

## **Григорий Статус**

(Афины)

### **ИСКУССТВО ПЕНИЯ В ПРАВОСЛАВНОМ БОГОСЛУЖЕНИИ. СУЩНОСТЬ ВИЗАНТИЙСКОГО И ПОСТВИЗАНТИЙСКОГО ПЕНИЯ**

Певческое искусство, обычно называемое византийской музыкой Православной Церкви, является одновременно искусством и наукой. В качестве искусства оно представляет собой духовное явление и дало ряд индивидуальных, неповторимых творений, возникших в разные периоды и в разных местах. В качестве науки оно обладает собственной техникой и составными элементами, которые могут быть проанализированы и изучены. Притом, будучи и искусством и наукой, пение остается живой непрерываемой традицией. Его сила как традиции обусловлена не только внешне прочными неизменными элементами, но и внутренней властью, призывающей к почитанию и приятию. Пение в равной степени служит постоянным источником нового творчества.

Каков бы ни был наш подход — художественный, эстетический или структурный, технический, — очевидно, что эта музыка — одно из самых характерных выражений как византийского, так и современного греческого духа и культуры. Будучи неотъемлемой частью богослужения, она относится к собственно церковному искусству и вводит молящегося в священно-таинство. Вот почему выражение “византийская музыка” всегда должно сопровождаться определением “церковная”, чтобы провести четкое различие между ней и “мирской” музыкой.

В церковном пении участвуют прежде всего священники и псалты (певчие), которые могут и обязаны быть искусными мастерами.

Храмовое пение непременно должно отвечать художественным требованиям, а его высшая цель заключается в приобщении верующего к таинству Церкви.

Иными словами, то, каким образом организовано пение, определяет, приносит ли оно молящимся пользу или вред, а также успешны или тщетны устремления Церкви.

Византийская церковная музыка — истинное детище православного богослужения; она создает одеяние, в которое в

службе облачена литургическая поэзия — псалмы и тропари. В результате такого почти органического переплетения музыки и слов возникает особый стиль, которому свойствен определенный консерватизм, поскольку с тех пор, как слова и музыка были соединены вместе, поэтические тексты песнопений не изменялись. И сейчас зачастую текст и напев неотделимы, эволюции почти не было. Отдельные формы искусства, действительно величайшие творения, сохранились нетронутыми и неоспоримыми; они повторяются как самое верное средство нашего приобщения таинству. Потому нельзя рассматривать это искусство как находящееся в стагнации или лишенное оригинальности.

В православном богослужении доминирует гимнографическое творчество с сильным личностным элементом, подчеркивающим индивидуальность каждого верующего. Православный христианин имеет непосредственное, “лицом к лицу” отношение с Богом, которому он поклоняется. Молитва или хвала, просьба или благодарение, воспеваемые в тропарях или высказываемые шепотом, — это его собственное дело. Отсюда необходимость выражать личное отношение каждого молящегося только монодией и исполнять ее на естественном и “простом инструменте” — человеческом голосе — так, чтобы воздавать хвалу, в коей, тем не менее, господствует слово. Таким образом, певческое искусство, как византийское, так и поствизантийское, является вокальной музыкой — иначе не было бы гимнографии. Оно монодийно — иначе гимнография не могла бы иметь этот личностный характер. Кроме того, оно звучит без аккомпанемента — иначе гимнографии не была бы присуща столь яркая выразительность и, конечно же, не мог бы существовать столь богатый и разнообразный корпус поэтических произведений, какой имеется сейчас.

Певческое искусство греческого православного богослужения формировалось вместе с текстом служб великими византийскими мелургами, отличавшимися от композиторов лишь тем, что работали они с уже существовавшим материалом. Благодаря усилиям поствизантийских учителей: музыкально образованных протопсалтов, лампадариев, доместиков, монахов, иеромонахов, ученых клириков, епископов и патриархов — оно дошло до нас в непрерываемой преемственности как часть неизменной литургической деятельности Церкви. Сегодня эта музыка наряду с языком и верой составляет одно из основных явлений жизни греческого народа.

