

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Императорское Православное Палестинское Общество

**ПАЛЕСТИНСКИЙ
СБОРНИК**

**ВЫПУСК
32 (95)**

Санкт-Петербург
Издательство "Прас-Атра"
1993

МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ЭКСКУРСЫ НИКИФОРА КАЛЛИСТА КСАНТОПУЛА

История византийского музыкознания развивалась по двум основным направлениям — *musica speculativa* и *musica practica*. Первое представляло 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 доброосветнее считался автор. Византийский квадриум дает достаточное количество образцов подобных компендиумов. Напомню лишь некоторые из них.

Сочинение Михаила Пселла «Введение в ритмическую науку» («*Προλαμβάνουμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστήμην*») ¹ полностью основывается на работе Аристоксена «Ритмические элементы» («*Ῥυθμικὰ στοιχεῖα*») ². Вторая часть псевдо-пселловского «Легкого усваиваемого сочинения по четырем математическим наукам» («*Τὸ τεσσάρων Ψελλοῦ Συναγμα ἐδουλοῦτον εἰς τὰς τεσσαράς μαθηματικὰς ἐπιστήμας*») ³, называющаяся «Общественный обзор музыки» («*Μουσικῆς συνόψις ἡγερωμένη*»), включает в себя почти весь свод главных параграфов античной теории. Сочинение, приписывающееся «старцу Баххию» «Введение в музыкальное искусство» («*Εἰσαγωγή τέχνης μουσικῆς Βαχχίου τοῦ γέροντος*») ⁴ с большими погрешностями следует знаменитому памятнику античного музыкознания псевдо-эвклидовому «Разделению канона» («*Κατάτομή κανόνος*») ⁵. Вторая часть «Квадриума» Пахимера «О музыке» ⁶ и объемный труд Мануэла Вриенна «Гармоник» ⁷ опирается на «Гармоник» Птолемея ⁸ и трактат Аристиды Квинтилиана «О музыке» ⁹. Эта область музыкальной науки находилась в руках ученых и была полностью оторвана от художественной жизни ¹⁰.

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 невменной нотации, ладовой системы, использовавшейся в музыкальной практике (октоиха) и жанров церковной музыки. Иначе говоря, в этой сфере музыкознания главной заботой являлось все то, что имело непосредственное отношение к самому музицированию. Замечательными памятниками византийской *musica practica* являются «Папади-

ки», как содержащиеся в многочисленных рукописях, так и уже опубликованные ¹¹.

На протяжении всей истории византийской музыки *musica speculativa* и *musica practica* шли самостоятельными параллельными путями и никогда не пересекались. Каждому из направлений была уготована особая судьба: *musica speculativa* двигалась к своему закату, а *musica practica*, набирающая 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 Вриеннем системы иховос (ἴχως), заимствованных из *musica practica* ¹², или описание в некоторых «Пападики» звукорядов, обсуждавшихся в рамках *musica speculativa* ¹³? Слишком далеки были друг от друга цели, задачи и области приложения *musica speculativa* и *musica practica*: первая всецело относилась к системе общего образования (квадриуму), а вторая была делом лишь музыкантов-профессионалов.

Вместе с тем, можно указать на одно исключение из этого всеобщего правила. Речь идет о Никифоре Каллисте Ксантопуле (XIV в.) — авторе «Церковной истории» с кратким изложением книг Библии, а также «Каталога» византийских императоров и отцов церкви, изложенного ямбическими стихами ¹⁴. Он известен и как гимнограф ¹⁵, отдельные стихи которого клались на музыку ¹⁶.

В наследии Никифора Каллиста имеется «Объяснение ступеней октоиха» («*Ἐξηγητικὰ εἰς τοὺς ἀναβαθμικοὺς τῆς ὀκταήχου*») ¹⁷. Наряду с толкованием различных вопросов религии и литургии, автор уделяет внимание некоторым проблемам, непосредственно связанным с музыкознанием. Эти довольно краткие музыковедческие эскизы представляют интерес, так как показывают широту кругозора Никифора Каллиста и своеобразие его научного мышления. С одной стороны, он рассматривает материал, всегда являвшийся частью *musica speculativa*: «гармония сфер», легенда об открытии Пифагором пропорциональных выражений интервалов («кузнечная легенда»), преобразование гептакордной системы в октохордную. С другой стороны, писатель обсуждает темы, примыкающие к *musica practica* и, в частности, происхождение жанров византийской музыки (япакон, кондак, икос, экзапостилярий).

