материалом для здания музыкального произведения. Все остальные звуки обозначались другими терминами<sup>21</sup>. В византийской *musica practica* ту же самую функцию выполняла φωνή. Хотя

<sup>18</sup> Ibid. P. 63–64. Высотный уровень встречающихся у Никифора обозначений ступеней античной музыкальной системы не играет никакой роли для уяснения содержания статьи. Поэтому нет смысла пояснять все специальные термины. Подробнее о "полной неизменной система" см.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 29–39.

<sup>19</sup> См.: Jan C. Op. cit. P. 241–242.

<sup>20</sup> Tannery P. *Quadrivium de Georges Pachymère ou Σύνταγμα τῶν τεσσάρων μαθημάτων ἀριθμητικῆς, μουσικῆς, γεωμετρίας καὶ ἀστρονομίας* / Texte revise et établi par le R.P. Stéphanou A.A. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana (Studi e testi, 94), 1940. P. 100.

<sup>21</sup> Подробнее об этом см.: Герцман Е. Н паракаталогῆ и три вида звучания // Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae. T. XXVI. Fasc. 3/4. Budapest 1978. P. 347–359.

этот термин определял не собственно звук, а интервал между ближайшими ступенями звукоряда, именно количество  $\phi\omega\nu\alpha\iota$  указывало высотное положение звука в каждом конкретном случае. Для обозначения же ладотональных комплексов в древней Греции применяли наименования  $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ ,  $\acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu\acute{\iota}\alpha$  или  $\tau\rho\acute{o}\lambda\omicron\varsigma$ , а в Византии –  $\eta\chi\omicron\varsigma$ . Несмотря на то, что в обыденной речи  $\eta\chi\omicron\varsigma$  также подразумевал “звук”, в *musica practica* он обозначал целую ладотональную организацию, состоящую из серии  $\phi\omega\nu\alpha\iota$ . Таким образом, терминологические пары  $\phi\delta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$  –  $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$  ( $\acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu\acute{\iota}\alpha$ ,  $\tau\rho\acute{o}\lambda\omicron\varsigma$ ) и  $\phi\omega\nu\acute{\eta}$  –  $\eta\chi\omicron\varsigma$  являлись олицетворением категорий, использовавшихся в двух исторически различных системах – древнегреческой и византийской. Естественно, что *musica speculativa*, основывавшаяся на античных источниках, применяла только первую терминологическую пару, тогда как *musica practica* – исключительно вторую.

Описанная традиция была настолько стабильной, что никто никогда не смел нарушать ее. Да в этом и не было нужды, так как в течение всего процесса обучения, а также в научном обиходе и в музыкальной практике в сознании систематически формировались совершенно определенные представления:  $\phi\delta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$  – отдельный музыкальный звук, а  $\eta\chi\omicron\varsigma$  – ладотональная система. Такого толкования терминов неукоснительно придерживались абсолютно все.

Однако приведенный выше текст Никифора Ксантопула показывает, что в нем нарушается издавна сложившаяся терминологическая семантика и  $\eta\chi\omicron\varsigma$  используется в ином значении. Действительно, по словам Никифора Ксантопула, при движении небесных тел обнаруживаются не  $\phi\delta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\iota$ , а  $\eta\chi\omicron\iota$ . Если подходить к этому термину с общепринятых в византийской *musica practica* позиций, то получается абсурд: якобы движение каждой планеты создает не единственный звук, как считалось всегда, а целую ладовую организацию, расположенную на определенной высоте. Далее при таком толковании возникает еще большая бессмыслица: при описании “гармонии сфер” появляется даже “соединение ихосов” (“ $\tau\acute{\eta}\nu\ \tau\acute{\omega}\nu\ \eta\chi\omega\nu\ \sigma\upsilon\mu\phi\omega\nu\acute{\iota}\alpha\nu$ ”), что вообще ведет чутьли не к признанию политоникальных образований по типу современных музыкально-теоретических представлений. Но все становится понятным, когда выясняется, что  $\phi\delta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$  и  $\eta\chi\omicron\varsigma$  используются как синонимы: “ $\omicron\iota\ \phi\delta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\iota\ \dots\ \eta\tau\omicron\iota\ \omicron\iota\ \eta\chi\omicron\iota$ ”.

Случайность ли, что Никифор Ксантопул столь откровенно нарушает веками сложившуюся трактовку специальных терминов?

