Памяти доктора ***Лукаса Рихтера,***
исследователя античной
и византийской музыки

In memoriam of Doctor ***Lukas Richter,***
scholar of antique and Byzantine music

Настоящая брошюра представляет собой научное сообщение, предназначенное для участников *круглого стола* по проблемам «Гимнографических жанров и их музыкальной трактовки в византийском певческом искусстве», включенного в программу XX Международного Конгресса византинистов (19–25 августа 2001 года, Париж). В основе публикуемого сообщения лежат факты истории византийской музыки IV–IX столетий, которые не поддаются убедительному объяснению с точки зрения современных хронологических представлений.

This brochure is intended for the participants in the *round table*, «Hymnological genres and their musical treatment in Byzantine chant». The *round table* is included in the program of the XXth International Congress of Byzantine Studies (19–25 August, 2001, Paris). At the basis of my argument in this brochure lie facts from the history of Byzantine music of IVth–IXth centuries which do not agree with the currently dominant notion of the chronology of events.

MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION
RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
RUSSIAN INSTITUT FOR THE HISTORY OF ARTS

XX
CONGRÈS INTERNATIONAL DES ÉTUDES BYZANTINES

Evgenij Gertsman

THE LOST CENTURIES OF BYZANTINE MUSIC

(Translated by Svetlana Buko)

St. Petersburg
2001

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

XX
МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС ВИЗАНТИНИСТОВ

Евгений Герцман

ПРОПАВШИЕ СТОЛЕТИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ МУЗЫКИ

Издательский Центр «Гуманитарная Академия»
Г А

Санкт-Петербург
2001

§ 1. Тезис

Читая в Санкт-Петербургской консерватории курс «Византийской музыкальной культуры», уже на одной из первых лекций я вынужден касаться исторической периодизации. Этого требуют не только методические заветы «отцов» педагогики, но и стремление изложить содержание курса в форме, наиболее полно соответствующей свидетельствам источников. И здесь сразу же возникает целая серия проблем, напрямую связанных с современными научными представлениями об истории и хронологии византийской музыки.

Действительно, самые ранние из имеющихся в распоряжении ученых источников, изучение которых способно сформировать суждение об особенностях звучавшей музыки, датируются только рубежом IX–X вв. Это пять певческих рукописей, записанных в разновидностях палеовизантийской нотации. Среди них первые три — в так называемой *шартрской*, а две остальные — в *коаленовской*:

[1] См.: *Thibaut J.-B.* Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque. St. Petersburg, 1913. *Høeg C.* The Hymns of the Hirmologium I: The First Mode. The First Plagal Mode. Kopenhagen 1952 (Monumenta Musicae Byzantinae = MMB). P. XIV. *Palikarova Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXᵉ au XIVᵉ siècle). Kopenhagen 1953 (MMB. Subsidia III). P. 112. *Strunk O.* Specimina notationum antiquorum. Kopenhagen 1965 (MMB VIII) 7, 11–15. Фрагмент этой рукописи, привезенный в Петербург в XIX веке Порфирием Успенским, хранится в Российской национальной библиотеке под шифром *Греческая 361*; его описание см.: *Герцман Е.* Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Т. I. Санкт-Петербург, 1996. С. 49–50. См. также: *Он же.* В поисках песнопений Греческой Церкви. Порфирий Успенский и его коллекция греческих музыкальных рукописей. Санкт-Петербург, 1996. С. 107, 112, 118, 119, 125–127.

§ 1. Thesis*

When presenting a course on «Byzantine musical culture» at the Saint-Petersburg Conservatory, I am forced in one of my first lectures to deal with the problem of historical periodization. I must do this not only because it is demanded by the methodical precepts of «the fathers» of pedagogy, but also due to my aspiration to state the subject of the course in a way, that most corresponds to the evidence. A whole set of problems arise at this point. These problems are closely related to the modern scientific conception of history and the chronology of Byzantine music.

The earliest sources that scientists have at their disposal the study of which becomes a basis for forming an opinion about the particularities of sounding music, are attributed to the late IXth — early Xth centuries. These sources are five chant manuscripts, written in varieties of Palae-Byzantine notation. First three manuscripts are written in a so-called Chartres notation, and the last two — in Coislin notation:

* I sincerely thank my friend professor Peter Weisensel (Macalester College, St. Paul, Minnesota. USA) for editing the English text.

[1] *Thibaut J.-B.* Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque. St. Petersburg, 1913. *Høeg C.* The Hymns of the Hirmologium I: The First Mode. The First Plagal Mode. Kopenhagen 1952 (Monumenta Musicae Byzantinae = MMB). P. XIV. *Palikarova Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXᵉ au XIVᵉ siècle). Kopenhagen 1953 (MMB. Subsidia III). P. 112. *Strunk O.* Specimina notationum antiquorum. Kopenhagen 1965 (MMB VIII) 7, 11–15. A fragment of this manuscript, brought to Saint-Petersburg in the XIXth century by Porfiry Uspensky, is now held in the National Russian Library with press-mark *Греческая 361*; see its description in: *Герцман Е.* Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Т. I. Санкт-Петербург, 1996. С. 49–50. See more about it: *Idem.* В поисках песнопений Греческой Церкви. Порфирий Успенский и его коллекция греческих музыкальных рукописей. Санкт-Петербург, 1996. С. 107, 112, 118, 119, 125–127.

Codex Lavrae B. 32 (152) Εἱρμολόγιον (X в.)[1];

Codex Lavrae G. 12 (252) Ἰδιόμελα Τριῳδίου καὶ Πεντηκοσταρίου (X в.)[2];

Codex Lavrae G. 67 (307) Στιχηρὰ Ὀκταήχου, Ἰδιόμελα Τριῳδίου καὶ Πεντηκοσταρίου (X в.)[3];

Codex Petropolitanus 557. Фрагмент Εἱρμολόγιον (X в.)[4];

Codex Patmosus 55. Εἱρμολόγιον (X в.)[5].

Все другие известные ныне певческие нотографические памятники признаны более поздними и по своим палеографическим признакам датируются XI и XII столетиями. Такова общепринятая точка зрения[6].

[2] *Tillyard H. J. W*. The Stages of the Early Byzantine Musical Notation // Byzantinische Zeitschrift, 35, 1952. P. 29–42. *Raasted J*. A Primitive Palaeobyzantine Musical Notation // Classica et Mediaevalia 23, 1962. P. 302 (здесь этот памятник ошибочно определен как записанный в «нотации тэты», т. е. в нотном письме, содержащем знак «Θ», но впоследствии такая точка зрения была изменена).

[3] *Gastoué A*. Introduction à la paléographie musicale byzantine. Catalogus des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris et des dibliothèques publiques de France. Paris, 1907. P. 96–98. *Tillyard H. J. W*. Fragment of a Byzantine Musical Handbuch in the Monastery of Laura on Mt. Athos // Annual of the British School at Athena, 19, 1912–1913. P. 95–117. *Palikarova Verdeil R*. Op. cit. P. 123–125. *Strunk O*. The Antiphons of the Oktoechos // Journal of the American Musicological Society, 13, 1960. P. 51–53. *Idem*. A Further Note on the Proper Hymnus for Easter // Classica et Mediaevalia, 22, 1961. P. 180. *Idem*. Specimina notationum antiquorum. P. 17–20. *Idem*. H. J. W. Tillyard and the Recovery of a Lost Fragment // Studies in Eastern Chant I, 1966. P. 95–103.

[4] *Thibaut J.-B*. Op.cit. P. 65. *Palikarova Verdeil R*. Op. cit. P. 112. *Strunk O*. The Notation of the Chartres Fragment // Annales Musicologiques 3, 1955. P. 24. *Velimirovic M*. Byzantine Elements in Early Slavic Chant. Kopenhagen 1960 (MMB. Subsidia IV). P. 41 и другие. *Герцман Е*. Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Т. I. С. 40–47.

[5] *Strunk O*. The Notation of the Chartres Fragment. P. 24. *Idem*. Specimina notationum antiquorum 7, 12. *Raasted J*. Hirmologium sabbaiticum. Kopenhagen, 1968–1970 (MMB VIII). P. 16.

[6] См., например: *Marzi G*. Musica Bizantina // Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Vol. I. Roma, 1983. P. 358. *Haas M*. Byzantinische und slavische Notationen. Köln, 1973.

Codex Lavrae B. 32 (152) Εἱρμολόγιον (X в.)[1];

Codex Lavrae G. 12 (252) Ἰδιόμελα Τριῳδίου καὶ Πεντηκοσταρίου (X в.)[2];

Codex Lavrae G. 67 (307) Στιχηρὰ Ὀκταήχου, Ἰδιόμελα Τριῳδίου καὶ Πεντηκοσταρίου (X в.)[3];

Codex Petropolitanus 557. Фрагмент Εἱρμολόγιον (X в.)[4];

Codex Patmosus 55. Εἱρμολόγιον (X в.)[5].

The rest of the known chant notation monuments are ascribed to later times, and according to their paleographic signs they are dated to the XIth and XIIth centuries. So, this is a generally accepted point of view[6].

[2] *Tillyard H. J. W*. The Stages of the Early Byzantine Musical Notation // Byzantinische Zeitschrift, 35, 1952. P. 29–42. *Raasted J*. A Primitive Palaeobyzantine Musical Notation // Classica et Mediaevalia 23, 1962. P. 302 (this manuscript was mistakenly defined as a codex written in «theta notation» — notation which includes a sign «Θ». But later this opinion was changed).

[3] *Gastoué A*. Introduction à la paléographie musicale byzantine. Catalogus des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris et des bibliothèques publiques de France. Paris, 1907. P. 96–98. *Tillyard H. J. W*. Fragment of a Byzantine Musical Handbuch in the Monastery of Laura on Mt. Athos // Annual of the British School at Athena, 19, 1912–1913. P. 95–117. *Palikarova Verdeil R*. Op. cit. P. 123–125. *Strunk O*. The Antiphons of the Oktoechos // Journal of the American Musicological Society, 13, 1960. P. 51–53. *Idem*. A Further Note on the Proper Hymnus for Easter // Classica et Mediaevalia, 22, 1961. P. 180. *Idem*. Specimina notationum antiquorum. P. 17–20. *Idem*. H. J. W. Tillyard and the Recovery of a Lost Fragment // Studies in Eastern Chant I, 1966. P. 95–103.

[4] *Thibaut J.-B*. Op. cit. P. 65. *Palikarova Verdeil R*. Op. cit. P. 112. *Strunk O*. The Notation of the Chartres Fragment // Annales Musicologiques 3, 1955. P. 24. *Velimirovic M*. Byzantine Elements in Early Slavic Chant. Kopenhagen 1960 (MMB. Subsidia IV). P. 41 and others. *Герцман Е*. Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Т. I. С. 40–47.

[5] *Strunk O*. The Notation of the Chartres Fragment. P. 24. *Idem*. Specimina notationum antiquorum 7, 12. *Raasted J*. Hirmologium sabbaiticum. Kopenhagen, 1968–1970 (MMB VIII). P. 16.

[6] See for example: *Marzi G*. Musica Bizantina // Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Vol. I. Roma 1983. P. 358. *Haas M*. Byzantinische und slavische Notationen. Köln, 1973.

В результате, получается, что наши знания о византийской культуре лишены источников, содержащих музыкальный материал, звучавший в первые пять столетий жизни византийского общества, то есть с IV по IX век включительно. Правда, не исключено, что в рукописях X–XII вв. присутствуют песнопения, находившиеся в церковном обиходе еще ранее, и даже вполне возможно, что подтверждение этому можно найти в свидетельствах современников. Однако в такого рода источниках, соотносимых ныне с IV–IX столетиями, регистрируются только названия песнопений или их initium. Поэтому они не в состоянии дать сведения о звучавших мелодиях, поскольку хорошо известно, что одни и те же тексты нередко распевались на разные мелосы. Поэтому, имея в своем распоряжении обширный свод песнопений, содержащихся в рукописях IX–X и последующих столетий, мы лишены возможности установить, звучали ли именно эти мелосы в предшествующие времена. И, конечно, при отсутствии нотографических источников IV–IX вв. нет никаких оснований вообще делать какие-нибудь заключения о музыкальном мышлении этого этапа развития и о конкретных особенностях использовавшегося музыкального материала.

Это обстоятельство вынуждает дифференцировать всю историю византийской музыки на два почти равных по продолжительности периода: первый, «беззвучный» — с IV до рубежа IX–X вв., и второй, «звучащий» — от границы IX–X вв. вплоть до гибели Византийской империи в середине XV столетия. Любая другая периодизация наталкивается на целый ряд неразрешимых проблем[7]. При этом следует постоянно

S. 71–79. *Στάθης Γ.* Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς — Ἅγιον Ὄρος. Τ. Α΄. Ἀθῆναι, 1975. Σ. μδ΄–με΄. *Idem*. Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοποιίας. Ἀθῆναι, 1975. S. 48. *Levy K*. Byzantine rite, music of the // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. III. 1980. P. 554. *Stöhr M*. Byzantinische Musik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. II. Kassel und Basel, 1989. Col. 589.

[7] Хорошо помню как в конце 70-х годов вместе с приглашением участвовать в создании трехтомника «Культура Византии», я получил рабочий проспект этого издания. В нем весь культурный универсум был подразделен на три периода, выстроенные в согласии с

As a result we can see, that our knowledge of Byzantine culture sufferies from a lack of sources, which contain musical materials from the first five centuries of Byzantine society's life. This period extends from the IVth to the end of the IXth centuries. It is possible that there are some chants in the manuscripts of the Xth–XIIth centuries, used in the church service even earlier. Arguments in favor of this statement could be found in the evidence of contemporaries. But in these of sources, which pertain to the IVth–IXth centuries, only the titles and *initium* of the chants are indicated. Due to this fact these sources are unable to give any information about sounding melodies. We can make this statement based on the well-known fact, that same texts could easily be sung on different melos. That is why, even having a broad set of chants from the manuscripts of the IXth–Xth and latter centuries, we are unable to determine whether these particular melos were used in the previous centuries. And of course with this lack of notation sources of IVth–IXth centuries, there is no basis for making any conclusions regarding musical thought or particular features of musical material which was being used at that that time.

This circumstance forces me to divide all history of Byzantine music into two almost equal periods: first period — «soundless» — from IVth until the late IXth — early Xth centuries; second period — «sounding» — from the late IXth — early Xth century until the fall of the Byzantine Empire in the middle of the XVth century. Any different way of periodizing will face a whole set of unsolved problems[7].

S. 71–79. *Στάθης Γ.* Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς — Ἅγιον Ὄρος. Τ. Α΄. Ἀθῆναι, 1975. Σ. μδ΄–με΄. *Idem*. Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοποιίας. Ἀθῆναι, 1975. S. 48. *Levy K*. Byzantine rite, music of the // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. III. 1980. P. 554. *Stöhr M*. Byzantinische Musik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. II. Kassel und Basel, 1989. Col. 589.

[7] I remember well how at the end of 1970s I was invited to participate in writting a three-volume work called «The Culture of Byzantium». I also received an outline of this project. In that outline Byzantium's cultural world was divided into three periods, a division which

помнить, что такое подразделение отражает не собственно развитие византийской музыки, а лишь серьезный дефицит имеющегося сейчас в нашем распоряжении материала, который можно использовать для ее реконструкции[8].

общеисторическими представлениями об эволюции византийского общества, возможно, вполне обоснованными. Но мне, которому предстояло сделать обзор византийской музыкальной культуры, было совершенно ясно, что предложенная периодизация никак не соответствует, прежде всего, корпусу источников. Кроме того, у меня были серьезные основания считать, что этапы византийской истории музыки (как и любой истории музыки) далеко не всегда шли параллельно общеисторическим процессам и еще реже являются производными от них. Здесь зачастую действует своя историческая логика, хотя опосредованно отражающая общеисторические тенденции. Однако тогда, в эпоху абсолютной гегемонии марксистско-ленинской идеологии в нашей стране, когда любое историческое движение — в том числе и художественное — оценивалось лишь как следствие, зависящее исключительно от экономических и социально-общественных параметров (*базис*), невозможно было вступать в полемику (тем более из далекого Владивостока). В той ситуации мне не оставалось ничего другого как, не отрываясь от фактов истории византийской музыки, изложить материал по заданной схеме. Однако, к сожалению, это не всегда удавалось совместить. См.: *Герцман Е.* Становление [византийской] музыкальной культуры // Культура Византии. Т. I: IV — первая половина VII в. М.: «Наука», 1984. С. 618–631. *Он же.* Развитие музыкальной культуры [Византии] // Там же. Т. II: Вторая половина VII–XII вв. М.: «Наука», 1989, С. 155–159. *Он же.* Музыкальная культура поздней Византии // Там же. Т. III: XIII — первая половина XV вв. М.: «Наука», 1991. С. 528–550.

[8] Можно предполагать, что именно по этой причине знаменитый труд Эгона Веллеша, объявленный как «История» (см.: *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford[2] 1961), не стал подлинным описанием процесса эволюции византийской музыкальной культуры. Его книга — лишь ряд разрозненных зарисовок — то более глубоких, то несколько поверхностных, — вычлененных из этого процесса. Знаменательно, что с тех пор прошло уже почти полвека, но никто из исследователей византийской музыки (а на их малочисленность не приходится жаловаться) не решается написать ее историю. А ведь за это время освоено значительно больше материала, чем было известно к середине XX века. Очевидно, основная причина такого положения связана все же с «беззвучностью» первых пяти столетий.

It is also very important to remember that this type of division into periods does not show the development of Byzantine music. It just reflects a serious deficit of accessible materials, which can be used for the reconstruction of this process[8].

was based on a general, non-musical perspective of the evolution of Byzantine society. I was asked to write an overview of Byzantine musical culture, and it was clear to me by that time, that the proposed periodization does not correspond to the musical sources. Moreover, I had many reasons to think that phases of Byzantine musical history (as any other musical history) did not always follow general historical process and very rarely derive from them. There is a special historical logic in this field, which sometimes rejects general historical tendencies. But unfortunately during that time there was an absolute hegemony of Marxist-Leninist ideology in our country. And any historical movement (even in the field of art) was treated only as a result of economic and social changes. It was no use for me to get into arguments — especially from distant Vladivostok. In that situation I did not have any choice. So I tried to make my essay accord to the given outline, without deviating from the historical facts of Byzantine musical culture. However, my attempts were not always successful. See: *Герцман Е.* Становление [византийской] музыкальной культуры // Культура Византии. Т. I: IV — первая половина VII вв. М.: «Наука», 1984. С. 618–631. *Idem*: Развитие музыкальной культуры [Византии] // Ibid. Т. II: Вторая половина VII–XII вв. М.: «Наука», 1989. С. 155–159. *Idem*: Музыкальная культура поздней Византии // Ibid. Т. III: XIII — первая половина XV вв. М.: «Наука», 1991. С. 528–550.

[8] We can assume that due to this reason a famous work of Egon Wellesz, which he calls «History» (see: *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford[2] 1961), is not an authentic description of the evolutionary process in Byzantine musical culture. His book is just a set of uncoordinated sketches, extracted from this process. Some of them are rather deep, and others quite shallow. Since the publication of Wellesz's work, none of the scientists who study Byzantine music (and there are quite a lot of them) dare to write the history of it. But we must remember that many more materials have been discovered and studied than in the middle of the XXth century. Probably, the main reason for this situation is somehow connected to the first five «soundless» centuries.

Однако невозможно ограничиться лишь констатацией описанной ситуации. Она требует объяснения. В самом деле, какими причинами вызвано столь бесперспективное положение? Почему от указанных пяти столетий жизни высококультурного и бурно развивавшегося общества не сохранилось никаких памятников звучащей музыки?

Без ответа на эти вопросы невозможно по достоинству оценить условия, в которых оказывается каждый, кто решится изучать музыкальную культуру Византии. Объяснения необходимы и студентам, чтобы они понимали, насколько ограничены сегодняшние сведения о музыке первых пяти столетий Византийской империи. Ведь «белое пятно» застилает почти половину отпущенного ей времени, а сведения об этой достаточно продолжительной эпохе можно черпать только из неспециальных источников (общеисторических, патристических, агиографических, дипломатических и т. д.). Но хорошо известно, что с их помощью можно выявить лишь внешние события и факты, являющиеся для истории музыки, в конечном счете, побочными. Самое же главное — собственно музыкальный материал — остается вне сферы досягаемости.

Таков неутешительный вывод, следующий из анализа всего уцелевшего материала, и не считаться с ним просто невозможно.

Вместе с тем, если наука смирилась с описанным положением, то она должна хотя бы назвать обстоятельства, приведшие к столь бесперспективной ситуации.

§ 2. Аргументы

Размышления над проблемой позволяют сформулировать целый ряд как объективных, так и субъективных причин, которые на первый взгляд как будто объясняют утрату бесценных памятников византийской музыкальной культуры. Вкратце они сводятся к следующим.

ВО-ПЕРВЫХ, хорошо известно, что папирус, еще применявшийся в качестве писчего материала в период становления

However, it is impossible to limit one's self to description alone. It is not enough just to mention the fact of the existence of this problem. This situation must be explained. Really, what are the reasons? Why does everything look so hopeless? How is it possible, that five centuries of music in a developing society with an incredibly high level of culture have just vanished?

Without answering these questions it is impossible to evaluate the situation, which faces every person who wants to study the musical culture of Byzantine. These explanations also are vital for students. They help to understand how limited is knowledge about music of first five centuries of the Byzantine Empire. This «blank spot» covers almost half of the process. And information about this epoch could be extracted only from non-specialized sources (historical, patristic, hagiographic and diplomatic etc.). But it is well known, that these sources help to uncover only external events and facts, which usually are not of vital importance for the history of music. The most important thing — musical materials — unfortunately have not survived.

So, this conclusion flows from an analysis of the materials that escaped destruction. And it is impossible to set this fact aside when doing the research.

Nevertheless, even if science is powerless in facing this problem, it must describe and talk about the facts.

§ 2. Arguments

Contemplation of this problem helps to formulate a whole set of objective and subjective explanations for the disappearance of these priceless monuments of Byzantine musical culture. Let's briefly look at these explanations.

FIRST. It is well known that papyrus used as writing material in early Byzantine times was fragile and easily

Византийской империи, был хрупким, ломким, а потому недолговечным. И уже это само по себе должно было предопределить ограниченный период использования каждого нотного текста, записанного на папирусе. Поэтому может показаться вполне естественным, что самые ранние из сохранившихся византийских певческих рукописей — пергаменные, тогда как папирусные источники вовсе не сохранились.

