

УДК 784.4

UDC 784.4

ВИЗАНТИЙСКИЙ ОКТОИХ

BYZANTINE MODAL OCTOECHOS

Шабалин Дмитрий Семенович
д.иск., профессор.
Краснодарский государственный университет культуры и искусств, Краснодар, Российская федерация, Shaba45@mail.ru

Shabalin Dmitryi Semenovich
Dr.Sci.Art, professor
Krasnodar state university of culture and arts, Krasnodar, Russia, Shaba45@mail.ru

Дешифруя византийский ладовый октоих, автор статьи обнаруживает стилевую общность античной и кавказской музыки

The author of the article reveals the stylistic community of the ancient music by decoding byzantine modal octoechos

Ключевые слова: АНТИЧНЫЕ, ВИЗАНТИЙСКИЕ, АМБРОСИАНСКИЕ, ГРИГОРИАНСКИЕ, ДРЕВНЕРУССКИЕ ЛАДЫ

Keywords: ANCIENT, BYZANTINE, AMBROSIAN, GREGORIAN, OLD RUSSIAN MODES

Задача настоящей работы – критически проверить нашу дешифровку ладовой системы Византии. Эта система занимает исторически промежуточное положение между античностью и современностью и играет ключевую роль в установлении процесса формирования античной музыкальной системы и основ для дальнейшего развития музыки. Уровень ее значимости в раскрытии процесса становления и сущности древней и современной музыки весьма высок.

Мозаично изложенную схему октоиха в Калофонии Синадина как бы обобщает Святоградец: *«Вопрос. Сколько главных ихосов? Ответ. Четыре: 1-й [c-d-e-f-g], 2-й [d-e-f-g-a], 3-й [e-f-g-a-h], 4-й [f-g-a-h-c]. И от этих четырех посредством нистечения рождены другие четыре – плагальные [пл. 1-й: g-f-es-d-c, пл. 2-й: a-g-f-es-d, пл. 3-й: b-a-g-f-es, пл. 4-й: c-b-a-g-f]. Четыре плагальных [ихоса] как будто родились от четырех прототипов»* [1].

Можно представить, как создавалась система октоиха. Первоначально она была выстроена из четырех главных, восходящих по своей природе, ихосов. Первый из них главный ихос возник как бы спонтанно самопроизвольным расчленением в пределах кварты или квинты восходяще портаментирующей интонации голоса по

естественному строю тон-тон-полутон-тон $[c-d-e-f-g]$. Остальные три главных ихоса пристроены к этому первоначальному пентахордному архетипу переступаниями голоса вверх по его звукам с квинтовыми дополнениями недостающих звуков сверху $[d-e-f-g-a]$, $[e-f-g-a-h]$, $[f-g-a-h-c]$. Точно так же, но в противоположном направлении, по нисхождению был естественным образом рожден первый плагальный ихос путем самопроизвольного расчленения портаментально нисходящей интонации голоса, причем в том же самом натуральном строе тон-тон-полутон-тон $[g-f-es-d-c]$, что и первый главный в восхождении. Три остальных плагальных ихоса выстраивались восхождениями по этим звукам поступенно вверх с прибавлением недостающих чистоквинтовых сверху: $[a-g-f-es-d]$, $b-a-g-f-es$, $c-b-a-g-f]$.

Рождение из восходящей интонации пентахордов главных ихосов и из нисходящей – плагальных подтверждается также и другими византийскими источниками. Например, в том же Иерусалимском калофонии говорится об этом следующее: «*Объяснения восьми ихосов, то есть четырех плагальных и четырех главных. <...> Музыканты! Необходимо знать, что главные ихосы находятся в восходящих фони, а плагальные – в нисходящих. И ты никогда не найдешь плагальный ихос в восходящих фони, а главный в нисходящих, но главные – в восходящих, а плагальные – в нисходящих*» [2]. В данном высказывании кратко и обобщенно сформулировано то, что пространнее было изложено ранее, а именно что наблюдается прямая зависимость главных и плагальных ихосов от восходящих и нисходящих интонационных наклонов.

Из приведенных ранее примеров выводится и другая норма, а именно что каждая из двух четверок ихосов, целиком развертываясь, образует октохорд. В частности, четыре главных пентахорда, восходя, развертываются в октохорд $[c-d-e-f-g-a-h-c']$. Точно так же из плагальных ихосов последовательно выстраивается плагальный октохорд $[c-d-es-f-g-a-$

b-c]. Будучи идентичными по объему и местоположению, они различаются по строю, поскольку образованы из интонационно противонаправленных пентахордных архетипов. Главный и плагальный пентахордный (или в античные времена еще тетрахордный) архетипы рождаются из положительной либо отрицательной природной обертоновости, имманентно градуирующей (мелодизирующей) портаментальную интонацию в пропорциях тон-тон-полутон-тон (в пределах кварты это был тон-тон-полутон) в прямой (восходящей, главной) или обратной (нисходящей, плагальной) перспективах, определяемых направления интонирования.

