

## Духовные и конструктивные основы византийской певческой системы

В византийской певческой системе, окончательно выкристаллизовавшейся ко времени преподобного Иоанна Дамаскина, богослужбное пение впервые на Земле обрело конкретное воплощение как образ ангельского пения, ибо византийская система есть уже система не музыкальная, но система богослужбно-певческая. Музыка, прошедшая к моменту Рождества Христова все четыре этапа своего исторического существования (экстатическо-магический, мистический, этический и эстетический) и исчерпавшая все свои потенциальные возможности, не могла уже являться более тем строительным материалом, каким она являлась для пения ветхозаветного, почему и должна была быть полностью упразднена Песнью Новой — новозаветным пением.

Именно это положение было сформулировано еще во II в. Климентом Александрийским: «Те, кто отрекся и освободился от Геликона и Киферона (горы в Греции, посвященные Аполлону, музам и связанные с другими языческими представлениями), пусть оставляют их и переселяются на Сионскую гору: ведь с нее сойдет закон и «из Иерусалима — слово Господне» (Исаия 2,3). Слово небесное, непобедимый в состязании Певец, венчаемый победным венком в том театре, имя которому — мироздание. Этот мой Эвном поет не Терпандров и не Капионов, не фригийский, не лидийский и не дорийский ном, но вечный напев новой гармонии. Божий ном. Это пение новое, левитическое». В противовес этому «новому левитическому пению» музыка осознается и утверждается как явление, тождественное идолопоклонству: «Мне представляется, что этот самый фрикийский Орфей, да фиванский Амфион и метимнейский Арион (полумифические величайшие и основополагающие певцы Древней Греции) — все они были какими-то немужественными людьми, под предлогом музыки введшими умы людские в помрачение и наполнившими жизнь скверной; они первыми научили людей идолослужению». Отречение от Геликона и переселение на гору Сион означает отречение от всех существующих музыкальных систем и построение системы богослужбного пения, а также замену теории музыки теорией богослужбного пения. Система древнегреческих ладов заменяется системой гласов, которые в свете последних научных открытий и вопреки устоявшемуся мнению совершенно не являются некоей перелицовкой древних звукорядов (дорийского, фригийского, лидийского и т.д.) на новый лад. «Гамма и лад не существовали изначально как необходимая база композиции, а являются абстракцией, возникшей позже,— пишет крупнейший исследователь византийского и раннехристианского церковного пения Э.Веллес. — Не гамма служила основой композиции в ранней христианской и византийской гимнографии, а группа формул, совокупность которых составляла материал каждого гласа». Глас, понимаемый подобным образом, сближается скорее не с понятием лада, или звукоряда, но с понятием нома, представляющего собой ряд мелодических формул или моделей, закрепленных за определенной богослужбной ситуацией или текстом. Речь идет о том самом древнеегипетском номе, за внедрение которого в своем идеальном государстве ратовал Платон, однако внедрение это оказалось несбыточным в условиях реальных государств языческого дохристианского мира. Принцип нома как принцип гораздо более древний, нежели принцип лада, является порождением человеческого сознания, в гораздо меньшей степени пораженного скверной языческих заблуждений, а потому именно он и был избран как основа христианской певческой системы. Однако в словах Климента Александрийского подразумевается даже не этот древний ном, но ном преображенный и новый — «Божий ном».

Сущность этого нового нома заключается в следующем. Восемь есть число будущего века в Вечности, и поэтому принцип осмогласия символически выражает вечное

молитвенное предстояние человека пред Пресвятой Троицей. Но осмогласие есть также и определенная мелодическая форма, представляющая собой некий круг или кругообращение, образуемое повторением осмогласных столпов на протяжении года. Это кругообращение является образом тех круговых движений, которые совершают ангельские чины, непосредственно созерцающие Славу Божию, согласно святому Дионисию Ареопагиту. Вовлекаемая в это круговое движение через посредство гласовых мелодий человеческая душа становится ангелоподобной, ибо совершает то же, что совершают ангелы. Так богословие становится конкретной мелодической формой, а мелодия становится конкретным жизненным проявлением богословского положения, что позволяет говорить о том, что в осмогласии, в этом новом небесном номе, богословская и певческая системы неотделимы одна от другой. Именно это дает основание называть богослужбное пение «поющим богословием».

