

Е.В. Герцман

КРАТКАЯ ОРГАНИКА

Общеизвестно, что византийская церковная музыка на протяжении всей своей истории совершенно не использовала инструментов. В византийском храме безраздельно царствовал голос – либо солирующий, либо соединенный с себе подобными в один или несколько хоров. Инструменты же постоянно использовались в общественной и государственной жизни, а также в армии¹. Но их звучание никогда не проникало внутрь церкви². В результате сформировались две контрастные сферы, в одной из которых действовало исключительно вокальное начало, а в другой, чередуясь и совмещаясь с вокальным, присутствовало и инструментальное. Их соединение допустимо было лишь вне стен храма. Подобная двуликость музыкального бытия уже сама по себе представляет серьезный интерес для исследования. Ведь указанное подразделение происходило в рамках единой культуры. Причем, любые параллели с более поздними историческими эпохами, ради изучения этой проблемы, вряд ли плодотворны. Не будем забывать, что церковность, в самом широком смысле, была неотъемлемой частью всей жизни любого византийца. Она проникала почти во все уголки несравненно активнее, чем в поствизантийских культурах даже на Востоке (не говоря уже о Западе). А это означает, что музыкальный быт каждой византийской семьи в большей степени, нежели в более поздние времена (лучше изученные историей музыки), формировался “по образу и подобию” музыкальной жизни церкви. Есть все основания считать, что в домашнем византийском музицировании крайне редко использовались инструменты, поскольку в абсолютном большинстве свидетельств упоминается лишь пение. Подобное обстоятельство делало границу между вокальной и инструментальной сферами ясной и четкой. Византийцы словно существовали в обеих разграниченных плоскостях одновременно: в быту они соприкасались с вокальными и инструментальными жанрами *п о р о з н ь* (и крайне редко со смешанными), но как только каждый из них переступал порог церкви – он попадал в царство сплошной вокальности.

Другими словами, вокальное и инструментальное использовалось, как правило, по отдельности. К тому же они рассматривались как неравнозначные. Естественно, что вокальная музыка оценивалась как “главная”, “благородная”, ибо она создавала музыкальное оформление богослужений. Инструментальная же музыка определялась как нечто побочное, прикладное, а порой даже как примитивное и низменное.

Нетрудно понять, что при таком положении музыкальный материал, звучащий в одной из этих двух, как будто почти обособленных сфер, испытывал воздействие другого. Важно понять как и какими путями происходило их взаимодействие. Не вызывает сомнений, что оно осуществлялось по многим направлениям. В настоящей статье мы обращаем внимание лишь на одно из них.

¹ Подробнее об этом см.: *Wiedemann E., Hauser F.* Byzantinische und arabische akustische Instrumente // *Archiv für Geschichte der Naturwissenschaft und der Technik*, Jg. 8, 1918. S. 152–161; *Farmer H.* Byzantine Musical Instruments in the Ninth Century // *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1925. P. 299–305; *Bachmann W.* Das byzantinische Musikinstrumentarium // *Anfänge der slavischen Musik*. Bratislava, 1966. S. 121–133; *Perrot U.* The Organ from its Invention in the Hellenistic Period to the End of the Thirteenth Century. L., 1971. P. 169–183; *Braun J.* Musical Instruments in Byzantine Illuminated MSS // *Early Music*, 1980. 8. P. 312–327.

² Подробнее о причинах, по которым инструментальная музыка не была допущена в византийскую церковь см.: *Герцман Е.* Гимн у истоков Нового Завета. М., 1997. С. 192–201.

Прежде всего необходимо отметить: к чести византийского языкознания оно отдавало себе отчет в том, что одни и те же законы музыкального мышления регулируют и инструментальную, и вокальную сферы. Так, например, ладотональная система ихосов (ἡ ὀκτώηχια) – этот важный атрибут церковного певческого искусства, вне которого культовая музыка вообще не мыслилась, – распространялась на всякую музыку, в том числе и инструментальную:

“Ἐν τούτοις γοῦν τοῖς ὀκτῶ ἤχοις εὐρίσκειται ἅπαντα μελωδία καὶ ἡ δι’ ὀργάνων καὶ ἡ διὰ φωνῶν ἐμμελῶν καὶ ἡ ἐν τοῖς βαρβάροις καὶ ἡ ἐν τοῖς Ἕλλησι”³.

“Конечно, в этих восьми ихосах обнаруживается любая мелодия – и для инструментов, и для стройных голосов, и у варваров, и у эллинов”.

То есть, по положениям византийской теории музыки, вне системы “восьмигласия” музыка как таковая просто невозможна (подобно тому, как современная наука не представляет себе какой-либо музыкальный материал вне функциональной упорядоченности, независимо от того называют ли это “тональностью”, “ладом”, “ладотональностью”, “модальностью” и т.д.).

Более того, следуя таким установкам, византийское музыкознание утверждало, что нотация, сформировавшаяся в церковном обиходе, может использоваться не только для изложения вокального материала, но и инструментального:

“Καὶ νῦν ἀρκοῦσα τυγχάνει αὐτῇ ἡ ψαλτικὴ διὰ τῶν ῥηθέντων τούτων σημείων καὶ τῶν ἐν τούτοις φωνῶν καὶ τὰ δι’ ὀργάνων καὶ ἐνάρθων ἐμμελῶν τε φωνῶν καὶ, ἀπλῶς εἰπεῖν, ἅπαν λαβεῖν μέλος”⁴.

“И ныне сохраняющееся само певческое искусство осуществляется посредством указанных именно таких нотных знаков и интервалов, [поющих] по ним: они – и для инструментов, и для ясных стройных голосов, а просто говоря, [по ним] исполняется любой мелос”.

И хотя до сих пор не обнаружено ни одного инструментального произведения, зафиксированного в какой-либо из византийских нотаций⁵, уже одно понимание такой, даже сугубо теоретической возможности свидетельствует о том, что *musica practica* оперировала реальными категориями, осознавая, что если все сферы музыкального континуума управляются общими законами, то и нотация, создающаяся в согласии с ними, также должна быть приспособлена не только для вокального, но и для инструментального музицирования.

Мы сможем по достоинству оценить это воззрение, если вспомним, что в античности, “музыкальной наследницей” которой волей-неволей оказалась Византия (хоть и часто противилась этому), на протяжении длительного исторического периода сосуществовали две нотации – вокальная и инструментальная⁶. И несмотря на это обстоятельство, византийская музыкально-теоретическая мысль смогла подняться выше не только своих собственных тенденций основанных на строгом отделении инструментария от церковного обихода, но и стать выше традиций, сформировавшихся в предшествующие исторические периоды.

³ *Cabriel Hieromonachos*. Abhandlung über den Kirchengesang. Herausgegeben von Ch. Hannick und G. Wolfram. Wien, 1985 (Monumenta Musicae Byzantinae. Corpus scriptorum de re musica. Bd. 1). S. 84.