ВО-ВТОРЫХ, хорошо известно, что многочисленные стихийные бедствия, — начиная от частых пожаров и кончая страшными и разрушительными землетрясениями, — сотрясали всю империю и больше всего Константинополь. Для примера достаточно вспомнить, хотя бы, трагический эпизод, происшедший в самом конце царствования Василиска, в 476 году, когда во время бунта кто-то поджег библиотеку, хранившую около 120 000 папирусных свитков, и рукописи невозможно было спасти. Вот как об этом пишет Иоанн Зонара[9]:

Οὗ κρατοῦντος ἐμπρησμὸς ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐγένετο μέγιστος, ἐκ τῶν Χαλκοπρατίων ἀρξάμενος καὶ πάντα τὰ προσεχῆ τούτοις νεμηθεὶς καὶ ἀποτεφρώσας, τάς τε τῶν δημοσίων πλατειῶν στοὰς καὶ τὰς αὐταῖς ἐπικειμένας οἰκοδομάς, ἀλλὰ μὲν καὶ αὐτὴν τὴν κεκλημένην Βασιλικήν, καθ᾽ ἣν καὶ βιβλιοθήκη ἐτύγχανε δώδεκα μυριάδος βιβλίων ἀποκειμένων ἐν αὐτῇ ἔχουσα.

Когда Константинополем овладел пожар, он оказался большим; начавшись в Халкопатриях, истребив и испепелив все прилегающее к ним, он налетел на общественные площади и здания, а также на саму так называемую базилику, в которой находилась библиотека, обладающая 120 000 хранящихся [в ней] книг.

Знаменитый трехдневный пожар, полыхавший во время восстания 532 года, получившего название «Ника», также не мог пройти бесследно для судьбы многих рукописей. Вспомним, что первый год правления императора Маврикия (582 г.) также ознаменовался грандиозным пожаром, который начался на форуме и распространился на большую

[9] *Zonarae Joannis* Epitomae historiarum libri XIII. Ex recensione M. Pinderi. Bonnae, 1897. P. 130–131.

breakable. So this material did not last very long. This fact itself determines a limited life for any notation text written on papyrus. So, it seems evident, that the earliest surviving Byzantine chant manuscripts are those written on parchment, and that nothing written on papyrus has survived.

SECOND. It is well known that multiple disasters such as frequent fires and terrible destructive earthquakes were very common on Byzantine territory. Most of them happened in Constantinople. As a good example we can mention a tragic episode, which occurred at the end of the Basiliscus's reign, in 476. In that year during a riot someone set on fire to a library, which contained 120, 000 papyrus scrolls. All of the manuscripts were destroyed. This is how Ioannes Zonaras describes this incident[9]:

Οὗ κρατοῦντος ἐμπρησμὸς ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐγένετο μέγιστος, ἐκ τῶν Χαλκοπρατίων ἀρξάμενος καὶ πάντα τὰ προσεχῆ τούτοις νεμηθεὶς καὶ ἀποτεφρώσας, τάς τε τῶν δημοσίων πλατειῶν στοὰς καὶ τὰς αὐταῖς ἐπικειμένας οἰκοδομάς, ἀλλὰ μὲν καὶ αὐτὴν τὴν κεκλημένην Βασιλικήν, καθ᾽ ἣν καὶ βιβλιοθήκη ἐτύγχανε δώδεκα μυριάδος βιβλίων ἀποκειμένων ἐν αὐτῇ ἔχουσα.

When Constantonople was covered with fire, it happened to be great; it started in Chalkopatriai and destroyed and reduced to ashes everything that was close to that place, it swept across administrative squares and buildings and then absorbed the so-called basilica itself, where the library was located, which contained 120,000 books stored [in it].

Many manuscripts must have been lost during a famous three-day fire in the so-called «Nika» riot in 532. As we remember, the first year of the emperor Maurice's reign (582) was also famous for a terrible huge fire, which started on the forum and spread almost over all Constantinople. We can only guess how many other big and

[9] *Zonarae Joannis* Epitomae historiarum libri XIII. Ex recensione M. Pinderi. Bonnae, 1897. P. 130–131.

часть Константинополя. А сколько аналогичных больших и малых пожаров осталось незарегистрированными на скрижалях истории?

К таким же пагубным последствиям приводили и землетрясения. Самые сильные из них происходили в 40-х годах V века и особенно 21 сентября (по другим данным 25 сентября) 447 года. История зафиксировала серию опустошительных землетрясений в 438, 450, 525, 528 (29 ноября), 536, 554 (16 августа), 557 (7 октября) 558 (14 декабря), 582, 599–600 (когда стихия сопровождалась свирепствовавшей эпидемией чумы). Активные землетрясения прокатились также в VIII (одно из них произошло незадолго до кончины императора Льва III Исавра, 25 октября 741 года) и IX (например, 9 января 869 года) веках, а в 989 году колебания почвы были столь сильными, что частично обрушился даже храм Св. Софии[10]. Подсчитано, что между 404 и 960 гг. только Константинополь пережил 18 тяжелейших землетрясений[11].

На периферии Византийской империи землетрясения также приносили страдания людям и приводили к

[10] Большинство этих трагических дат зафиксировано в Типике Св. Софии (XI в.), изложенном в пергаменном кодексе X века *Codex Patmosus 266* (см.: *Дмитриевский А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. I: TUPIKA. Киев 1895. С. 1–152. См. также: *Theophanis* Chronographia. Recensuit C. de Boor. Vol. I. Lipsiae 1883. P. 37, 56, 93, 96, 125, 168, 222, 226, 229, 252, 412, 416, 464, 470. *Pauli Diaconi* Historia miscella // Patrologiae cursus completus, series latina, ed. J. P. Migne (= PL). T. 95. Col. 980, 989B — C и другие. В литургических текстах можно найти даже «*канон страх труса*» (26 октября; см. Требник [Великий]. Москва, 1884 — репринт: СПб., 1995. С. 111), с акростихом (*его же краестрочие*) ὁ Χριστὲ τῆς γῆς τὸν κλόνον παῦσον ταχέως (*О Христе, земли колебание устави вскоре*), который традиция приписывает «песнописцу Иосифу» (и та же традиция определяет время его жизни IX столетием); см.: *Филарет* (Гумилевский Д. Г.). Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. СПб., 1902[3] (репринтное переиздание — Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995). С. 299–300.

[11] *Baldouin J.* The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development and Meaning of Stational Liturgy // Orientalia Christiana Analecta 228. Roma, 1987. P. 171.

small fires occurred, but which were not registered in historical annals.

Earthquakes led to ruinous consequences too. The most severe earthquakes took place in the 40s of the Vth century. One of the greatest earthquakes happened on the 21st of September (different data: 25th of September) 447. Chronicles also registered a series of disastrous earthquakes in 438, 450, 525, 528 (29th of November), 536, 554 (10th of August), 557 (7th of October), 558 (14th of December), 582, and 599–600 (when disasters were walking hand by hand with epidemic of plague). Active earthquakes swiped over Byzantium in the VIIIth century. One of them happened not too long before Emperor Leo III, the Isaurian's death (25th of October, 741). In the IXth century one of the greatest earthquakes happened on the 9th of January, 869. And in 989 the earth shook so destructively that the walls of St. So-phia were damaged[10]. It has been calculated that Constantinople survived eighteen severe earthquakes between 404 and 960[11].

In the peripheral areas of the Byzantine Empire earthquakes also brought suffering to many people. Due to these disas-

[10] Most of these tragic dates are registered in St. Sophia Typikon (XIth century), which is stated in parchment manuscript of X century *Codex Patmosus 266* (see: *Дмитриевский А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. I: TUPIKA. Киев 1895. С. 1–152. See also: *Theophanis* Chronographia. Recensuit C. de Boor. Vol. I. Lipsiae 1883. P. 37, 56, 93, 96, 125, 168, 222, 226, 229, 252, 412, 416, 464, 470. *Pauli Diaconi* Historia miscella // Patrologiae cursus completus, series latina, ed. J. P. Migne (= PL). T. 95. Col. 980, 989B — C and others. In liturgical texts we can also find «*канон страх труса*» (26th of October; see: Требник [Великий]. Москва, 1884 — reprint: СПб., 1995. С. 111), with Akrostichis (*его же краестрочие*) ὁ Χριστὲ τῆς γῆς τὸν κλόνον παῦσον ταχέως (*О Христе, земли колебание устави вскоре*), which is traditionally ascribed to Joseph the Hymnographer; see: *Филарет* (Гумилевский Д. Г.). Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. СПб., 1902[3] (reprint: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995). С. 299–300.

[11] *Baldouin J.* The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development and Meaning of Stational Liturgy // Orientalia Christiana Analecta 228. Roma, 1987. P. 171.

гибели материальных ценностей. Исторические свидетельства утверждают, например, что 20 мая 526 года, в день празднования Вознесения, Антиохию постигло страшное землетрясение, якобы длившееся с перерывами чуть ли не целый год. Однако население, не успев оправиться от этого бедствия, пострадало от нового землетрясения 29 ноября 529 года, во время которого погибло 5 тысяч человек. В Селевкии и Лаодикии от того же землетрясения погибло 7 тысяч человек[12].

Естественно, что во время этих катастроф портились, приходили в негодность и в конечном счете погибали бесценные рукописи, большинство которых концентрировалось в политической и культурной столице империи. Среди них, конечно, были и нотные книги.

В-ТРЕТЬИХ, изнурительная гражданская война, названная эпохой иконоборческих войн, длившихся, как сейчас считается, с небольшими перерывами почти полтора столетия (726–843), также не могла не оказать влияния на жизнь музыкальных источников. Иконоборцы огнем и мечом уничтожали не только иконы, но и любые другие изображения Христа, Богоматери, евангелистов и святых. Они расценивали их как возврат к языческому идолопоклонству. Известно сообщение о том, что иконоборческий император Лев Исавр сжег в Константинополе громадную библиотеку[13]:

διὰ δὲ τῆς νυκτὸς πῦρ κυκλόθεν ὑφάψας αὐταῖς ἑστίαις καὶ βίβλοις πολλαῖς καὶ καλαῖς καὶ σκεύεσιν ἱεροῖς ὁ μιαρὸς κατέκαυσεν	*совершив ночью кругом поджог, нечестивец уничтожил пожаром сами обиталища [учителей], прекрасные книги и священную утварь*

Ясно, что подобные изображения присутствовали и в миниатюрах певческих рукописей. Но даже если считать (судя по более поздним образцам), что в нотных памятниках они

[12] Подробнее об этом см.: *Кулаковский Ю.* История Византии. Т. II. СПб., 1912. С. 43.

[13] *Georgii Cedreni* Historiarum, compendium. Tomus prior. Bonnae, 1838. P. 455.

ters many valuable materials and monuments were destroyed. Historical annals claim, that on the 20th of May, 526, during the celebration of Ascension Day, a horrible earthquake swiped over Antioch. It supposedly lasted for a whole year (with some interruptions). But citizens did not have time to recover from this disaster, because on the 29th of November, 529 another earthquake followed and five thousand people were killed. In the environs of Seleucia and Laodicea that same disaster annihilated seven thousand people[12].

It is natural to suppose that during these countless disasters many invaluable manuscripts mere badly damaged and destroyed, since most of them were concentrated in the political and cultural capital of the Byzantine Empire. Notation manuscripts were obviously among those materials.

THIRD: Exhausting civil war must have had an impact on musical sources. This epoch of iconoclastic wars, which, excluding some peace-breaks, lasted for almost one and half centuries (726–843). Iconoclasts destroyed by means of fire icons and any other images of Christ, the Virgin Mary, the Evangelists and Saints. They treated these things as a return to pagan idolatry. We know of an incident when the iconoclastic emperor Leo Isaurian burned a huge library in Constantinople[13]:

διὰ δὲ τῆς νυκτὸς πῦρ κυκλόθεν ὑφάψας αὐταῖς ἑστίαις καὶ βίβλοις πολλαῖς καὶ καλαῖς καὶ σκεύεσιν ἱεροῖς ὁ μιαρὸς κατέκαυσεν	*[Leo] set everything around that place on fire, the impious destroyed by this fire the dwelling-places [of teachers] themselves [and] wonderful books and sacred utensils.*

It is clear that illuminations with images were part of chant manuscripts. Even considering the fact that illumi-

[12] More detailed information about this see: *Кулаковский Ю.* История Византии. Т. II. СПб., 1912. С. 43.

[13] *Georgii Cedreni* Historiarum, compendium. Tomus prior. Bonnae, 1838. P. 455.

встречаются достаточно редко, то при столь длительной борьбе с книжными хранилищами нет ничего неправдоподобного в предположении, что во время иконоборческой смуты было уничтожено большое количество нотографических источников. Так, в «Житии Св. Стефана Нового», приписываемом диакону Великой Церкви Стефану, написавшему свое сочинение, возможно, около 807 года, рассказывается о подобных акциях[14]. А ряд византийских историков подтверждает уничтожение μοναχικά, πατερικὰ καὶ ἱερὰ βιβλιά[15].

Известно также, что после победы над иконоборцами иконопочитатели уничтожали «еретические» сочинения своих противников. Сюда попали и эдикты иконоборческих императоров, постановления «неправедных» церковных синодов и соборов. И никто не может гарантировать, что во время этой «чистки», в угаре борьбы с поверженным врагом, не были уничтожены и музыкальные рукописи, прямо или косвенно связанные с иконоборческим движением.

Время завершения иконоборческого противостояния — середина IX столетия — очень хорошо согласуется с указанным выше окончанием «беззвучного» первого периода истории византийской музыки. Такая согласованность как будто «укладывается» во временные рамки создавшейся ситуации, и кажется, что она может служить еще одним убедительным объяснением утраты многих письменных источников.

Таким образом, для отсутствия нотного материала IV–IX столетий как будто существует ряд достаточно убедительных причин.

Они естественно состыкуются с результатами обзора количества уцелевших рукописей, в которых песнопения записаны в так называемой *палеовизантийской нотации* — самой

[14] Analecta graeca, ed. monachi Benedictini. Vol. I. Lut. Paris, 1688. P. 396–397. Benedictinorum praefatio // Patrologiae cursus completus, series graeca, ed. J. P. Migne (= PG). T. 100. Col. 1067–1186. *Лопарев Хр.* Византийские Жития Святых VIII–IX веков // Византийский Временник. Т. 17 (1910). 1911. С. 119, 127.

[15] См., например: *Theodoris Studitae* Epistolarum liber I, 53 // PG. T. 199. Col. 1104 D; *Nicephori Patriarchae Constantinopolitani* Apologeticus minor 3 // PG 100. Col. 837 и другие.

nations are rarely found in the notation manuscripts (this conclusion is based on later examples), it is obvious to propose that during constant and lengthy iconoclastic warfare against libraries, a huge amount of notation sources were destroyed. These actions are described in «The Life of St. Stephen the Younger» (approximately 807), ascribed to the deacon of the Great Church Stephen[14]. A number of Byzantine historians confirm the annihilation of μοναχικά, πατερικὰ καὶ ἱερὰ βιβλιά[15].

We also know that after the defeat of the iconoclasts, people who were in favor of icons had been destroying the «heretical» works of their foes. The list of these works included edicts of iconoclastic emperors, and the resolutions of «unrighteous» church synods and councils. No one can guarantee that during these «clean-ups» musical manuscripts related to iconoclasts escaped destruction.

The end of iconoclastic resistance (middle of the IXth century) very nicely corresponds with the end of the «soundless» period of Byzantine musical history. It looks as though the end of the iconoclastic period and the time of the reappearance of notational manuscripts correspond with one another. Presumably then, iconoclastic warfare can be regarded as another sustainable explanation for the loss of many written sources.

Now we can see, that supposedly there is a whole set of convincing reasons, which explain the lack of notation material from the IVth–IXth centuries.

These reasons naturally correspond to the amount of surviving manuscripts, in which chants are written in *Palae-Byzantine notation* — the earliest type of Byzantine

[14] Analecta graeca, ed. monachi Benedictini. Vol. I. Lut. Paris, 1688. P. 396–397. Benedictinorum praefatio // Patrologiae cursus completus, series graeca, ed. J. P. Migne (= PG). T. 100. Col. 1067–1186. *Лопарев Хр.* Византийские Жития Святых VIII–IX веков // Византийский Временник. Т. 17 (1910). 1911. С. 119, 127.

[15] For example see: *Theodoris Studitae* Epistolarum liber I, 53 // PG. T. 199. Col. 1104 D; *Nicephori Patriarchae Constantinopolitani* Apologeticus minor 3 // PG 100. Col. 837 and others.

ранней из известных науке разновидностей византийского нотного письма. В самом деле, простой пересчет имеющегося ныне их свода за три столетия показывает, что от XII века сохранилось более 30 рукописей, от XI — всего 14, а от X — и того меньше — 5[16]. Эта «убывающая» тенденция вполне закономерна, поскольку и время употребления самых ранних рукописей более давнее, и сама палеовизантийская нотация уже неоднократно сменялась новыми разновидностями. Поэтому, если от X столетия сохранилось всего лишь пять памятников, то нет ничего удивительного в том, что рукописи, созданные еще раньше, вообще не уцелели.

§ 3. Контраргументы

И вместе с тем существует ряд фактов, которые никак нельзя примирить с этой пятивековой «музыкальной лакуной», потому что они противоречат почти всем доводам, приводящимся в ее оправдание.

Например, **чем объяснить, что папирусные свитки византийской эпохи (IV–IX вв.) не сохранились, тогда как множество нотного материала, зафиксированного на таком же папирусе, но датируемом куда более ранним периодом, благополучно дожило до наших дней?**

В самом деле, эти памятники давно и хорошо известны. Я только напомню их. Все они содержат музыкальный материал, записанный в античной «языческой» нотации.

III в. до н. э. *Papyrus Leiden inv. 510.* — Фрагмент с нотным текстом из «Ифигении в Авлиде» Еврипида (стихи 784–792 и 1499–1509)[17].

[16] Как уже указывалось, перечень этих рукописей дается в изд.: *Haas M.* Op. cit. S. 71–79.

[17] *Jourdan-Hemmerdinger D.* Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres. 1973. P. 292–302. *Idem.* Les Sources en musicologie. Paris, 1981. P. 35–65. *Commoti G.* Museum Philologicum Londiniense 2, 1977. P. 69–84. *Idem.* Music in Greek and Roman Culture. Baltimore, 1989. P. 110–112.

notation known to science. Really, a calculation of all these materials shows that 30 manuscripts survive from the XIIth century, 14 manuscripts from the XIth century, and there are only five manuscripts left from the Xth century[16]. This declining rate of manuscript survival is very natural. Time does what it has to do: the earliest notation is the most ancient; Paleo-Byzantine notation had been changed and substituted by different types. So, if there are only five manuscripts left from the X century, it's no wonder that there are no materials left from the earlier time.

§ 3. Counter Arguments

There are many facts, however, which contradict the idea of five centuries of «musical lacuna». They contradict almost all of the propositions given as justifications of it.

For example, how can the following fact be explained: **papyrus scrolls of the Byzantine epoch (IVth–IXth centuries) have not survived, but numerous notation materials, written on the same type of papyrus, and dated to earlier times have successfully escaped destruction?**

Really, these monuments are well known. I will list them. All these sources contain musical material, written in antique «pagan» notation.

IIIth century B. C. — *Papyrus Leiden inv. 510.* — A fragment with notation text from Euripides' «Iphigenia in Aulis» (verse 784–792 and 1499–1509)[17].

[16] As it has been already indicated, a list of these manuscripts is given in: *Haas M.* Op. cit. S. 71–79.

[17] *Jourdan-Hemmerdinger D.* Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres. 1973. P. 292–302. *Idem.* Les Sources en musicologie. Paris, 1981. P. 35–65. *Commoti G.* Museum Philologicum Londiniense 2, 1977. P. 69–84. *Idem.* Music in Greek and Roman Culture. Baltimore, 1989. P. 110–112.

III в. до н. э. *Papyrus Zenon 59533.* — Нотированный фрагмент из неизвестной трагедии[18].

III в. до н. э. *Papyrus Hibech 231.* — Два фрагмента с вокальной нотацией[19].

III–II вв. до н. э. *Papyrus Oxyrhynchus inv. 89 B/29–33.* — Фрагменты неизвестного поэтического текста, части которых снабжены вокальной нотацией[20].

II в. до н. э. *Papyrus Vindononensis G 29825 a-f.* — Фрагменты из трагедий и сатировских драм с нотами[21].

II в. до н. э. *Papyrus Vindononensis G 13763/1494.* — Фрагменты вокальной музыки с инструментальными интерлюдиями[22].

[18] *Mountford J.* A New Fragments of Greek Music in Cairo // Journal of Hellenic Studies 51, 1931. P. 91–100. *Idem.* Greek Music: The Cairo Musical Fragment // *Powell J.* New Chapters in the History of Greek Literature. Vol. III. Oxford 1933. P. 260–263. *Grande C. del.* Nuovo frammento di musica greca in un papiro der Museo del Cairo // Atti del IV Congresso internazionale di papirologia. Firenze 1935. Aegyptus Publicazioni, serie scientifica, 5, 1936. P. 369–382. *Marrou H.* Les fragments musicaux du papyrus de Zénon, Musée du Caire № 59 533 // Rheinisches Museum 13, 65 1939. P. 308–320.

[19] *Turner E.* The Hibeh Papyri. Vol. II. 1955. P. 152. *Pack R.* The Greek and Latin Literary Texts from Greco-Roman Egypt. Ann Ardor, Mich. 1965. №. 2445.

[20] *West M.* Ancient Greek Music. Oxford 1992. P. 279 (№. 10).

[21] *Wessely C.* Antike Reste griechicher Musik, 22. Jahresbericht des K. K. Staatsgymnasiums im 3. Bezirk Wien 1890. Wien, 1891. S. 18, 23. *Crusius O.* Zu neuentdeckten antiken Musikresten // Philologus 52, 1893. S. 200. *Gerstinger* H. Bericht über den derzeitigen Stand der Arbeiten an den Papyrus Erzgerzog Rainer // Atti del IV Congresso internazionale di papirologia. Firenze 1935. Aegyptus Publicazioni, serie scientifica, 5, 1936. P. 309. *Hunger H. Pöhlmann E.* Neue griechische Musikfragmente aus ptolemäischer Zeit in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek // Wiener Studien 75, 1962. S. 53–55.

[22] *Pöhlmann E.* Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Gragmente und Fälschungen. Nürnberg 1970. S. 93–94.