## Происхождение византийской гимнологии и ее развитие до X в.

Происхождение византийской музыки и ее развитие тесно связаны с происхождением и развитием византийской гимнологии. А поскольку христианское богослужение произошло от синагогального, в котором Псалтирь царя Давида составляла существенную часть утренней и вечерней гимнодии, то именно здесь следует искать основные элементы православного церковного пения. Следует, однако, учесть, что к эллинистическому периоду большое распространение получила древнегреческая музыка, заложившая фундамент музыкального искусства на всей территории, где первоначально было принято христианство. По мере того как христианство удалялось от синагоги (процесс, совершившийся в очень раннее время), богослужбная музыка сближалась с весьма влиятельными эллинистическими прототипами.

Формированию византийской музыки как строго церковной, спокойной и простой по характеру способствовали, во-первых, развитие гимнографии и отделение ее от Псалтири, возникновение тропарей и, во-вторых, противостояние еретической гимнографии и музыке, обладавшим определенным консерватизмом. Многие отрывки из проповедей Отцов Церкви убеждают нас в том, что к III или IV в. уже существовало высокоразвитое музыкальное искусство, с которым подчас неверно обращались: были попытки насильного введения инструментов, использования откровенно чувственной музыки для оболъщения верующих. Примером православного противостояния этому дает св. Григорий Богослов, убеждающий своих слушателей: “Давайте примем гимны вместо барабанов, псалмодию вместо постыдных кривляний и песен, и будем хлопать в ладоши в знак благодарения, а не как в театре”<sup>1</sup>.

С появлением сначала кондака (жанра, связанного с именем Романа Сладкопевца, † сер. VI в.), а затем канона — двух наиболее выдающихся жанров византийской религиозной поэзии — византийская гимнография и пение фактически достигли стабилизации. Система осмогласия была в употреблении и до Иоанна Дамаскина († 754), но именно при нем она вошла в обиход, исключив все другие лады. Эта система стала ковчегом спасения для уже существовавшей музыки и колыбелью того музыкального искусства, которому суждено было достичь кульминации в последующие годы, стать олицетворением блестящих достижений византийской цивилизации.

Важными факторами в процессе развития были торжество Православия в борьбе с иконоборчеством и одновременно — формирование и завершение корпуса гимнографии, связанного с появлением в VIII–IX вв. ряда великих мелодов, создавших огромное количество песнопений разных жанров для певческого исполнения как в дневных, так и в ночных службах. Это были крупные гимнографы: Андрей Критский († ок. 750), Косма Мелод († ок. 750), Феофан Начертанный († 845), Федор Студит († 826), Иосиф Гимнограф († 886), монахиня Кассия (сер. IX в.) и многие другие, творившие великолепные мелодии во славу Бога и Его святых — так, чтобы принимавшие участие в службах могли исполниться радости или войти в иное пространство — в состояние возвышенной покаянной молитвы, позволяющей более непосредственно говорить с Богом.

На протяжении IX–X вв. в Византии царили политическое благополучие и культурный подъем. Все религиозные и придворные церемонии проводились торжественно и с блеском, и эта торжественность выражалось главным образом посредством слова и мелодии. Достоверным свидетельством того служит труд императора Константина Порфирородного († 959) “О церемониях”. Мистагогическая сила византийского пения и божественные мелодии, исполняемые хором псалтов под сводами св. Софии, столь пленили бояр, посланных туда, что они в восторге сообщали кн. Владимиру: “Мы думали, что перенеслись на небеса: хор ангелов с небес пел с греческими псалтами под сводами св. Софии”. Весьма знаменателен тот факт, что русские восприняли православие, по крайней мере отчасти благодаря восхищению красотой византийского пения.