Строение каждого отдельно взятого гласа, состоящего из определенного количества мелодических формул, вызывает к жизни особую форму построения мелодий, получившую название «центонной» формы (от латинского: cento — лоскут). Сущность этой формы заключается в том, что мелодия строится как бы из ряда уже готовых «лоскутов», из ранее существующих и канонизированных мелодических оборотов, что отдаленно роднит этот метод с методом создания мозаичного образа. Возможности различных комбинаций, возникающих в результате соединения этих мелодических оборотов, называемых в русской певческой практике «попевками», обеспечивают огромное архитектурное разнообразие мелодий при их едином интонационном облике. Эта центонная, или попевочная, техника построения мелодий представляет собой проявление творчества особого рода — церковного, соборного творчества, осуществимого только в рамках строгой церковной жизни и недостижимого для личного музыкального творчества, основанного на своеволии и самоизмышлении. Ибо соборность творчества есть подключение индивидуального, личного опыта к опыту всей Церкви, заключенному в данном случае во всем объеме мелодического попевочного фонда, пребывание в теле Церкви и присоединение себя к Единому Вечному Корню Жизни, что приводит к обретению личностью сверхличного опыта и достижению Истинной и Вечной Жизни, в то время как личностное музыкальное творчество, которое в конечном счете есть самовыражение, приводит к самозамыканию, к отпадению от тела Церкви и к отрыву от Единого Вечного Корня Жизни.

Для центонной техники, порожденной православным соборным творчеством, нужен был какой-то свой, особый способ письменной фиксации. Древнегреческая теория разработала весьма совершенный способ йотирования мелодии с помощью букв в разных положениях (в обычном положении, перевернутых или поставленных набок). С помощью этих буквенных обозначений фиксировались точная высота звука, его хроматическое повышение или понижение, а также его длительность и темп его чередования с другими звуками. У греков было даже два вида нотации — один для инструментальной игры, другой для пения. Казалось бы логичным предположение, что столь разработанная и совершенная нотация должна была быть перенята и христианами, тем более что они являлись как бы прямыми наследниками культуры античного мира. Однако этого не произошло и именно потому, что греческая нотация, будучи нотацией музыкальной, фиксировала физические параметры звука (высоту и продолжительность) и, пребывая в телесном и являясь телесной, не была в состоянии фиксировать духовное, небесное и ангелоподобное пение. Для этой цели нужна была совершенно другая система обозначения, и система эта была рождена христианским Сознанием в виде невменной системы.

Происхождение невменной нотации скорее всего связано с хейрономией, или с искусством воспроизведения мелодического контура с помощью особого движения рук и пальцев. Изображение жестов подобного рода можно встретить на египетских барельефах

третьего тысячелетия до н.э. и, стало быть, принцип хейрономии так же, как и принцип нома, уходит своими корнями в самую глубокую древность. С другой стороны, это дает возможность утверждать тот факт, что хейрономия, очевидно, с давних пор являлась средством передачи и хранения нома, так что и новый «Божий ном» вполне закономерно связывается с обновленной преобразенной хейрономией, превратившейся в невменную нотацию, представляющую собой зафиксированный на пергаменте или бумаге воздушный рисунок движения рук.

Невменный знак не выражает точную высоту и продолжительность звука, но передает таинственную и неуловимую динамическую сущность интонирования. Невменное письмо фиксирует конкретный интонационный контур мелодии во всей его актуальной полноте, в то время как буквенная или современная линейная нотации превращают жизненную непрерывность интонационного контура в чисто внешнее умозрение, разлагая этот единый контур на ряд разобщенных нотных «точек» — моментов. Отсутствие точного указания на высоту и продолжительность звука, присущее невме, подразумевает необходимость предания и устной традиции, вне которой невменная запись вообще не может быть понята. Это свойство невменного письма, кажущееся многим ученым его недостатком, на самом деле есть проявление наиболее глубоких аспектов православного сознания, породивших такие явления как старчество, абсолютное послушание и отсечение собственной воли, вылившиеся в совершенно особые и не повторимые концепции воспитания и обучения. Как соборному творчеству можно быть причастным только при условии своей личной причастности к телу Церкви, так и смысл невменного письма можно постичь только в личном устном контакте с учителем-старцем. И если по каким-либо причинам в жизни православия нарушаются «институты» старчества и послушания, то это неизбежно будет отражаться на состоянии понимания невменной нотации.