IIIth century B. C. — *Papyrus Zenon 59533.* — Notation fragment from an unknown tragedy[18].

IIIth century B. C. — *Papyrus Hibech 231.* — Two fragments with vocal notation[19].

III–IIth century B. C. — *Papyrus Oxyrhynchus inv. 89 B/29–33.* — Fragments of an unknown poetry text, parts of which have vocal notation[20].

IIth century B. C. — *Papyrus Vindononensis G 29825 a-f.* — Fragments of tragedies and satyric drama with notation[21].

IIth century B. C. — *Papyrus Vindononensis G 13763/1494.* — Fragments of vocal music with instrumental interludies[22].

[18] *Mountford J.* A New Fragments of Greek Music in Cairo // Journal of Hellenic Studies 51, 1931. P. 91–100. *Idem.* Greek Music: The Cairo Musical Fragment // *Powell J.* New Chapters in the History of Greek Literature. Vol. III. Oxford 1933. P. 260–263. *Grande C. del.* Nuovo frammento di musica greca in un papiro der Museo del Cairo // Atti del IV Congresso internazionale di papirologia. Firenze 1935. Aegyptus Publicazioni, serie scientifica, 5, 1936. P. 369–382. *Marrou H.* Les fragments musicaux du papyrus de Zénon, Musée du Caire No. 59 533 // Rheinisches Museum 13, 1939. P. 308–320.

[19] *Turner E.* The Hibeh Papyri. Vol. II. 1955. P. 152. *Pack R.* The Greek and Latin Literary Texts from Greco-Roman Egypt. Ann Ardor, Mich. 1965. No. 2445.

[20] *West M.* Ancient Greek Music. Oxford 1992. P. 279 (No. 10).

[21] *Wessely C.* Antike Reste griechicher Musik, 22. Jahresbericht des K. K. Staatsgymnasiums im 3. Bezirk Wien 1890. Wien, 1891. S. 18, 23. *Crusius O.* Zu neuentdeckten antiken Musikresten // Philologus 52, 1893. S. 200. *Gerstinger* H. Bericht über den derzeitigen Stand der Arbeiten an den Papyrus Erzgerzog Rainer // Atti del IV Congresso internazionale di papirologia. Firenze 1935. Aegyptus Publicazioni, serie scientifica, 5, 1936. P. 309. *Hunger H. Pöhlmann E.* Neue griechische Musikfragmente aus ptolemäischer Zeit in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek // Wiener Studien 75, 1962. S. 53–55.

[22] *Pöhlmann E.* Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Gragmente und Fälschungen. Nürnberg 1970. S. 93–94.

II–I вв. до н. э. *Papyrus Vindononensis G 2315* (Rainer inv. 8029). — Фрагмент из «Ореста» Еврипида (стихи 338–344)[23].

I–II вв. *Papyrus Oxyrhynchus 2436*. — Фрагмент сатировой драмы[24].

I–II вв. *Papyrus Osloensis inv. 1413*. — Нотированный драматический речитатив[25].

II в. *Papyrus Michiganensis 2958*. — Драматический диалог, содержание которого посвящено возвращению Ореста[26].

II–III вв. *Papyrus Berolinensis 6870*. — Фрагмент пэана[27].

[23] *Wessely C.* Op. cit. S. 16–26. *Idem*. Papyrus-Fragment des Chorgesanges von Euripides Orest 330ff. mit Partitur // Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzgerzog Rainer 5, 1892. S. 65–73. *Wessely C. Ruelle Ch.-E.* Le Papyrus musical d'Euripide // Revue des Études Grecques 5, 1892. P. 265–280. *Crusius O.* Zu neuendeckten antiken Musikresten // Philologus 52, 1893. S. 174–200. *Williams C. F. A.* Notes on a Fragment of the Music of Orestes // Classical Review 8, 1894. P. 313–317. *Torr C.* The Music of the Orestes // Ibid. P. 397–399. *Monro D.* The Modes of Ancient Greek Music. Oxford, 1894. P. 91–94, 130–132. *Martin E.* Trois Documents de la musique grecque. Paris, 1953. P. 14–24. *Vogel M.* Die Enharmonik der Griechen. Bd. I. Düsseldorf, 1962. S. 109–113, 128. *Longman G.* The Musical Papyrus: Euripides, Orestes 332–340 // Classical Quarterly 12, 1962. P. 61–66.

[24] *Turner E.*, *Winnington-Ingram R.* Monody with Musical Notation // The Oxyrhynchos Papyri 25, 1959. №. 2436. P. 113–122.

[25] *Eitrem S., Amundsen L., Winnington-Ingram R.* Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation // Symbolae Osloenses 31, 1955. P. 1–87.

[26] *Perl O., Winnington-Ingram R.* A Michigan Papyrus with Musical Notation // Journal of Egyptian Archeology 51, 1965. P. 179–195.

[27] *Schubart W.* Ein griechischer papyrus mit Noten // Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philosophisch-Historische Klasse. 36, 1918. S. 763–768. *Reinach Th.* Nouveaux fragments de musique grecque // Revue Archéologique 5, 10, 1919. P. 11–27. *Abert G.* Der neue griechische papyrus mit Musiknoten // Archiv für Musikwissenschaft 1, 1919. S. 313–328. *Thierfelder A.* Ein neugefunder Papyrus mit griechischen Noten // Ibid. S. 217–225. *Romagnoli E.* Nuovi frammenti di musica greca // Rivista musicale Italiana 27, 1920. P. 274–313. *Wagner R.* Der Berliner Notenpapyrus // Philologus 77, 1921. S. 256–310.

II–Ith century B. C. — *Papyrus Vindononensis G 2315* (Rainer inv. 8029). — Fragment from Euripides' «Orestes» (verses 338–344)[23].

I–IIth century A. D. — *Papyrus Oxyrhynchus 2436*. — A Fragment from a satyric drama[24].

I–IIth century A. D. — *Papyrus Osloensis inv. 1413*. — Notation of dramatic recitative[25].

IIth century A. D. — *Papyrus Michiganensis 2958*. — Dramatic dialogue, devoted to Orestes' return[26].

II–IIIth century A. D. — *Papyrus Berolinensis 6870*. — A Fragment of paean[27].

[23] *Wessely C.* Op. cit. S. 16–26. *Idem*. Papyrus-Fragment des Chorgesanges von Euripides Orest 330ff. mit Partitur // Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzgerzog Rainer 5, 1892. S. 65–73. *Wessely C. Ruelle Ch.-E.* Le Papyrus musical d'Euripide // Revue des Études Grecques 5, 1892. P. 265–280. *Crusius O.* Zu neuendeckten antiken Musikresten // Philologus 52, 1893. S. 174–200. *Williams C. F. A.* Notes on a Fragment of the Music of Orestes // Classical Review 8, 1894. P. 313–317. *Torr C.* The Music of the Orestes // Ibid. P. 397–399. *Monro D.* The Modes of Ancient Greek Music. Oxford, 1894. P. 91–94, 130–132. *Martin E.* Trois Documents de la musique grecque. Paris, 1953. P. 14–24. *Vogel M.* Die Enharmonik der Griechen. Bd. I. Düsseldorf, 1962. S. 109–113, 128. *Longman G.* The Musical Papyrus: Euripides, Orestes 332–340 // Classical Quarterly 12, 1962. P. 61–66.

[24] *Turner E.*, *Winnington-Ingram R.* Monody with Musical Notation // The Oxyrhynchos Papyri 25, 1959. Nr. 2436. P. 113–122.

[25] *Eitrem S., Amundsen L., Winnington-Ingram R.* Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation // Symbolae Osloenses 31, 1955. P. 1–87.

[26] *Perl O., Winnington-Ingram R.* A Michigan Papyrus with Musical Notation // Journal of Egyptian Archeology 51, 1965. P. 179–195.

[27] *Schubart W.* Ein griechischer papyrus mit Noten // Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philosophisch-Historische Klasse. 36, 1918. S. 763–768. *Reinach Th.* Nouveaux fragments de musique grecque // Revue Archéologique 5, 10, 1919. P. 11–27. *Abert G.* Der neue griechische papyrus mit Musiknoten // Archiv für Musikwissenschaft 1, 1919. S. 313–328. *Thierfelder A.* Ein neugefunder Papyrus mit griechischen Noten // Ibid. S. 217–225. *Romagnoli E.* Nuovi frammenti di musica greca // Rivista musicale Italiana 27, 1920. P. 274–313. *Wagner R.* Der Berliner Notenpapyrus // Philologus 77, 1921. S. 256–310.

III в. *Papyrus Oxyrhynchus 1786*. — Христианский гимн в честь Святой Троицы[28].

И это только самые основные нотографические папирусные памятники довизантийских времен, которые уже на протяжении многих десятилетий находятся в научном обороте и постоянно исследуются. В действительности же их намного больше[29].

Уже только одно существование столь внушительного ряда музыкальных папирусных источников, датирующихся довизантийскими временами, вызывает не только недоумение, но и серьезные сомнения в реальности «беззвучного» исторического пространства. Не является ли оно плодом наших заблуждений?

В самом деле, чем объяснить, что более ранние источники сохранились, а более поздние не уцелели? Не слишком ли парадоксальна такая ситуация? Ведь речь идет не об отдельных памятниках достаточно ограниченного периода, когда из-за множества вполне конкретных причин возможно, что в пределах одного-двух столетий более ранние документы сохраняются, а более поздние гибнут. Здесь все иначе. Чтобы понять это, достаточно только мысленно окинуть эти поистине глобальные периоды: **ШЕСТЬ ранних столетий (III в. до н. э. — III в. н. э.), сохранивших достаточное количество нотографических памятников, и ПЯТЬ**

[28] *Hunt A., Jones H.* Christian Hymn with Musical Notation // The Oxyrhynchos Papyri 15, 1922. P. 21–25. *Grande, C.* del. Inno cristiano antico // Rivista Indo-Greca Italica di Philologia, Lingua, Antichita 7, 1923. P. 173–179. *Abert H.* Ein neuendeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten // Zeitschrift für Musikwissenschaft 4, 1921. S. 524–529. *Idem.* Das älteste Denkmal der christlicher Kirchenmusik // Antike 2, 1926. S. 282–290. *Reinach Th.* Un ancêtre de la musique d'Église // La Revue Musicale 3, 1933. P. 8–25. *Wagner R.* Der Oxyrhynchos-Notenpapyrus // Philologus 79, 1924. S. 201–221. *Münscher K.* Zum christlichen Dreifaltigkeitshymnus aus Oxyrhynchos // Ibid 80, 1925. S. 209–213. *Wellesz E.* The Earliest Example of Christian Hymnody // Classical Quarterly 39, 1945. P. 34–45. Ibid. Op. cit. P. 152–156.

[29] Желающим ознакомиться с их описанием см.: *West M. L.* Op. cit. P. 277–283.

IIIth century A. D. — *Papyrus Oxyrhynchus 1786*. — A Christian hymn in honor of the Holy Trinity[28].

And these are just the main notation papyruses of the pre-Byzantine times. These materials have been studied and researched by scientists for decades. Actually, the number of them is much higher[29].

The existence of such a great number of papyrus scrolls, dated to pre-Byzantine times, causes some perplexities, and moreover, leads to serious doubts regarding the veracity of «soundless» historical space. Could it be just a plot of our delusion?

Really, how can the following fact be explained: the earlier sources have survived, but the later ones have not? Is it not a little too paradoxical? We are not talking about separate monuments of a particular period of time, when there are many possibilities that, due to some obvious reasons, some earlier monuments survive and the later are destroyed within one or two centuries. But we are talking about a different situation. In order to understand this, it is necessary to make an overview of these truly enormous periods: **the six earliest centuries (IIIth century B. C. — IIIth century A. D) which have quite a large heritage of notation monuments, and five centuries of late Byzantine history (IVth–IXth centuries) which have absolutely no mo-**

[28] *Hunt A., Jones H.* Christian Hymn with Musical Notation // The Oxyrhynchos Papyri 15, 1922. P. 21–25. *Grande, C.* del. Inno cristiano antico // Rivista Indo-Greca Italica di Philologia, Lingua, Antichita 7, 1923. P. 173–179. *Abert H.* Ein neuendeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten // Zeitschrift für Musikwissenschaft 4, 1921. S. 524–529. *Idem.* Das älteste Denkmal der christlicher Kirchenmusik // Antike 2, 1926. S. 282–290. *Reinach Th.* Un ancêtre de la musique d'Église // La Revue Musicale 3, 1933. P. 8–25. *Wagner R.* Der Oxyrhynchos-Notenpapyrus // Philologus 79, 1924. S. 201–221. *Münscher K.* Zum christlichen Dreifaltigkeitshymnus aus Oxyrhynchos // Ibid 80, 1925. S. 209–213. *Wellesz E.* The Earliest Example of Christian Hymnody // Classical Quarterly 39, 1945. P. 34–45. Ibid. Op. cit. P. 152–156.

[29] See also: *West M. L.* Op. cit. P. 277–283.

поздних византийских веков (IV–IX вв.), начисто лишенных их. Можно ли отыскать причины такого парадокса?

Абсолютное большинство вышеперечисленных ранних памятников (но далеко не все) обнаружены в северном Египте, в так называемом Фаюмском оазисе, где, по словам ученых, сам климат и географические условия способствовали долговечности папируса. Считается, что сама природа позволила стать Фаюмскому оазису уникальной кладовой, сохранившей столь обширную древнюю папирусную библиотеку. Если даже согласиться с такой точкой зрения (хотя она во многих отношениях весьма уязвима), то тогда возникает другой вопрос, также требующий ответа.

Ведь Византия присутствовала в Египте до VII века включительно (а точнее — до сентября 642 года). Естественно, что нормы культурной жизни этой провинции не могли в той или иной степени не ощущать на себе духовного влияния метрополии. Более того, хорошо известно, что в ранневизантийский период в самом Египте бурлила весьма разнообразная интеллектуальная и художественная жизнь. Достаточно вспомнить Синесия из Кирены (рубеж IV–V вв.), оставившего после себя обширное эпистолярное наследие и многочисленные гимны, содержащие удивительную смесь философских и христианских воззрений. А чего стоит например такая блистательная личность, как Афанасий Александрийский, создавший немалое число сочинений, посвященных актуальным в его время теологическим спорам. Тогда же жил и творил крупнейший историк египетского монашества Палладий из Эленополя, проведший десять лет среди египетских монахов. Нельзя не упомянуть также знаменитого Кирилла Александрийского, написавшего множество проповедей. Там же процветала популярная и трагически погибшая Ипатия, которая вела активную преподавательскую деятельность и комментировала сочинения Платона и Аристотеля. А ведь это была только верхняя часть литературно-философско-теологического айсберга. Не вызывает сомнений, что в тот же ранневизантийский период в Египте создавались рукописи, включающие в себя не только опусы столь знаменитых соотечественников, но и работы многих других писателей «средней руки».

numents of this kind. Is it possible to find the reasons for this paradox?

Most of the monuments listed above (but not all of them) were found in Northern Egypt, in the Faiyum oasis. According to scientific opinion, the climate and geographical conditions of that area contributed to the longevity of papyrus. It is thought that nature itself allowed the Faiyûm oasis to become a unique pantry in which such a vast ancient papyrus library has been preserved. Even if we assume that this point of view is right (and in many respects this conception is very vulnerable), we still will have to face another question, which demands an answer.

Byzantium reigned in Egypt until the middle of VIIth century (to be more precise — until September, 642). And it is natural, that standards of cultural life of the province could not escape the intellectual influence of metropolis. Moreover, we know that in the early Byzantine period Egypt itself had an exuberant and diverse intellectual and artistic life. It is sufficient to recall the name of Synesios from Cyrena (the late IVth — early Vth centuries) who left a large epistolary heritage and multiple hymns, which contained a remarkable mixture of broad philosophical and Christian views. And it is also worth mentioning that Athanasios, patriarch of Alexandria wrote quite a lot of works devoted to theological disputes relevant to that time. A major historian of Egyptian monasticism who spent ten years among the Egyptian monks — Palladios of Helenoupolis — had been working at that time too. We also must mention the name of the well-known Cyril of Alexandria, who wrote many sermons. The famous Hypatia, who was tragically killed, also flourished there at that time. She was active in teaching and commenting on the works of Plato and Aristotle. And this is just the cap of the «literarary-philosophical-theological» iceberg. There is no doubt, that in Egypt during that same early Byzantine period manuscripts were being created, which contained not only opuses of famous authors but also works of ordinary writers.

Так почему в том же удивительном Фаюмском оазисе не только не сохранилось никаких музыкальных документов ранневизантийских времен, но абсолютно никаких материальных следов даже от этой элитной и повсеместно распространенной литературы, составлявшей славу и гордость византийского Египта? Разве изменился его климат? Или может быть запущенная на многие столетия система ирригационных сооружений долины Нила, простирающаяся от Ассуана до Каира, вновь стала функционировать и тем самым была нарушена веками устоявшаяся сухость почвы, столь необходимая для сохранности папирусов? Ничего подобного науке неизвестно. Поэтому ссылка на уникальность климатических условий северного Египта в данном случае не дает ключ к решению проблемы.

Она выглядит еще менее убедительной, если вспомнить, что уже к VI веку хрупкий и ломкий папирус повсеместно был вытеснен пергаменом. А, как известно, этот материал намного плотнее и долговечнее не только папируса, но и бумаги. И, вместе с тем, византийской музыкальной культуре IV–IX столетий вновь «не везет». Подобно тому как от этого периода не уцелело ни одного папирусного нотографического памятника, так не сохранилось и ни одного пергаменного источника. **Разве не странно, что время не пощадило даже прочный пергамен «беззвучной» эпохи, а хрупкий папирус значительно более раннего периода уцелел?** Или существуют другие причины столь длительного отсутствия каких-либо нотографических документов, вовсе не связанные с писчим материалом?

§ 4. Предположения

И здесь волей-неволей, подспудно зреет мысль, которая, с одной стороны, до предела проста, а с другой — как будто объясняет все, что пока не поддается объяснению: СУЩЕСТВОВАЛА ЛИ ВООБЩЕ НОТАЦИЯ В ВИЗАНТИИ В ПЕРИОД С IV ПО IX ВЕК? Может быть музыкальная куль-

So, why are there no musical documents of early Byzantium found in the remarkable Faiyum oasis? Are there absolutely no tracks even of that elite, widely read literature, which brought fame and honor to Byzantine Egypt? Perhaps, its unique climate had changed? Or maybe the main reason is connected to the irrigation system of the Nile valley? This system, which was formerly abandoned for many centuries, spread from Assouan to Cairo. Maybe its renovation destroyed the aridity of the ancient soil, which was vital for papyrus conservation? Nothing of this kind is known to science. That is why the fact alluding to Northern Egypt's unique climate does not give any clue to the solution of this problem.

The fact that fragile and breakable papyrus was generally replaced by parchment by the VIth century makes the climatic argument even less convincing. We know well that this parchment has higher density and it is more durable than papyrus (and even than paper). But still, Byzantine musical culture of the IVth–IXth centuries happened to be «unlucky» again. Just as no papyrus notation monuments have survived, not one single parchment source remains. **Is it not strange that time has not spared a durable parchment of the «soundless» epoch, but a fragile papyrus of a significantly earlier period has survived?** Or maybe there are some other reasons which explain the absence of any notation documents during such a long period of time. Could it be that these reasons are not connected to written materials?

§ 4. Assumptions

At this point one very interesting idea comes to mind. This idea on the one hand seems to be very simple, but on the other hand can not yet be explained: DID A NOTATION ITSELF EXIST IN BYZANTIUM IN THE PERIOD FROM THE IVth UNTIL THE IXth CENTURY? Maybe musical culture

тура обходилась без нее, и те памятники рубежа IX–X вв., которыми обладает современная наука, являются первыми опытами подобного рода?

Сама постановка такого вопроса находится вне научной плоскости. Не будем забывать, что нотация — это своеобразная письменность. Она появляется на определенном этапе развития, когда музыкальная практика, достигнув определенного уровня, уже не в состоянии обходиться без ее помощи, когда фиксация музыкального материала становится насущной необходимостью и эпоха исключительно бесписьменного музицирования навсегда уходит в прошлое. По сути дела, это две разные по историческому уровню музыкальные цивилизации (но, конечно, не «хуже» и «лучше», поскольку подобные характеристики здесь неприемлемы). Правда, устная традиция продолжает существовать и после внедрения нотации, параллельно с ней. Во всяком случае, письменная музыкальная культура — это признак качественно иного уровня. Подобно тому как неизвестны цивилизации, однажды освоившие письменность и впоследствии добровольно отказавшиеся от нее, так и невозможно представить музыкальную культуру, которая на протяжении длительного времени использовала нотацию, а потом вернулась в свое донотационное состояние. А в обсуждаемом случае мы, как будто, сталкиваемся именно с таким вариантом.

Действительно, исследователи убеждают нас, что в древней Греции переход «устного» музицирования к «письменному» совершился где-то в III в. до н. э., поскольку именно с этого времени там стала активно использоваться нотация, известная впоследствии как древнегреческое нотное письмо. А некоторые исследователи даже настаивают на том, что древнегреческая нотация в известном нам виде существовала с V века до н. э.[30] Она достаточно хорошо изучена, поскольку сохранились источники, разъясняющие ее смысл. Судя по количеству дошедших до нас нотографических па-

[30] *Jourdan-Hemmerdinger D.* La date de la «notation vocale» d'Alypios // Philologus 125, 1981. P. 299–304.

could do without it, and those materials of late the IXth — early Xth centuries, which scientists have access to, are just first experiments in using the new notation?

The formulation of the question in this way places the proposition, only theoretical at this point, outside current scientific knowledge. We should not forget that notation is a distinctive system of writing. It emerges at a definite stage of development, when musical practice reaches a particular level and is unable to do without notation any more. At this point fixation of musical material becomes the greatest necessity. Starting from that point, the epoch of «non-written music» forever vanishes in the past. In essence, there are two diverse musical civilizations, which are related to different levels of history (of course we don't say «better» or «worse», because it is unacceptable to give references of this type in this case). But still the oral tradition lingers even after the introduction of notation, simultaneously existing in parallel with it. In any case written musical culture indicates a transition to a different level. As there are no civilizations known to science which once became familiarized with a system of writing and then voluntarily rejected it, it is impossible to imagine a musical culture, which used the notation for quite a long time, but then suddenly switched back to the pre-notational position. And in a case, which is being discussed now, it seems like we are faced with a simular situation.