### Нотация и стадии ее развития

В эпоху великих византийских гимнографов возникли также два типа византийской нотации. Вначале появилась *экфонетическая* нотация для торжественного чтения отрывков Библии во время богослужения — Евангелия, Апостола и Пророчеств. Она развивалась на протяжении VIII–X вв. вплоть до XII–XIII вв. и постепенно исчезла на грани XIV–XV вв. Благодаря трем греческим музыкальным кодексам XI–XII вв. (Sinait. №№ 8 и 217 и Leimon № 38) известны названия и формы экфонетических знаков. Это: Oxeia pros Oxeian (оксия прос оксиан), Vareiai — Vareiai (вариэ — вариэ), Kathistai — Kathistai (кафистэ — кафистэ), Syrmatike kai Teleia (сирматики кэ телиа), Parakletike kai Teleia (параклитики кэ

телиа), Нурокрисис — Нурокрисис (ипокрисис — ипокрисис), Кремастай — Кремастай (кремастэ — кремастэ), Апесо ехо (апесо эхо), Охеиай кай Телеиа (оксия кэ телиа), Кентема (кентима), Апострофос (апострофос), Синемба кай Телеиа (синемба кэ телиа), Оксеиай диплай (оксие диплэ), Диплай Варейай (диплэ вариэ), Кентемата кай Апострофои (кентимата кэ апострофи).

Совершенно очевидно, что эти знаки произошли от системы греческой акцентуации, изобретенной александрийскими грамматиками. Однако в некоторых из них нашли отражение более ранние истоки — декламация греческой трагедии, к примеру, Сырма — Сырматики (сирма — сирматики), Нурокрисис (ипокрисис).

Нотация песнопений, соответствующая византийской музыке как гласовому искусству со всеми его атрибутами, зародилась примерно в X в. и явилась, в соответствии с одной из точек зрения, развитием экфонетической нотации. В кодексе X в. *Laura G. 67* есть таблица “мелодий” (“melodemata”), или обозначений, указывающих на целые мелодические формулы и фразы. Первые музыкальные рукописи были написаны между 950–1025 гг. Самая ранняя точно датированная певческая рукопись 1106 г. — Стихирарь, написанный неким Анфимом из Ватопеда<sup>2</sup>.

Первый период — *ранней византийской нотации* — длился до 1177 г. В нем можно обнаружить две почти полностью различные системы нотации. Нотация этого времени несовершенна: знаки нотации не приписываются над каждым слогом текста и не имеют фиксированного интервального значения.

В третьей четверти XII в. процесс развития приводит к этапу *средневизантийской нотации*. Она чрезвычайно систематизирована. В XIII–XIV вв. эта форма нотации обогащается новыми знаками, оставаясь далее неизменной вплоть до 1670 г. Эту дату следует считать концом второго и началом третьего периода — *промежуточной экзегетической* (толковательной) нотации. Следующий поворотный момент, открывающий четвертый период, — 1814 г. — ознаменован реформой в системе записи музыки, известной в качестве *нового метода аналитической нотации*. Он сохраняется в обиходе и поныне.

### **Основные постоянные характеристики византийской музыки на протяжении указанных четырех периодов**

*Система осмогласия* (гласы часто называются “тонами” на Западе). Существуют 8 гласов: 4 автентических и 4 плагальных, известных, если использовать древнегреческую терминологию.

логию, как дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский и их гиполады. По типу взаимоотношений гласы разделяются на медиальные, парамедиальные или паралагальные, а также на трифонные, тетрафонные, пентафонные и гептафонные. В певческом искусстве “глас” означает не только определенный звукоряд, но и некую целостную систему с особыми чертами, отличающими один тропарь от другого. Среди них — главный тетрахорд или пентахорд (диатонический, хроматический или энгармонический), в пределах которого строится мелодия, господствующие звуки мелодии, каденции и мелодические формулы, свойственные каждому гласу. Следует заметить, что центральным звуком плагального гласа является его квинта, расположенная ниже центрального звука соответствующего автентического гласа. Третий плагальный глас обычно называется “варис” (тяжелый, низкий).

*Три рода:* диатонический, хроматический и энгармонический. Они отличаются интервальной структурой тетрахордов. Существуют большие, малые тоны и микротоны (неравные полутоны) — апотома и леймма, соответствующие третьей и четвертой частям большого тона.

*Мартирии* (сигнатуры), *энихимы* (интонационные формулы) и *фторы* (знаки альтерации гласов).