Триада: «глас — попевка — невма», составляющая духовную и конструктивную основу византийской системы богослужебного пения, образует нераздельное триединство, в котором каждый компонент немислим вне двух других, обуславливает их и обуславливается ими. Отвергая один из компонентов данной триады, мы теряем всякую возможность осознать сущность остальных двух компонентов, да и всей системы в целом. Вообще же, осмогласие, центонная техника и невменная нотация есть необходимейшие и обязательные атрибуты богослужебно-певческой системы, ее основные «показатели». Если они есть, то есть и система богослужебного пения, есть и само небесное ангелоподобное пение. Если же нет хотя бы одного из названных атрибутов, то нет ни системы, ни самого богослужебного пения, а есть лишь некая «церковная музыка», или музыка, звучащая в церкви во время богослужения, что позволяет говорить о явлении «сползания» богослужебного пения в музыку, о возвращении души от непреходящей новизны Песни Новой к ветхому и языческому состоянию. Таков непреложный закон, с помощью которого нам предстоит отличать богослужебное пение от музыки в дальнейшем изложении.

Следует учесть, однако, что в живой исторической практике четкость этого определения неизбежно размывается. Принцип осмогласия размывается появлением многообразия мелодических вариантов, предназначенных для одного текста; центонная техника размывается ладовым мышлением и появлением свободно построенных неканонических мелодических фрагментов в песнопениях; принцип невменной нотации размывается появлением невм, способных к фиксации точной высоты и продолжительности звука. Можно сказать, что в истории есть общая тенденция к размыванию богослужебного пения музыкой, что связано со слабостью человеческой природы и подверженностью ее «зовам плоти» и «зовам мира сего». Однако пока может проследиваться реальное существование и действие принципов осмогласия, центонности и невменной нотации, до тех пор мы можем считать богослужебным пением то явление, в

котором они прослеживаются, а также быть уверенными в том, что «зов мира сего» еще не совсем заглушил «Зов Небесный». Эти общие рассуждения необходимо держать в памяти особенно тогда, когда мы переходим к более конкретному изучению богослужебных песнопений, ибо в противном случае нам грозит опасность потерять правильное направление, запутавшись в лабиринте разнообразных фактов.

### **Дальнейшее развитие византийской певческой системы**

Тот факт, что богослужебное пение начинает быть в Византии письменно фиксируемым явлением, имеет огромное значение для исторической науки, ибо отныне о богослужебном пении можно судить не только по соборным постановлениям, литературным описаниям, различным документам, скульптурам, фрескам и другим косвенным данным, но и на основании непосредственных письменных источников, содержащих конкретные нотированные богослужебные мелодии. И если даже не всегда возможно расшифровать эту запись и восстановить конкретное мелодическое звучание песнопений, то анализ нотации не может не привести к достаточно точным данным относительно характера, типа и структуры исследуемых песнопений, в результате чего наше познание богослужебного пения начинает обретать более конкретные черты. Вот почему рассмотрение дальнейшего исторического развития богослужебного пения Византии в первую очередь должно сводиться к рассмотрению истории развития невменной нотации.

Наиболее древним видом невменной нотации является нотация, предназначенная для фиксации торжественного напевного чтения Апостола и Евангелия и называемая экфонетической нотацией. Синтаксическое членение текста, а также интонационные формулы произношения записывались с помощью , специальных знаков: строчных, надстрочных и подстрочных. Экфонетические знаки в основном были заимствованы из системы синтаксических ударений древнегреческого языка тяжелое ударение, «оксия» — «острое» ударение, «апостроф »). Однако конкретные функции их стали иными и специально грамматические ударения строго разграничивались со знаками экфонетической системы, причем первые записывались черными чернилами, а вторые — красными. Экфонетические знаки не указывали точную высоту и продолжительность отдельных знаков, они служили лишь для обозначения остановок, повышения или понижения голоса в отдельных фразах, а также выделения отдельных слов и фраз. С постепенным усложнением певческого дела экфонетическая нотация постепенно теряла свое значение и к XIII-XIV вв. совершенно вышла из употребления.