Really, scientists persuade us, that the transition from «oral music» to «written music» in ancient Greece happened approximately in the IIIrd century B. C. Starting from that time, a notation known as Ancient Greek Notation writing, began to be actively applied. Some scientists insist, that Ancient Greek Notation as we know it now had been used since the Vth century B. C.[30] It has been studied quite well, because complete documents, which explain its meaning, remain. According to the number of notation monuments which have survived, notation was widely used,

[30] *Jourdan-Hemmerdinger D.* La date de la «notation vocale» d'Alypios // Philologus 125, 1981. P. 299–304.

мятников, нотация применялась повсеместно и стала одним из достижений языческой культуры.

Что же заставило в первые пять столетий средневековья отказаться от нее? Какие причины вынудили культуру отбросить это значительное завоевание и вновь вернуться к бесписьменному музыкальному обиходу?

Если принять за реальность «беззвучную» эпоху IV–IX, то отсюда следует, что древнегреческое нотное письмо, просуществовав шесть (или даже девять) столетий и став неотъемлемой частью музыкальной культуры, без видимых и понятных причин вышло из употребления. И самое удивительное, что это случилось именно тогда, когда началась жизнь византийской империи — по общепризнанному мнению, высокоразвитого музыкального общества.

НО МОЖЕТ БЫТЬ ВСЕ ОБЪЯСНЯЕТСЯ ТЕМ, ЧТО ПРОТИВ «ЯЗЫЧЕСКОЙ НОТАЦИИ» ВЫСТУПИЛО ВСЕСИЛЬНОЕ В ВИЗАНТИИ ХРИСТИАНСТВО?

Известно, что христианство, превратившееся в Византии в государственную религию, зачастую с враждебностью и с явным предубеждением относилось ко всему, что было связано с языческим миром. На то были свои многочисленные причины, которые ни для кого не являются секретом. Результатом этого противостояния, имевшего непосредственное отношение к музыкальному обиходу, стало активное неприятие церковью музыкальных инструментов, запятнавших себя связью с языческим культом (хотя для этого были и другие причины). Может быть языческую нотацию постигла та же самая участь и она оказалась выброшенной из христианской жизни?

К счастью, существует убедительное доказательство, что это не так. Упомянутый последним в вышеприведенном перечне папирусных источников христианский гимн Святой Троице (*Papyrus Oxyrhynchus 1786*) записан языческой нотацией. Как мы видим, христиан не шокировало, что слова, прославляющие Святую Троицу, сопровождаются нотными знаками, которые издавна были в языческом обиходе и использовались для записи гимнов, прославляющих Аполлона, Немезиду и Муз. Перед нами факт знаменательный сам по себе. Он не допускает даже предположения о «гонениях» на

and even became one of the major achievements of pagan culture.

What made people reject it during the first five centuries of medieval times? What were the reasons which forced that culture to cast aside this major achievement and go back to oral musical life?

If we assume that the «soundless» epoch of the IVth–IXth centuries really existed, we can see that a very interesting conception emerges. Ancient Greek Notation writing, after existing for six (or even nine) centuries, and after becoming an integral part of musical culture, suddenly, without any reasonable explanation, stopped being used. And the most amazing thing is that this happened exactly at the time the Byzantine Empire started its existence (according to a widely accepted opinion, the Byzantine Empire was always a highly developed musical society).

But maybe all of this can be explained by the following statement: WHAT IF A POWERFUL BYZANTINE CHRISTIANITY CAME OUT AGAINST «PAGAN NOTATION»?

It is very well known, that Christianity, which become a state religion in Byzantium, was very hostile and prejudiced against anything that was in any way connected to the pagan world. There were many obvious reasons for this kind of attitude. This opposition, in relation to musical life, resulted in the church's hostility toward musical instruments, which were discredited due to their connection to pagan cults (although there were other reasons too). Could it be that pagan notation shared the same fate as musical instruments? And may it have just been discarded from musical life?

Fortunately, there is convincing evidence that disproves this suggestion. A papyrus scroll is mentioned at the end of the foregoing list — a Christian hymn devoted to the Holy Trinity (*Papyrus Oxyrhynchus 1786*) — which is written in pagan notation. As we can see, Christians were not shocked, that words of praise to the Holy Trinity were accompanied by notation, once used for recording pagan hymns in favor of Apollo, Nemesis and Muse. This is a very significant historical fact. This fact is significant in itself. The fact does not allow

нотацию со стороны церкви. Конечно, можно настаивать на том, что *Papyrus Oxyrhynchus 1786* — один-единственный памятник христианского содержания с древнегреческой нотацией и поэтому он не может рассматриваться как абсолютно убедительное свидетельство не только лояльности, но даже терпимости христианства к языческой нотации.

Спору нет, христианский гимн Святой Троице, о котором идет речь, действительно, единственный известный нам памятник подобного рода. Но при обсуждении его информационных возможностей нужно постоянно помнить о причинах, вызвавших появление такого документа. Если содружество богослужебного текста и «языческой» нотации было зафиксировано на папирусе, значит оно стало следствием потребностей практики. Иначе не возникла бы необходимость даже в одноразовой записи. В самом деле, зачем нужно было записывать гимн, если не предполагалось либо постоянно исполнять его, либо передать в другие руки для исполнения или сохранить для памяти? Все допускаемые ситуации — свидетельства участия этого музыкального материала в христианском обиходе. Однако, знание особенностей музыкальной жизни ранних христианских общин дает основание считать, что гимн Святой Троице был далеко не единственным звучавшим там песнопением[31]. Его следует рассматривать лишь как уцелевшую часть целой группы документов, а не как какой-то случайный образец, не отражающий типичных норм музыкальной практики, который каким-то чудом уцелел именно для того, чтобы направить наши поиски по ложному пути. Сложность ситуации, связанной с «Гимном Святой Троице», заключается лишь в том, что это единственный памятник союза христианства и языческой нотации, уцелевший до наших дней. Когда же в распоряжении науки находятся считанные документы, то каждый из них приобретает особую важность. Значит, пока нет никаких оснований рассматривать гимн Святой Троице в качестве исключения из правила.

[31] Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Гимн у истоков Нового завета. Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. М., 1997.

us to assume «persecution» of notation by the Church. We can not assert, that *Papyrus Oxyrhynchus 1786* is the only existing monument with Christian content and Ancient Greek notation together. And that is why it can not be treated as absolutely convincing evidence of Christianity's loyalty to, or even tolerance of, pagan notation.

It is indisputable that the Christian hymn in honor of the Holy Trinity is really the only monument known of this kind. But before discussing its informational abilities, we must keep in mind reasons, which led to the creation of such a document. If the fact of «concordance» of a religious text with pagan notation was registered on papyrus, it should have been a consequence of musical practice's necessities. Otherwise, there would have been no need to make even an occasional notation. Really, why would somebody write a hymn if this hymn would not be constantly used and transmitted to different people, or if there was no reason for remembering it? All of these assumed situations evidently show that this musical material was being used in Christian everyday practice. However, the knowledge of the particularities of musical life in early Christian communities gives grounds to think, that the hymn to the Holy Trinity, by no means, is the only chant, that was heard in that time[31]. It can be looked upon as a part of a major number of documents. It should not be treated as an accidentally surviving piece (one that does not reflect any typical norms of musical practice) which purposely tries to lead us the wrong way. The tragedy of the situation connected to the hymn to the Holy Trinity exists only in the fact that it is the single example of a concordance of Christianity and pagan notation, which has come down to us. When scholarship has only a particular amount of manuscripts at its disposal, each one of them assumes a vital importance. So, at this point, there are no reasons for considering hymn in honor of the Holy Trinity to be an exception from the rules.

[31] More about it see: *Герцман Е.* Гимн у истоков Нового завета. Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. М., 1997.

Более того, если бы в нашем распоряжении не было *Papyrus Oxyrhynchus 1786*, то и в этом случае нельзя было бы утверждать, что между языческой нотацией и раннехристианской певческой культурой была непроходимая пропасть и отсутствовали какие бы то ни было контакты. Существует одна важная объективная причина, убеждающая в том, что между молодой религией и старой нотацией не должно было быть конфликта. Ведь нотация не несет никакой «идеологической нагрузки». Она представляет собой лишь средство записи звучащего музыкального материала и, как уже указывалось, с этой точки зрения является разновидностью письменности. Подобно тому, как обычное письмо фиксирует одновременно языческую, еретическую, высоко-религиозную и всякую другую литературу, так и средствами нотации можно записывать как богохульные песенки, так и возвышенные богослужебные гимны. Нотация вне идеологии. Именно поэтому во времена многочисленных европейских революций Нового времени (когда меняли календарь, систему летоисчисления, названия месяцев и даже правила орфографии) никому в голову никогда не приходила мысль отменить нотацию, как «пережиток» прошлого.

Профессиональное развитие христианской церковной музыки, судя по всему, началось где-то несколько ранее IV столетия, поскольку в источниках, ныне датируемых этим временем, уже встречаются термины ψάλτης, ψαλτῳδός и ψαλμῳδες[32], обозначающие профессионального певчего. В более ранние столетия новой эры дело пения при богослужении было в руках прихожан или одного из чтецов, а качество пения не очень волновало «литургистов», поскольку тогда важна была искренность исполнения, а не уровень его музыкальности[33]. Однако с усложнением и упорядочением богослужений требования к певческому делу возрастали и это неминуемо должно было привести к становлению группы профессиональ-

[32] См., например: *Cyrilli Hierosolymitani* archiepiscopi Procatechesis 6 // PG 33. Col. 344. *[Pseudo]-Ignatii* Ad Antiochenos XII 1–2 // PG 5. Col. 908.

[33] Подробнее об этом см.: *Герцман* Е. Гимн у истоков Нового Завета. С. 76–86, 116–118.

Moreover, even if the *Papyrus Oxyrchynchus 1786* were not at our disposal, in this case, still there would be no reason to insist that there was an abyss between pagan notation and early Christian chant culture and absolutely no contact between them. One objective reason convinces us, that there could not be a conflict between the young religion and old notation. Really, notation has absolutely no «ideological content». It is just a way of writing down the sounding material. And from this point of view notation is just a variety of a system of writing. As regular writing simultaneously registers pagan, heretical, highly religious and any other literature, notation can be used not only for writing down blasphemous songs, but also for recording highly spiritual Christian hymns. Notation stays outside ideology. That is why during many European revolutions in modern times (when the calendar, the system of numbering the years, the titles of months and even the rules of spelling had been changed) nobody ever had in mind an idea of abolishing the notation, as a «remnant» of the past.

A professional development of Christian church music began somewhere before the early IVth century, all evidence considered found in documents now dated to that time, which contain terms like ψάλτης, ψαλτῳδός and ψαλμῳδες[32]; they show the presence of the professional chanter. In the early centuries A. D. parishioners or one of the readers were responsible for singing during the sermon. «Liturgists» did not care much about the quality of singing. Most important was the sincerity of singing, but not it's musical level[33]. But as divine service became more complicated and better organized, the requirements became more demanding. This fact led to the creation of a group of professional chanters, which was formed within

[32] For example see: *Cyrilli Hierosolymitani* archiepiscopi Procatechesis 6 // PG 33. Col. 344. *[Pseudo]-Ignatii* Ad Antiochenos XII 1–2 // PG 5. Col. 908.

[33] More about this see: *Герцман Е.* Гимн у истоков Нового завета. С. 76–86, 116–118.

ных певчих, сформировавшейся внутри клира. Но по так называемым «Апостольским установлениям», относимым, приблизительно, к IV столетию, можно увидеть, что певчие уже прочно вошли в клир[34]:

Διάκονος ἀφορίζει ὑποδιάκονου, ἀναγνώστην, ψάλτην, διακόνισσαν, ἐὰν ᾖ τι τοιοῦτον μὴ παρόντος πρεσβυτέρου. Ὑποδιακόνῳ οὐκ ἔξεστιν ἀφορίσαι, οὔτε μὴν ἀναγνώστην, οὔτε ψάλτην, οὔτε διακόνισσαν, οὔτε κληρικόν, οὐ λαϊκόν.

Диакон отлучает иподиакона, чтеца, певчего, диакониссу, если окажется такое, что священник отсутствует. Иподиакону не позволяется отлучать ни чтеца, ни певчего, ни диакониссу, ни клирика, ни народ.

Существуют неоспоримые свидетельства того, что в «беззвучную» эпоху профессиональные певчие были неотъемлемой частью не только церковной, но и общественной византийской жизни. Так, в 14-м Каноне IV Вселенского Собора, проходившего в 451 году в Халкидоне, тревога о влиянии язычества на личную жизнь «клирошан» способствовала тому, что певчие упоминаются рядом с чтецами[35]:

Ἐπειδὴ ἔν τισιν ἐπαρχίαις συγκεχώρηται τοῖς ἀναγνώσταις, καὶ ψάλταις, γαμεῖν, ὥρισεν ἡ ἁγία σύνοδος, μὴ ἐξεῖναί τινι αὐτῶν ἑτερόδοξον γυναῖκα λαμβάνειν.

Поскольку в некоторых епархиях [языческие женщины] сходятся с чтецами и певчими, чтобы жениться, святой синод постановил не разрешать некоторым из них брать инакомыслящую жену.

А 23-й Канон Поместного Лаодикийского Собора (вероятно, около 363–364 гг.) запрещает им петь одетыми в ὡράριον (*орарь* или *орарий* — длинная лента, которую надевает диакон, когда берет на себя ведение части службы)[36]:

[34] Constituiones apostolicae VIII 28, 7-8 // PG. I. Col. 1125.

[35] *Ράλλης Γ., Πότλης Μ.* Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων. Τ. Β΄. Ἀθήναι, 1852. S. 251.

[36] Ibid. Τ. Γ΄. Σ. 192.

the clergy. But according to so-called «Apostolic constitutions», dated approximately to the IVth century, it can be seen that by that time chanters become an integral part of the clergy[34]:

Διάκονος ἀφορίζει ὑποδιάκονου, ἀναγνώστην, ψάλτην, διακόνισσαν, ἐὰν ᾖ τι τοιοῦτον μὴ παρόντος πρεσβυτέρου. Ὑποδιακόνῳ οὐκ ἔξεστιν ἀφορίσαι, οὔτε μὴν ἀναγνώστην, οὔτε ψάλτην, οὔτε διακόνισσαν, οὔτε κληρικόν, οὐ λαϊκόν.

The deacon excommunicates the reader, chanter, and deaconess, if it happens that the priest is not present. The hypodeacon is not allowed to excommunicate any reader, chanter, deaconnes, or clergyman, no one.

There is some indisputable evidence proving that during the «soundless» epoch professional chanters were not only an integral part of the Church, but also an integral part of Byzantine life. So, in the fourteenth Canon of the IVth Ecumenical Council that took place in Chalcedon in 451, we can see an obvious warning regarding the pagan influence on the clergy's private life, because chanters and readers were listed together[35]:

Ἐπειδὴ ἔν τισιν ἐπαρχίαις συγκεχώρηται τοῖς ἀναγνώσταις, καὶ ψάλταις, γαμεῖν, ὥρισεν ἡ ἁγία σύνοδος, μὴ ἐξεῖναί τινι αὐτῶν ἑτερόδοξον γυναῖκα λαμβάνειν.

Due to the fact that in some eparchies [pagan women] get together with readers and chanters in order to get married, the Holy Synod decreed: not to allow some of them to take heterodoxical wives.

And the 23rd Canon of the Landed Gentry of the Laodicea Council (about 363–364) prohibited chanters to sing dressed in ὡράριον (*orarion* — a long ribbon which the deacon puts on when leading part of the divine service)[36]:

[34] Constituiones apostolicae VIII 28, 7-8 // PG. I. Col. 1125.

[35] *Ράλλης Γ., Πότλης Μ.* Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων. Τ. Β΄. Ἀθήναι, 1852. S. 251.

[36] Ibid. Τ. Γ΄. Σ. 192.

Ὅτι οὐ δεῖ ἀναγνώστας, ἢ ψάλτας ὥράριον φορεῖν, καὶ οὕτως ἀναγινώσκειν, ἢ ψάλλειν.

О том, что не должно чтецам или певчим носить орарь и в нем[37] *петь.*

Следующий, 24-й Канон того же Собора запрещает певчим и всем остальным «клирошанам» ходить по трактирам[38]:

Ὅτι οὐ δεῖ ἱερατικοὺς ἀπὸ πρεσβυτέρων ἕως διακόνων, καὶ ἑξῆς τῆς ἐκκλησιαστικῆς τάξεως ἕως ὑπηρετῶν, ἢ ἀναγνωστῶν, ἢ ψαλτῶν, ἢ ἐφορκιστῶν, ἢ θυρωρῶν, ἢ τοῦ τάγματος τῶν ἀσκητῶν, εἰς καπηλεῖον εἰσιέναι.

О том, что не должно входить в трактир тем, кто приобщен к [церковному] обряду, от священников до диаконов и [лиц] последующего церковного звания до служек, чтецов, певчих, прислужников, привратников и череды аскетов.

В известном юридическом сборнике «Эпанагога» (Ἐπαναγωγὴ τοῦ νόμου), сформировавшемся очевидно во второй половине IX века[39], в Τίτλος ὄγδοος, носящем заглавие «Περὶ ἐπισκόπων και χειροτονιῶν καὶ προβολῶν ἐκκλησιαστικῶν παντοίων» (*Об епископах, рукоположениях и о всевозможных церковных обвинениях*), в главе 1 певчий упоминается при перечислении всех тех, кто находится под наблюдением и попечительством епископа[40]:

Ἐπισκόπος ἐστιν ἐπιτηρητὴς καὶ ἐπιμελητὴς πασῶν τῶν ἐκκλησιαζομένων ψυχῶν τῶν ἐν τῇ αὐτοῦ ἐπαρχίᾳ, δύναμιν ἔχων τελετικὴν πρεσβυτέρου καὶ διακόνου καὶ ἀναγνώστου καὶ ψάλτου καὶ μοναχοῦ.

Епископ — надзиратель и хранитель всех воцерковленных душ в его епархии, имеющий власть рукоположения священника, диакона, чтеца, певчего и монаха.

[37] Буквально: *и так.*

[38] *Ράλλης Γ., Πότλης Μ.* Op. cit. Τ. Γ. Σ. 192.

[39] См.: *Schminck A.* Studien zu mittelbyzantinischen Rechtsbüchern. 1986. S. 15. То, что, согласно исследованиям А. Шминка, рукописная традиция этого юридического памятника предполагает более точное его название, — не «Эпанагоге», а «Исагоге» (Εἰσαγωγὴ [τοῦ νόμου]) (Ibid. S. 12), — никак не влияет на излагаемые соображения.

[40] *Zachariae a Lingenthal C.* Collectio librorum juris graeco-romani ineditorum. Lipsiae, 1852. P. 77.

Ὅτι οὐ δεῖ ἀναγνώστας, ἢ ψάλτας ὥράριον φορεῖν, καὶ οὕτως ἀναγινώσκειν, ἢ ψάλλειν.

About [a fact] that readers and chanters should not wear orarion and sing wearing it[37].

The next 24th Canon of the same Council forbids chanters and all other members of the clergy to attend taverns[38]:

Ὅτι οὐ δεῖ ἱερατικοὺς ἀπὸ πρεσβυτέρων ἕως διακόνων, καὶ ἑξῆς τῆς ἐκκλησιαστικῆς τάξεως ἕως ὑπηρετῶν, ἢ ἀναγνωστῶν, ἢ ψαλτῶν, ἢ ἐφορκιστῶν, ἢ θυρωρῶν, ἢ τοῦ τάγματος τῶν ἀσκητῶν, εἰς καπηλεῖον εἰσιέναι.

About [a fact] that it is not proper to go into a tavern for those who are a part of a [church] divine service, starting from priests to deacons and ending with [people] of lower church rank, servers, readers, chanters, servants and a number of ascetics.

In a well-known juridical collection «Epanagoge» (Ἐπαναγωγὴ τοῦ νόμου), which had been put together approximately in the second half of the IXth century[39], in Τίτλος ὄγδοος, that has a title «Περὶ ἐπισκόπων και χειροτονιῶν καὶ προβολῶν ἐκκλησιαστικῶν παντοίων» (*«About bishops, blessings, and about various church charges»*), in Chapter 1 a chanter is mentioned in the list of those who were under the supervision and guardianship of the bishop[40]:

Ἐπισκόπος ἐστιν ἐπιτηρητὴς καὶ ἐπιμελητὴς πασῶν τῶν ἐκκλησιαζομένων ψυχῶν τῶν ἐν τῇ αὐτοῦ ἐπαρχίᾳ, δύναμιν ἔχων τελετικὴν πρεσβυτέρου καὶ διακόνου καὶ ἀναγνώστου καὶ ψάλτου καὶ μοναχοῦ.

A bishop is an overseer and a keeper of all souls that are in-churched in his eparchy, he has the power to bless a priest, deacon, reader, chanter and monk.

[37] Literally: *and this way.*

[38] *Ράλλης Γ., Πότλης Μ.* Op. cit. Τ. Γ. Σ. 192.

[39] See.: *Schminck A.* Studien zu mittelbyzantinischen Rechtsbüchern. 1986. S. 15. A fact, that according to Schminck's research manuscript's more precise title is not «Epanagoge», but «Eisagoge» (Εἰσαγωγὴ [τοῦ νόμου]) (Ibid. S. 12), — has no impact on a stated above conception.

[40] *Zachariae a Lingenthal C.* Collectio librorum juris graeco-romani ineditorum. Lipsiae, 1852. P. 77.

А в главе 11 указывается, когда должен быть рукоположен певчий[41]:

Ψάλτης χειροτονείσθω ἀφ' ὅτου οὖν χρόνου καὶ αὐτὸς δύναται ψάλλειν.	*Певчий пусть будет рукоположен с того времени, когда он может петь.*

Таким образом, профессиональные певчие в «беззвучную» эпоху являлись неотъемлемой частью клира. А это еще один аргумент в пользу высокоразвитого музыкального оформления богослужений, которое с трудом можно представить без нотографии. Ведь от певчих требовалось держать «в работе» обширный репертуар песнопений, звучавших во время всего церковного года, как на обычных ежедневных, так и на праздничных богослужениях. Вряд ли правдоподобно предполагать, что такие задачи могли успешно решаться без «нотного обихода», служившего хранилищем многочисленных певческих образцов.