Однако не следует заблуждаться относительно-

но уровня музыковедческих параграфов «Объяснения...». Они не выходят за рамки общепринятых толкований. Например, при объяснении термина «икос» обыгрывается популярное в церковной литературе значение слова (ὁ οἶκος — дом): «...как дом полностью содержит имущество владельца, так и икос содержит то, что вкратце указывает на тему [жития/ святого или праздника]»¹⁸. Описание кондака не обходится без изложения распространенной легенды о Романе Сладкопевце и видении Богородицы¹⁹. То же самое можно сказать и о разделах «Объяснения...», связанных с такими жанрами, как ипокои и экзопостилярій²⁰. Аналогичным образом выглядят у Никифора Каллиста и параграфы, посвященные вопросам musica speculativa. Все они пересказывают положения и сюжеты, заимствованные из античных источников. Следовательно, об авторской индивидуальности говорить не приходится.

Вместе с тем, есть основание считать, что, оперируя материалом из обоих музыковедческих дисциплин, Никифор Каллист использовал его для того, чтобы выстроить вполне определенную историческую концепцию. Обратимся, прежде всего, к его тексту, описывающему «гармонию сфер».

Как известно, идея звучащего космоса была выдвинута в глубокой древности и зиждилась на двух важнейших постулатах: а) все явления природы регулируются одними и теми же закономерностями; б) результатом всякого движения является звучание²¹. Согласно таким установкам, движущиеся планеты не могли не создавать звучания, а само звучание должно было быть подобно обычной земной музыке, вернее, наоборот: земная человеческая музыка рассматривалась как прообраз божественной, небесной. Но так как каждая планета двигалась, по античным представлениям, со своей определенной скоростью, имела особую величину и период вращения, то и звучание каждого небесного тела должно было отличаться индивидуальной высотой. Отсюда возникали параллели между планетами и звуками музыкальной системы (συστημα τὸ τελειον ἀμετάβολον).

Никифор Каллист также приводит такие параллели:

Ἦσθεν οἱ ἄνθρωποι τὸ
κατ' ἀρχὰς τοὺς ἤχους εὖ-
ρον, ὅτι ἀπὸ τῶν πλανη-
τῶν. Τοὺς μὲν οὖν ἤχους
φασὶν εὐρεθῆναι οἱ τὴν ἁρ-
μονίαν συνθέμενος ἀπὸ
τῶν κατ' οὐρανὸν ἰδόντων

ἐπὶ πλανητῶν ἀστέρων καὶ
περιπολοῦντων τὴν γῆν*
ῤοιζομένα γὰρ ἐκεῖνα
τοῖς διαστήμασι τὴν τῶν
ἤχων συμφωνίαν ἀποτελοῦσι,
διὸ καὶ τὸ παλαιὸν ἐπτά-
χορδος ἦν ἡ λύρα* κατὰ
γὰρ τὸ μέγεθος καὶ τὸ πά-
σος, τὸν τε τόπον, ἐν ᾧ
ἀπ' ἀλλήλων διαστάνται οἱ
πλανῆται κατὰ τὸ αἰθέριον
χῆμα, ἀεὶ ἀστατοῦντες, ἢ
περὶ τὰς ἐποχάς, καὶ τοὺς
ὄγκους, καὶ τὰς ταχυτήτας,
ἐνὸς τοῦτων ἐκάστου οἱ
φθόγγοι γίνονται, ἥτοι οἱ
ἤχοι. Πρῶτος τοῦνυν ὁ φθό-
γγος ὁ ἀπὸ τοῦ Κρονικοῦ
κινήματος* οὗτος γὰρ τῶν
πλανητῶν ὁ πρῶτιστος, ὅς
καὶ ὑπάτη ἐκλήθη* ὕπατον
γὰρ τὸ ἀνώτατον* ὕστατος δὲ
ὁ ἀπὸ τοῦ σεληνιακοῦ, ὅς καὶ
νήτη ἐκλήθη* ἢ γὰρ Σελήνη
τῶν ἄλλων προσγειοτέρα* νέα-
τον γὰρ τὸ κατώτατον* ἀπὸ δὲ
τῶν παρ' ἐκάτερα τοῦτων, ὕπο
τὸν Κρόνον ἐστὶν ὁ τοῦ Διὸς