Наиболее ранними дошедшими до нас письменными памятниками собственно певческой невменной нотации являются памятники, относящиеся к X в. В период с X по XIX вв. византийская невменная нотация прошла сложный путь развития, в котором можно выделить четыре этапа:

- I. Старовизантийская (X в. - конец XI в./начало XII в.)
- II. Средневизантийская (XII в. - начало XIV в.)
- III. Поздневизантийская (XIV в. - 1818 г.)
- IV. Нововизантийская, или Хурмузиева (1818 г. - по наши дни)

Однако прежде чем перейти к конкретному рассмотрению каждого из перечисленных этапов, необходимо сказать несколько слов о «Мелодической иерархии» византийского богослужебного пения. Византийские трактаты разделяют весь мелодический материал богослужебных песнопений на два основных вида: «агиополитис» («святоградское», или Иерусалимское, пение) и «азматическое» пение. Понятие агиополитис включало в себя такие нотированные рукописи, как ирмологи, стихирари, а также сборники, содержащие другие обиходные песнопения. Понятие азматического

пения включало в себя особые праздничные песнопения. В свою очередь, богослужебный мелодический материал агиополитиса подразделялся на два рода мелодий: ирмологический и стихирарический — соответственно для исполнения ирмосов и стихир. Ирмологические мелодии относились к «силлабическому» принципу мелодического строения, сущность которого заключается в том, что каждому слогу текста соответствует один (реже два) звук мелодии. Стихирарические мелодии относились к более орнаментированному «невменному» принципу мелодического строения, сущность которого заключается в том, что каждому слогу текста соответствуют два-три, а иногда и большее количество звуков. Праздничные же мелодии, включаемые в понятие азматического пения, относились к «мелизматическому» принципу построения мелодии, сущность которого заключается в том, что на один слог текста могло приходиться до нескольких десятков звуков мелодии. Кроме того, имелся еще один вид мелизматических песнопений — так называемое «псалтическое» пение, предназначенное для исполнения певцами-солистами и содержащееся в особых книгах «псалтиконах». Эта дифференциация мелодического материала в пределах каждого гласа породила две тенденции в развитии невм.

Первая тенденция проявилась в стремлении к максимально подробному и аналитическому фиксированию контура мелодии, что привело к возникновению диастематической интервальной нотации, или такой нотации, знаки которой обозначали ходы на определенные интервалы. Вторая тенденция проявилась в стремлении к некоей сокращенной «стенографической» записи, при которой целые мелодические обороты зашифровывались с помощью специальных знаков. Эта тенденция породила «фитный» принцип нотации, некий род тайнописи, называемый в Древней Руси принципом «тайнозамкненности». Во взаимодействии двух противоположных тенденций — диастематической и фитной — и заключается все своеобразие развития византийской невменной нотации, проявляющейся, в частности, в наличии двух видов невм — малых, однозвучных или двузвучных, обозначающих мелодический ход на определенный интервал, и больших, стенографически фиксирующих группу звуков.

Отличительной особенностью старовизантийской нотации является отсутствие диастематического принципа, что приводит к отсутствию указаний на точный количественный ход интервала при мелодическом движении. Памятники старовизантийской нотации содержат невмы двух видов — малые и большие, среди которых особо заметное место занимает «исон», обозначающий повторение тона, что свидетельствует об относительной простоте песнопений, тяготеющих к типу псалмодии. Однако наряду с широким применением исона, а также использованием архаических знаков, заимствованных из экфонетической нотации, в песнопениях, нотированных старовизантийской нотацией, встречаются и «невмы-имитоны», и «невмы-пневматы», обозначающие скачкообразное движение мелодии. Особый интерес старовизантийская нотация должна приобретать потому, что именно от нее берет свое начало русская невменная, или «крюковая», письменность.

В отличие от старовизантийской нотации средневизантийская нотация есть нотация диастематического принципа действия. Нотация эта уже располагает возможностью точно обозначать количественный момент мелодического интервала. Невмы делятся на два вида: «соматические» (телесные), или невмы, обозначающие поступенное восходящее или нисходящее движение, и «пневматические» (духовные), обозначающие скачок вверх или вниз на терцию и квинту. Различные по величине интервалы при записи можно было получить путем комбинаций, составленных из невм соматических и пневматических, находящихся друг с другом в особом иерархическом соподчинении, называемом «хипотаксис». Возможность фиксации точной величины интервала приводит к постепенному вытеснению стенографического принципа и больших невм, обозначающих значительное количество мелодических звуков. Однако наряду с этой тенденцией в

средневизантийской нотации продолжает встречаться и фитный принцип, сущность которого заключается в том, что знак «q», стоящий над слогом текста, обозначает, что в этом месте должно быть исполнено некое расширенное мелодическое построение, уже известное из устной практики.