*Параллаги* (знаки сольмизации) — имелось четыре знака, соответствовавших звукам тетрахордов. В новом методе — семь знаков.

*Знамена*, делящиеся на два типа — интервальные и хиромические. Знаки являются основными элементами нотации. На протяжении первых трех исторических периодов насчитывалось 15 восходящих и нисходящих знаков, в четвертом их стало 10, число хиромических знаков, особенно во второй период, доходило приблизительно до 40. Они писались красными чернилами и указывали на выразительность и протяженность мелодии: “... изменение темпа, медленного или быстрого, и другие характеристики мелодий” (иеромонах Гавриил, XV в.). Попытки анализа и объяснения этих знаков проводились в течение третьего периода и наконец увенчались успехом в константинопольской реформе 1814 г.

Все знаки нотации византийской музыки перечислены ниже, но прежде следует оговорить один существенный момент: интервальные знаки не обозначают фиксированного звука в тетрахорде или звукоряде, т.е. звук фиксированной высоты; они определяют величину интервала по отношению к предыдущему звуку, будь он восходящий или нисходящий. Это

искусно составленная для вокальной музыки система, предназначенная для передачи самой совершенной выразительности.

1. Знаки интервалов. Ison — удержание или повторение предыдущего звука. Oligon, Oxeia, Petaste, Pelaston, Kouphisma, Kentema, Kentemata, Hupsele — восходящие интервалы. Apostrophos, Duo Apostrophoi, Huporro, Kratemohuporroon, Elaphron, Chamele — нисходящие интервалы.

2. Знаки хирономии, или “беззвучные” знаки. Ison, Diple, Parakletike, Kratema, Lygisma, Kylisma, Antikenokylisma, Tromikon, Ekstrepton, Tromikosynagma, Psephiston, Psephistosynagma, Gorgon, Argon, Stavros, Antikenoma, Omalon, Thematismos eso, Thematismos exo, Epegerma, Parakalesma, Eteron или Syndesmos, Xeron Klasma, Argosyntheton, Gorgosyntheton, Apodoma или Apoderma, Ouranisma, Thes kai Apothes, Thema Naploun, Chorevma, Tzakisma, Psephistoparakalesma, Tromikoparakalesma, Piasma, Seisma, Synagma, Enarxis, Bareiai, Emiphonon и Emiphthoron.

Каждая мелодия в византийском певческом искусстве сочиняется и поется с использованием данных знаков, как интервалов, так и хирономии.

### **Форма и развитие мелодической композиции в церковной музыке**

Развитие позднейшей византийской композиции идет рука об руку с эволюцией нотации — они тесно связаны друг с другом. Поиски совершенной выразительности в композиции стимулировали формирование элементов нотации, однако заметно и обратное влияние: когда нотация стала идеальной системой с беспредельными возможностями образности, композиция смогла свободнее развиваться в этом “океане”, чтобы достичь замечательной степени изысканности, безусловной характеристики возвышенного искусства пения.

Существует три основных типа мелодического стиля в византийской композиции. Они связаны с Ирмологием, Стихирарем и Пападики, тремя главными книгами византийской музыки. Известна также певческая книга Кондакарь, но ее стиль сродни Пападики.

Ирмологийный тип, делящийся на краткий (быстрый), медленный и калофонический стили, охватывает, главным образом, ирмосы и тропари канонов, но включает также краткие мелодии для отпустительных тропарей, седальнов, антифонов,

кондаков, величаний, экзапостилариев, блаженн, псалмовых стихов и т. д.

К стихирарному типу, расчлененному на древний медленный (ок. XII–XV вв. и ок. XVII в.), новый медленный (ок. XVIII в.) и новый краткий стили, принадлежат стихирсы самогласны и славники.

Мелодии из Пападики используются для поющихся Тривсвятото, Аллилуиа, Херувимских и причастнов. В целом это стиль псалмовых стихов — для большого “аниксандария” (пс. 103), “Господи воззвах” (пс. 140), “Всякое дыхание да хвалит Господа” (пс. 148), полиелея (пс. 134–135) и т. д.