И в самом деле, существует достаточное количество свидетельств, что в «в беззвучные» столетия пели «по книгам», то есть весь певческий материал был зафиксирован в нотных текстах. 15-й канон Святого Поместного Лаодикийского собора, проходившего, как уже указывалось в середине IV столетия, гласит[42]:

Περὶ τοῦ, μὴ δεῖν πλέον τῶν κανονικῶν ψαλτῶν, τῶν ἐπὶ τὸν ἄμβωνα ἀναβαινόντων, καὶ ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων, ἑτέρους τινὰς ψάλλειν ἐν ἐκκλεσίᾳ.	*О том, что сверх канонических певчих, восходящих на амвон, и поющих по книгам, никакие другие не должны петь в церкви.*

Здесь под «каноническими певчими» подразумеваются профессиональные певчие, входящие в клир и знающие нотную письменность. Что же касается выражения ἀπὸ διφθέρας, то оно не вызывает никаких сомнений, поскольку διφθέρα — *кожа* для письма, *пергамен* и, в конечном счете, *книга*. А если пение по книгам (читай «по нотам») нашло отражение в

[41] *Zachariae a Lingenthal C.* Collectio... P. 79.
[42] *Ράλλης Γ., Πότλης Μ.* Op. cit. T. Γ'. Σ. 484.

And in Chapter 11, it is stated when chanters should be blessed[41]:

Ψάλτης χειροτονείσθω ἀφ' ὅτου οὖν χρόνου καὶ αὐτὸς δύναται ψάλλειν.	*A chanter should be blessed at the time, [when] he obtains an ability to sing.*

So, professional chanters in the «soundless» epoch were an integral part of the clergy. This fact serves as another argument in favor of the highly developed musical part of the divine service, which is impossible to imagine without notation. Chanters had to be able to present a wide repertoire of chants used in the church during the whole year for everyday public worship and for religious feasts. It is hardly verisimilar to assume, that those tasks could be successfully implemented without notation custom, which served as a depositary of multiple chant patterns.

Really, there is a large amount of evidence, which shows that during the «soundless» centuries people were singing «by books», meaning that all of the chant material had been written in notation texts. The 15th Canon of of Landed Gentry of the Laodicea Council (middle of the IVth century) proclaims[42]:

Περὶ τοῦ, μὴ δεῖν πλέον τῶν κανονικῶν ψαλτῶν, τῶν ἐπὶ τὸν ἄμβωνα ἀναβαινόντων, καὶ ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων, ἑτέρους τινὰς ψάλλειν ἐν ἐκκλεσίᾳ.	*About [a fact], that except for canonic chanters, which go up the ambo, and sing by books, no other [chanters] should sing in the church.*

The term «canonic chanters» was used for professional chanters, who were part of the clergy and who knew written notation. And regarding the expression ἀπὸ διφθέρας, there is absolutely no doubt, because διφθέρα — means leather for writing, parchment, and finally — a book! And if singing «by books» (read: «by written notation») was reflected in a

[41] *Zachariae a Lingenthal C.* Collectio... P. 79.
[42] *Ράλλης Γ., Πότλης Μ.* Op. cit. T. Γ'. Σ. 484.

постановлении собора в середине IV столетия, то значит такое пение было повсеместно распространено.

В «Житии Феодора Студита» упоминается о монахах — «творцах тропарей и мелодий» (τροπαρίσματα καὶ μελουργήματα)[43]. Если под первыми могут подразумеваться только авторы текстов, то вторые — явно композиторы. Такая постановка образования, опять-таки, свидетельствует о профессионализации певческого дела, которая не могла обойтись без нотации.

В завещании (Διάταξις) византийского вельможи Михаила Атталиатоса, датированном 6567 годом от сотворения мира (то есть, 1059 г.) упоминается целый ряд богослужебных книг: Ἑρμηνεία τοῦ Θεολόγου, Εἱρμολόγιον βομβύκινον, Κονδακάριον, Ψαλτήριον, Εἱρμολόγιον καὶ τὰ Ἀλληλουϊάρια и другие[44]. Даже если считать, что оба упомянутых «Ирмология» и «Кондакарий» содержат только распевающийся текст без нотного сопровождения, то совершенно очевидно, что «Псалтирион» и «Аллилуйарион» — певческие книги[45]. В первом случае название говорит само за себя. Что же касается второго, то ясно, что не было смысла создавать рукопись лишь ради бесконечного повторения «аллилуйя»; эта книга приобретает реальные очертания только в том случае, если «аллилуйя» излагается в разнообразных мелодических вариантах, зарегистрированных нотацией. Более того, в этом же завещании сообщается[46]:

Ἀπὸ τοῦ μοναχοῦ Γρηγορίου ἀνελαβόμεθα βιβλίον ἔχον στιχηρὰ τονισμένα ὡς Εἱρμολόγιον.	*У монаха Григория нами была приобретена книга, содержащая положенные на музыку стихиры, наподобие Ирмолога.*

Следовательно, если в середине XI века подобные книги могли находиться у частных лиц, то значит возраст их

[43] *Michaelis Monachi* Vita et conversatio Theodori abbatis monasterii Studii, 29 // PG 99. Col. 273.
[44] *Sathas C.* Bibliotheca medii aevi. Vol. I. P. 50. Paris, 1872. P. 49.
[45] *Герцман Е.* Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 143.
[46] *Sathas C.* Op. cit. P. 68.

council's statement in the middle of the IVth century, it means that it was widely used at that time.

In «The Life of Theodore of Stoudios» we can find a note about monks, «creators of troparions and melodies» (τροπαρίσματα καὶ μελουργήματα)[43]. If by the first term was meant only the authors of texts, then by the second they clearly meant composers. This manner of education once again shows the level of professionalism in singing which could not have done without notation.

In a testament (Διάταξις) of the Byzantine dignitary Michael Attaliatos (dated by 6567 years from the creation of the earth — so it's 1059) a whole list of service books can be found: Ἑρμηνεία τοῦ Θεολόγου, Εἱρμολόγιον βομβύκινον, Κονδακάριον, Ψαλτήριον, Εἱρμολόγιον καὶ τὰ Ἀλληλουϊάρια and others[44]. Even if we assume that «Heirmologion» and «Kondakarion» contain only texts, which could be used without any notational company, there is not a shadow of doubt that «Psalterion» and «Alleluiaria» — are chant books[45]. In first case the title of the book speaks for itself. And in the second cause it is quite clear that there was no reason for creating a manuscript just to repeat the word «Alleluia, alleluia, alleluia». This book can be treated like a real document only if the word «Alleluia» is accompanied by various melodies, registered in notation. Moreover, it is also stated in the testament[46]:

Ἀπὸ τοῦ μοναχοῦ Γρηγορίου ἀνελαβόμεθα βιβλίον ἔχον στιχηρὰ τονισμένα ὡς Εἱρμολόγιον.	*From monk Gregory we obtained a book, which contained stichera, put in music, just like Heirmologion.*

So, if by the middle of the XIth century private individuals had this type of book at their disposal, this means

[43] *Michaelis Monachi* Vita et conversatio Theodori abbatis monasterii Studii, 29 // PG 99. Col. 273.
[44] *Sathas C.* Bibliotheca medii aevi. Vol. I. P. 50. Paris, 1872. P. 49.
[45] *Герцман Е.* Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 143.
[46] *Sathas C.* Op. cit. P. 68.

употребления намного старше, так как они уже стали обыденной вещью в житейском обиходе. Сюда же можно добавить, что согласно проведенным основательным исследованиям такая важная певческая книга, как «Στιχηράριον», уже существовала в VIII столетии[47]. Если это действительно так, то в VIII веке сформировалась книга, состоящая из песнопений одного жанра. Нетрудно догадаться, что это могло произойти только в результате длительного развития, которому предшествовали самые разнообразные этапы записи песнопения, без их дифференциации по жанрам. А это еще раз косвенно подтверждает давнюю певческую практику, проходившую на фоне активного использования нотации.

Следовательно, все говорит о том, что нотное письмо обязательно существовало. Но вновь возникает все тот же вопрос: каким оно было — древнегреческим, «языческим» или уже византийским, «христианским»? А может быть существовала какая-то третья его разновидность, представлявшая собой некую переходную стадию от одной нотации к другой?

§ 5. Свидетельства музыкально-теоретических памятников

Вспомним, что христианство не отказалось от «языческих» наук, содержащих знания о природе и Вселенной, а приняла их в свое лоно, осуществив лишь некоторую косметическую редакцию там, где этого требовали установки новой религии. Дисциплины «языческого» *квадривиума*, куда входила и музыка, также стали важным разделом хри-

[47] *Lazarević St.* Στιχηράριον // Byzantinoclavica 2. 1968. С. 298. Хотя Э. Веллеш относит создание этой книги в IX веку (*Wellesz E.* Byzantine music // Proceedings of the Royal Musical Association. Vol. 59. 1932–1933. P. 16).

that those books had been written much earlier. We can also add that, according to careful research, such an important chant book as «Στιχηράριον» already existed in the VIIIth century[47]. If it is really so, this means that in the VIIIth century a book, consisting of chants written in the same genre had been composed. This could have happened only as a result of a lengthy development. And earlier, there should have been a multitude of steps, where different types of chants were not separated by genres. This once again indirectly supports an ancient chant practice, which was being exercised with an active usage of notation as a background.

Consequently, all these facts show that the notation writing system really existed. At this point the same question arises again: what kind of notation was it — Ancient Greek, «pagan» or maybe Byzantine, «Christian»? Or, maybe there was a different (third) type of notation system, which existed as some kind of transitional stage from one notation to another?

§ 5. Testimonies of monuments on musical theory

We must remember that Christianity did not reject «pagan» sciences, which contained knowledge about nature and the universe. On the contrary, Christianity accepted many of them, after doing a little «clean-up», so that things corresponded to the concepts of the new religion. The disciplines of the «pagan» *quadrivium*, which contained music, also be-

[47] *Lazarević St.* Στιχηράριον // Byzantinoclavica 2. 1968. С. 298. Though E. Wellesz dated the creation of this book in the IXth century (*Wellesz E.* Byzantine music // Proceedings of the Royal Musical Association. Vol. 59. 1932–1933. P.16).

стианского образования[48]. Есть возможность понять как осуществлялась христианизация musica speculativa отцами церкви. Если вопрос о том, был ли христианином Боэций (ок. 480–524), пока остается темным и его «De institutione musica» не может служить иллюстрацией христианских толкований музыкально-исторических событий и музыкально-теоретических категорий, то в «Institutiones» Кассиодора

came an integral part of Christian education[48]. It is possible to understand how christianization of *musica speculativa* was being made by the fathers of the Church. If Boethius' Christianity still remained in the shade, and his «De institutione musica» can not illustrate how musical-theoretical categories and historical events were interpreted, the «Institutiones» of Cassiodorus (about 490–583) evidently can. Besides general statements, such as «*in ipsa quoque religione*

с самой религией, как десяти-струнник с десятью заповедями), — во всем остальном, начиная от величины интервалов и кончая системой тональностей, он следует «языческому» музыкознанию. Да иначе и не могло быть, поскольку эти теоретические положения отражали реальности, неподвластные изменениям, происходившим в религиозных воззрениях. И Кассиодор в этом не одинок, поскольку все памятники musica speculativa христианских времен во многом повторяют положения, известные науке еще со времен пифагорейцев.

Во второй части своих «Institutiones», посвященной музыке, Кассиодор дважды упоминает трактат, написанный неким Гауденцием, и настоятельно рекомендует его тем, кто хочет приобщиться к музыке. Кассиодор также свидетельствует о том, что «vir dissertissimus Mutianus transtulit in Latinum»[50] (*искуснейший муж Муциан перевел [труд Гауденция] на латынь*). Безусловно, в этом следует видеть свидетельство популярности учебника Гауденция. В противном случае не возникла бы надобность в его переводе на общеупотребительную латынь.

Латинский перевод Гауденция не сохранился, но само сочинение дошло до нас под заглавием: Γαυδεντίου φιλοσόφου Ἁρμονικὴ εἰσαγωγή[51] (*Гауденция философа Введение в гармонику*).

И самое интересное заключается в том, что в его заключительных разделах, начиная с главы 20, присутствует описание древнегреческой нотации. Автор начинает этот раздел так:

Ἐχρήσαντο δὲ οἱ παλαιοὶ [ὀνόμασι] πρὸς τὴν σημασίαν τῶν ὀκτωκαίδεκα φθόγγων καὶ γράμμασι, τοῖς καλουμένοις σημείοις μουσικοῖς, περὶ ὧν νῦν ῥητέον.	*Для обозначения 18 звуков древние пользовались <наименованиями> и буквами, названными музыкальными нотами, о которых сейчас необходимо сказать.*

[50] *Герцман Е.* Cassiodori De musica. С. 11. О Гауденции см. С. 19.

[51] *Gaudenti philosophi* Harmonica introductio // Musici scriptores graeci. Recognovit prooemiis et indice instruxit C. Janus. Leipzig, 1895. P. 327–355.

related to the ten commandments), in everything else starting with interval length and finishing with the system of keys, music follows «pagan» musicology. It could not have happened any other way, because theoretical concepts reflected the realities, which were happening in the religious mentality during that time. And the above quotation from Cassiodorus is not the only evidence supporting this proposition, because all monuments of *musica speculativa* of Christian times often repeat the concepts, known to science starting from Pythagorean times.

In the second part of «Institutiones», which is devoted to music, Cassiodorus twice mentions a treatise written by a certain Gaudentius, and he strongly recommends it to those who want to get acquainted with music. Cassiodorus also mentions that «*vir dissertissimus Mutianus transtulit in Latinum*»[50] (*skilful Mutianus has translated [Gaudentius' work] to Latin*). Of cause, this fact shows the popularity of Gaudentius' book. Otherwise there would have been no need to translate it to Latin — a commonly used language.

The Latin translation of Gaudentius' work has not survived to our times, but the Greek original has reached us under the title: Γαυδεντίου φιλοσόφου Ἁρμονικὴ εἰσαγωγή[51] (*By philosopher Gaudentius Introduction to harmonike*).

And the most interesting fact is that starting from the twentieth chapter, we can find a description of ancient Greek notation. The author begins this chapter the following way:

Ἐχρήσαντο δὲ οἱ παλαιοὶ [ὀνόμασι] πρὸς τὴν σημασίαν τῶν ὀκτωκαίδεκα φθόγγων καὶ γράμμασι, τοῖς καλουμένοις σημείοις μουσικοῖς, περὶ ὧν νῦν ῥητέον.	*For defining 18 sounds ancient [people] used (names) and letters, called musical signs, about which it is important to speak now.*

[50] *Герцман Е.* Cassiodori De musica. С. 11. On Gaudentius see P. 19.

[51] *Gaudenti philosophi* Harmonica introductio // Musici scriptores graeci. Recognovit prooemiis et indice instruxit C. Janus. Leipzig, 1895. P. 327–355.

ἡ τῶν μουσικῶν σημείων ἔκθεσις γέγονε μὲν ἐπὶ σημειώσει τῶν φθόγγων, ὅπως μὴ τὰ ὀνόματα καθ' ἕκαστον γράφοιτο, καὶ ἑνὶ δὲ σημείῳ δύνατό τις ἐπιγνώσκειν καὶ ἀποσημειοῦσθαι φθόγγον.

Музыкальные ноты были введены для обозначения звуков, чтобы не записывать название каждого и чтобы всякий мог по одной ноте узнать и обозначить звук[52].

Следующая глава 21, излагающая основные принципы нотации, начинается словами: «Θεωρητέον δὲ νῦν μόνον τὴν καθ' ἡμιτόνιον τάξιν τῶν σημείων, ὅν τρόπον συνέστηκεν»[53] (*Сейчас необходимо рассмотреть только каким образом создается порядок нот по полутонам*). Выполнив такую задачу, Гауденций переходит к решению следующей (глава 22): «Νυνὶ δὲ ἐκκείσθωσαν ἡμῖν ἐπὶ κανονίου τὰ καθ' ἡμιτόνιον σημεῖα σὺν ὁμοτόνοις»[54] (*Сейчас же нами будут изложены на каноне ноты с гомотонами*[55] *по полутонам*). Завершив это изложение, он перечисляет (глава 23) «Ὑπολυδίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος» (*Ноты гиполидийской тональности в ди-*

[52] Не могу не обратить внимание на то, что нередко филологи, изучающие античную музыку и пишущие на английском языке, переводят φθόγγος как «note» (тем же словом часто представляется χορδή, когда она обозначает не *струну*, а *ступень* музыкальной системы). Из последних трактовок такого рода см.: *Barker A*. Greek Musical Writings. Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory. Cambridge University Press, 1986. P. 560–561 (из *Index of words and topics*). *West M*. Op. cit. P. 219–222. *Solomon J*. Cleonides: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ. Critical Edition, Translation, and Commentary. A Dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Classics. Chapel Hill, 1980 (manuscripts). P. 146, 212. Совершенно очевидно, что подобные переводы ошибочны, поскольку *нота* и *звук* не одно и то же: *нота* — всего лишь знак, обозначающий *звук* в нотном письме. Как мы видим, хотя бы по цитирующемуся фрагменту, древние авторы, в отличие от современных филологов, хорошо понимали это, поскольку для них φθόγγος и σημεῖον — различные явления.

[53] *Solomon J*. Op. cit. P. 349.

[54] Ibid. P. 350.

[55] В античной теории ὁμότονοι φθόγγοι — звуки, имеющие одну и ту же высоту.

ἡ τῶν μουσικῶν σημείων ἔκθεσις γέγονε μὲν ἐπὶ σημειώσει τῶν φθόγγων, ὅπως μὴ τὰ ὀνόματα καθ' ἕκαστον γράφοιτο, καὶ ἑνὶ δὲ σημείῳ δύνατό τις ἐπιγνώσκειν καὶ ἀποσημειοῦσθαι φθόγγον.

Musical signs were created in order to define sounds, so that it was not necessary to write the name of each, and so that anyone could recognize the sound by one sign[52].

The 21st Chapter describes general principles of notation. It starts with the following words: «Θεωρητέον δὲ νῦν μόνον τὴν καθ' ἡμιτόνιον τάξιν τῶν σημείων, ὅν τρόπον συνέστηκεν»[53] (*and now it is important to take a look at the way the order of notes by semitones is created*). After solving this problem, Gaudentius goes to another one (Chapter 22) «Νυνὶ δὲ ἐκκείσθωσαν ἡμῖν ἐπὶ κανονίου τὰ καθ' ἡμιτόνιον σημεῖα σὺν ὁμοτόνοις»[54] (*and now we will describe on the small canon the notes with homotonoi*[55] *by semitones*), and having finished this description, he enumerates (Chapter 23) «Ὑπολυδίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος» (*the notes of the Hypolydian key in diatonos*

[52] I cannot ignore the fact that philologists, who study antique music and who write in English, commonly confuse φθόγγος for «note» (the same word is used often for χορδή, when a step in a musical system, not «string» in meant). For some recent interpretations see: *Barker A*. Greek Musical Writings. Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory. Cambridge University Press, 1986. P. 560–561 (from *Index of words and topics*). *West M*. Op. cit. P. 219–222. *Solomon J*. Cleonides: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ. Critical Edition, Translation, and Commentary. A Dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Classics. Chapel Hill, 1980 (manuscripts). P. 146, 212. It is completely obvious that these translations are wrong, because *note* and *sound* are not the same thing: *note* only means a sign, which designates a *sound* in a notation system. As we see in this quoted fragment as well as in many others, ancient authors, in distinction from contemporary philologues, understood this clearly, because for them φθόγγος and σημεῖον were different phenomena.

[53] *Solomón J*. Op. cit. P. 349.

[54] Ibid. P. 350.

[55] In ancient theory ὁμότονοι φθόγγοι — sounds that have the same pitch.

атоническом ладе), «Ὑπερλυδίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος» (*Ноты гиперлидийской тональности в диатоническом ладе*) и т. д.

Следовательно, Кассиодор был знаком с древнегреческой нотацией по трактату Гауденция и ни словом не обмолвился о ее порочности. Более того, он рекомендует это сочинение как одно из наиболее основательных. Значит, он не возражал против приобщения к «языческой» нотации.

Но это далеко не единственный пример интереса христиан к древнегреческой нотации.

Обратимся к эпохе Константина VII Багрянородного (905–959). Хорошо известно, что этот монарх покровительствовал наукам и университету. По свидетельству Георгия Кедрина[56]:

τὰς γὰρ ἐπιστήμας, ἀριθμητικὴν μουσικὴν ἀστρονομίαν γεωμετρίαν στερεομετρίαν καὶ τὴν ἐν πάσαις ἔποχον φιλοσοφίαν, ἐκ μακροῦ χρόνου ἀμελείᾳ καὶ ἀμαθίᾳ τῶν κρατούντων ἀπολωλυίας οἰκείᾳ σπουδῇ ἀνεκτήσατο, τοὺς ἐφ' ἑκάστῃ τούτων ἀρίστους τε καὶ δοκίμους ἀναζητήσας καὶ εὑρὼν καὶ διδασκάλους ἐπιστήσας, καὶ τοὺς σπουδαίους ἀποδεχόμενός τε καὶ συγκροτῶν.

Он с особым усердием высоко поднял уничтоженные за непродолжительное время равнодушием и невежеством властителей науки: арифметику, музыку, астрономию, геометрию, стереометрию и всеобщую философию. Он разыскал лучших и славных в каждой из них знающих учителей, принимая и покровительствуя добродетельным.

Согласно рукописной традиции этот монарх и сам не был чужд гимнотворчеству[57].

Вполне возможно, что именно в рамках акции, описанной Георгием Кедриным, Константин VII поручил некому Дионисию создать компендиум, который бы состоял из работ авторитетных авторов. Система средневекового квадри-

[56] *Georgii Cedreni* Op. cit. Tomus altera. P. 326.

[57] Подробнее об этом см.: *Στάθης Γ.* Ἡ Δεκαπεντασύλαβος Ὑμνογραφία ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μελοποιίᾳ. Ἀθῆναι, 1971. Σ. 31, 33, 54, 61–62, 66, 73–74, 82.

mode), «Ὑπερλυδίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος» (*the notes of Hyperlydian key in diatonos mode*) etc.

At this point we can see that Cassiodorus was acquainted with the ancient Greek notation system through Gaudentius' treatise; and he did not utter a single word about its «depraved paganism». Moreover, Cassiodorus recommends this work as one of the most substantial. So, he was not against using «pagan» notation.

And this is by no means the only example of Christian Byzantium's interest in an ancient Greek notation.