Появление поздневизантийского типа нотации сопряжено с целым рядом крупных перемен на разных уровнях церковной жизни. В певческой практике эти перемены выразились в появлении многораспевности, многообразия мелодических вариантов, предназначенных для одного богослужебного текста, в возникновении напевов, связанных с определенной народностью, местностью, городом или монастырем. В связи с этим появляется также и новый тип йотированной книги — «аколутие» — соединение, или антология, объединяющая различные песнопения вне строгой богослужебной классификации, присущей ирмологам или стихирарям. Мелодии песнопений становятся все более орнаментированными и мелизматическими, что порождается новым мелодическим мышлением, высшим критерием которого становится понятие «калофония», или «сладкогласие». Калофоническая, или сладкогласная, стилистика приводит к повышению самостоятельности мелодии и независимости ее от текста, что вызывает необходимость повторения частей текста и отдельных слов, введение в слова чуждых звуков, а также употребление вообще внетекстовых слогов типа «те-ри-ре», «а-не-на» и пр., являющихся новой текстовой основой для протяженных мелодий — терирем и кратимат («задержек»).

Эта калофоническая эмансипация мелодии порождает совершенно новый тип певческого творчества и новый тип произведений, называемых «музыкальными словарями», в которых место богослужебного текста занимают различные перечисления технических певческих терминов: наименование певческих фигур, невм, гласов и пр. Особую известность приобрел «музыкальный словарь» под названием «Большое исо пападическое пения» или «Хирономическое певческое упражнение» преподобного Иоанна Кукузеля. Сущность этого произведения заключается в том, что тот или иной певческий термин, названный в тексте, тут же получает конкретное воплощение в мелодии, как бы иллюстрируя текст. В своем пространном мелизматическом развитии мелодия «упражнения» проходит через все гласы осмогласия, начиная и заканчивая первым гласом. Текст перечисляет основные наименования певческих знаков, а мелодия развивается в зависимости от значения названного невменного знака. Все это говорит о том, что «Хирономическое певческое упражнение» было исключительным по остроумию учебным пособием, пропевая которое обучающийся получал полное всестороннее представление о певческой системе, а также тотчас же овладевал практическим навыком ее применения. Очевидно, сложность и специфичность этой системы были столь велики, что вышеизложенный метод обучения был единственным путем, ведущим к ее освоению.

Новый мелизматический стиль, породивший новую пападическую форму песнопений, неизбежно привел к необходимости введения новых невменных знаков, число которых в поздневизантийской нотации резко возросло. Появляется новый тип знаков — знаки хирономические, обозначающие степень длительности, динамики, характер ритма, акцентов и т.п. Появление их связано, очевидно, с новым расцветом искусства хейрономии, о чем свидетельствуют и многочисленные книжные миниатюры того времени. Изменилось также и употребление специальных знаков «маририев». Если в средневизантийской нотации маририи ставились только в начале песнопений для обозначения гласа, то в поздневизантийской нотации маририи могут появляться в любом месте песнопения, обозначая модуляцию, или переход из одного гласа в другой. Сложность и труднодоступность этой системы может быть проиллюстрирована тем фактом, что песнопения одного из самых выдающихся песнотворцев Православной Церкви этого периода преподобного Иоанна Кукузеля современники называли «бичом» певцов.

С падением Византийской империи под натиском турок в 1453 г. система византийского богослужебного пения, достигнув наивысшего расцвета и утонченной изощренности, начинает постепенно приходить в упадок. Мелодические формулы начали терять свое нормативно-определенное содержание и делаться все более зависимыми от личного опыта и вкуса певцов. Ритмические знаки стали следовать свободному течению «словесного ритма», утрачивая собственную характерность. Сама нотация оказалась слишком сложной, а изучение ее, как и всего богослужебного пения, затруднялось по причине малочисленности теоретических руководств. Это угасание продолжалось вплоть до XVIII в., со времени которого начали предприниматься некоторые попытки к новой реформе нотации.