Кроме того, к данному стилю прибегали при исполнении анаграмматисм, матим (сложных мелизматических композиций), икоса кондака, а также кратим.

От появления нотации в X в. и приблизительно до 1204 г. продолжается первый этап создания мелодико-текстовых композиций, лишь незначительно отличающихся друг от друга. Гимнографические произведения великих мелодов VIII–IX вв. сохранились, главным образом, в Ирмологиях и Стихирарях. Мелодии ирмосов и стихир, несомненно, силлабические, тогда как кондаки представляют мелизматический стиль.

XIII в. (1200–1302 гг.) может рассматриваться как переходный период. Сочинение мелодий остается анонимным, но постепенно нащупывается почва для формирования самостоятельного искусства с большей свободой, явной тенденцией к наполнению мелодии мелизмами и калофонией. На пороге была новая эра в сочинении мелодий, с которой связано появление и нового типа книги — книги богослужений, или Пападики.

В это время (конец XIII — середина XIV в.) творили такие замечательные мелурги, как Никифор Итик, протопсалт Иоанн Глика, мастер Иоанн Пападопуло Кукузель и протопсалт Ксен Корона. Данный период совпадает с первыми годами царствования династии Палеологов, известными великолепным расцветом византийского гения во всех сферах науки и искусства. В области пения то был период калофонии.

Три основные черты калофонии: развитый мелос с вариантным развитием и мелизмами (протяженными музыкальными фразами на определенные слоги текста); анаграмматисмы с повтором слогов, фраз и даже со вставкой другого текста; интонационные формулы и кратимы, помещаемые в начале, ближе к середине или в конце калофонического произведения (кратимы — краткие или более продолжительные музы-

кальные композиции, использующие ничего не значащие слоги “ненена” и “терирем”). Их цель — удержать или продлить время, занимаемое калофоническим сочинением, и позволить молящимся перевести дух после концентрации внимания на смысле слов. С момента введения калофония повлияла на все типы композиции, иногда в ущерб трезвому и простому литургическому характеру песнопений. С тех пор все мелурги соперничали друг с другом в творении почти исключительно калофонических мелодий. Так возникли многовариантные типы византийской композиции, замечательные и непревзойденные памятники вокальной музыки. Разумеется, краткие версии песнопений всегда сохранялись в службе.

Достоинным выразителем нового направления творчества и автором большого числа произведений стал Иоанн Лампадарий Клада (после 1400 г.). С большим мастерством он писал мелодии в калофоническом стиле для полного акафиста. Ему принадлежит множество напевов богородичных и покаянных тропарей (многие из них на 15-сложный стих). Современниками Клады были Иоанн Ласкарис, Мануил Аргиропулос и Варфоломей, domestик Лавры.

Приблизительно ко времени падения Константинополя певческое искусство во всех проявлениях, особенно Матиматарий (книга, содержащая анаграмматизмы, матимы), достигло высшего расцвета в творениях лампадария Мануила Хрисафа, Григория Буна Алиата, иеромонаха Герасима Халкиопуло и митрополита Марка Коринфского.

В поствизантийский период наблюдается всплеск сочинительства на Крите и Кипре между 1550 и 1650 гг. благодаря видным мелургам Бенедикту и Антонию Епископулу, протопсалту Димитрию Дамиасу, монаху Игнатию Фриелу, монаху Косме Варану, киприоту Иерониму Трагудисту и другим. В Константинополе и на Св. горе Афон в тот же столетний отрезок византийское пение представлено творчеством Мануила, Великого ритора Патриархата, патриарха Феофана Карика, Иоасафа Кукузеля младшего, Константина Анхиала, Георгия Редестинского и других.