παρυπάτη λεγόμενος, ὑπὲρ Σε-
 λήνην δὲ ὁ τῆς Ἀφροδίτης πα-
 ρανεάτη ὀνομαζόμενος. Ἵπὲρ
 τούτων δὲ πάλιν, πλὴν παρ'
 ἑκάτερα τοῦ Ἥλιου ὁ τοῦ
 Ἄρεος ὑπέρμεσος καλούμενος
 ὁ καὶ χαλυνός, καὶ ὁ τοῦ Ἐρ-
 μοῦ παρᾶμεσος ὀνομαζόμενος,
 μέσος δὲ τούτων καὶ ἕξ ἑκατέ-
 ρων τέταρτος ἔσται ὁ Ἥλιος.
 οὗτος γοῦν καὶ τὴν διὰ τεσσα-
 ρων ἔκτελεῖ συμφωνίαν. Ὡς οὖν
 ἀπὸ τοῦ κρόνου μέχρι τοῦ Ἥλι-
 ου ἔχουσιν οἱ φθόγγοι, οὕτω
 πάλιν ἀπὸ τῆς Σελήνης εἰς αὐτόν.»²³

«Откуда люди вначале изобрели звуки: от планет. Те, кто написал /сочинил/ по гармонии, говорят, что звуки были найдены /по образу/ двигающихся по небу и вращающихся вокруг земли семи планет. Двигаясь с шумом, они своими расстояниями создают соединение звуков, 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 звуки. Так, первый фтонг /образуется/ от движения /планеты/ Кронуса. Ибо она самая первая из планет, которая названа и пипатой²⁴. Ведь «гипатон» — наивысшее. Последний же /фтонг назван/ по Луне, и он назван этой, ведь Луна ближайшая из них к земле. Ибо «неатон» — самое нижнее. От каждой из них /расположены следующие планеты/. Ниже Кронуса — планета Зевса, называемая парпипатой. Выше Луны — /планета/ Афродиты, называемая парантой. Выше их, с обеих сторон от Солнца — /планета/ Ареса, называемая гипермесой и уздой, а также /планета/ Гермеса, называемая парамесой. Среднее среди них и четвертое с обеих сторон — Солнце. Оно и завершает созвучие кварты. В каком порядке идут фтонги от Кроноса до Солнца, так и наоборот — от Луны к нему»

Не вызывает сомнений, что источником для Никифора Каллиста послужил трактат математика

и музыкального теоретика рубежа I—II вв. Никомаха из Герасы «Руководство по гармонике» («Ἀριμονικὸν εὐχειρίδιον» 3)²⁴. Никифор Каллист был не первым византийским автором, пересказавшим содержание «Руководства» Никомаха о «гармонии сфер». Живший до него Георгий Пахиер (ок. 1242—1310) также следовал тому же античному источнику²⁵.

При знакомстве с процитированным текстом нужно обратить внимание на особенности использования специальных терминов. Но, прежде чем перейти к их обсуждению, целесообразно напомнить некоторые положения из античной и византийской музыкально-теоретической ономастики.

В древнегреческой науке музыкальный звук, в отличие от всех прочих звучаний, именовался **φθόγγος**. Именно «фтонг» был мельчайшей смысловой единицей и составным элементом системы. Только фтонг обладал качествами, необходимыми для того, чтобы стать строительным материалом для здания музыкального произведения. Все остальные звуки обозначались другими терминами²⁶. В византийской *musica practica* же самую функцию выполняла *φωνή*. Для обозначения же ладотональных комплексов в древней Греции применяли наименования *τόνος*, *αρμονία* или *τρόπος*, а в Византии — *ἦχος*. Несмотря на то, что в обыденной речи *ἦχος* также подразумевал «звук», в *musica practica* он обозначал целую ладотональную организацию, состоящую из комплекса *φωναί*. Таким образом, терминологические пары **φθόγγος—τόνος** (*αρμονία*, *τρόπος*) и *φωνή—ἦχος* 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 стабильна, что никто никогда не смел нарушать ее. Да в этом и не было нужды, так как в течение всего процесса обучения в сознании систематически формировались совершенно определенные представления: **φθόγγος** — отдельный музыкальный звук, а *ἦχος* — ладотональная система. Такого толкования терминов неукоснительно придерживались абсолютно все.