Let us take a look at Constantine VII Porphyrogenitus' (905–959) epoch. It is well-known that this monarch gave science and the university his patronage. George Cedrenus testifies[56]:

τὰς γὰρ ἐπιστήμας, ἀριθμητικὴν μουσικὴν ἀστρονομίαν γεωμετρίαν στερεομετρίαν καὶ τὴν ἐν πάσαις ἔποχον φιλοσοφίαν, ἐκ μακροῦ χρόνου ἀμελείᾳ καὶ ἀμαθίᾳ τῶν κρατούντων ἀπολωλυίας οἰκείᾳ σπουδῇ ἀνεκτήσατο, τοὺς ἐφ' ἑκάστῃ τούτων ἀρίστους τε καὶ δοκίμους ἀναζητήσας καὶ εὑρὼν καὶ διδασκάλους ἐπιστήσας, καὶ τοὺς σπουδαίους ἀποδεχόμενός τε καὶ συγκροτῶν.

With great effort he lifted high the sciences, which had been destroyed in a very short period of time by indifference and ignorance by rulers: arithmetic, music, astronomy, geometry, stereometry and general philosophy. He found the best and most famous teachers in each area, accepting and patronizing those who were virtuous.

According to the manuscript tradition this monarch also composed hymnology himself[57].

It is possible that George Cedrenus meant that Constantine assigned to a certain Dionysios the composition of a compendium, which had to consist of works of authoritative authors. The system of Medieval *quadrivium* that

[56] *Georgii Cedreni* Op. cit. Tomus altera. P. 326.

[57] More detailed information about it see: *Στάθης Γ.* Ἡ Δεκαπεντασύλαβος Ὑμνογραφία ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μελοποιίᾳ. ἈΑθῆναι, 1971. Σ. 31, 33, 54, 61–62, 66, 73–74, 82.

виума, включавшая и музыку, нуждалась в учебниках. Дионисий, выполняя поручение монарха, ос-тановился на сочинении старца Вакхия, о котором не сохранилось никаких сведений. Но в большинстве сохранившихся рукописей после изложения сочинения следует эпиграмма, в которой император Константин выводится как вдохновитель и покровитель этой работы[58]:

Τῆς μουσικῆς ἔλεξε Βακχεῖος Γέρων
Τόνους τρόπους μέλη τε καὶ συμφωνίας.
Τούτῳ συνῳδὰ Διονύσιος γράφων
Τον παμμέγιστον δεσπότην Κωνσταντίνον
Σοφὸν ἐραστὴν δείκνυσι τεχνημάτων,
Τὸν τῶν ἁπάντων γὰρ σοφῶν παιδευμάτων
Ἐφευρετήν τε καὶ δότην πεφηνότα
Ταύτης προσῆκεν οὐδαμῶς εἶναι ξένον.

Старец Вакхий[59] перечислил
Тонации, тональности[60], мелосы и созвучия.
Вместе с ним пишущий [эти строки] Дионисий
Величайшего владыку Константина
Мудрого показывает почитателем искусств,
Ибо тому, кто явился изобретателем и дарителем
Всяческих мудрых дисциплин,
Подобает не быть чуждым ей.

[58] *Mathiesen Th.* Ancient Greek Music Theory. A Catalogue Raisonné of Manuscripts. München, 1988 (International Inventory of Musical Sources. Published by the International Musicological Society and the International Assotiation of Music Libraries, Archives and Documentation Centres). P. 81. См. также P. 147, 227, 244, 488, 493–494, 597–598, 718, 756.

[59] Из-за «разнозвучий», возникающих при «рейхлиновском» и «эразмовском» способах чтения, в русскоязычных транскрипциях появляются не только *Вакхий* и *Бакхий*, но также *Вриенний* и *Бриенний* и т. д. В данной работе принято современное чтение.

[60] Судя по этому перечислению, эпиграмму писал человек, не разбирающийся в семантике музыкальных терминов, поскольку τόνος и τρόπος в данном контексте — синонимы (подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 61–69. *Он же.* Музыкальная боэциана. СПб., 1995. С. 89–93). Именно поэтому я был вынужден при переводе дать «тонации, тональности».

contained music, needed textbooks. When fulfilling the assignment of the monarch, Dionysios paid close attention to the works of Bacchius the Old (no information about him has survived). But in the majority of extant manuscripts, at the end of the work, an epigram could be found, where Emperor Constantine is being praised as an inspirer and a patron of that work[58]:

Τῆς μουσικῆς ἔλεξε Βακχεῖος Γέρων
Τόνους τρόπους μέλη τε καὶ συμφωνίας.
Τούτῳ συνῳδὰ Διονύσιος γράφων
Τον παμμέγιστον δεσπότην Κωνσταντίνον
Σοφὸν ἐραστὴν δείκνυσι τεχνημάτων,
Τὸν τῶν ἁπάντων γὰρ σοφῶν παιδευμάτων
Ἐφευρετήν τε καὶ δότην πεφηνότα
Ταύτης προσῆκεν οὐδαμῶς εἶναι ξένον.

Bacchius the Old[59] listed
The tonalities, keys[60] meloses and consonance.
And together with him Dionysius, who is writing [these lines]
Shows the Greatest Ruler Constantine
The wise as one who reveres arts.
Because one who became the inventor and bestower
Of different wise disciplines
Should not be ignorant in this regard.

[58] *Mathiesen Th.* Ancient Greek Music Theory. A Catalogue Raisonné of Manuscripts. München, 1988 (International Inventory of Musical Sources. Published by the International Musicological Society and the International Assotiation of Music Libraries, Archives and Documentation Centres). P. 81. See also: P. 147, 227, 244, 488, 493–494, 597–598, 718, 756.

[59] Due the diversities of pronunciation in the «Reichlinian» and «Erasmusian» methods of reading in Russian transcription we can find not only *Vacchius* and *Bacchius*, but also *Vriennius* and *Briennius* etc. In this work we used a contemporary pronunciation.

[60] We see from the list in the epigram, that it was written by a man who was not too good at the semantics of musical terms, because τόνος and τρόπος are given as synonyms (see more detailed information: *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 61–69. *Idem*: Музыкальная боэциана. СПб., 1995. С. 89–93). That is why in my translation I was forced to used the words «*tonalities, keys*».

На протяжении длительного времени считалось, что в эпиграмме подразумевается Константин I Великий[61]. Однако впоследствии утвердилось мнение, что здесь речь идет о Константине VII[62].

Сейчас принято считать, что из всей антологии, составленной Дионисием, уцелело только одно сочинение, посвященное музыке[63]. Именно только этот опус донесли до нас рукописи. Конечно, все это крайне странно и загадочно. Почему из всего свода работ сохранился только он? Куда делись остальные? Может быть Дионисий по каким-то причинам не выполнил до конца приказание императора и ограничился лишь указанным сочинением? На все эти вопросы пока нет ответов[64].

---

[61] См., например: *Jan C.* Die Eisagoge des Bacchius // Beilage zum Programm für das Schuljahr 1889–1890. Lyceum zu Strassburg im Elsas. Strassburg, 1890. S. 24. *Idem.* Musici scriptores graeci. Leipzig, 1895. P. 283–286.

[62] См.: *Pöhlmann E.* Bakcheios, Pseudo-Backheios, Anonymi Bellermann // Die Musik und Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopдdie der Musik. Ed. Fr. Blьme. Bd. 15. Suppl. Col. 422–424. Хотя сравнительно недавно при публикации английского перевода сочинения Вакхия вновь велась речь о Константине Великом (*Steinmayer O.* Bacchius Geron's Introduction to the Art of Music // Journal of Music Theory. Vol. 29. 2, 1985. P. 271).

[63] См.: *Pöhlmann E.* Bakcheios, Pseudo-Backheios ... Последнее издание греческого текста «Εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς Βακχείου τοῦ Γέροντος» (*Введение в искусство музыки старца Вакхия*) см.: *Bacchii Gerontis* Isagoge // *Jan C.* Musici scriptores graeci. P. 293–216.

[64] Не существует пока ответа и на вопрос о связи этого сочинения Бакхия с другим, также называющимся *Введение в искусство музыки старца Вакхия* и опубликованным И. Фр. Беллерманном: *Anomymi* Scriptio de musica. *Bacchii Senioris* Introductio artis musicae. E codicibus Parisinibus, Neapolitanis, Romano. Primum edidit Fr. Bellermann. Berolini, 1841. P. 101–108. Тексты обоих «Введений» не имеют между собой ничего общего, но, как это ни странно, носят одинаковые заглавия и приписываются одному и тому же автору. Совершенно очевидно, что беллерманновский Вакхий, безоговорочно следовал пифагорейским заветам и в научной среде его нередко именуют «Псевдо-Вакхием» (а иногда и «Псевдо-Дионисием»). Трактат же, предваряющийся посвящением императору Константину, основан на совершенно иных принципах. Эта загадка еще ждет своего разрешения.

For quite a long time it was thought that Constantine I the Great is mentioned in the epigram[61]. But later, another point of view was adopted, that the epigram refers to Constantine the VII[62].

Now, the generally accepted point of view states that only one work devoted to music has survived out of an anthology put together by Dionysios[63]. This is the only opus that has been successfully preserved until today. Really, all of this sounds strange and mysterious. Why is it that from a whole list of works only this one has survived? Maybe Dionysios for some reason had not fulfilled the Emperor's assignment? Was that opus the only one in the anthology? All of these questions can not be answered yet[64].

---

[61] For example, see: *Jan C.* Die Eisagoge des Bacchius // Beilage zum Programm für das Schuljahr 1889–1890. Lyceum zu Strassburg im Elsas. Strassburg, 1890. S. 24. *Idem.* Musici scriptores graeci. Leipzig, 1895. P. 283–286.

[62] See: *Pцhlmann E.* Bakcheios, Pseudo-Backheios, Anonymi Bellermann // Die Musik und Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopдdie der Musik. Ed. Fr. Blьme. Bd. 15. Suppl. Col. 422–424. But just recently in a published English translation of Bacchius' work we could clearly see the name of Constantine the Great (*Steinmayer O.* Bacchius Geron's Introduction to the Art of Music // Journal of Music Theory. Vol. 29.2, 1985. P. 271).

[63] See: *Pöhlmann E.* Bakcheios, Pseudo-Backheios ... The last publication of Greek text «Εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς Βακχείου τοῦ Γέροντος» (*Introduction to the Art of Music*) see.: *Bacchii Gerontis* Isagoge // *Jan C.* Musici scriptores graeci. P. 293–216.

[64] At this point it is impossible to answer the question regarding the relations between this work, written by Bacchius, and a different work published by Fr. Bellermann called «Introduction to the Art of Music by Bacchius the Old»: *Anomymi* Scriptio de musica. *Bacchii Senioris* Introductio artis musicae. E codicibus Parisinibus, Neapolitanis, Romano. Primum edidit Fr. Bellermann. Berolini, 1841. P. 101–108. It is interesting to notice that texts of both «Introductions» have nothing in common, but both of them have the same title and are ascribed to the same author. Bellermann's Bacchius obviously precisely followed Pythagorean precepts — this Bacchius is often called «Pseudo-Bacchius» or «Pseudo-Dionysios» in a scholarly environment. And a treatise devoted to Emperor Constantine is based on absolutely different principles. This riddle is still to be solved.

Существенной особенностью этого трактата Вакхия является то, что он излагается не в повествовательной манере, а в форме вопросов и ответов. А известно, что вопросоответники были характерной чертой византийской учебной жизни. Сюда же следует добавить, что важнейшие теоретические положения в тексте сочинения очень часто иллюстрируются «языческими» нотными примерами. И в этом отношении вопросоответник сродни другим памятникам musica speculativa, считающимся созданными в ранневизантийскую эпоху[65].

Кроме уже упоминавшихся сочинений Гауденция и Вакхия, к ним относят так называемых «Анонимов Беллерманна»[66] — «Τέχνη μουσικῆς» (*Искусство музыки*), где сплошь и рядом теоретические положения также иллюстрируются нотными примерами в языческой нотации[67].

Казалось бы, что здесь нет ничего особенного, поскольку общеизвестно, что византийская musica speculativa повторяла точно или с искажениями основные положения античной теории музыки[68]. Но в том-то и дело, что согласс-

[65] Нужно постоянно помнить о том, что абсолютное большинство упоминаемых здесь музыкально-теоретических источников сейчас не поддается даже приблизительной датировке.

[66] Три небольших музыкально-теоретических опуса, названных в честь их первого издателя — уже упоминавшегося немецкого филолога Иоганна Фридриха Беллерманна (см. сноску 63). Но сочинения этих *Анонимов* никак не связаны с трактатом, приписывающимся Вакхию и опубликованным в этом же издании.

[67] *Anonyma* De musica scripta Bellermanniana. Edidit D. Najock. Lipsiae, 1975. Особенно см. стр. 1–4, 19–21, 24–33. Я здесь не упоминаю самый основной источник по древнегреческой нотации — Ἀλυπίου Εἰσαγωγὴ μουσική (*Введение в музыку Алипия*), поскольку для его датировки в настоящее время вообще не существует даже приблизительных временных координат. Если в XVII веке его датировали II в. (*Meibomii M.* Lectori erudito // Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. Vol. I Amstelodami, 1652), а сравнительно недавно — IV (*Michaelides S.* The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia. London, 1978. P. 12), то на тех же «основаниях» и с тем же успехом его можно отнести и к более раннему, и более позднему времени.

[68] Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Терминологические парадоксы византийской «musica theorica» // Византийский временник.

One substantial peculiarity of Bacchius' treatise lies in the way it was composed: not in the form of narration, but in the form of questions and answers. And it is well known, that this form was very common for Byzantine educational handbooks. Also, we should mention that most important theoretical statements in the text often are accompanied by «pagan» notation examples. And in this case this «question — answer» opus is related to other monuments of *musica speculativa*, which are thought to have been written in the early Byzantine epoch[65].

Except for works of Gaudentius and Bacchius, it is also important to mention the so-called «Bellermannian Anonyms»[66] — «Τέχνη μουσικῆς» (*The Art of Music*), in which theoretical concepts are widely illustrated with examples written in pagan notation[67].

At first glance, it looks like there is nothing exceptional here, because it is well-known that Byzantine *musica speculativa* reflected (precisely or with some distortion) main concepts of the antique theory of music[68]. But the point is

[65] We must constantly keep in mind the fact that most of the sources on musical theory, which are mentioned in this work, can not even approximately be dated.

[66] These are three medium-sized opuses on musical theory which were named in honour of their first publisher — German Johann Friedrich Bellermann (see footnote 63). But these Anomyms are not connected to the treatise, ascribed to Bacchius, which was published in the some edition.

[67] *Anonyma* De musica scripta Bellermanniana. Edidit D. Najock. Lipsiae, 1975. Espesially see P. 1–4, 19–21, 24–33. I do not mention a main source on ancient Greek notation — Ἀλυπίου Εἰσαγωγὴ μουσική (*Introduction to the music by Alypius*), because this work can not be dated (even approximately. If in the XVIIth century it was dated by IIth century A. D. (*Meibomii M.* Lectori erudito // Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. Vol. I Amstelodami, 1652), and the most recent dating — IVth century (*Michaelides S.* The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia. London, 1978. P. 12), based on the same «reasons» and equally well it can easily be dated by earlier and later time.

[68] More detailed information about it see: *Герцман Е.* Терминологические парадоксы византийской «musica theorica» // Византий-

но основным установкам древнегреческой науки о музыке, нотация не является ее разделом. Более того, такой авторитетный свидетель в античном музыкознании, как Аристоксен (IV в. до н. э.), совершенно ясно утверждает[69]:

οὐ γὰρ ὅτι πέρας τῆς ἁρμονικῆς ἐπιστήμης ἐστιν ἡ παρασημαντική, ἀλλ' οὐδὲ μέρος οὐδέν ... οὐ γὰρ ἀναγκαῖόν ἐστι τὸν γραψάμενον τὸν φρύγιον μέλος καὶ ἄριστα γε εἰδέναι τί ἐστι τὸ φρύγιον μέλος, — δῆλον ὅτι οὐκ ἂν εἴη τῆς εἰρημένης ἐπιστήμης πέρας ἡ παρασημαντική	*что нотация не является целью гармонической науки*[70], *и даже никакой [ее] частью ... поскольку записавшему фригийский мелос [вовсе] не обязательно хорошо знать, что такое фригийский мелос, [и отсюда] ясно, что нотация не может быть целью указанной науки).*

Иначе говоря, Аристоксен не считает нотацию делом, достойным ученого, занимающегося изучением музыки (ὁ μουσικός). Это «вотчина» профессиональных музыкантов, то есть тех, кто поет и играет. А отношение к ним в античном мире (во всяком случае во времена «высокой классики», завершение которой еще застал Аристоксен) общеизвестно: профессиональные занятия музыкой недостойны свободнорожденного человека. Подобный пренебрежительный взгляд распространялся и на работу музыкантов-профессионалов: они могут хорошо петь и играть, но не в состоянии оценить *этос* (ἦθος) исполняемого ими музыкального

Т. 51. 1990. С. 183–192. *Он же.* Музыкально-теоретические знания Михаила Пселла // Там же. Т. 54. 1993. С. 75–80. *Он же.* Музыкальная культура поздней Византии // Культура Византии. Т. III. С. 528–550.

[69] *Aristoxeni* Elementa harmonica. Rosetta da Rios recensuit. Romae, 1954. P. 49.7–8, 12–16.

[70] Строго говоря, «гармоника» (ἁρμονική) — раздел античного музыкознания, посвященный изучению лишь звуковысотных аспектов музыки. Однако, поскольку они являются специфической особенностью только музыкального материала (в отличие от ритмики и метрики), то нередко этот термин использовался вообще для определения науки о музыке.

that according to the main concept of ancient Greek musicology a notation was not considered a part of it. Moreover, this is what Aristoxenus (an authoritative witness in antique musicology — IVth century B. C.) clearly states[69]:

οὐ γὰρ ὅτι πέρας τῆς ἁρμονικῆς ἐπιστήμης ἐστιν ἡ παρασημαντική, ἀλλ' οὐδὲ μέρος οὐδέν ... οὐ γὰρ ἀναγκαῖόν ἐστι τὸν γραψάμενον τὸν φρύγιον μέλος καὶ ἄριστα γε εἰδέναι τί ἐστι τὸ φρύγιον μέλος, — δῆλον ὅτι οὐκ ἂν εἴη τῆς εἰρημένης ἐπιστήμης πέρας ἡ παρασημαντική	*That notation is not a goal of harmony science*[70] *and not even any part [of it] ... because one who writes down the phrygios melos should not [necessarily] know what phrygios melos is, [from this fact] it is clear that notation could not be a goal of the indicated science.*

In other words, Aristoxenus is saying that notation is not worthy of someone who studies music (ὁ μουσικός). This is the «ancestral land» of professional musicians, those who could sing and play. And an attitude towards those people (during times of the «high classics», the sunset of which Aristoxenus had observed), is well known: professional study of music is unworthy of a freely born man. This same disregard can be seen towards professional musicians: they can sing and play very well, but at the same time, those people are unable to evaluate the ἦθος of the performed material, because they do not understand its merits and demerits. The

ский временник. Т. 51. 1990. С. 183–192. *Idem:* Музыкально-теоретические знания Михаила Пселла // Там же. Т. 54. 1993. С. 75–80. *Idem.* Музыкальная культура поздней Византии // Культура Византии. Т. III. С. 528–550.

[69] *Aristoxeni* Elementa harmonica. Rosetta da Rios recensuit. Romae, 1954. P. 49.7–8, 12–16.

[70] Precisely, «harmonike» (ἁρμονική) — is a part of antique musicology, devoted to studying aspects of music, bounded with sound pitch. However, these aspects are specific particularities of musical material itself (not like rhythmic and metrics). But this term is often used as a general word for music science.

материала, поскольку они не понимают ни его достоинств, ни его недостатков. Анализ таких аспектов музыки входит в компетенцию ученых, занимающихся исследованием науки о музыке. Нотации не находится места среди перечисляемых Аристоксеном разделов науки о музыке (*гармоники*). Согласно убеждениям этого выдающегося ученика Аристотеля для подлинного ученого[71]:

πολλὰ γὰρ δὴ καὶ ἕτερα ὑπάρχει [ἤ], καθάπερ ἀεὶ λέγεται, τῷ μουσικῷ· μέρος γάρ ἐστιν ἡ ἁρμονικὴ πραγματεία τῆς τοῦ μουσικοῦ ἕξεως, καθάπερ ἥ τε ῥυθμικὴ καὶ μετρικὴ καὶ ὀργανική.

существуют и многие другие [проблемы], как постоянно говорится в отношении сведущего в музыке, ибо гармоническая наука — [только] часть владения сведущего в музыке, как ритмика, метрика и органика.

Нотация в приведенном перечне отсутствует.

Этот завет строго выполнялся античными авторами. Мы не найдем ни одного музыкально-теоретического трактата, считающегося созданным до основания Византийской империи, который содержал хотя бы отдаленный намек на описание нотной системы. И как ни странно, но именно ранневизантийские руководства по музыке нарушили эту традицию. Когда нет исторических фактов, способных помочь точно датировать эти трактаты, а также при отсутствии явно выраженной индивидуальности их содержания, где пересказываются основные параграфы античной теории музыки, — использование в этих памятниках древнегреческой нотации является чуть ли не единственным признаком, согласно которому их можно отнести приблизительно к одному и тому же времени. И если это действительно ранневизантийский период, то складывается представление, что именно в это время авторы музыкально-теоретических руководств, нарушая античную традицию, стремятся ликвидировать разрыв между теорией музыки и ее практикой. Чем еще можно объяснить столь систематическое появление нотных реалий в учебниках? Что другое

[71] *Aristoxeni* Op. cit. P. 41. 8–11.

analysis of these aspects of music is in the bailiwick of scholars, who are working in the field of musicology. There is no separate part assigned for notation among the listed sections of music science (*harmonia*). According to the perspective of this outstanding student of Aristotle, for a real scientist[71]:

πολλὰ γὰρ δὴ καὶ ἕτερα ὑπάρχει [ἤ], καθάπερ ἀεὶ λέγεται, τῷ μουσικῷ· μέρος γάρ ἐστιν ἡ ἁρμονικὴ πραγματεία τῆς τοῦ μουσικοῦ ἕξεως, καθάπερ ἥ τε ῥυθμικὴ καὶ μετρικὴ καὶ ὀργανική.

there are many other different [problems], as it is often said regarding those who are knowlegeable in music, because harmony science [is just] a part of posession which one who is knowlegeable in music obtains, just like rhythmics, metrics and organics.

Notation is not mentioned in this list.