⁴ *Ibid.* S. 50.

⁵ Да и вряд ли оно могло существовать: уж слишком различны были нормы жизни, образования, воспитания и культуры, действовавшие, с одной стороны, – в среде церковных певчих, а с другой – у музыкантов-инструменталистов. Совершенно противоположны были и их художественные задачи.

⁶ См.: *Sachs C.* Die griechische Gesangsnotenschrift // *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. 1924–1925. 7. S. 1–5; *Idem* Die griechische Instrumentalnotenschrift // *Ibid.* 1923–1924. 6. S. 289–301.

Конечно, прийти к такому заключению не составляет особого труда для теории, которая постоянно “работает” с музыкальной практикой, лишенной столь строгого разделения на вокальное и инструментальное. Однако теоретические положения византийской *musica practica*, отражающие подлинную музыкальную действительность, зародились и развивались исключительно в лоне церкви, а потому были обращены только к певчим и “обслуживали” лишь вокальную сферу. Естественно, что в таких условиях само слово *μουσική* должно было изменить свою древнюю “языческую” семантику. Если в античные времена *μουσική* включала в себя все многообразие звучащего художественного творчества, то в Византии, с ее строгим разграничением на вокальное и инструментальное и порой с пренебрежительным отношением к последнему, должно было измениться и содержание термина *μουσική*. Теперь в теории он стал употребляться лишь тогда, когда велась речь о *musica speculativa* – той области музыкознания, которая на протяжении всего средневековья постулировала идеи, сформулированные еще в античности, особенно при описании пропорциональных выражений интервалов. Это была скорее теория “арифметической музыки”, цель которой сводилась к изучению акустико-математической природы интервалов⁷. “Место” же *μουσική* заняло ἡ ψαλτική τέχνη – “певческое искусство” (псалтика). Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться с определением псалтики в уже цитированном трактате иеромонаха Гавриила, созданном в середине XV в., но дающем подлинно византийское понимание термина:

“Ἡ ψαλτική ἐστὶν ἐπιστήμη διὰ ῥυθμῶν καὶ μελῶν περὶ τοὺς θεοῦς ἕμνους καταγινόμενη”⁸ “Псалтика – это знание ритмов и мелосов, использующееся для божественных гимнов”.

Сравним это с определением музыки у позднеантичного Аристиды Квинтилиана (*De musica* I, 4) и у ранневизантийского анонимного автора (*De musica* 29):

“Μουσική ἐστὶν ἐπιστήμη μέλους καὶ τῶν περὶ μέλος συμβαινόντων”⁹. “Музыка – это знание мелосов и того, что относится к мелосу”.

“Μουσική ἐστὶν ἐπιστήμη θεωρητική καὶ πρακτική μέλους τελείου τε καὶ ὄργανοῦ”¹⁰. “Музыка – это теоретическое и практическое знание совершенно [т.е. вокального] и инструментального мелоса”.

Отсюда ясно: абсолютное большинство того, что прежде входило в понятие *μουσική*, в византийские времена олицетворялось в *ψαλτική*. Поэтому нет ничего удивитель-

⁷ Блестящим примером этого может служить использование *μουσική* в “Святоградце” (‘ Ἀγιολίτης), дошедшем до нас в одной-единственной рукописи Codex Parisinus Ancien fonds grecs 360 (fol. 216–237), датирующейся XIV веком, хотя ранний слой этого сочинения восходит чуть ли не к периоду, наступившему сразу же после реформы Иоанна Дамаскина (об исторической многозначности таких памятников византийского музыкознания см.: Герцман Е. Петербургский теоретикон. Одесса, 1994. С. 404–406). Сюда же следует отнести соответствующие разделы сочинений Псевдо-Пселла, Георгия Пахимера, Педиасима, а также знаменитый трактат Мануила Врисния; см.: Anonymi Logica et quadrivium, cum scholiis antiquis / Ed. J.L. Heiberg. København, 1929 (Det Kgl. Danske Vødenskabernes Selskab. Historisk-filologiske Meddelel ser. XV. 1). S. 65–73; Tannery P. Quadrivium de Georges Pachymère ou ΣΥΝΤΑΓΜΑ ΤΩΝ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ. Texte revisé et établi par le R.P.E. Stéphanou. Biblioteca Apostolica Vaticana, 1940 (Studi e testi, 94). P. 97–199; Peditasimus J. ΕΠΙΣΤΑΣΙΑΙ ΜΕΡΙΚΑΙ //Notice sur divers manuscrits Grecs relatifs à la Musique, comprenant une traduction française et des commentaires par M.A.J.H. Vincent. P., 1847 (Notice et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi, 16). P. 290–314; Bryennius M. ΜΑΝΟΥΗΛ ΒΡΥΕΝΝΙΟΥ ΑΡΜΟΝΙΚΑ. The Harmonics of Manuel Bryennius / Edited with translation, notes, introduction, and index of words by G.H. Jonker. Groningen, 1970.

⁸ Gabriel Hieromonachos. Op. cit. P. 38.

⁹ Aristidi Quintiliani *De musica libri tres* / Ed. R.P. Winnington-Ingram. Accedunt quattuor tabulae. Leipzig, 1963. P. 4.

¹⁰ Anonima *de musica scripta Bellermanniana* / Ed. D. Najock. Leipzig, 1975. S. 10.

ного в том, что термин μουσική в практике стал нередко использоваться только для определения звучания инструментов. В “Святограде” (XXX, 103) упоминаются “струны музыки и остальных инструментов” (αἱ χορδαὶ τῆς μουσικῆς καὶ τῶν λοιπῶν ὄργανων)¹¹ и рассказывается (XXIX, 101) о том, как Пифагор “изобрел из четырех струн один инструмент, который назвал музыкой” (κατεσκεύασεν ἀπὸ χορδῶν τεσσάρων καὶ μόιον ὄργανον ὃ κέκληκε μουσικήν)¹². И в византийской исторической литературе сплошь и рядом под словом μουσική понимается, как правило, звучание инструментов.

Таким образом, и нормы музыкальной жизни, и положения музыковедения четко различали вокальные и инструментальные жанры, а разделяющая их граница охранялась так строго, что казалось – ничто не в состоянии нарушить ее.

Однако, знакомясь с рукописями, содержащими византийские церковные песнопения, мы постоянно сталкиваемся с крайне интересным явлением, которое заставляет задуматься над тем, сколь не проста была описанная выше ситуация.

Начиная с XIII в. в творчестве мелургов появляется жанр, получивший наименование κράττις (кратима), – особое построение, основанное на распевах однотипных слогов, музыкальный материал которых в зависимости от замысла выражал жалобу, страх, радость, печаль. Кратимы, вставленные в традиционные песнопения, расширяют их форму и, словно “удерживают”, “сохраняют” (κρᾶτῶσιν) их мелос. Очевидно мелодия и возник термин “кратима”. Иначе говоря, кратимы – построения без слов, мелодия которых распевается на серию слогов, не образующих осмысленного текста. Так вот, нередко в нотных рукописях, в рубриках, предваряющих изложение кратим, многие из них характеризуются как ὄργανικόν – “инструментальное”. Приведу лишь несколько примеров¹³.