Деятельность группы блестящих мелургов — протопсалта Хрисафа младшего, Германа, епископа Новопатрасского, Баласиса, священника и номофилакса, Петра Берекета Мелода — способствовала оживлению в константинопольской греческой музыке между 1660 и 1720 гг. Они украсили Стихирарь и Ирмологий, написали славословия для праздников и обогатили

Матиматарион целым рядом новых композиций. Были также и другие именитые композиторы, современники вышеназванных, среди них иеромонах Косма Ивирский, иеромонах Дамиан Ватопедский, патриарх Афанасий, иеромонах Афанасий Ивирский, Мелетий Синайский старший, Гиоваскос Влахос.

В XVIII в., особенно во второй половине, помимо стремлений интерпретировать нотацию с тем, чтобы можно было записывать мелодии прежних столетий более ясно, была сделана попытка изменить стиль пения, сделать его более кратким. Это вызвало развитие нового медленного и нового краткого стихирного стилей, а также краткого ирмологийного стиля. В композициях стиля Пападики (главным образом, в Херувимских и причастнах) произошла модификация формы: кратимы были отменены, особенно в причастнах. Тем не менее, продолжали создаваться и протяженные каллофонические произведения. Известными композиторами данного времени были Иоанн протопсалт, Даниил протопсалт, протопсалт Петр Византийский. Именно их традиция составляет основу современного греческого пения.

Когда в XIX в. был введен новый метод, ничего не изменилось с точки зрения развития композиции, которая и сейчас сохраняется в том же виде. С тех пор как появились издания песнопений (ок. 1820 г.), церковная музыка получила широкое распространение, и мы имеем удовольствие видеть в них сочинения XIV–XV вв. наряду с произведениями мелургов XIX–XX вв., поскольку, в сущности, певческое искусство — византийское, поствизантийское и современное — является единым.

### **Выразительное начало в византийском музыкальном стиле.**

#### **Канонаршество и удержание исона**

Будучи искусством, предназначенным для богослужения, и способом совершения службы, пение является для Церкви одной из наиболее фундаментальных форм выражения. Равным образом велика роль пения, помогающего человеку творить покаянную молитву и, оставляя все заботы земной жизни, приближаться к Господу и говорить с Ним. Достичь такого состояния можно прежде всего обратившись к музыке, среди жанров которой особое значение придается гимнам. Это, вероятно, основной принцип выразительности в церковной музыке, которая прежде всего — искусство выражения. Согласно св. Григорию Нисскому († ок. 395), “мелодия поясняет значе-

ние того, что сказано”. Действительно, когда мы поем “согласно значению”, мы участвуем в богослужении активно и с непрерывной бдительностью: у нас нет времени плыть по течению и дать злу шанс извратить самую цель нашего присутствия на службе. В одном из тропарей говорится о таком роде лености:

Множицею пение совершая,  
обретохся грех скончаяя,  
языком убо пение вещая,  
душею же безместная помышляя:  
но обое исправи Христе Боже покаянием,  
и спаси мя.<sup>3</sup>

Еще один важный принцип выразительности пения заключается в том, что оно должно быть подобающим священному контексту. Отцами Церкви и церковной традицией были установлены рамки, в которых следовало исполнять храмовую музыку: “Пой с разумением и ритмично, и ты будешь подобен молодому орлу, парящему в вышине”, — взывает авва Нил (+ ок. 430) из пустыни. Следует также всегда помнить учение св. Иоанна Златоуста (+ 407): “Да приидем (в церковь) с должным трепетом, дабы не вернуться домой отягощенными грехами, вместо освобождения от них. Что требуется? Что спрашивается с нас? То, что мы должны воссылать Божественные гимны, наполненные великим благочестием и украшенные благоговением, воспевая их таким образом”. То, что составляет священный характер церковной музыки, определено 75-м канонем Пято-Шестого Трулльского Собора (691 г.), адресованным приходящим в Церковь для пения; оно предписывает, чтобы они “не употребляли бесчинных воплей, не вынуждали из себя неестественного крика и не вводили ничего несообразного и несвойственного Церкви; но с великим вниманием и умилением приносили псалмопения Богу, назирающему сокровенное”.