All of the antique authors precisely follow this precept. We will not be able to find any treatise on musical theory (dated before the foundation of the Byzantine Empire) that would have had even a slight hint about the notation system. And no matter how strange it sounds, first early-Byzantine musical manuals were the first ones to break that rule. No historical facts are known which could help to date treatises, where paragraphs of antique musical theory are being explained. The only sign, which unites them and helps to relate these treatises approximately to one period, is the broadly used notation system of the ancient Greeks. And it is really in the early-Byzantine period, when we can assume that during those times authors of manuals on musical theory were breaking the antique tradition by trying to destroy the boundaries between the theory of music and its practice. How else can we explain a fact that notation systematically appeared in the textbooks? What other things could force the writers of

[71] *Aristoxeni* Op. cit. P. 41.8–11.

могло вынудить их составителей иллюстрировать нотными примерами исключительно теоретические параграфы?

Любой, кто ознакомится с сочинениями Гауденция, Анонимов Беллерманна, Вакхия (и добавим сюда — с трактатом Алипия[72]), без труда поймет, что использование в них эллинской нотации направлено на то, чтобы после изучения учебного теоретического курса бывший ученик мог достаточно хорошо ориентироваться в нотном материале.

В самом деле, их параграфы дают основательное знание многих звукорядов, зафиксированных нотографически (*Гауденций* §§ 22–23[73]). Но особое внимание уделяется звукоряду *лидийской тональности*. Он присутствует почти во всех этих источниках. Так, в трактате Вакхия абсолютно все нотные примеры излагаются исключительно в лидийской тональности. Алипий начинает изложение нотных тональных рядов именно с лидийской тональности[74]. У Анонимов Беллерманна только она представлена нотным звукорядом, приведенным целиком (§ 67)[75]. Более того, система сольмизации здесь также представлена нотами лидийской тональности (§ 77)[76]. И это не случайно, так как ее нотная серия по своему «месту» в древнегреческой нотации может быть условно (и, конечно, со многими допущениями) приравнена к современной нотной последовательности, обозначающей звукоряд «белых клавиш» фортепиано (т. е. к звукоряду *до мажора*). Таким образом, нотные знаки лидийской тональности — основа основ для тех, кто намерен в будущем иметь дело с практическим использованием нотного материала.

Далее, как уже указывалось, в вышеперечисленных источниках явно присутствует стремление помочь учащимся приобрести навыки определения интервалов по нотным знакам. Здесь звуки, обрамляющие конкретные интервалы, зачастую представляются не по своим наименованиям в систе-

[72] *Alypi* Isagoge // *Jan C.* Musici scriptores graeci. P. 359–406.
[73] *Gaudentii* Op. cit. P. 350–355.
[74] *Alypi* Op. cit. P. 368–369.
[75] *Anonyma*... Op. cit. P. 19–21.
[76] Ibid. P. 24.

these textbooks to illustrate theoretical paragraphs with notation examples?

Anyone who gets acquainted with the works of Gaudentius, Bellermann's Anonyms, or the work of Bacchius (we can also add here a treatise of Alypius[72]) will easily see that Hellenic notation was included in the courses on theory in order for students to obtain an ability to understand the notation material.

Really, those paragraphs give substantial knowledge of many musical scales, registered notographically (*Gaudentius* §§ 22–23[73]). But special attention is given to the scale of the Lydian key. We can find it almost in all of the mentioned sources. In the Bacchius treatise absolutely all notation examples are given in the Lydian key. Alypius starts the description of notation key scales precisely from the Lydian key[74]. In Bellermann's Anonyms only this key is represented by a complete notation scale (§ 67)[75]. Moreover, the system of solmisation is also represented by notation in the Lydian key (§ 77)[76]. And this occurs more than occasionally. Its notation series, because of its significance in ancient Greek notation, could be conventionally equated (but with many assumptions) with the contemporary notation sequence, found in a piano's «weisse Taste» (meaning the scale of *C-dur*). So, notation signs of the Lydian key are the fundamental basis for those who are planning to deal with the practical usage of notation material in the future.

Further on, as has been already indicated in the sources listed above, we can easily see the aspiration to help students obtain skills of determining intervals with regard to notation signs. In this case sounds, which «frame» one particular interval, often are given not under their usual names in the

[72] *Alypi* Isagoge // *Jan C.* Musici scriptores graeci. P. 359–406.
[73] *Gaudentii* Op. cit. P. 350–355.
[74] *Alypi* Op. cit. P. 368–369.
[75] *Anonyma*... Op. cit. P. 19–21.
[76] Ibid. P. 24.

ме (ὑπάτη, παρυπάτη, λιχανός и т. д.) — как это было обычно в античном музыкознании — а нотными символами (*Вакхий* § 13–20[77]). Иначе говоря, учащегося готовят к тому, чтобы он определял интервалы, глядя на нотные знаки. В этом также со всей очевидностью проявляется тенденция подготовки к практической работе с нотацией. Если бы задача ограничивалась только теоретическим освоением материала, вне практического музицирования, то не было бы необходимости использовать нотные знаки при иллюстрации интервалов. Более того, нередко знаменитое у древнегреческих теоретиков музыки подразделение звуков тетрахордов на στῶτες и κινούμενοι (или φερόμενοι) также дается не с названиями звуков, а нотами (*Бакхий* § 29–30[78]). В том же ракурсе представляются системы тетрахордов (там же, § 39–42[79]) и системы пикнонов[80] (там же, § 32–34[81]). И наконец, здесь мы встречаем изложение средствами нотации разнообразных форм мелодических движений, носящих индивидуальные названия (πρόληψις, ἔκληψις, πρόκρουσις и т. д. — *Анонимы Беллерманна* § 2[82]), а также вокальных упражнений (там же, § 80–81[83]). Все это методически обоснованные учебные приемы, главной задачей которых является — научить работать с нотацией. Другой вывод здесь просто невозможен.

Значит, главная цель, к которой стремились авторы ранневизантийских учебников, заключается в том, чтобы не просто изложить теоретические аспекты музыки, а подготовить будущего музыканта-практика. И разве не странно,

[77] *Bacchii* Op. cit. P. 293–297.
[78] Ibid. P. 299.
[79] Ibid. P. 301–302.
[80] Подробнее об этом феномене античной музыкальной теории и практики см.: *Герцман Е.* Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур // Вопросы музыковедения. Вып. 2. Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. М., 1973. С. 6–26. *Он же.* Античное музыкальное мышление. С. 95–120.
[81] *Bacchii* Op. cit. P. 299–300.
[82] *Anonyma*... Op. cit. P. 2.
[83] Ibid. P. 26–27.

system (ὑπάτη, παρυπάτη, λιχανός etc.) — as it was done in antique musicology, but as notation symbols (*Bacchius* §13–20[77]). So, the student was being prepared to determine the intervals by looking at the notation signs. In this case we can see an obvious tendency for preparing students for practical work with notation. If the main goal was just to get acquainted with theoretical material excluding any playing, why would there be any notation signs used as an illustration of intervals? Moreover, it was popular among ancient Greek theorists of music division of tetrachord sounds into ἑστῶτες and κινούμενοι (or φερόμενοι) to mark sounds often not with the names of the sounds, but with notation signs in textbooks (*Bacchius* §§ 29–30[78]). We can view the system of tetrachords (Ibid, §§ 39–42[79]) and the system of pycnon[80] (Ibid, §§ 32–34[81]). And finally, in these sources we also see explanations of forms of different musical movements, which have individual titles, composed by means of notation (πρόληψις, ἔκληψις, πρόκρουσις etc. — Bellermann's Anonyms § 2[82]), plus vocal exersices (Ibid, § 80–81[83]). All of these things are methodically based teaching examples, the main goal of which is to educate how to work with notation. No other conclusions could be made in this case.

So, the main goal of early Byzantine textbook authors was not only to state the theoretical concept of the music, but also to train future musicians, who would be able to implement musical practice. And is it not strange that not

[77] *Bacchii* Op. cit. P. 293–297.
[78] Ibid. P. 299.
[79] Ibid. P. 301–302.
[80] More detailed information about this phenomena of antique musical theory and practice see: *Герцман Е.* Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур // Вопросы музыковедения. Вып. 2. Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. М., 1973. С. 6–26. *Idem.* Античное музыкальное мышление. С. 95–120.
[81] *Bacchii* Op.cit. P. 299–300.
[82] *Anonyma*... Op. cit. P. 2.
[83] Ibid. P. 26–27.

что именно от этой ранневизантийской эпохи не уцелело ни одного (!) нотографического источника, тогда как они сохранились от значительно более ранних времен, когда в учебную теорию музыки нотация не входила.

В подтверждение этого, нельзя не обратить внимания на еще один интересный факт. Знаменитый среди исследователей византийской музыки «Ἁγιοπολίτης» (*Святоградец*), содержащийся в парижском Codex ancien fonds grec 360 (fol. 216–237), который сейчас относят к XIV веку, подразделяется на две крупные части. Первая из них содержит теорию византийской нотации, а вторая — древнегреческой[84]. Таким образом, две нотные системы, как будто олицетворяющие две различные исторические эпохи, присутствуют в одном сочинении. Даже если учитывать, что в рукопись XIV века такое соединение попало из более раннего источника, то все равно своей необычностью и кажущейся алогичностью оно дает пищу для размышлений. Конечно, проще всего объяснить подобное соседство как результат чисто механической акции: в рукописи-образце, из которой материал перекочевал в Codex ancien fonds grec 360, кто-то машинально соединил фрагменты двух различных кодексов, и так возникли две части «Святоградца». Но даже если принять такую, явно примитивную, трактовку, то и тогда нужно ответить на вопрос: почему тому, кто создавал Codex ancien fonds grec 360, понадобилось переносить в свою рукопись уже давно никого не интересующую систему нотного письма? Может быть из-за стремления копииста сохранить в неприкосновенности содержание источника? Вряд ли. Уж слишком далека и от него, и от первой части «Святоградца» античная нотная система.

Таким образом, нет никаких видимых оснований считать, что при новой христианской религии музыкальная практика сразу же отказалась от древнегреческой нотации. Скорее всего, это произошло позже. Но когда?

[84] The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary edition by J. Raasted. Copenhague, 1983 (Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge grec et latin).

one (!) notation source has survived whole from this early Byzantine epoch, while at the same time many materials from earlier epochs, when notation was not a part of studied musical theory, have survived?

In confirmation of this we must pay attention to another interesting fact. A source, famous among scholars of Byzantine music «Ἁγιοπολίτης» (the *Hagiopolites*), which is contained in the Parisian *Codex ancien fonds grec 360* (fol. 216–237), dated to the XIVth century, is divided into two major parts. One of them contains a theory of Byzantine notation, and the other part includes a theory of ancient Greek notation[84]. So, these two notation systems, which are embodiments of two different epochs, happened to be a part of one work. Even if we believe that this combination in a XIVth century manuscript originated in an earlier source, it makes no difference. But by its extraordinarity and alogic it gives food for thought. Of course, the easiest way to explain this «compound» is to propose that it is a result of mechanical action: in the protomanuscript, from which material entered into the *Codex ancien fonds grec 360*, someone mechanically put together fragments of two different codexes — as result the two parts of *Hagiopolites* were created. But even if we except this obviously primitive point of view, we will still have to answer one question: why would someone need to copy a notation system which is not relevant and went out of use a long before? Maybe this happened because a copyist wanted to keep the context of the original source inviolable? It's doubtful. The antique notation system is too distant from the time of the copyist and from the first part of *Hagiopolites*.

So, there are no obvious reasons to think that as soon as a new Christian religion was situated, musical practice immediately abandoned ancient Greek notation. It likely happened later on. But when exactly?

[84] The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary edition by J. Raasted. Copenhague, 1983 (Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge grec et latin).

Замена одной нотации на другую могла произойти только тогда, когда более ранняя уже не в состоянии была удовлетворять запросы музыкальной практики. Это единственная причина, способная постепенно (!) прекратить использование конкретной нотной системы. В таком случае на смену старому методу записи музыкального материала со временем приходит другой. Причем период, в течение которого происходит вытеснение первого и внедрение второго, достаточно продолжительный и от него должны сохраниться либо памятники, содержащие как одну, так и другую систему нотного письма. Если же исходить из ныне существующих хронологических представлений, такой процесс происходил как раз в загадочные «беззвучные» столетия. Но когда оказывается, что от этих пяти длинных столетий вообще невозможно обнаружить ни одного (!) документа с какой-либо нотацией, то это поистине парадокс. Противоречие с элементарной логикой здесь усиливается еще и потому, что «беззвучные» пять столетий окружены эпохами, активно использовавшими нотные системы. Однако по какому-то непонятному умыслу на пять столетий все прекратилось.

§ 6. А в это время на Западе...

Если мы сопоставим сведения, известные по византийским материалам, с теми, которыми располагают историки западного средневековья, то нетрудно увидеть удивительную общность[85].

Вспомним как Тит Ливий (59 г. до н. э. — 17 г. н. э.) в своей «Ad urbe condita» (VII 2, 1–6, 7) описывает знамени-

[85] Я даю себе полный отчет в том, что ситуация в западноевропейской музыке рассматриваемого периода требует не только самостоятельного исследования, но и является отдельной областью музыковедения, в которой моя компетенция не столь основательна, как этого требует обсуждаемый материал. Поэтому я позволю себе привести лишь общеизвестные, но, как представляется, весьма знаменательные факты.

The substitution of one notation by another could have happened only at the point when one notation lost its ability to meet the requirements of musical practice. This is the only reason that could have contributed to the gradual decline of usage of one particular notation system. In this case a new one gradually substitutes for an old method of registering musical material. And in this connection, the period during which the substitution occurs lasts for quite a long time. And there must be some monuments left that contain one or other system of notation writing. But based on the contemporary perception of chronology, this process of substitution had transpired during these mysterious «soundless» centuries. But we see that there is not a single notation document found which reflects these five centuries. Is not it a paradox? Contradiction with logic also increases due to the following fact: the five «soundless» centuries are surrounded by epochs in which notation systems were actively used. However, due to some unexplained intent everything stopped for five centuries.

§ 5. And at the same time in the West...

If we compare the information known from Byzantine materials with materials obtained by historians of the Western Medieval Times, we can easily see some things in common among them[85].

Let's remember how Titus Livius (59 B. C. — 17 A. D.) in his «Ad urbe condita» (VII 2, 1–67) describes famous events,

[85] I clearly understand that the situation in music in Western Europe of this period requires separate research, and that it is a wholy different area of musicology. My competence here is not as through as in the discussed material requires. That is why allowed myself to use only some well-know famous facts.

тые события, приведшие впоследствии к созданию древнеримского театра. Как известно, «сценические игры» были учреждены в Риме во времена страшного мора, в консульство Гая Сульпиция Петика и Гая Лициния Столона[86]. По современным хронологическим представлениям это произошло в 364 г. до н. э. Эти «сценические игры» стали радикальным новшеством в культурной жизни Рима, жители которого до той поры развлекались только бегами в цирке. Правда, «игрецы» (ludiones), приглашенные из Этрурии, просто плясали под звуки тибии, без каких-либо песен. Римская молодежь, подражая игрецам, добавила распевающиеся стихи и, в конце концов, они «inpletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant» (*ставили сатуры, заполненные песнями, с записанной для тибистки мелодией, и подобающими движениями*[87]) (Ibid. VII 2, 7).

Безусловно сатуры появились значительно позже, чем события, описываемые Титом Ливием. Но римский историк, упрощенно понимавший сложный и длительный процесс становления и первоначального развития театра, перенес на раннюю эпоху хорошо известное по его времени (рубеж старой и новой эры) использование нотации в театральной музыке. Именно поэтому он был убежден, что рождение театра немыслимо без нотации. Действительно, разве можно представить реальную ситуацию, запечатленную в Didascalia, предваряющую например, «Самоистязателя» Теренция, без активного существования нотации[88]:

MODOS · FECIT · FLACCVS · CLAVDI · TIBIIS · PARIB · TOTA·

(Мелодии сначала для двух неравных тибий, а потом для двух правых сочинил Флакк, раб Клавдия)

[86] Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Музыка древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 196–205.

[87] Конечно, ничего подобного в современном русском переводе Н. В. Брагинской нет: там «ставили сатуры с правильными размерами и пением, рассчитанным на флейту» (*Тит Ливий*. История Рима от основания города. Т. I. М., 1989. С. 324).

[88] *Terenti Afri* Comoediae, iterum recensuit A. Fleckeisen. Lipsiae, 1898. P. 1.

which led to the creation of ancient Roman theatre. It is well-known, that «stage plays» were established in Rome in times of a terrible pestilence during the consulate of Gaius Sulpicius Peticus and Gaius Licinius Stolo[86]. According to contemporary chronology they took place in 364 B. C. These «stage plays» became a radical innovation in the cultural life of Rome, the citizens of which before that time entertained themselves only with circus races. At is true that the «players» (*ludiones*), who were invited from Etruria, simply danced to the sounds of the tibia and sang no songs. Roman youth started to imitate the «players» and added the singing of poems to the performance, and finally they «inpletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant» (*stages saturas, filled with songs and written melodies for female-tibicens and with appropriate movements*[87]) (Ibid, VII 2, 7).

Saturas certainly appeared much later then the events, described by Titus Livius. But the Roman historian, who oversimplified the long and complicated process of formation and early stages of development of the theatre, conveyed clearly dated (late B. C. — early A. D. years) application of notation in theatre music to the new epoch. The close link between music and theater in his time convinced Titus Livius that even the origins of theater were inconceivable without notation. Actually, we can hardly imagine a real situation in the *Didaskalia*, which introduces for example Terence's «The Self-Tormentor», without using notation[88]:

MODOS · FECIT · FLACCVS · CLAVDI · TIBIIS · PARIB · TOTA·

(Melodies first for two unequal tibias, and then for two equal ones, composed by Flaccus, Clausius's slave)

[86] For more detailed information see: *Герцман Е.* Музыка древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 196–205.

[87] Of course, we can find nothing of this kind in a contemporary Russian translation done by V. Braginskaja: «ставили сатуры с правильными размерами и пением, рассчитанным на флейту» (*Тит Ливий*. История Рима от основания города. Т. I. М., 1989. С. 324).

[88] *Terenti Afri* Comoediae, iterum recensuit A. Fleckeisen. Lipsiae, 1898. P. 1.

Конечно, можно допустить, что на премьере, состоявшейся в первой половине II в. до н. э., музыкальное сопровождение исполнялось самим композитором и другими музыкантами, которых он «научил» играть свою музыку, так сказать, «со слуха». Однако вышеприведенное сообщение Тита Ливия свидетельствует в пользу активного использования нотации в древнеримской театральной жизни.

М. Т. Варрон (frg. 282) сообщает о «диаграммах», существующих в музыкальной практике, в которых записываются звуки тональностей различной высоты («ipsum etiam musicorum docetur diagrammate, in quo tropi pro acumine vocum superiores scribuntur»)[89]. М. Т. Цицерон (Tusc. 4, 2, 3) хорошо знал о широком использовании нотации («ex quo perspicuum est et cantus tum fuisse discriptos vocum sonis et carmina»). Фабий Квинтилиан (Orat. I, 12, 14), следуя античной традиции, не одобрявшей профессиональных занятий музыкой свободнорожденными гражданами, не советует молодым людям исполнять песни по «музыкальным нотам» («nec moduletur aut musicis notis cantica excipiat»). Марин Викторин даже описывает взаиморасположение слов и нот в рукописях, упоминая о «музыкальных буквах или неких нотах» («unde etiam in tropicis artis usicae litterae seu signa»)[90]. Марциан Капелла в своем кратком изложении античной теории музыки вопреки приведенным выше заветам Аристоксена упоминает о нотации, сообщая, что звук музыкальной системы μέση (на языке Марциана Капеллы — «quae ideo media dicitur») в лидийской тональности фиксируется нотой I («ut in Lydio modo, ubi rectum iota est»). Аналогичным образом нота τρίτη συνημμένων, то есть *триты тетрахорда соединенных* (= «coniunctarum erit tertia») в той же тональности представляет собой «опрокинутую ламбду» («quae in eodem modo, id est Lydio, lambda supinum pro nota habebit»)[91]. Боэций в своей «De institutione musica»

[89] Grammatici Latini IV, 532, 19–21.

[90] Ibid. VI, 183, 22–31.

[91] *Martiani Capellae* De nuptiis Philologiae et Mercurii. Ed H. Eyssenhardt. Lipsiae, 1866. P. 503 (см. также II 138).

We can assume, of course, that during the premiere which took place in the second half of the IInd century B. C., the musical accompaniment was provided by the composer himself and other musicians whom he taught to play his music «by ear». But, Titus Livius' description of saturnas mentioned above indicates that notation was actively used in ancient Roman theatrical life.

M. T. Varro (frg. 282) informs us about «diagrams» which were used in musical practice, and in which sounds of keys with different pitches were registered («ipsum etiam musicorum docetur diagrammate, in quo tropi pro acumine vocum superiores scribuntur»)[89]. M. T. Cicero (Tusc. 4, 2, 3) was well informed about the wide use of notation («ex quo perspicuum est et cantus tum fuisse discriptos vocum sonis et carmina»). Fabius Quintilianus (Orat. I, 12, 14), following antique tradition, did not approve of free citizens studying music professionally. But still he advised young people to perform songs with the help of «musical notes» («nec moduletur aut musicis notis cantica excipiat»). Moreover, Caius Marius Victorinus described the arrangement of words and notation signs in manuscripts, when mentioning «musical letters and some notes» («unde etiam in tropicis artis usicae litterae seu signa»)[90]. Martianus Capella in his description of antique music theory ignores all of Aristoxenus' precepts and mentions notation. He announces that a sound in the musical system — μέση (Martian Capella's language — «quae ideo media dicitur») in the Lydian key is indicated by the note I («ut in Lydio modo, ubi rectum iota est»). In an analogous way, the note τρίτη συνημμένων, that is, trita in the tetrachord of the conjuncted (= «coniunctarum erit tertia») in the same key represents by an «upside down lambda» («quae in eodem modo, id est Lydio, lambda supinum pro nota habebit»)[91]. Boethius in

[89] Grammatici Latini IV. P. 532, 19–21.

[90] Ibid. VI, 183, 22–31.

[91] *Martiani Capellae* De nuptiis Philologiae et Mercurii. Ed. H. Eyssenhardt. Lipsiae, 1866. P. 503 (see also: II 138).

(IV, 3–4), которая была настольной книгой в Европе чуть ли не до XVII века включительно[92], подробно излагает систему все той же «языческой» нотации[93]. (Кстати, целесообразно обратить внимание на то, что время жизни Марциана Капеллы, Боэция и Кассиодора, описывающих активное использование нотации, — V–VI вв., то есть период, который по современным хронологическим представлениям входит в «беззвучные» столетия, и здесь также есть над чем задуматься.)