Codex Iverus 977 (рубеж XV–XVI вв.) и Codex Iverus 964 (1562 г.) содержат кратиму (ἦχος δ΄) великого византийского мелурга Иоанна Кукузеля (XIII в. – ?)¹⁴, объявленную как ὄργανικόν. Его ученик Димитрий Докиан (Δοκειανός) также сочинил кратиму (ἦχος δ΄), которая в Codex Iverus 984 (XV в.), на л. 53, представлена как μουσικόν ὄργανικόν. Не будем забывать, что первое из этих прилагательных произошло от существенного, которое, как уже выяснено (см. выше), олицетворяло инструментальное начало, противопоставлявшееся спалтическому искусству. Значит, при характеристике песнопения Димитрия Докиана указание на инструментальность словно усиленно, по сравнению с обычным ὄργανικόν. Более поздний византийский композитор первой половины XV в. Марк, иеромонах из монастыря Ксантопулов, ставший впоследствии митрополитом Коринфа¹⁵, также сочинил кратиму (ἦχος δ΄), которая, подобно уже упомянутому, характеризуется в рукописях как ὄργανικόν, см., например, Codex Leimonus 245 (fol. 148) 1649 г. и Codex Koutloumousius 449 (fol. 200) рубежа XVII–XVIII вв. Аналогичным образом в творческом наследии последнего выдающегося византийского мелурга Мануила Хрисафа (Χρυσάφης, ἀκμῆ: 1440–1463 гг.) имеется кратима (ἦχος δ΄) ὄργανικόν, см.: Codex Iverus 977 (fol. 156v) рубежа XV–XVI вв. и Codex Iverus 964 (fol. 346) 1562 г.

Подобные факты не являются секретом для историков византийской музыки.

¹¹ The Hagiopolites. P. 92.

¹² Ibid. P. 90–91.

¹³ Они выявлены при непосредственной работе над рукописями и зарегистрированы в каталогах греческих музыкальных рукописей: Σταθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς // “Αγίου Ὁρος Ἀθῆναι, 1972–1993. Τ. Α΄–Γ΄. Χατζηγακούμης Μ. Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453–1832). Ἀθῆναι, 1975. Τ. Α΄: Герцман Е. Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Т. I: Российская Национальная библиотека. СПб., 1996.

¹⁴ Дискуссию по вопросу о времени жизни Иоанна Кукузеля см.: Герцман Е. Documenta koukouzeliana // ВВ. 1999. Т. 58. С. 104–116.

¹⁵ См.: Герцман Е. Два Марка или один? // Рукописные памятники. Вып. 5: Из истории музыкальной культуры. СПб. (в печати).

Они достаточно изучены. Исследован в общих чертах и сам жанр кратимы¹⁶. Однако до сих пор никто не дал убедительного ответа на вопрос: чем объяснить, что вокальное произведение определяется как “инструментальное”? Здесь не играет никакой роли, давали ли подобные характеристики своим песнопениям сами композиторы или они возникли в рукописной традиции. В любом случае, эти песнопения оценивались как “инструментальные” в церковном обиходе. А это весьма знаменательно, и нам следует понять причины, способствовавшие такой, на первый взгляд несуровой, квалификации вокальных сочинений.

Прежде всего, из них нужно раз и навсегда исключить объяснение, согласно которому определение кратим как “инструментальных” связано якобы с тем, что их музыкальный материал имитирует звучание каких-либо инструментов, хотя кратима исполняется голосом. Наглядное доказательство тому присутствует в автографе Мануила Хрисафа Codex Iverus 1120 (1458 г.), где на л. 82, перед началом изложения кратимы Иоанна Кукузеля (πλ.δ'), сообщается, что это песнопение “λεγόμενον ἡ Βιόλα· λέγεται καὶ καμπάνα”¹⁷. Другими словами, утверждается, что одна и та же кратима некоторыми именуется “виолой”, а некоторыми – “колоколом”. Но толкование одной и той же мелодической линии как имитирующей звучания столь различных инструментов просто абсурдно. Уже не говоря о том, что человеческим голосом невозможно подражать звучанию виолы, как и вообще любому струнному инструменту. Что же касается способности голоса имитировать колокольный звон, то за исключением отдельных “звуковых пародий”, на которых не может строиться вокальная мелодическая линия как таковая, он не приспособлен для такого рода звукоподражаний (для тех же, в сознании которых возникает ассоциация с пьесой типа знаменитой хоровой обработки “Вечернего звона”, где “колокольный эффект” достигается путем “хоровой оркестровки”, напомним, что кратимы – не хоровые произведения, а построения, исполнявшиеся солистами – *μοιχοφωνάρες* или *καλοφωνάρες*). Следовательно, подтверждается, что кратимы получали “статус” *δραματικόν* не из-за того, что они “подражают” звучанию инструмента, а по какой-то другой причине¹⁸. Представляется, что она предопределена двумя закономерностями исторического развития художественного мышления вообще и в частности музыкального.

Первая из них обусловлена “соревнованием” между видами искусств, объединенных в конкретном художественном жанре. В песнопениях (и не только богослужебных) – “соревнование” между текстом и музыкой. Ради пояснения этой мысли я вынужден напомнить некоторые общеизвестные факты.

Любой союз двух искусств не может быть равноправным, поскольку их объединение – явление функциональное, в котором возникает нечто главное и нечто второстепенное. Равноправие в таком содружестве немыслимо. Вся история художественных жанров, появившихся в результате подобных объединений, свидетельствует в пользу высказанного утверждения. Поскольку здесь не место углубляться в пространственные искусствovedческие экскурсы, приведу только два примера: главенствующая роль музыки в опере и подчиненная в драматическом спектакле или кинофильме, ведущее ее положение в романсах и песнях и второстепенное при сопровождении монодической мелодекламации и т.д. И это естественно, поскольку в противном случае совмещение двух или более видов искусств не могло бы образовать систему. Ведь только в жестких условиях системы каждый из них, отказавшись от собственной обособленности (т.е. признав гегемонию другого, либо подчинив остальные себе), способен войти в художественное содружество. Именно на этом законе некогда базировалось архаическое синкретическое искусство, а нарушение действия такого

¹⁶ См., например: Βαμβουδάκης Ἐμμ. Τὰ ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μουσικῇ κρητῆματα // ΕΕΒΕ. Ἀθήναι, 1933. 10. Σ. 325–360; Στάθης Γρ. Οἱ ἀναγραμματοῖμοι καὶ τὰ μαθηματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοποιίας Ἀθήναι, 1979. Σ. 79–98.