Однако приведенный выше текст Никифора Каллиста показывает, что в нем нарушается издавна сложившаяся терминологическая семантика и *ἦχος* используется в ином значении. Действительно, по словам Никифора Каллиста, при движении небесных тел обнаруживаются не **φθόγγος**, а *ἦχοι*. Если подходить к этому термину с общепринятой в византийской *musica practica* позиций, то получается абсурд: якобы движение каждой планеты создает не один-единственный звук, как всегда считалось, а целую ладовую систему, расположенную на определенной высоте. Далее при таком толковании возникает еще большая бессмыслица: при изложении «гармонии сфер» Никифором Каллистом выявляется

также «соединение икосов» («τὴν τῶν ἦχων συμφωνίαν»), что вообще немисляно, так как ведет чуть ли не к признанию политоникальных образований по типу современных музыкально-теоретических представлений. Но все становится понятным, когда выясняется, что φθόγγος и ἦχος используются как синонимы: «οἱ φθόγγοι... ἦτοι οἱ ἦχοι (именно поэтому я позволю себе перевести ἦχοι как «звук»). Значит, для Никифора Каллиста как будто нет разницы между пониманием φθόγγος и ἦχος.

Случайность ли, что он столь откровенно напускает веками сложившуюся трактовку специальных терминов?

Чтобы ответить на этот вопрос, ознакомимся еще с одним разделом текста «Объяснения...», посвященного описанию трансформации гектахордной системы в октохордную. Первая из них представляла собой одну из исторических разновидностей античной οὐστήμα τέλειον ἀμετάβολον. В дальнейшем она была преобразована в октохордную. Заслугу этого преобразования древнегреческая традиция приписывала Пифагору. Процесс перехода от гектахорда к октохорду подробно изложен Никомахом («Гармоническое руководство» 5) ²⁷. Никифор Каллист следует ему, но добавляет свое собственное заключение:

Ἡ ἀρχαῖος μὲν τοῖς ὁ Πυθαγόρας, ἵνα ὁ μέσος φθόγγος συναφὴν ἔχη πρὸς τε τὸν ἄνω καὶ τὸν κάτω, καὶ τὴν αὐτὴν συμφωνίαν τὴν διὰ τεσσάρων ἔχη πρὸς τε τὴν ὑπάτην καὶ τὴν νήτην, ὡς ἂν ποικιλωτέρων τὴν θεωρίαν ἔχωμεν τῶν ἀκρῶν, καὶ ἡδυστάτην τὴν συμφωνίαν, τοῦτέστι τὴν διὰ πασῶν, τὸν διπλασίον ἔχουσαν λόγον, ὅς ἐκ δύο τετραχόρδων γίνεται, ἐπεὶ ἐνταῦθα οὐ συνβέβαινε τὰ δύο τετραχόρδα (ἐπτὰ γὰρ ἦσαν οἱ φθόγγοι ὡς εἴρηται), παρενέθηκε μεταξύ ὀγδοῦν τενα φθόγγων, τῆς μέσης καὶ τῆς παραμέσης

ενδψας καὶ ἀποστήσας, ἀπὸ μὲν τῆς μέσης ὄλον τόνον, ἀπὸ δὲ τῆς παραμέσης ἡμιτόνιον, ὥστε τὴν ἐν τῷ ἑπταχόρδῳ παραμέσῃ οὔσαν τρίτην ἀπὸ νήτης καλεῖσθαι τὴν δὲ παρεντεθαύσαν τετάρτην ἀπὸ νήτης, συμφωνεῖν δὲ πρὸς αὐτὴν τὴν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν, τὸν δὲ μεταξὺ ἀμφοτέρων τόνον, τῆς μέσης καὶ τῆς παρεντεθελής ὀνομασθείσης ἀντὶ τῆς προτέρας παραμέσης, ἵσην ἔχειν τὴν συμφωνίαν πρὸς τε νήτην καὶ τὴν ὑπάτην. Οὗτος ὁ λόγος τοῦ πλασιασμοῦ τῶν ἠχῶν καὶ τοῦτον τὸν τρόπον οἰκτῶ ἦχοι γέγονασι, τοῦ Πυθαγόρου, ὡς προείρηται, τὸν μέσον ἀναπληρῶσαντος». ²⁸