Другой важнейший принцип музыкальной выразительности — избегание неоправданных повторов или, иными словами, чрезмерной цветистости. Он связан со стилем пения Пападики. Медленно развертывающиеся в службе мелодии немногочисленны, они всегда звучат в определенные моменты. К примеру, Херувимская песнь и причастен на Божественной литургии наделены глубоким мистагогическим смыслом. Здесь мелос чрезвычайно развит, он служит предельно пышным облачением краткого поэтического текста и создает атмосферу, в которой верующий может забыть о тексте и парить лишь на

крыльях музыки в невидимом ангельском мире, который внимает “Царю всех” или “хвалит Господа с небес”. Однако следует быть осторожным, чтобы избежать злоупотребления такими медленно текущими напевами, превращающего их в бессмысленные повторения, которые в конце концов ослабляют понимание святости момента и разрушают атмосферу покаянной молитвы. Кроме того, пустые повторы в музыке оставляют слишком много места для импровизации, которую не стоит воспринимать в данном случае как действие святого вдохновения; возникает опасность отклонения от сдержанного этоса церковной музыки. Как учит нас св. Климент Александрийский († до 215), “чрезмерно цветистой музыки следует избегать, поскольку она ослабляет душу и вводит в заблуждение; она то печальна, то невоздержанна и чувственна, то бешена и дика”.

Помимо упомянутых приемов в певческом искусстве применяются также фигуры, способствующие выразительному звучанию текста. Существуют различные этосы музыки — экспансивный, сдержанный или созерцательный, — которые проявляются в гласах, соответствующих содержанию песнопений. Кроме того, в развертывании мелодии присутствуют как симметрия, так и разнообразные формы вариантности; напев вьется, изменяясь согласно смысловому содержанию тропарей. Основные музыкальные фигуры таковы:

а) *изображение места*; “глубина”, “земля”, “ад”, “пропасть” и т. д. передаются нисхождением мелодии к низким звукам, иногда используются хроматические интервалы; в противоположность им слова “небеса”, “высота”, “гора”, “высях” и т. д. изображаются подъемом напева к высоким звукам. Аналогичные приемы употребляются для слов и фраз, означающих движение вверх и вниз;

б) *изображение размера или числа*; последнее отражается в пении путем растягивания мелодии на несколько звуков, размер же изображается с помощью растяжения и *argia-kogona*, а также, как правило, восходящим движением напева;

в) *выражение страдания и состояния греха*; страдание и грех, опасность и боль, слезы и печаль, смерть и ад, заблуждение, дьявол и т. п. обычно ассоциируются с хроматической мелодией — иными словами, с искажением естественных интервалов во 2-м или 2-м плагальном гласах.

Существенными элементами литургического пения являются искусство канонаршения (*kanonarchema*) и удержание

исона (isokratema). Для этих нужд в греческих православных церквях, как в Византии, так и в более поздние времена, всегда использовались канонархи и певцы, державшие исон. О них упоминают ранние Типики, свидетельствует также Константин Порфирородный. Канонаршеством называется практика чтения определенных тропарей — четко, фраза за фразой — на основном звуке того гласа, к которому они относятся. Его существование ясно доказывает, что исон всегда присутствовал в псалмопении. Удержание исона, много вносящего в дозволенную гармонию и выразительность церковной музыки, означает одновременное звучание основного тона того тетра хорда, в котором поется мелодия. Длющийся исон исполняется специально обученным хором мальчиков и опытных певцов. Когда тетра хорд изменяется и мелодия движется выше или ниже, исон также изменяется и образует гармонию на основном звуке нового тетра хорда. Часто исон находится октавой ниже основного звука поющего гласа, что создает антифонный эффект и придает звучанию церковной музыки особое качество.

*Перевод с английского Е.Коляды*

### Примечания

<sup>1</sup> PG. Т. 35. — Col. 709.

<sup>2</sup> РНБ, Греч. № 789.

<sup>3</sup> Октоих. Гл. 3. Пнд. утро. — Стихира на стиховне.

### Summary

The paper contains a survey of Byzantine chant in its early and later stages, the evolution of Byzantine hymnology and notation, the main stylistic characteristics. The author considers chant as one of the church's most fundamental forms of expression and from this point of view analyses Byzantine musical style.