¹⁷ Στάθης Γρ. Οἱ ἀναγραμματοῖμοι... Σ. 102.

¹⁸ Конечно, нельзя совершенно исключать элементы звукоподражаний в кратимах. Речь идет о том, что звуковая имитация – не главная причина, из-за которой кратимы трактуются как “инструментальный”

закона привело к его распаду. Стремясь к самостоятельности, каждый вид искусств пытается занять в содружестве ведущее положение, что и предопределяет “соревнование” между ними¹⁹. Впоследствии, уже вне рамок древнейшего художественного синкретизма, любое соединение искусств требовало и возобновления действия того же закона соподчиненности.

На протяжении длительного исторического периода в византийских церковных песнопениях ведущая роль принадлежала тексту, а задача музыки сводилась лишь к тому, чтобы своей мелодизацией помочь его более отчетливому произнесению и тем самым ярче высветить мысли, содержащиеся в богослужебном тексте. Об этом прямо или косвенно говорят все известные ныне литературные источники. Это же подтверждают и самые ранние нотные памятники. Даже неискушенный в деталях нотации взгляд без труда обнаружит, что в византийских нотных рукописях X–XII вв., а иногда и XIII в., словесно-музыкальный материал изложен по принципу: один слог – один звук. Именно при таком условии сохранялось господство текста над музыкой, и музыка “не затемняла” восприятие текста. Той же задаче способствовала и некоторая однообразность и монотонность мелодической линии. В таком случае она не становилась “над” текстом и не отвлекала на себя внимание слушателя.

Однако, начиная с того периода, когда в церковный обиход стал внедряться новый стиль, получивший название калофонического (καλοφωνικός)²⁰, взаимоотношения текста и музыки постепенно изменялись. Теперь многие слоги распевались уже не на один звук, а на целую их серию, а это безусловно затрудняло восприятие текста и его смысла²¹. В результате произошла трансформация, и в системе “текст–музыка” первый уступил главенство второй. Из такой метаморфозы возникли особые жанры, в которых слова превратились лишь в некий слоговый фон, а идея песнопения, заложенная в тексте, воплощалась исключительно музыкальными средствами: ἀναγυραγματισμός (иногда он назывался ἀναποδισμός), μάθημα, ἐπιφώνημα, ἄλλαγμα, ἐπιβολή и особенно, κράτημα²². Если во всех перечисленных жанрах, исключая кратиму, все же присутствовал текст (хотя и пропеваемый в такой форме, что его восприятие было крайне затруднено), то из кратимы он вообще был исключен. Ее музыкальный материал звучал на слогах ααααεεαεε, τερερε, τεεεεε и др. Следовательно, будучи совершенно бестекстовым произведением, именно кратима представляла мелургу наибольшую свободу для музыкального воплощения образов средствами нового калофонического искусства, и с этой точки зрения она приближалась к инструменту, поскольку на нем также можно было музицировать без текста.

Но это только одна причина, предопределившая характеристику песнопения как инструментальной пьесы. Другая – обусловлена важным фактором, действующим при переходе от одного исторического этапа музыкального мышления к другому.

Каждая художественная эпоха создает свод собственных интонаций, несущих информацию о характере и эмоциональном содержании музыкального образа. Благодаря этому, слушатель, воспитанный в орбите привычных интонаций, способен ориентироваться в смысле звучащего материала, поскольку они не только хорошо ему известны и поэтому достаточно просто “ложатся на слух”, но и без труда воспроизводятся голосом, а также легко запоминаются. Однако с эволюцией музыкального мышления каждый раз происходит обновление интонационного словаря, совмещающее в себе два явления: постепенную трансформацию старых интонаций и внедрение в их среду новых, непохожих на известные. Поскольку последние соответствуют уже новым тенденциям музыкального мышления, они с трудом воспринимаются слухом, привыкшим к традиционным интонационным разновидностям, и еще труднее воспроизводятся го-

¹⁹ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Музыка древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 120–131.

²⁰ До сих пор его становление связывается с освобождением Константинополя от латинской оккупации в 1261 г. Однако этот вопрос требует дальнейшего изучения.

²¹ Подробнее об этом см.: Williams E. Treatment of Text in the Kalophonic Chanting of Psalm // Studies in Eastern Chant. 1971. Vol. 2. P. 179–180; Герцман Е. Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 142–148.

²² Эти жанры основательно исследованы в изд.: Στάθης Γρ. Οἱ ἀναγυραγματισμοί...

лосом, ну а их запоминание сложно и доступно далеко не всякому. В такие, исторически переходные, времена неоценимую помощь в деле освоения нового интонационного материала оказывают музыкальные инструменты. На них несравненно легче “механически” воспроизвести новую звуковую последовательность, нежели голосом, самым тесным образом связанным с прежним слуховым воспитанием. Известно, что в абсолютном большинстве случаев новаторские средства художественной выразительности появлялись прежде всего в инструментальной музыке, а уж из нее они со временем попадали в вокальную. В такие переходные периоды “вокальное” и “инструментальное” ассоциируется с несколько различными интонационными формами.

Вот почему при становлении и развитии нового каллофонического стиля, характеризовавшегося, среди прочего, и новыми интонационными образованиями, византийские кратимы воспринимались как нечто инструментальное: они несли в себе новые интонационные нормы, отличные от прежних, воспринимавшихся слухом как истинно вокальные, хотя их исполняли солисты-певчие. Очевидно в этом и заключен ответ на вопрос, почему не все кратимы объявлялись “инструментальными”, а только те из них, которые содержали наибольшие интонационные и технические трудности.

Изучение нотных рукописей показывает, что кратима – далеко не единственный вокальный жанр, нередко определявшийся как *ὄργανικόν*. Кроме кратим чаще всего в таком “инструментальном облике” предстают причастные (*κοινωνικά*) воскресные песнопения “*Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*”. Так, Codex Petropolitanus RAIC²³ 154 (1430 г.) на л. 229 излагает в качестве *ὄργανικόν* такой причастен, сочиненный Константином Магулой (*Μαγουλάς*, время жизни неизвестно), а Codex Leimonus 258 (1527 г.) на л. 243 и Codex Koutloutmousius 436 (XVI в.) представляют такое же песнопение в *πλ.δ'*, утверждая, что оно “*λεγόμενον ὄργανικόν*”. В Codex Philotheus 122 (первая четверть XV в.) такое же *Κοινωνικόν*, принадлежащее Мануилу Аргиропулосу (*Ἀργυρόπουλος*, возможно, XIV в.), предваряет следующая интересная рубрика:

“*Κοινωνικὸν ποίημα κυροῦ Μανουήλ τοῦ Ἀργυροπούλου,
Καθὼς ψάλλεται ἐν τῇ θεομισήτῳ Κωνσταντινουπόλει,
ὄργανικὸν μετὰ ἴσου*”.