В начале XIX в. по инициативе Константинопольской Патриархии была составлена комиссия из ведущих учителей пения во главе с Брусенским митрополитом Хрисанфом, Григорием Протопсалтом и Хирмузием Хартофилаксом для выработки нового вида византийской нотации и ее теоретических основ. Цель реформы по мысли ее инициаторов заключалась в упрощении и упорядочивании поздневизантийской системы нотации, что в первую очередь выразилось в сокращении количества невм. Десять диастематических (интервальных) и одиннадцать хирономических (качественных) невм новой, реформированной системы обеспечивали точную фиксацию любого мелодического интервала и любой ритмической фигуры. Семь основных ступеней звукоряда давали возможность построения и осознания не только различных ладов: дорийского, фригийского, лидийского и т.д., но и трех родов пения: диатонического, хроматического и энгармонического. Гласы начали пониматься как лады и разделяться по родам пения. Так, I, IV, V, VIII гласы являлись диатоническими, II, VI — хроматическими, III, VII — энгармоническими. Были выработаны специальные правила гласовых перемен, или «метабола», переходов из одного гласа в другой, из одного рода пения в другой при помощи хроматического смещения звукоряда или его части. В таком виде система была одобрена Константинопольской Патриархией, которая санкционировала ее для всеобщего употребления в 1814 г. Начиная с этого времени и поныне система эта употребляется в Константинопольской, Александрийской, Антиохийской, Иерусалимской, Эладской, Кипрской, а также, до известной степени, в Сербской, Румынской, Болгарской и других Православных Церквях.

Хотя нововизантийская реформа мыслилась и ощущалась ее исполнителями как упрощение и упорядочивание поздневизантийской системы, на деле и по существу реформа эта была не столько упрощением, сколько констатацией серьезного перерождения всей византийской системы. В нововизантийской нотации окончательно побеждает и утверждается диастематический принцип. С этого времени невма уже более не выражает таинственную и неуловимую сущность интонирования и тем более не является носителем принципа «тайнозамкнутости», она просто обозначает точный интервальный ход мелодии и продолжительность звучания, по внутреннему своему смыслу ничем не отличаясь от буквенного или нотолинейного знака. Глас нововизантийской системы теряет свою центонную, попевочную, структуру и начинает определяться ладом и родом пения. Отныне каждый глас имеет свой запев, некий «ладовый ключ», сжатый показ ладовой природы гласа, и незнание мелодических формул-попевок, но знание этого «ключа» является определяющим для практической ориентации в осмогласии.

Все это говорит о том, что между нововизантийской системой и предшествующими этапами развития византийской системы наличествует какая-то трещина, какой-то разрыв традиции, и нововизантийская реформа лишь констатировала этот разрыв.

Сущность процесса, приведшего к этому разрыву, может быть охарактеризована как постепенное превращение богослужебной певческой системы в систему музыкальную, как постепенное размывание богослужебной системы музыкальной стихией, ибо возвращение

византийского пения к практическим основам древнегреческой ладовой структуры, хроматики и энгармонизма, то есть возвращение ко всему тому, что было осуждено Климентом Александрийским еще во II в., и есть уже упоминаемое «сползание» в музыку. Вероятно, соблазн и риск такого «сползания» был заложен уже и в самой поздневизантийской системе с ее многораспевностью, обширной мелизматичностью, каллофоничностью и изощренной сложностью, однако в условиях существования православной империи соблазн этот не имел возможности развиваться до разрушительных размеров.

Будучи имперской по самой своей торжественной и возвышенно изощренной природе, византийская певческая система и существовать полноценно могла лишь в условиях пышной и изощренной Византийской империи. Гибель империи неизбежно вызывала угасание системы и обретение ею иных, более скромных форм существования. Однако какими бы скромными эти формы ни были и каким бы внешним и формальным ни было бы наличие критериев или показателей богослужбной системы (принцип осмогласия, принцип центонности, невменный принцип), византийское пение в новогреческой и хурмузиевой интерпретации все равно является наиболее полной и последовательной системой богослужбного пения из всех практически существующих ныне в христианском мире.

### **Список литературы**

Для подготовки данной работы были использованы материалы с сайта <http://www.mediaterra.ru>