Восходящее или нисходящее движение голоса включалось в выразительную семантику звука. Синкретизм, свойственный музыкальному мышлению древности, позволял интонированию дополняться к звучанию, коннотировать выразительное значение тона. Тон как бы раскатывался интонацией, подобно тесту, сохраняя ее в себе в таком формате. В нем отпечатывается это ее направление. Наиболее ярко это выразилось при прохождении голоса через 3-ю ступень, где она оказалась даже разделенной на две разновидности: при восхождении звучала в прямом остром варианте «нана» [e], а при нисхождении – в тяжелом плагальном варианте «варис» [es]. Что касается толкования слова «варис» («барюс»), употреблявшегося для обозначения пониженного на полутон варианта 3-й ступени, то его значение выводится из употребления этого термина Аристоксеном в функции указания на полутоновый сдвиг вниз октохордов. В октоихе варис так же очевидно указывает на понижение третьей ступени пентахорда в плагальном нисхождении.

Полутоновые колебания третьей ступени основного пентахорда позволяют раскрыть строй всей системы октоиха. При понижении на полутон этой третьей ступени интервал между ней и 2-й ступенью уменьшается до полутона. При возвращении 3-й ступени на полутон вверх

полутоновое расстояние образуется уже между 3-й и 4-й ступенями. Поскольку в диатоническом пентахорде, как известно, все интервалы, кроме одного полутонового, целотоновые, и мы знаем теперь, где этот полутон в данной структуре находятся, то дешифровка строя первичного октоиха не представляет труда. Сдвиг в 1-м плагальном ихосе вниз на варис 3-й ступени $[es-d]$ образует, как уже говорилось, полутон между пониженной 3-й и 2-й ступенями. Поскольку же все остальные интервалы целотоновые, то мы получаем в итоге следующий пентахорд 1-го плагального ихоса: $[c d_{es} f g]$. Возвратное повышение пониженной 3-й ступени на исходную высоту образует полутон $[e-f]$ между 3-й и 4-й ступенями. Воспроизведя все остальные ступени в пентахорде как целотоновые, мы получаем следующий строй пентахорда 1-го главного ихоса: $[c d e_f g]$. Теперь остается пристроить от всех звуков этих двух, главного и плагального, начальных пентахордов вверху чистые квинты и мы получим строй всех остальных ихосов, и главных: $[c d e f g, d e f g a, e f g a h, f g a h \acute{c}]$, и плагальных: $[c d es f g, d es f g a, es f g a b, f g a b \acute{c}]$.

Благодаря перемене всего лишь одного числового названия 3-го пл. ихоса на ихос варис производилось переключение четверки главных ихосов на четверку плагальных. Система, благодаря поразительной стройной структурированности ее элементов, сохранялась в трактатах на протяжении тысячелетия, причем даже тогда, когда она была практически вытеснена значительно более усложненными поздневизантийскими ладовыми системами. Эта система первичного октоиха не содержит на себе никаких «швов» от позднейших наложений, видоизменений, из чего следует, что она была создана одним человеком в течение небольшого промежутка времени как бы путем его озарения, эвристически. Изобретена система октоиха была, вероятнее всего, в IV в. Афанасием Великим. Св. Афанасий служил анагностом и на деле испытал особенности, по-

видимому, употреблявшегося до этого за богослужением в базиликах монодийно-просодического стиля по музыкальным тонам певческого чтения. Ладовое упорядочение такой просодии, собственно, и привело к образованию октоиха и стиля его пения.

Так оказалось возможным расшифровать устройство первоначальной системы октоиха – восьми главных и плагальных ихосов, что до нас никому не удавалось осуществить, а заодно ответить и на заданные Е. В. Герцманом вопросы, что мы и делаем. Суть дела заключается в прямом влиянии восходящей и нисходящей речепевческих интонаций на образование двух противоположных пентахордных ладов: направленного вперед вверх главного, острого, монодийно-мажорного первого прямого лада, и направленного назад вниз в противоположную сторону тяжелого, минорного плагального первого лада. Прямая восходящая интонация порождает в ряду музыкальных звуков остроту и мажорность, плагальная нисходящая – тяжесть, минорность. На их основе с помощью получаемых удвоенных квинтовых звуков были сформированы все остальные прямые и плагальные ихосы. Этот феномен был известен античным и византийским музыкантами, которые могли использовать его при настройке инструментов. Создателями октоиха и еще раньше античными музыкантами данный факт рассматривался как закон. На сегодняшний день такой способ ладообразования утрачен, сохранился он лишь в рудиментарном облике, каковым мы видим, например, верхний тетрахорд в мелодическом миноре, когда при движении по нему голоса вверх получается острое прямое звучание ступеней [*g a h c'*], в попятном схождении вниз – тяжелое плагальное их звучание [*c' b as g*].