Заключительная фраза указывает на то, что солист поет свою инструментальную партию на фоне протянутого звука (который в новоевропейской музыке называется *organicus punctus*, *Orgelpunkt*, *pedale inférieure*, *pedale d'harmonia*, *pedal point*). Определение *ὄργανικόν* встречается и с причастным (*ἦχος δ'*) Мануила Даскариса (первая половина XV в.) в Codex Petropolitanus 136 (первая половина XVII в.) на л. 127, в Codex Iverus 987 на л. 390 и в Codex Petropolitanus 130 на л. 363 об. (оба – XVIII в.). Ну а Мануил Хрисаф сочинил целый цикл причастных в различных ихосах: *α'* *τετράφωνος*, *γ'*, *πλ.δ'*. В рукописях они чаще всего сопровождаются эпитетами “*μουσικὸν τε καὶ ὄργανικόν*”. Их можно встретить в памятниках XVII в. Codex Iverus 993 и Codex Iverus 949, а также в ряде рукописей XVIII в.: Codex Iverus 987 (fol. 390v), Codex Petropolitanus 130 (fol. 383v), Codex Petropolitanus 132 (fol. 373, 356v, 395v), Codex Petropolitanus 711 (fol. 213, 238). Этот же мелург создал причастен, исполняемый на пасхальной службе (“*Σῶμα Χριστοῦ μεταλάβετε*”, *ἦχος δ'*), который в Codex Leimonus 238 (рубеж XVII–XVIII вв.) на л. 340 также представлен как *ὄργανικόν*. А в Codex Philotheus 137 (начало XVII в.) на л. 127 излагается *ὄργανικὸν καὶ ὠραῖον* причастен “*Ὁ ἔωρακὼς ἐμέ*”, *πλ.δ'* Мануила Гаджиса (*Γαζής*). Такой же “инструментальный” причастен, предназначенный для обычной службы среды (“*Ποτήριον σωτήριον λήψομαι*”, *πλ.δ'*), созданный Димитрием Докианом, находится на л. 225 об. в Codex Petropolitanus RAIC 154.

Анализ рукописных источников показывает, что “инструментальность” коснулась не только причастных. Другие жанры византийской церковной музыки также

²³ RAIC – латинизированная аббревиатура: Р(усский) А(рхеологический) и(нститут в) К(онстантинополе). Как известно, греческие рукописи из фонда РАИК ныне хранятся в библиотеке Российской Академии наук в Санкт-Петербурге, см.: *Лебедева И.* Греческие рукописи. Л., 1973 (Описание рукописного отдела Библиотеки Академии наук СССР. Т. 5).

оказались в орбите этого течения. Так, богородичная (θεοτόκιον) великого Иоанна Кукузеля “Τῆν ὕμνον Θεοτόκου”, ἦχος δ’ во многих рукописях квалифицируется как ὀργανικόν, см., например, Codex Leimonus 230, fol. 295v, Codex Leimonus 459, fol. 358v (оба – рубеж XVII–XVIII вв.), Codex Iverus 967 (XVIII в.) fol. 34v Мануилу Гаджису принадлежит матима “Δόξα ἐν ὑψίστοις θεῶν”, ἦχος α’, которая в Codex Koutloumousius 455 (рубеж XV–XVI вв.) на л. 107 также характеризуется как ὀργανικόν. А Мануил Хрисаф в “инструментальном стиле” создал πολυχρόμιον, ἦχος δ’, см. Codex Iverus 1000 (вторая половина XVI в.), fol. 206.

Значит объявление того или много песнопения “инструментальным” делалось ради “оправдания” его музыкального материала. Здесь следует различать две стадии.

Первая, внешне проявляющаяся в стремлении калофонариев и монофонариев показать свои вокальные возможности и не ограничиваться архаичным принципом “один слог – один звук”. С этой целью постепенно стали внедряться мелосы вначале с робкими и краткими распевами отдельных слогов, а с течением времени этот процесс активизировался, и в конечном счете появились песнопения, радикально отличавшиеся от традиционных, с длительными “вокализмами” на самых разных и многочисленных слогах, часто вырванных из своих слов и перестроенных в ином порядке. Они образовывали бесконечно повторяющуюся “слоговую массу”, пропеваемую на разветвленную и яркую мелодию. Вторая стадия ознаменовалась уже не только развитой мелодической линией, но и ее постоянным обогащением новыми интонациями, обусловленными эволюционирующим мышлением. Так возник музыкальный материал кратим и прочих “инструментальных” опусов.

Однако постоянно следует помнить, что византийские мелурги были очень тесно связаны с музыкальными вкусами прихожан-слушателей. Ведь все создаваемые песнопения предназначались им. Причем, эта зависимость была намного крепче и прочнее, чем связь между светскими композиторами и слушателями нового времени. Ведь в более близкие к нам эпохи каждый мог самостоятельно решать слушать ему эту музыку (идти в концерт, в оперу, в музыкальный салон и т.д.) или нет. Иначе обстояло дело в Византии, где прихожанин ежедневно и по несколько раз в день во время богослужений обязательно соприкасался с духовной музыкой. И его мнение невозможно было игнорировать, а в руках церковных иерархов – таких же слушателей, как и рядовые прихожане – всегда находились рычаги, способные влиять и на творчество мелургов, и на их профессиональную судьбу. Таким образом, прихожане и церковные иерархи вместе составляли тот слой, через который всякий мелург должен был проводить каждое свое сочинение. Следовательно, их мнение о мелосах играло не последнюю роль в церковном обиходе.

Всеобщая история музыки не знает ни одного примера, когда новаторские устремления в творчестве проходили бы без более или менее активного сопротивления тех, кто привык к традиционным художественным формам. Да это и естественно! История византийской музыкальной культуры не может быть в этом отношении исключением. Однако наука пока не располагает свидетельствами (возможно, они впоследствии будут обнаружены) византийской музыкальной эстетики времен становления и начального развития калофонического стиля, и поэтому сейчас нет материалов способных осветить противостояние старого и нового при появлении признаков “калофонизации”. Вместе с тем, не стоит большого труда догадаться сколь ожесточенно было сопротивление приверженцев архаичного принципа “один слог – один звук”. Ведь новый стиль нарушал важнейшую заповедь патристики и многовекового церковного уклада, гласящую, что музыка не должна “мешать” восприятию текста и отвлекать внимание²⁴. Отголоски этих дискуссионных баталий можно обнаружить в

²⁴ См., например: Joannis Christostomi De sacerdote. Lib. V // PG 47/48. Col. 673; *Idem*. In psalmum XLI // *Ibid*. 55. Col. 210–211; Aurelii Augustini Confessionum X 33, 49–50. Pambonis abbatis Opus // *Wessely O. Die Musikanschauung des Abtes Pambo* (Anzeiger der österreichischen Akademie der Wissenschaften: philosophisch-historische Klasse, 89). Wien, 1952. S. 46–62.