«Так как средний звук имел соединение с верхом и низом и одинаковое созвучие квинты к гипате и нэте, то, чтобы мы имели более разнообразный обзор крайних /звуков системы/ и наиболее приятное созвучие, то есть — октаву, обладающую двойным отношением, возникающим при двух /разделенных/ тетрахордах, /но/ так как там не получалось двух /разделенных/ тетрахордов (ибо, как сказано, было семь звуков), Пифагор самый первый вставил некий восьмой звук в середину, связав и отделив его от мессы и парамессы: от мессы — на целый тон, а от парамессы — на полтона, так что в гектахорде тот звук, который был парамесой, называется /теперь/ третьим от нэты, а вставленный — четвертым от нэты, согласующимся с ней в квинте; звук же, который находится между обоими — между месой и вставленным /звуком/, названный парамесой вместо прежнего, — одинаково /хорошо/ согласуется с нэтой и гипатой. Таково отношение плагнаσμα икосов, и, таким образом, после того как Пифагор, как сказано, дополнил /систему/ в середине, и возникли восемь икосов».

Сейчас нет смысла обсуждать описываемые в приведенном отрывке преобразования музыкальной системы. Они давно и хорошо изучены на основании текста Никомаха и других античных свидетелей²⁹. Теперь важно обратить внимание на заключительные фразы фрагмента, по содержанию которых становится ясно, почему Никифору Каллисту столь откровенно врал с общепринятой традицией в использовании терминов. Ануллидрия семантическую разницу между φθούρος и ήχος, он тем самым получал возможность создать у читателя впечатление, что византийская ладотональная система октоиха имеет давние истоки и ведет свое происхождение от времен Пифагора. Даже сама глава «Объяснения...», откуда заимствована приведенная цитата, называется «Как были обнаружены Пифагором из Самоса восемь иховов, и отчего существует четыре плагальных иховов» («Πῶς οὐκ ὀκτώ ἕτεροι εὐρέοντο διὰ Πυθαγόρα τῶν Σαμίου καὶ τίς τί οἱ τεσσαρὲς πλαγαίουσι») ³⁰.

Конечно, со строго научной музыкально-исторической и музыкально-теоретической 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 октоиха, а музыкальная теория — излагать. Это общеизвестно и не требует аргументации.

Но во времена Никифора Каллиста все выглядело совершенно иначе. Наиболее фундаментальным считалось то, что существует издавна и освящено многовековыми традициями. Чем древнее явление, тем оно значительнее. Древнее рассматривалось 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/ иховов... Соломон же — четыре других, /то есть/ четыре плагальных от начальных форм» («Καὶ ὁ μὲν Δαβὶδ ἐποίησε τοὺς ἑῶν ἡχῶν... Καὶ ὁ Σολομὼν τὰς ἑῶν ἄλλους, ἑῶν πλαγαίους τῶν προτοπίων») ³¹.

Не следует также забывать, что в течение последних двух 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.) ³² и к XIV веку имела уже весьма продолжительную и плодотворную тра-

дицию. Но стремление связать ее происхождение с древней Грецией отвечало настроениям как художественной, так и научной общности. Как мы видим, Никифору Каллисту посредством небольшой терминологической уловки «обосновал» ее древнеэллиническое происхождение.

ПРИМЕЧАНИЯ.

1. «Введение» опубликовано в следующих изданиях: Westphal R. Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker. — Leipzig, 1861. — С. 74—76; Idem. Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhythmik des klassischen Hellenentums. Bd. II. — Leipzig, 1893. — С. 88—92.

2. Наиболее выверенное издание: Feussner H. Grundzüge der Rhythmiker, ein Bruchstück, in berichtigter Urschrift mit deutscher Übersetzung. — Naunau, 1840.

3. Последнее издание: Anonymi Logica et quadrivium, cum scholiis antiquis, ed. J. L. Heiberg. — København, 1929 (Det Kgl. Danske Videnskabsnævn Selskab. Historisk-filologiske Meddelelser, XV, 1).

4. Опубликован в изд.: Bellermann J. Fr. Anonymi scripto de musica. — Berlin, 1841. — P. 101—108. Не путать с трактатом подлинного Бахля, опубликованным в этом же издании.