Внятных объяснений этому явлению они не оставили, но сохранили его описание. *«Интонация [фони] есть пространство в промежутке от тяжести к остроте и обратно [от остроты к тяжести]. В нем вращается всякое движение интонации речевой и интервальной,*

повышающейся и понижающейся. Однако одно дело в речи, посредством которой мы беседуем друг с другом, [где] интонация проходит такое пространство безостановочно, подобно какому-то равномерному течению, вверх и обратно, не задерживаясь на одной высотности. Интонация же, называемая интервальной, никоим образом не совершается безостановочно, не уподобляется некоему течению, а, незаметно расстанавливаясь и проходя небольшое пространство, <...> обнаруживает определенную высотность» [3].¹

Интерпретация византийского октоиха, осуществленная Е. В. Герцманом, весьма противоречива. С одной стороны, он пишет, что «нигде нет и намек на интервальную структуру звукоряда того или иного ихоса. <...> Принятое в большинстве публикаций ее отождествление со звукорядом $d-\acute{d}$ нужно рассматривать только как одно из средств, помогающих нашим современникам, привыкшим мыслить определенными звукорядными формами, усвоить высотную организацию ихосов» [Виз 184]. С другой стороны, он сам механически использует во всех своих иллюстрациях византийских ихосов эту же основную григорианскую октаву с ее тоно-полутоновым строем [4]. И это несмотря на то, что, как он отмечает, «теоретические источники, к сожалению, не дают никаких сведений по данному вопросу, следовательно, византийская теория не дифференцировала ихосы по положению полутона в звукоряде» [5]. Причем «ни в одном из византийских музыкально-теоретических памятников, относящихся к *musica practica*, нет не только каких-либо указаний на интервальное расстояние между высотными положениями ихосов, но и вообще не оговаривается разница между тоном и полутоном» [6]. Он далее отмечает, что «это обстоятельство заставляет по-новому взглянуть на вопрос, который уже на протяжении многих десятилетий

¹ Переводы Е. В. Герцмана даются здесь в нашей редакции, уточненной по греческому оригиналу или контекстуально.

волнует музыковедов. Речь идет о несоответствии античных и средневековых названий для ладов с одинаковой структурой» [7]. Но тут же сам воспроизводит этот «канонизированный порядок ихосов» с теми же этнонимными названиями «дорийский, фригийский» и т. д. [8].

Е. В. Герцман формулирует ряд требующих разрешения вопросов: «Что представляли собой с ладофункциональной точки зрения основные и плагальные ихосы? Какая взаимосвязь существовала между ними? Почему они располагались на квинтовом удалении друг от друга, а не каком-либо другом? Почему существовало именно восемь ихосов? Это лишь самые основные вопросы, требующие ответа» [9]. И этот ответ теперь получен. Исконный октоих состоял из двух четверок монодийных пентахордных ладов, одна из которых, как образованная по восхождению, по своей природе была монодийно-мажорной, а вторая, возникшая из нисхождения, – минорной. Обе четверки ладов были идентичными по объему и числовым названиям своих ступеней, но различными по строю и лежащим в их основе общепросодическим наклонениям. И располагались они не на квинтовом удалении друг от друга, а на одних и тех же ступенях октохорда в их повышенном или пониженном вариантах. Восемью гласами ограничивалось дело потому, что на общих звукорядах обоих, различающихся друг от друга одним из двух наклонений, октохордов выстраивалось только по четыре пентахорда.

Основная ошибка Е. В. Герцмана заключается в том, что, как он утверждает, после выстроенных подряд четырех главных ихосов за ними строился комплект из четырех плагальных, и обе эти четверки главных и плагальных, таким образом, шли вслед друг за другом [10]. Такое понимание порядка ихосов является следствием неверного толкования плагальных ихосов как якобы продолжающейся череды главных ихосов квинтой ниже: «порядок ихосов <...> соответствует такому расположению в звуковом пространстве, где плагальные ихосы находятся на квинту ниже

своих основных» [11], а не секундовыми подходами сверху, о чем прямо говорят источники. Под влиянием неверного истолкования палеовизантийских новаций средняя по положению в таком чередовании ихосная четверка рассматривается им как состоящая из главных срединных ихосов, верхняя четверка – из одних только главных и нижняя – из одних плагальных. Данная конструкция не находит подтверждения в оригиналах. Искусственность ее вызвана включением в концепцию некоторых данных из поздневизантийского периода, когда первичная система октоиха обросла уже дополнительными определениями. Этот феномен требует отдельного изучения, как и многие другие, еще не нашедшие внятного объяснения, например, что в позднейший период ихосы стали определяться как срединные и околосредние, околоплагальные и т. д., как подсредние, подплагальные, испорченные и т.д.