более поздних источниках (у афонских схолиастов Агапия и Никодима, у архиепископа Закинфа Дионисия Латаса и др.²⁵). Объявление же песнопения “инструментальным” было способом примирения ретроградной части слушательской аудитории с новыми тенденциями музыкального языка. Если мелос квалифицировался как “инструментальный”, то это был сигнал слушателю, что его не следует рассматривать с привычных для вокальности позиций, а как нечто иное, не характерное для песнопений.

Конечно, мелосы, вначале казавшиеся сложными, “непевучими” и плохо запоминающимися, с течением времени, по мере приобщения основной массы прихожан к новому музыкальному языку, оценивались уже иначе. История византийской музыки дает примеры и подобных изменений. Так, известно, что “инструментальная” кратима Иоанна Кукузеля “виола” через столетие после своего создания была снабжена словами и распевалась уже не на “бесмысленные” слоги, а на вполне поэтический текст. Так, Codex Atheniensis 2406 (1453 г.) на л. 354 содержит:

Στίχοι ἐγκωμιαστικοὶ εἰς τὴν Θεοτόκον,
λαμπαδαρίου Ἰωάννου τοῦ Κλαδᾶ, εἰς τὸ
κράττημα τοῦ Κουκουζέλη τὸ λεγόμενον
Βιόλα “Ἦν πάλαι προεκήρυξαν τῶν προφητῶν
χορεῖται”²⁶.

Таким образом, мелос кратимы, некогда квалифицировавшийся как “инструментальный”, на рубеже XIV–XV столетий оценивался уже иначе и был “допущен” в круг подлинных песнопений, представляющих собой союз текста и музыки. Безусловно, Иоанн Клад мог “обработать” мелодию Иоанна Кукузеля, сделав ее более “певучей”, ради совмещения с поэтическим текстом. Однако даже в этом случае суть интонационного содержания не должна была радикально измениться. Поэтому указанный образец может служить наглядной иллюстрацией поэтапной эволюции музыкального мышления византийских слушателей (вспомним, что так происходит в любой музыкальной культуре; вначале новаторское произведение оценивается отрицательно, как “модернистское”, но впоследствии оно становится “классическим”).

Однако все это произошло уже значительно позже. Тогда же, когда новые средства музыкальной выразительности воспринимались с трудом, византийские мастера определяли содержащиеся их песнопения как “инструментальные”. Подобным методом композиторы-новаторы пытались преодолеть старые критерии, издавна применявшиеся для оценки явлений псалмического искусства, что смягчало остроту противостояния старого и нового.

Но это был не единственный способ. Другой, не менее популярный, но применявшийся исключительно для кратим, заключался в том, что им давались “граммные названия”. Это требует особого пояснения.

Начнем с того, что к закату Византийской империи в певческом обиходе собралось так много кратим, что в отдельных нотных рукописях им отводился особый раз-

²⁵ См.: Βαμβουδάκης Ἰμμ. Op. cit. Σ. 354–355.

²⁶ Πολίτης Λ. Κατάλογος χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος, ἀρ. 1857–2500. Ἀθήναι, 1991. Σ. 402. Однако в несколько более раннем источнике, Codex Koutloumousius 456 (1443 г.), на л. 460 об. присутствует такая рубрика:

Στίχοι ἐγκωμιαστικοὶ εἰς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον,
ποιηθέντες εἰς τὸ κράττημα τὸ λεγόμενον Βιόλα,
παρὰ κύρ Ἰωάννου τοῦ λαμπαδαρίου, δι' ὄρισμόυ
καὶ ζητήσεως τοῦ ἀγιωτάτου πατριάρχου κυροῦ
Ματθαίου ἤχος πλ.δ'· Ἦν πάλαι προεκήρυξαν·
(Στάθης Γρ. Τα Χειρόγραφα... Τ.Γ'. Σ. 352).

Не исключено, что это также и след еще неугасших споров о “бессловесных” песнопениях, поскольку “повеление и требование” патриарха Матфея (1397–1410) показывают, что даже в начале XV в. сохранились их противники, стремившиеся любыми путями вытеснить подобные мелосы из церковного обихода, пусть даже путем их подтекстовки.

дел – Κραττιματάριον, в котором нередко эти песнопения располагались по икосам (кат' ἤχων). Примером такого кратиматария может служить довольно объемный раздел Codex Petropolitanus RAIC 154, составленный знаменитым византийским мелургом Давидом из Редеста²⁷ почти за четверть века до падения Константинополя, в 1430 г. В нем на л. 438–509 изложен целый ряд кратим, систематизированных по икосам. Этот кратиматарий представляет собой особый интерес по многим причинам. Во-первых, он способен показать как часто и какие именно знаменитые византийские мелурги обращались в своем творчестве к жанру кратимы. Во-вторых, он содержит сведения об упомянутых “программных” названиях, дававшихся кратимам. Все это позволяет считать, что здесь целесообразно привести полностью кратиматарий, вычленный из Codex Petropolitanus RAIC 154²⁸ (цитируются соответствующие рубрики и слоги, на которых распеваётся музыкальный материал):

- Fol. 438. Ἀρχὴ²⁹ σὺν θε(ε)ῷ ἀγίῳ τῶν κατ' ἤχων κρατίματων. Ποίημα τοῦ μαῖστο(ο)ρ(ο)ς κύρ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη. “Τετετετε”
- Fol. 441. Δομειστίκου κύρ Νικηφόρου τοῦ Ἠθικοῦ, [ἦχος] α' · “Ανεανε”
- Fol. 442. Δομειστίκου κύρ Δημητρίου τοῦ Δοκειανοῦ, [ἦχος] α' · “Ανεανε”
- Fol. 443. Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδαρίου ἐθνικόν, [ἦχος] α' · “Τετετετε”
- Fol. 444. Ἀρχὴ τοῦ β^{ου} ἤχου. Ποίημα τοῦ Κορώνη. “Τοτοτοτο”
- Fol. 445. Ἐτ(ε)ρ(ο)ν τοῦ αὐτοῦ ἀειδονα του³⁰. “Τοτοτοτο”
- Fol. 446v. Τοῦ αὐτοῦ. “Τοτοτο”
- Fol. 447v. Ἄλλος τοῦ αὐτοῦ. “Ερερερε”
- Fol. 448. Ποίημα τοῦ α' ψάλτου κύρ Ἰωάννου τοῦ Γλυκέως. “Τοτοτοτο”
- Fol. 449. Τοῦ μαῖστορος κύρ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη μονόπνον. “Τοτοτοτο”
- Fol. 450. Τοῦ Κορώνη. “Τοτοτοτο”
- Fol. 450v. Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδαρίου. “Ερετερερε”
- Fol. 451v. Ἐτ(ε)ρ(ο)ν τοῦ αὐτοῦ. “Ερερερερε”
- Fol. 452. Ἀρχὴ τοῦ τρίτου ἤχου. Ποίημα τοῦ Ἠθικοῦ. “Ανεανε”
- Fol. 454. Ποίημα τοῦ Δοκειανοῦ, μέλος λέγετε δ' · “Ανεανε”
- Fol. 455. Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδαρίου. “Τοτοτοτο”
- Fol. 456. Ἐτ(ε)ρ(ο)ν τοῦ Κοντοπετρή. “Τερετερε”
- Fol. 457. Τοῦ Κουκουζέλη φθορικόν. “Τερετερε”
- Fol. 459v. Τοῦ αὐτοῦ³¹ λεγόμενον μικρὸν σηματήρον³². πλ.α' · “Ανεανε”
- Fol. 461. Τοῦ αὐτοῦ λεγόμενον ῥωδακινάτον³³, πλ.α' · “Ανεανε”
- Fol. 462v. Τοῦ αὐτοῦ λεγόμενον ἀειδωνάτον, πλ.α' · “Ανεανε”
- Fol. 465v. Τοῦ αὐτοῦ³⁴, πλ.α' · “Τοτοτοτο”
- Fol. 466. Ἐτ(ε)ρ(ο)ν τοῦ αὐτοῦ, πλ.α' · “Τοτοτοτο”