5. Jan C. Musici scriptores graeci. — Leipzig, 1895. — P. 113—168.

6. Tannery P. Quadrivium de Georges Pachymère ou Σύγγραμμα τῶν τεσσάρων μαθημάτων αριθμητικῆς, μουσικῆς, γεωμετρίας καὶ ἀστρονομίας.

Texte revisé et établi par le R. P. Stéphanou A. A. — Città del Vaticano. — Bibliotheca Apostolica Vaticana (Studi e testi, 94). — 1940.

7. Μαρούλι Βρυέντιοῦ Ἀρμονικά. The Harmonics of Manuel Bryennius. Edited with translation, notes, introduction, and index of words by G. H. Jonker. — Groningen, 1970.

8. Πτολεμαῖου Κλαυδίου Ἀρμονικῶν βιβλία τρία. Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, hrsg. I. Düring. — Göteborg, 1930 (Göteborgs Högskolas Arsskrift, 36/1).

9. Aristidis Quintilianii De musica libri tres. Edidit R. P. Winnington-Ingram. — Leipzig, 1963.

10. Подробное об этом см.: Hannick Ch. Die Lehrschriften der klassisch-byzantinischen Musik // Hunger H. mit Beiträgen von Channick Ch. und Peller P. Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner. Bd. II. — München, 1978 (Byzantinisches Handbuch im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft, 2. Teil, Bd. 2) — S. 183—195; Richter L. Antike Oberlieferungen 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 Historiker-Gesellschaft 1961 in Weimar. Byzantinische Beiträge. — Berlin, 1964. — S. 187—230.

11. Список опубликованных «Паладики» приведен в статье: Герман Е. Греческий учебник музыки XVIII в. // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. М., 1988. — С. 166. О «Паладики» см.: Schlötterer R. Paradike // Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1962. Bd. X. — Col. 729; Salvo di B. Paradike // Riman-Musiklexikon. Sachteil. — Mainz, 1967. — S. 700; Герман Е. Византийское музыковедение. — Л., 1988. — С. 159—163.

12. Μαρούλι Βρυέντιοῦ Ἀρμονικά. — Σ. 316—318.

13. См., например, Codex Barberinus Graecus 300 // Tardo L. L'antica melurgia bizantina. — Grottaferrata, 1938. — P. 152.

14. О деятельности и творчестве Никифора Каллиста см.: Potthast A. Bibliotheca historica medii aevi. Wegweiser durch die Geschichtswerke des europäischen Mittelalters von 375—1500. — Berlin, 1862. — P. 464; Fabricius A. Bibliotheca graeca. Vol. II. — Hamburg, 1726. — P. 441—442; Krumbacher K. Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527—1453). — München, 1897 (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, [X], 1). — S. 291—293; Παπαδόπουλος Γ. Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. — Αθήνα, 1890.

Beck H.-G. Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich — München, 1959. — S. 35, 86, 116, 185, 272, 495, 774, 787.

15. См. Jugie M. Poésies rythmiques de Nicéphore Calliste Xanthopoulos // Byzantion, V. — 1929/1930 — P. 557—590.

16. В Codex Lavra I 185 на л. 280 находится произведение, озаглавленное «Сочинение Ксантопула, акротиха которого называется Коминя, а мелос — маэстро [Иоанна Кукузелю]» («Ποιήμα τοῦ Ξανθοπούλου, οὗ ἡ ακροστιχὴς Κομινῆος, τὸ δὲ μέλος τοῦ Μαέστωρος Γιωάννου Κοκουζέλη»). см.: Ευστρατιάδης Σ. Γιωάννης Κοκουζέλης ὁ μαέστωρ καὶ ὁ χρόνος τῆς ακμῆς αὐτοῦ // Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, XIV — 1938. — Σ. 12—13.

Относительно слова «Коминя» среди ученых нет единого мнения. С. Еυστρατιάδης (там же) считает, что это одно из прозвищ самого Никифора Каллиста. Гр. Статис высказал другое предположение: «Коминя» — прозвище человека, которому посвящен акротиха (Στάσις Γ. Ἡ δεκάπεντασύλλαβος Ἱμνογραφία ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μελῳποιᾷ, Αθήνα 1977 Σ. 132). Подробнее об акротихе в византийской гимнографии см.: Weah N. Die Akrostichs in der byzantinischen Kanonendichtung // Byzantinische Zeitschrift, 17. — 1908. — S. 1—68.