Все это говорит о том, что нотация была распространена не только в Восточной Римской империи, но и в Западной. Правда, изредка указывают на текст Исидора Севильского (Etimologiarum libri III 15)[94], якобы свидетельствующий о том, что он ничего не знал о нотации, поскольку упоминает «soni ... quia scribi non possunt» (*звуки ..., которые не могут записываться*). Однако если эту фразу рассмотреть не изолированно, а в контексте всего фрагмента, то станет ясно, что речь идет о совершенно ином:

Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens, et dicta Musica per derivationem a Musis. Musae autem apellate ἀπὸ τοῦ μῶσθαι, id est, a quaerendo, quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur. Quarum sonus, quia sensibilis res est, praeterfluit in praeteritum tempus, imprimiturque memoriae, inde a poetis Iovis et	*Музыка — знание гармонии, заключающееся в звуке и мелодии, и название «музыка», произошло от Муз. Музы же называются «апо ту мостай»[95], то есть от искать, потому что от них, как установили древние, отыскивается сила песен и гармония звучания. Их звучание — поскольку это чувственно воспринимаемое дело — протекает в течение ускольза-*

[92] *Герцман Е.* Боэций и европейское музыкознание // Средние века. Вып. 48. 1985. С. 233–243.

[93] *Герцман Е.* Музыкальная боэциана. С. 263–266, 383–387.

[94] *Isidori Hispalensis Episcopi* Etymologiarum libri XX // PL 82. Col. 163.

[95] То есть «от знания».

his «De institutione musica» (IV, 3–4), which was broadly used in Europe almost until the end of the XVIIth century[92], describes in detail the very same system of «pagan» notation[93]. (By the way, it is relevant to note one fact: Martian Capella, Boethius and Cassiodorus, who described active notation usage, all lived in the Vth and VIth centuries A. D. This period, however, is part of the «soundless» epoch, according to contemporary periodization. Here there is something to meditate on).

All of this indicates that notation was widely distributed not only in the Eastern Roman Empire, but also in the Western Roman Empire. Sometimes scholars bring up the text of Isidore of Seville (Etimologiarum libri III 15)[94], which supposedly indicates that he knew nothing about the notation, because he mentions «soni . . . quia scribi non possunt» (*sounds which could not be written down*). But, if we look at the phrase in the context of the whole fragment, we can easily understand that the subject really is something completely different:

Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens, et dicta Musica per derivationem a Musis. Musae autem apellate ἀπὸ τοῦ μῶσθαι, id est, a quaerendo, quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur. Quarum sonus, quia sensibilis res est, praeterfluit in praeteritum tempus, imprimiturque memoriae, inde a poetis Iovis et	*Music is knowledge of harmony enclosed in the sound and in the melody, and the name «music» came from Musas. Musas are called «apo tu mosthai»[95] which means to seek, because from them ancient people determined the strength of songs and the harmony of sounds. Their sound [of harmony] — due to the fact that this is a matter of the senses — escapes with the flow of time*

[92] *Герцман Е.* Боэций и европейское музыкознание // Средние века. Вып. 48. 1985. С. 233–243.

[93] *Герцман Е.* Музыкальная боэциана. С. 263–266, 383–387.

[94] *Isidori Hispalensis Episcopi* Etymologiarum libri XX // PL 82. Col. 163.

[95] It is «from knowledge».

Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt.

ющего времени и запечатлевается памятью. Отсюда поэтами выдумано, что Музы — дочери Юпитера и Памяти. Ведь если они не удерживаются в памяти человека, звуки погибают, потому что они не могут записываться.

Ясно, что автор ставил перед собой цель — «оправдать» то, что *выдумано поэтами*. Для этого ему надлежало объяснить две «ипостаси» муз — как олицетворение и самой музыки, и памяти. Чтобы связать их в одно целое, самым убедительным было напоминание о том, что звуки музыки существуют только в момент их звучания, а затем исчезают. Поэтому для их сохранения необходима память. Но такое толкование не имеет ничего общего с реальностью, в которой нотация стала неотъемлемой частью музыкальной жизни Западной Римской Империи.

Но удивительно, что здесь, как и на Востоке, также нетрудно обнаружить «беззвучные» столетия. В самом деле, получается так, что Боэций и Кассиодор — последние авторы, упоминающие об античной нотации. И затем первые известные рукописи уже со средневековыми разновидностями нотного письма датируются только IX–X вв.[96] Другими словами, ситуация соответствует той, которая наблюдается по византийским источникам.

Чтобы сделать какие-то определенные выводы из изложенного материала, необходимо совместить несколько практически несогласующихся фактов:

[96] См., например: Tropen- und Sequenzenhandschriften. Répetroire international des sources musicales. Herausgebenen von H. Husman. München-Duisburg, 1964. P. 110–111, 124–126, 128–129, 134–135, 137–139, 140–142, 152–155, 158–160. Такое положение признается и специалистами, исследующими западноевропейские нотные источники (*Hiley D.* Notation // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V. 13. P. 345).

Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt.

and remains in memory. Based on this, poets made up [a story] that Musas are daughters of Jupiter and Memory. And if they do not remain in a person's memory, sounds perish, because they can not be written down.

It's clear, that the author's main goal was «to justify» what the poets had *composed*. To do this he had to explain the two aspects of the Musas, first, as an embodiment of music itself, and second, as a memory. To connect them into one whole, the most convincing way was to remind people that sounds of music exist only at the moment of sounding and then disappear. And in order to store them we need memory. But this interpretation had nothing in common with the reality, where notation became an integral part of musical life in Western Roman Empire.

But surprisingly, in the West just as in the East, it was rather easy to find «soundless» centuries too. Really, in this case we can see that Boethius and Cassiodorus are the last authors to talk about antique notation. Thereafter, it is nearly five hundred years later before we find the first known manuscripts with the medieval notation system, which are dated to the IXth–Xth centuries[96]. In other words, the situation corresponds to the one we observe when analyzing Byzantine sources.

In order to make any conclusions from this information, we must combine two facts, although they contradict one another:

[96] For example see: Tropen- und Sequenzenhandschriften. Répetroire international des sources musicales. Herausgebenen von H. Husman. München-Duisburg, 1964. P. 110–111, 124–126, 128–129, 134–135, 137–139, 140–142, 152–155, 158–160. This situation is accepted by specialists, who are studying west European notation sources (*Hiley D.* Notation // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V. 13. P. 345).

а) много свидетельств активного использования нотного материала, изложенного на хрупком папирусе, датирующемся от III в. до н. э. вплоть до IV в. н. э., и абсолютное отсутствие нотографических документов на плотном пергамене от заката античности вплоть до IX–X вв.;

б) абсолютное отсутствие нотографических документов от заката античности вплоть до IX–X вв. и, одновременно с этим, много свидетельств, подтверждающих активное использование нотации в тот же самый период.

Таким образом, речь идет о ряде парадоксов, связанных с существованием пятивековой «беззвучной эпохи».

Не являются ли они результатом сомнительной датировки источников? Не будем забывать, что решающим аргументом в этом деле сейчас оказывается их палеографический анализ. Но ведь наука волей-неволей приспосабливает свои палеографические наблюдения к принятым ею хронологическим представлениям. Поэтому для проверки последних палеографические данные вряд ли могут сыграть решающую роль.

В связи с этим представляется целесообразным дать пока предположительный ответ на кардинальный для указанных парадоксов вопрос: **а существовали ли вообще пять столетий, от которых не сохранилось ни одного нотографического памятника? Не являются ли они следствием наших заблуждений, связанных с неверными хронологическими воззрениями?** Ведь именно в таком случае все выявленные противоречия и несогласованности аннулируются.

Коль скоро мы стараемся изучить проблему «беззвучных» столетий со всех сторон, то необходимо исследовать и такой вопрос. Однако здесь историк музыки уже вряд ли может помочь.

a) There is much evidence of the active use of notation material, found on fragile papyrus dated from the IIIth century B. C. to the IVth century A. D., and there is an absolute lack of any notation documents written on durable parchment in the period from the sunset of Antiquity until the IXth–Xth centuries;

b) There is an absolute lack of notation documents in the period from the sunset of Antiquity until the IXth–Xth centuries, but on the other hand, there is much evidence confirming, that notation was actively used during that period of time.

As we can see, we are faced with a several paradoxes in the five centuries of the «soundless epoch».

Could this be a result of the questionable dating of sources? We should remember that the main argument in this case is paleographic analysis of the documents. But scholarship, like it or not, adapts its paleographic observations to accepted chronological views. Paleographic data, therefore, can hardly play a decisive role in verifying those views.

Therefore, only a probable answer can be given to the cardinal question of the paradox: **were there actually five-hundred years without a single notation manuscript monument? May these five-hundred years be a consequence of our confusion?** In this case all paradoxes disappear.

And if we are trying to view and study the problem of the «soundless epoch» from different angles, then we must research the question of the existence of those «soundless» centuries. Although a historian of music can hardly help in this case.

Список

научных и учебно-методических трудов ведущего научного сотрудника Российского института истории искусств, доктора искусствоведения

Евгения Владимировича Герцмана

Книги и брошюры

1. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986.
2. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988.
3. Петербургский теоретикон. Исследование. Одесса: Вариант, 1994.
4. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1995.
5. Музыкальная Боэциана. СПб.: Глагол, 1995.
6. Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Каталог Т. 1: Российская Национальная Библиотека. СПб.: Глагол, 1996.
7. В поисках песнопений Греческой Церкви. Порфирий Успенский и его коллекция греческих музыкальных рукописей. СПб.: Алетейя, 1997.
8. Гимн у истоков Нового завета. Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. М.: Музыка, 1997.
9. Античная музыкальная педагогика. СПб.: СПб. гуманитарный ун-т профсоюзов, 1996.
10. Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Каталог. Т. 2: Библиотека Российской Академии наук, Архив Российской Академии Наук, библиотеки Университета и Эрмитажа. СПб.: Изд-во Библиотеки Российской Академии наук, 1999.
11. «Синопсис музыки», или памятник агонии musica speculativa. М.: Композитор, 2000.
12. Пропавшие столетия византийской музыки. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2001.
13. Парафразы Евгения Вулгариса о музыке. М.: Музыка, 2001 (в печати).

Статьи-исследования

14. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном // Вестник древней истории. М.: Наука, 1971. № 4. С. 181–194
15. Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур // Вопросы музыковедения. Вып. 2. Труды Государственного музыкально-педагогическогоинститута им. Гнесиных. М., 1973. С. 6–26.

16. Основные исторические этапы эволюции античного ладового мышления // Научно-методические записки Дальневосточного педагогического института искусств. Владивосток, 1978. С. 3–13.
17. Παρακαταλογή и три вида звучания // Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae. T. XXVI. Fasc. 3/4. Budapest, 1978. P. 347–359.
18. К вопросу о музыкальной символике древности // Советская музыка. М.: Советский композитор, 1978. № 12. С. 128–130.
19. Проблемы античного музыкознания // Советская музыка. М.: Советский композитор, 1983. № 5. С. 103–107.
20. Античная функциональная теория лада // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М.: Советский композитор, 1983. С. 202–223.
21. Античная музыкальная акустика о резонансе // Gordon Athol Anderson. In memoriam. Wissenschaftliche Abhandlungen 49. Henryville-Ottawa-Binningen, 1984. S. 205–210.
22. Актуальные проблемы изучения ладовой организации византийской музыки // Византийский временник. Т. 41. М.: Наука, 1980. С. 234–248 (Соавтор: С. А. Монахова).
23. Становление [византийской] музыкальной культуры // Культура Византии. Т. I: IV — первая половина VII вв. М.: Наука, 1984. С. 618–631.
24. Боэций и европейское музыкознание // Средние века. Вып. 48. М.: Наука, 1985. С. 233–243.
25. «Каталог песен» из Ашшура (KAR 158, col. VIII) и положения античного музыкознания // Вестник древней истории. М.: Наука, 1986. № 2. С. 175–182.
26. Античное учение о мелосе // Критика и музыкознание. Вып. 3. Л.: Музыка, 1987. С. 114–148.
27. Леонард Эйлер и история одной музыкально-математической идеи // Развитие идей Эйлера и современная наука. Сб. статей. М.: Наука, 1988. С. 321–332.
28. Греческий учебник музыки XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник за 1987 г. М.: Наука, 1988. С. 161–177.
29. Инструментальный каталог Поллукса // Из истории инструментальной музыкальной культуры. Сб. статей. Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1988. С. 7–29.
30. Греко-арабская музыкально-теоретическая рукопись // Музыкальная культура Средних веков. Теория. Практика. Традиции. Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1988. С. 5–13.
31. Ладотональная терминология трактата Боэция «De institutione musica» // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. М.: Советский композитор. 1989. С. 227–244.

32. Неизвестная нотная рукопись Леонарда Эйлера // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник за 1988 г. М.: Наука, 1989. С. 155–159.

33. Развитие музыкальной культуры [Византии] // Культура Византии. Т. II: Вторая половина VII–XII вв. М.: Наука, 1989. С. 155–159.

34. Cassiodori De musica // Традиции в истории музыкальной культуры. Античность. Средние века. Новое время. Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1990. С. 3–27.

35. Терминологические парадоксы византийской «musica theorica» // Византийский временник. Т. 51. М.: Наука, 1990. С. 183–192.

36. Музыкальная культура поздней Византии // Культура Византии. Т. III: XIII — первая половина XV вв. М.: Наука, 1991. С. 528–550.

37. Об одном византийском музыкально-теоретическом источнике // Вспомогательные исторические дисциплины Т. XXIII. Л.: Наука, 1991. С. 118–126.

38. Modern perception of Ancient Greek and Byzantine Music // Orbis musicae. Tel-Aviv University, 1991. P. 39–49.

39. Музыкально-теоретические знания Михаила Пселла // Византийский временник. Т. 54. М.: Наука, 1993. С. 75–80.

40. Иоанн Русский с Афона // Музыкальная Академия. М.: Композитор, 1993. № 4. С. 155–156.

41. Музыковедческие экскурсы Никифора Каллиста Ксантопула // Византийский временник Т. 55. М.: Наука, 1994. С. 203–209.

41а. Музыковедческие экскурсы Никифора Каллиста Ксантопула // Палестинский сборник (Императорское Православное Палестинское общество). Вып. 32 (95). СПб., 1993. С. 66–71.

42. Так сказал апостол Павел // Музыкальная Академия. М.: Композитор, 1995. № 3. С. 168–170.

43. К загадкам наследия протопсалта Иоанна Глики // Византийский временник. Т. 56. «Индрик», 1995. С. 215–227.

44. Византийский трактат о древнегреческой трагедии // ΜΟΥΣΕΙΟΝ. Профессору А. И. Зайцеву ко дню 70-летия. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1997. С. 274–281.

45. «Инструментализм» в византийской церковной музыке // Вопросы инструментоведения. Вып. 3. Российский институт истории искусств. СПб., 1997. С. 23–28.

46. Энкомий Петру Великому в фондах Национальной библиотеки // Россия и Христианский Восток. Вып. 1. Москва, «Индрик», 1997. С. 197–207.

47. Два лика Анонима Штамма // Византийский временник. Т. 57. М.: Наука, 1997. С. 165–179.

48. DOCUMENTA KOUKOUZELIANA // Византийский временник. Т. 58. М.: Наука, 1999. С. 104–116.

49. Один Марк или два? // Рукописные памятники. Вып. 5. Российская Национальная Библиотека. СПб., 1999. С. 97–118.

50. Начала российской музыкальной византинистики // Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. 1997. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. С. 44–56.

51. Религиозная музыка александрийских евреев на рубеже старой и новой эры // Греки и евреи: диалог в поколениях. Сб. науч. трудов. Труды по иудаике. Серия «Философия, герменевтика, культурология». Вып. 1. СПб.: Петербургский еврейский ун-т, 1999. С. 264–278.

51а. Богослужебная музыка общины терапевтов // Вестник древней истории. № 1. М.: Наука, 2001. С. 31–40.

52. Древнегреческая органика (по письменным памятникам) // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. Вып. 1. СПб.: Российский ин-т истории искусств, 1998. С. 16–35.

53. KPATHMA ORGANIKON // Византийский временник. Т. 59. М., Наука, 2000. С. 96–107.

54. Дискуссия длиною более двадцати столетий // Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве. К 600-летию основания Кирилло-Белозерского монастыря. СПб., 2000. С. 274–287.

55. Герасим Халкеопулос с соименниками // Ученые записки Российского Православного университета ап. Иоанна Богослова. Вып. 5. М., 2000. С. 105–128.

56. Византийский след в «Περὶ ὕψους» // Византийский временник. Т. 61. Москва «Наука», 2001 (в печати).

57. Петербургские автографы Апостола Констаса // Санкт-Петербург. Музыкальная культура в документах. Публикации. Исследования. СПб.: Левша, 2001 (в печати).

Доклады и тезисы докладов

58. Полис классического периода и музыкальный «авангард» // VIII Всесоюзная конференция «Вестника древней истории» АН СССР. Тезисы докладов. 1–3 июня 1981. М.: Ин-т Всеобщей истории АН СССР. 1981. С. 18–20.

59. Филолай и Аристоксен // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. Материалы музыковедческого конгресса (Московская консерватория. 27.09–1.10.1989 г.). М., 1989. С. 227–240.

60. Певческая «Карманная антология» из Эрмитажа // Византийское искусство и литургия. Новые открытия. Краткие тезисы докладов научной конференции, посвященной памяти А. В. Банк (11–12 апреля 1990 г.). Л.: Эрмитаж, 1991. С. 23–25.

61. Византия и Русь. К проблеме музыкально-художественных контактов в XI–XII веках // Cyrillomethodianum. T. XV/XVI. Thessalonique, 1991/1992. P. 41–50.

62. Исследователь византийской музыки Порфирий Успенский (Тезисы доклада) // Российское византиноведение: итоги и перспективы. Тезисы докладов и сообщений международной конференции, посвященной 100-летию «Византийского временника» и 100-летию Русского Археологического института в Константинополе. Санкт-Петербург. 24–26 мая 1994 г. СПБ.: Эрмитаж, 1994. С. 39–41.

63. Свидетельства о музыкальной жизни византийских монастырей // Наследие монастырской культуры. Ремесло. Художество. Искусство. Историко-теоретическая конференция. Тезисы. СПб.: Российский ин-т истории искусств, 1996. С. 8.

64. Byzantine musical manuscripts of National Library of Russia // Byzantine Identity Image Influence. XIX International Congress of Byzantine Studies, University of Copenhagen, 18–24 August 1996. Abstracts of Communications. Copenhagen, 1996. P. 6344.

65. Леонард Эйлер и европейское музыкознание XVIII века // Германия. Россия. Украина. Музыкальные связи: история и современность. Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. Институт немецкой музыки на Востоке. Материалы международного симпозиума. Санкт-Петербург. 27.09–1.10 1994 г. СПб.: СПб. гуманитарный ун-т профсоюзов, 1996. С. 69–76.

66. Рыночная одиссея «Петербургского теоретикона» // День науки в Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов. Материалы конференции 21–22 мая 1998 года. СПб., СПб. гуманитарный ун-т профсоюзов, 1998. С. 253–257.

67. Загадки, оставленные Александром Мезенцем // Гимнология. Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Дмитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории) 3–8 сентября 1996. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — Ученые записки Научного центра русской церковной музыки имени протоиерея Дмитрия Разумовского. Вып. 1. Кн. первая. М., 2000. С. 249–262.

68. Трости для авлоса // Вопросы инструментоведения. Сб. рефератов. Вып. 4. СПб.: Российский ин-т истории искусств, 2000. С. 38–42.

69. Оплата труда профессиональных музыкантов в античном мире // День науки в Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов. Материалы ежегодной международной научно-практической конференции «Гуманитарная культура как фактор преобразования России». 24–25 мая 2000 года. СПб., 2000. С. 56–58.

70. Уроки прошлого и курс истории музыки // Гуманитарное образование: традициии и новации. Ежегодная межвузовская конференция 16–17 февраля 2000 года. Тезисы докладов (Российская Академия образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербургский гумани-

71. Две исторические ипостаси церковной музыки (Из прошлого Греческой Православной Церкви) // Научно-методические записки Ростовской государственной консерватории. Ростов, 2001 (в печати).

Энциклопедические статьи

72. Пахимер. Пифагор. Платон. Плутарх. Порфирий. Птолемей. Рапсод. Сирингс. Терпандр. Тибия. Тимпан. Фигурация. Форминкс. Шайе. Эвфония. Эпиникий. Эпиталама. Эпитафия. Эриугена Скотт // Музыкальная энциклопедия. Т. IV–VI. М.: Советская энциклопедия, 1978–1982.

73. Военная музыка. Вулгарис Евгений. Егерский лейб-гвардии полк. Измайловский лейб-гвардии Конногвардейский полк. Преображенский лейб-гвардии полк. Эйлер Леонард // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Книги 1–3. СПб.: Композитор, 1996–1999.

74. Авлос. Антистрофа. Букцина. Дифирамб. Гимн. Кифара. Корифей. Лира. Ода. Пеан. Просодия. Рапсод. Сиринга. Скальды. Тимпан. Форминга. Эвфония. Эпиталама. Эпитафия. Эхо // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990.

Рецензии

75. *Thomas J. Mathiesen.* Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music. Music Indexes and Bibliographies. New Jersey, 1974 // Вестник древней истории. М.: Наука, 1978. № 2. С. 227–229.

76. *Kilmer A., Crocker R., Brown R.,* Sound from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music. Berkeley, 1976 // Вестник древней истории. М.: Наука, 1979. № 3. С. 211–214.

77. *Бабкин А., Шендецов В.* Словрь иноязычных выражений и слов. Л., 1981 // Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка. Т. 41. № 5. М.: Наука, 1982. С. 467–469.

78. *McClain E.* The Pythagorean. Prelude to the Song Itself. New York Nicolas Hays Ltd., Distributed, by Eastern Book Co // Вестник древней истории. М.: Наука, 1982. № 3. С. 185–188.

79. *Thiemer H.* Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik. Verlag für systematische Musikwissenschaft. Bonn—Bad Godesberg, 1979 // Вестник древней истории. М.: Наука, 1984. № 4. С. 181–187.

Учебные пособия и учебные программы

80. Музыкальная культура Древней Греции: Учеб. пособие // Античная художественная культура. СПб.: Российский гос. педа-