²⁷ Некоторые сведения о нем см.: Герцман Е. В поисках песнопений Греческой церкви. Порфирий Успенский и его коллекция греческих музыкальных рукописей. СПб., 1997. С. 97–98, 100–1101 (считаю своим долгом обратить внимание на точное название этой книги, поскольку по вине издательства “Алетейя” она вышла в свет с искаженным заглавием, не согласующимся с авторским).

²⁸ Еще одним аргументом в пользу такого решения может служить и то, что этот автограф Давида из Редеста (впрочем, как и остальные его автографы: Codex Iverus 544, 1431 г., Codex Pantokratorus 214, 1433 г. и Codex Lavrae E 173, 1436 г.) никогда и нигде не подвергался научному анализу. Сюда же следует добавить, что уже обнародованный Гр. Статисом аналогичный Кратиматарий из автографа Мануила Хрисафа, Codex Iverus 1120 (1458 г.) (Στάθης Γρ. Οἱ ἀναγραμματοσιμολ... Σ. 101–104) дает возможность сравнить оба сочинения кратим, отдаленные друг от друга четвертью столетия.

²⁹ Конечно, фрагмент передается в рукописной орфографии.

³⁰ Обычно – ἀειδῶν (см.: fol. 469).

³¹ Предшествующий лист (458) излагает не кратиму, и поэтому он опущен. На нем запечатлена следующая рубрика: Στιχηρὸν ἀπὸ τῶν πολυελέων. Ποίημα τοῦ Κορώνη καὶ ἀ ψάλτου κύρ Ξένου, [ἦχος] α' · “Στόμα ἔχουσι”.

³² В автографе Мануила Хрисафа Codex Iverus 1120 другая форма названия – τὸ μικρὸν σηματήρι (см.: fol. 470v).

³³ В автографе Мануила Хрисафа и во многих других рукописях фигурирует название τὰ ροδάκινα (см.: fol. 490v).

³⁴ На предыдущем листе (464) дано: Πρόλογος τοῦ αὐτοῦ, πλ.α' · “Δουλεύσατε τῷ Κυρίῳ ἐν φόβῳ”.

- Fol. 466v. Τοῦ Κλοβᾶ, ἐκαλλοπίσθη τοῦ αὐτοῦ, πλ.α´· “Τοτοτοτο”
- Fol. 467v. Τοῦ Κουκουζέλη, πλ.α´· “Ανεαυε”
- Fol. 469. “Ἐ(τ)ερ(ον) τοῦ αὐτοῦ λεγόμενον ἀειδῶν, πλ.α´· “Ανεαυε”
- Fol. 470. Παρεκβολή κῦρ’Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδαρίου, πλ.α´· “Ἐρερερε”
- Fol. 470v. Τοῦ αὐτοῦ³⁵ τὸ μέγα σηματήρι, πλ.α´· “Τερετερε”
- Fol. 472v. Τοῦ αὐτοῦ πλ.α´ τετράφωνος λεγόμενον ὁ πολεμικός· “Τοτοτοτο”
- Fol. 473v. Τοῦ αὐτοῦ³⁶ λεγόμενον ὀρφανόν, πλ.α´· “Τοτοτοτο”
- Fol. 475. Ἄρχι τοῦ πλ.β^{ου}, τοῦ Κορῶν δεμενον³⁷. “Ανεαυε”
- Fol. 476. “Ἐ(τ)ερ(ον) τοῦ αὐτοῦ· “Ανεαυε”
- Fol. 478. Κουκουζέλη· “Νεαυευε”
- Fol. 479. Τοῦ αὐτοῦ· “Νεαυευε”
- Fol. 481. Ἰωάννου τοῦ Γλυκέος ἀΨάλτου λεγόμενον σουρλᾶς δεμει(ον). “Τοτοτοτο”
- Fol. 482. Κουκουζέλη· “Ἐρερερερε”
- Fol. 483v. Ἄρχι τοῦ βαρέος ἤχου
- Fol. 484. Τοῦ Κουκουζέλη· “Ανεαυε”
- Fol. 485v. Ἐπιβολή εἰς τὸ αὐτὸ κράτημα, λέγεται δὲ καὶ εἰς τὸ “Δουλεύσα(α)τ(ε)” τοῦ αὐτοῦ εἰς τὸ β^ν κράτημα, [ἤχος] δ´· “Τετετε”
- Fol. 486. Πρωτοψάλτου τοῦ Κορώνη· “Ανεαυε”
- Fol. 489. Τοῦ αὐτοῦ³⁸, πλ.δ´· “Νεαυευε”
- Fol. 490v. “Ἐ(τ)ερ(ον) τοῦ αὐτοῦ λεγόμενον ῥοδάνινα³⁹, πλ.δ´· “Νεαυεαυε”
- Fol. 492. “Ἐ(τ)ερ(ον) τοῦ αὐτοῦ λεγόμενον τὸ ἐμπαχοῦν <...>, πλ.δ´· “Ανεαυε”
- Fol. 493. “Ἐ(τ)ερ(ον) τοῦ αὐτοῦ λεγόμενον πάνυ ὠραῖον, πλ.δ´· “Ανεαυε”
- Fol. 494v. Τοῦ πρωτοψάλτου κῦρ’Ἰωάννου τοῦ Γλυκέος, ἐκαλλοπίσθη δὲ καὶ παρὰ τοῦ Λαμπαδαρίου, πλ.δ´· “Ανεαυευε”⁴⁰
- Fol. 496. Ποίημα κῦρ’Ἰωάννου μαῖστ(ο)ρ(ος) τοῦ Κουκουζέλη, λεγόμενον βιόλα, ἐκαλλοπίσθη καὶ παρὰ τοῦ Λαμπαδαρίου, πλ. δ´· “Ανεαυευε”
- Fol. 497. Παρεκβολή τοῦ Λαμπαδαρίου βιόλα, πλ. δ´· “Ανεαυευε”
- Fol. 498. Τοῦ αὐτοῦ λεγόμενον ἐθνικὸν καὶ μαργαρίτης, πλ. δ´· “Ανεαυευε”
- Fol. 500. Τοῦ αὐτοῦ, πλ. δ´· “Ανεαυευε”
- Fol. 501v⁴¹. Τοῦ Κουκουζέλη λεγόμενος χορός, πλ. δ´· “Ανεαυευε”
- Fol. 503v. “Ἐ(τ)ερ(ον) τοῦ αὐτοῦ, λεγόμενον ὁ τροχός, ἐκαλλοπίσθη δὲ καὶ παρὰ κῦρ’Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδαρίου, πλ. δ´· “Ἐρερερερε”
- Fol. 506⁴². Ποίημα κῦρ’Ἰωάννου Λαμπαδαρίου λεγόμενον περσικόν, πλ.δ´· “Ἐρερερερε”
- Fol. 507v. “Ἐ(τ)ερ(ον) τοῦ αὐτοῦ, πλ.δ´· “Ἐρερερε”
- Fol. 508v. “Ἐ(τ)ερ(ον) ποίημα δομειστίκου κῦρ’ Δημητρίου τοῦ Δοκειανοῦ, πλ.δ´· “Ἐρερερε”.