17. Ἐρμηνεῖα εἰς τοὺς ἀναβαθμοὺς τῆς ὀκταῖχου παρὰ Νικηφόρου Καλλιότου τοῦ Ξανθοπούλου, ἡδὲ πρώτων τύποις ἐκδοθεῖσα. Ἦς προτέτακται καὶ προλεγόμενα συνταχθέντα ὑπὸ τοῦ ἐν ἱεροδικτικῷ Κυρίλλου Αἰθουσιασίου τοῦ Ἀγιοταφίστου. — Ἐν Ἱεροσολύμοις, 1862.

18. Ἐρμηνεῖα... — Σ. 127.

19. Ibid. — P. 129.

20. Ibid.

21. Основная музыковедческая исследовательская литература о гармонии сфер приведена в книге: Гершман Е. Античное музыкальное мышление. — Л., 1986. — С. 50.

22. Высотный уровень встречающихся в цитатах Никифора Каллиста обозначений ступеней античной музыкальной системы не играет никакой роли для выяснения содержания статьи. Поэтому нет смысла пояснять все специальные термины. Подробнее о «полной неизменной системе» и ее звуках см.: Гершман Е. Античное музыкальное мышление. — С. 29—39.

23. Ἐρμηνεῖα... — Σ. 63—64.

24. См.: Jan C. Op. cit. — P. 241—242.

25. Tannery P. Op. cit. — P. 100.

26. Подробнее об этом см.: Гершман Е. Η παλαιαταλογὴ и три вида звучания // Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae. T. XXVI. Fasc. 3/4. — Budapest, 1978. — P. 347—359.

27. Jan C. Op. cit. — P. 244—245.

28. Ἐρμηνεῖα... — Σ. 64—65.

29. См. Ghailley J. L'hexatonique grec d'après Nicomache // Revue des études grecques 69, 1956. — P. 73—100; Idem. Nicomache Aristote et Terpende devant la transformation de l'heptacorde grec en octocorde // Yuval, 1, 1968. — P. 132—154.

30. Ἐρμηνεῖα... — Σ. 64.

31. Thibaut J.-B. Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque. — St. Petersburg, 1913. — P. 88.

32. См.: Гершман Е. Византийское музыковедение. — С. 178.

E. V. Gertsman

LE EXCURSIONS MUSICOLOGIQUES DE NICÉPHORE CALLISTE XANTHOPOULOS

Selon l'analyse historique, la musica speculativa et la musica practica de la musicologie byzantine ne se coincident jamais, la première n'étant du'un système des thèses théoriques qui date de l'Antiquité et qui contribuait non pas à la pratique musicale mais au quadrivium, et la deuxième ayant pour préoccupation les choses qui avaient un rapport à la pratique directe. Il paraît qu'on ne saurait trouver dans l'histoire de Byzance une autre tentative de réunir ces deux courants qu'un travail de Nicéphore Calliste «L'interprétation des degrés d'Octoéchos» (ses certaines sections au juste). Il traite souvent du matériel qui comporte tant à la musica speculativa qu' à la musica practica. Au moyen d'une analyse plus profonde on comprend qu' en coincident les deux sphères musicales-théoriques il vise à une conception historique la plus concrète, et c'est à cause de cela Nicéphore Calliste brise la se mantique petrifiée des termes spéciaux φωνογος et ηχος en les utilisant à titre de synonymes. Grace à ce détour terminologique il parvient à faire monter le système byzantin d'Octoéchos au temps de Pythagore. Ce que Nicéphore Calliste tenait à démontrer à ces auditeurs la provenance antique d'Octoéchos byzantin correspondait au mieux aux critères scientifiques principaux du temps: le plus ancien, le plus considerable. De plus on pourrait noter que cette manière de voir repondait aux dispositions des esprits scientifiques et artistiques de Byzance, qui s'étaient annoncées le plus distinctement à la suite de la libération de Constantinopol en 1261. Sur cette montée de conscience nationale on commence à cultiver constamment l'inclination devant l'héritage antique. Et ce lien spirituel stimulait en grande partie la satisfacton moral et éthique chez les byzantins.