Чтобы ответить на этот вопрос, обратим внимание еще на один раздел его текста, посвященного описанию трансформации гептахордной системы в октохордную. Первая из них представляла собой одну из исторических разновидностей античной музыкальной системы. В дальнейшем она была преобразована в октохордную, и это нововведение древнегреческая традиция приписывала Пифагору. Процесс перехода от гептахорда к октохорду изложен Никомахом (“Гармоническое руководство” §5)<sup>22</sup>. Никифор Ксантопул следует ему, постоянно используя термин  $\phi\delta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$  при описании звуков музыкальной системы, что полностью соответствует традиции. Однако в самом конце он добавляет свое собственное заключение:

<sup>22</sup> Jan C. Op. cit. P. 244–245. Это и другие античные свидетельства по данному вопросу хорошо изучены, см., например: *Chailley J. L'hexatonique grec d'après Nicomaque // Revue des études grecques. 1956. N 69. P. 73–100; Idem. Nicomaque, Aristote et Terpandre devant la transformation de l'heptacorde grec en octocorde // Yuval. 1968. 1. P. 132–154.*

Οὗτος ὁ λόγος τοῦ πλαγιασμοῦ τῶν ἤχων καὶ τοῦτον τὸν τρόπον ὁκτῶ ἤχοι γεγόνασι, τοῦ Πυθαγόρου, ὡς προεῖρηται, τὸν μέσον ἀναπληρώσαν-τος<sup>23</sup>.

"Таков смысл изменения ихосов и, таким образом, после того как Пифагор, как сказано, дополнил систему в середине и возникли восемь ихосов".

Теперь становится ясно, почему Никифор Ксантопул столь откровенно рвал с общепринятой традицией в использовании терминов. Анулируя семантическую разницу между φθόγγος и ἤχος, он тем самым получал возможность создать у читателя впечатление, что византийская ладотональная система октоиха имеет давние истоки и ведет свое происхождение со времен Пифагора. Даже сама глава "Объяснения...", откуда заимствована приведенная цитата, называется: "Как были обнаружены Пифагором из Самоса восемь ихосов и отчего существуют четыре плагальных [ихоса] (Πῶς οἱ ὁκτῶ ἤχοι ἐγένοντο διὰ Πυθαγόρα τοῦ Σαμίου καὶ διὰ τί οἱ τέσσαρες πλαγιάζουσι)<sup>24</sup>.

Конечно, со строго научной точки зрения эта "концепция" не выдерживает никакой критики. Античная ладотональная система сформировалась в определенных исторических условиях и имела свои специфические особенности, совершенно отличные от средневековой системы октоиха. Следовательно, не только при Пифагоре, но и много столетий спустя художественная практика не могла использовать октоих, а музыкальная теория – излагать. Это общеизвестно и не требует никакой аргументации.

Но во времена Никифора Ксантопула все выглядело иначе. Наиболее фундаментальным считалось то, что существует издавна и освящено многовековыми традициями. Чем древнее явление, тем оно значительнее. Древность рассматривалась как доказательство добротности, высокого качества и достоверности. Именно поэтому в некоторых византийских музыкально-теоретических памятниках создание октоиха приписывалось даже библейским персонажам: "И Давид создал четыре [основных] ихоса... Соломон же – четыре других, [то есть] четыре плагальных от начальных форм" (Καὶ ὁ μὲν Δαβὶδ ἐποίησε τοὺς δ' ἤχους ... Καὶ ὁ Σολομὼν τὰς δ' τοὺς ἄλλους, δ' πλαγίους τῶν προτύπων)<sup>25</sup>.

Не следует также забывать, что в течение двух последних столетий византийской империи в жизни общества постоянно культивировалось преклонение перед древнегреческим духовным наследием. Особенно бурно оно стало проявляться после освобождения Константинополя от крестоносцев в 1261 г. В осознании своей духовной связи с культурными достижениями Древней Греции византийцы находили морально-этическое удовлетворение. Чувства наследников великой Эллады способствовали укреплению национальной гордости.

Византийская ладотональная система, судя по всему, была канонизирована в эпоху Иоанна Дамаскина (VIII в.)<sup>26</sup> и к XIV в., когда жил Никифор Ксантопул, имела уже весьма продолжительную и плодотворную традицию. Но стремление связать ее происхождение с Древней Грецией отвечало настроениям общественности. Как мы видим, Никифор Ксантопул посредством небольшой терминологической уловки "обосновал" ее древнеэллиническое происхождение.

<sup>23</sup> Ἐρμηνεία ... Σ. 64.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Thibaut J.-B. Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque. St. Petersburg, 1913.P.88.

<sup>26</sup> См.: Герцман Е. Византийское музыкознание. С. 178.