Обратим внимание на то, что “программные названия” даются кратимам – жанру, который зачастую определяется как “инструментальный”. Сразу же, естественно, напрашивается смысловая параллель с инструментальными произведениями ново-

³⁵ В конце предыдущего листа находится такая рубрика: Πρόλογο(ς) τοῦ αὐτοῦ μαῖστ(ο)ρ(ος), πλ.α´· “Στόμα ἔχουσι”. Реплика τοῦ αὐτοῦ связана с тем, что именно Иоанну Кукузелю принадлежит кратима ἀειδῶν, а παρεκβολή Иоанна Клада рассматривалась лишь как “приложение” к ней.

³⁶ В начале того же л. 473 об. присутствует: Πρόλογος τοῦ αὐτοῦ, πλ.α´· “Ὄκος Ἰσραὴλ εὐλόγησατε τὸν Κύριον”.

³⁷ Иногда – δεδεμένος (см.: *Στάθης Γρ. Οἱ ἀναγραμματισμοί... Σ. 103*).

³⁸ На л. 487 об. <...> “Ἰνα τί”. Ποίημα τοῦ αὐτοῦ, πλ.δ´· “Ἰνα τί ἐφύραξαν”.

³⁹ В Codex Atheniensis 2406 (1453 г.) на л. 332 об. Название кратимы – ῥοδάνιν.

⁴⁰ На нижнем поле л. 495, после завершения части кратимы, писец начертал: λέγε μουσικός (ср.: *Στάθης Γρ. Οἱ ἀναγραμματισμοί... Σ. 116*).

⁴¹ До этой кратимы на л. 501: Πρόλογος πλ.δ´· “Παρέστησαν οἱ Βασιλεῖς τῆς γῆς”. А на л. 501 об.: “Ἐ(τ)ερ(ος) πρόλογος. πλ.δ´· “Κατὰ τοῦ Κυρίου καὶ κατὰ τοῦ Χριστοῦ”.

⁴² На предшествующем л. 504 об.: Τοῦ αὐτοῦ [scilicet Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη], πλ.δ´· “Δουλεύσατε τῷ Κυρίῳ ἐν φόβῳ”.

европейской музыки. И в этом нет ничего удивительного, поскольку во все времена в подобных случаях действуют одни и те же закономерности⁴³.

Что означает дать “программное название” музыкальному произведению, не имеющему текста? Это, прежде всего, – предоставить слушателю некий фундамент, на котором он мог бы “проигрывать” собственные впечатления от восприятия музыки. Конечно, в простейших вариантах дело ограничивается лишь звукоподражанием. Однако хорошо известно, что звукоподражание – не путь к созданию высокохудожественного произведения, так как оно ограничивает смысловое содержание музыкального образа. Несмотря на отдельные редчайшие исключения, это доказала вся история музыки. Если же вести речь о высоком искусстве, то там программность намного шире и обобщеннее, чем примитивное звукоподражание. Мы уже знаем (см. выше), что и в византийской музыке название кратимы “виола” или “колокол” не являлось результатом звукоподражания. Значит, как и все великие композиторы всех времен и народов, византийские мелурги стремились звуками своих кратим вызывать у слушателя самые разнообразные образы, ассоциирующиеся с названием “виола” и “колокол”. В первом случае это могла быть серенада, посвященная возлюбленной и исполняющаяся под звуки виолы, либо пляска в сопровождении той же виолы, либо, наконец, повесть о влюбленных, чему эмоционально так близко звучание этого инструмента. И самое удивительное в этом было то, что никто из присутствовавших в храме не мог догадаться, что в голову приходят столь мирские мысли. Ведь они не выходили за пределы художественной фантазии. Ну и, конечно, название “виола” способно было вызвать самые разнообразные религиозные настроения. Ветхий и Новый Заветы дают много поводов для лирических сопереживаний. Во втором случае – при названии кратимы “колокол” – могли появляться ассоциации с призывным набатом и всевозможными ситуациями, связанные с обстоятельствами, заставившими звучать колокол, либо с погребальным звоном и образами, находящимися в плоскости такого сюжета и т.д. “Программные названия” – помощь слушателю в деле освоения художественных образов безтекстовых музыкальных произведений. Его слуховые ассоциации направляются в определенное русло, достаточно широкое по своему смысловому наполнению и достаточно узкое, чтобы не выйти за пределы эмоциональных рамок конкретного музыкального материала. Слушателю представляется некая “ариаднина нить”, которая в море звуков не оставляет никого обделенным, вне зависимости от его музыкальной и общекультурной подготовки, от особенностей воспитания и широты художественной фантазии. Каждый из них, слушая кратиму и зная ее название, возводил силами собственного воображения “свое” содержание (не обязательно конкретное и сюжетное, так как природа музыки дает самый широкий простор для внесюжетных эмоциональных впечатлений). Все это необходимо было для массы прихожан, а не для тех вдумчивых и мыслящих слушателей, которых в каждую художественную эпоху намного меньше и которые не нужны “авторские подсказки”.

Такой представляется суть появления “программных названий” для кратим.

⁴³ Именно это обстоятельство предопределило постоянные ассоциации с новоевропейской музыкой в настоящей статье. Круг проблем, окружающих кратимы, связан с кардинальными законами музыкального мышления, действующими в соответствующих ситуациях в различные эпохи музыкального развития человечества.