Фактически же Е. В. Герцман придерживается порядка, «канонизированного» исследователями, например, О. Флейшером, в XIX в. [12]. Правда делает он это без каких-либо указаний на конкретные звуки, которые западными исследователями были механически выведены из достаточно хорошо известной григорианской системы церковных ладов путем приспособления к ним искомой византийской системы. Они подводили византийские ихосы то под античные этнонимные названия, то под систему григорианских ладов, то под грамматику поздневизантийского пения. Всем этим характеризуются проведенные до нас исследования, из-за чего, собственно, они и не привели к положительному результату, на что смотрели как на «дело далекого будущего». Представленная Е. В. Герцманом схема не соответствует не только руководству Синадина, но и описанию византийского октоиха в Пападике из Кодекса Хризандера, опубликованной О. Флейшером по списку XIV в.

«Разъяснение параллаги,² очень полезное для невежественных и совершенно простое. Когда нисходишь от 1-го [g] на одну фоню, находишь пл. 4-й [f]. Когда нисходишь от пл. 4-го [f] на одну фоню, находишь варис [пл.3-й] [es]. [Когда нисходишь от вариса][es] на одну фоню, находишь пл. 2-й [d]. И [когда нисходишь] от пл. 2-го [d] на одну фоню, [находишь] пл. 1-й [a]. А когда восходишь от 2-го [d] на одну фоню, находишь нана [3-й высокий] [e]. И [когда восходишь] от нана [e] на одну фоню, находишь 4-й [f]. И [когда восходишь] от 4-го [f] на одну фоню, вновь находишь 1-й [g]. Знай и то, что от ихоса какого ни есть когда нисходишь на одну фоню, рождаешь перемену ихоса [то есть находишь другой ихос]. Когда вновь восходишь на одну фоню туда, откуда начал звучание, опять найдешь [вернешься на] тот же самый ихос. Так производятся восемь ихосов. И еще, когда нисходишь от 1-го [g] на 5 фоню [g-f, f-es, es-d, d-c, c-B], находишь пл. 4-й [B], когда же [нисходишь] на 6 [фоню][g-f, f-es, es-d, d-c, c-B, B-As], находишь тяжкий [As], когда же [нисходишь] на 7 [фоню] [g-f, f-es, es-d, d-c, c-B, B-As, As-G], находишь пл. 2-й [G], который семифонным созвучием есть тот же самый 1-й [g], какой видели выше. Так получается, когда нисходишь хоть до ста и на столько же восходишь» [13].

Исходя из сказанного, мы не можем согласиться с критикой уважаемого ученого в том, что в своей работе руководствовались «не столько стремлением толковать содержание источников в «требуемом» автору ракурсе, сколько произвольным конструированием звукорядов, вне раскрытия функциональной природы гласов» [14]. Этим, как видим, отличались работы наших предшественников, которые довольно предвзято подводили данные из пападик под известные до того структуры.

² Чередования ихосов.

Используемая литература

1. *Герцман Е. В.* Петербургский теоретикон. – Одесса: «Вариант», 1994. – С. 129-139.
2. *Там же*, сноски 57, 60 на стр. 189-190.
3. *Аноним Мейбома.* Введение в гармонику. Перев. и предв. замеч. Г. А. Иванова // Филологическое обозрение, 1894, т. VII, кн. 1-2. С. 46.
4. *Герцман Е. В.* Петербургский теоретикон, с. 171-173.
5. *Там же*, с. 173-175.
6. *Там же*, с. 190.
7. *Там же*, с. 175.
8. *Там же*, с. 175-176.
9. *Там же*, с. 176-177.
10. *Там же*, с. 177-178.
11. *Там же*, с. 502.
12. *Там же*, с. 170.
13. *Герцман Е. В.* Византийское музыкознание. – Л.: «Музыка», 1988. – С. 66-67.
14. *Там же*, с.189-191, 195, 197.
15. *Там же*, с. 185.
16. *Там же.*
17. *Там же.*
18. *Там же*, с. 178.
19. *Там же*, с. 187.
20. *Там же*, с. 189-191.
21. *Там же*, с. 177.
22. *Fleischer, Oskar.* Neumen-Studien Abhandlung über mittelalterliche Fesangs-Tonschriften. Theil III. Die spätgriechische Tonschrift. Berlin, 1909. S. 43. Theil A. S. 18 ff.
23. *Ibid.* S. 38.
24. *Герцман Е. В.* Тайны истории древней музыки. – Санкт-Петербург: «Нота ми», 2004. – С. 406.