



ГЕРЦМАН
ЕВГЕНИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ
ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ТЕОРЕТИΚΟΝ

ΓΚΕΡΤΣΜΑΝ
ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΒΙΤΣ
ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ
ΤΗΣ ΠΕΤΡΟΥΠΟΛΕΩΣ

GERTSMAN
EVGENY VLADIMIROVICH
PETERSBURG
THEORETICON

Οδεσσα - Ὀδησσός - Odessa
1994

На с.33 - здание Российской Национальной Библиотеки.

На с.34 - читальный зал Рукописного отдела Российской Национальной библиотеки.

На с.387 - здание Библиотеки Российской Академии Наук.

На с.388 - один из читальных залов Библиотеки Российской Академии Наук.

On p.33: the building of the Russian National Library.

On p.34: the reading-hall of the department of manuscripts of the Russian National Library.

On p.387: the building of the Library of the Russian Academy of Sciences.

On p.388: one of the reading-hall of the Library of the Russian Academy of Sciences.

ISBN 5-8086-0070-1

© Герцман Евгений Владимирович, 1994.

© Издательство "Вариант", Одесса, 1994.

© Evgeny V. Gertsman, 1994.

© 'Variant' Publishers, Odessa, 1994.

СОДЕРЖАНИЕ CONTENS

Помнятые сокращения.....	9
List of Abbreviations.....	9
Об книге.....	13
About the book.....	22

Часть I.

ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ПОРФИРИЯ УСПЕНСКОГО

Part I.

FROM THE COLLECTION OF PORPHYRY USPENSKY

<i>Глава 1. Протеория XIV века (Греческая 494).....</i>	<i>35</i>
<i>Codex Petropolitanus Graecus 494.....</i>	<i>51</i>
<i>Перевод.....</i>	<i>56</i>
<i>Комментарии.....</i>	<i>61</i>
<i>Chapter 1. The Protheory of the XIV century (Greek 494).....</i>	<i>43</i>
<i>Codex Petropolitanus Graecus 494.....</i>	<i>51</i>
<i>Translation.....</i>	<i>69</i>
<i>Comments.....</i>	<i>74</i>
<i>Глава 2. Греко-арабская рукопись с Синая (Греческая 497).....</i>	<i>83</i>
<i>Codex Petropolitanus Graecus 497.....</i>	<i>95</i>
<i>Перевод.....</i>	<i>100</i>
<i>Комментарии.....</i>	<i>107</i>
<i>Chapter 2. The Greek-Arabic manuscript from Sinai (Greek 497).....</i>	<i>89</i>
<i>Codex Petropolitanus Graecus 497.....</i>	<i>95</i>
<i>Translation.....</i>	<i>114</i>
<i>Comments.....</i>	<i>121</i>
<i>Глава 3. Иерусалимский калофонарь дьякона Синадина (Греческая 498).....</i>	<i>129</i>
<i>Codex Petropolitanus Graecus 498.....</i>	<i>151</i>
<i>Перевод.....</i>	<i>166</i>
<i>Комментарии.....</i>	<i>179</i>

<i>Chapter 3. Jerusalem Kalophonarion of Deacon Sinadinos (Greek 498)</i>	140
<i>Codex Petropolitanus Graecus 498.....</i>	151
Translation	191
Comments	204
<i>Глава 4. Фрагмент из Стихираля Неофита, иеромонаха из Дамаска (Греческая 495)</i>	217
<i>Chapter 4. A Fragment of the Sticherarion of Neophite, Hieromonachos from Damascus (Greek 495).....</i>	229
<i>Глава 5. Вопросоответник с Афона (Греческая 239)</i>	241
<i>Codex Petropolitanus Graecus 239, fol. 17-24</i>	257
Перевод	272
Комментарии	284
<i>Chapter 5. The Question-and-Answer from Athos (Greek 239)</i>	249
<i>Codex Petropolitanus Graecus 239, fol. 17-24</i>	257
Translation	295
Comments	307
<i>Глава 6. Лист из трактата Михаила Влемида</i>	317
<i>Codex Petropolitanus Archivi Academiae Scientiarum Rossiae thesaurus 11, descriptio 1, N 159, fol. 579.....</i>	357
Перевод	361
Комментарии	364
<i>Chapter 6. A Folio from the Treatise by Michael Blemydes</i>	338
<i>Codex Petropolitanus Archivi Academiae Scientiarum Rossiae thesaurus 11, descriptio 1, N 159, fol. 579.....</i>	357
Translation	373
Comments	376

ЧАСТЬ II.

ИЗ КОЛЛЕКЦИИ РУССКОГО АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО
ИНСТИТУТА В КОНСТАНТИНОПОЛЕ (РАИК 63).

PART II.

FROM THE COLLECTION OF THE RUSSIAN ARCHAEOLOGICAL
INSTITUTE IN CONSTANTINOPLE (RAIC 63).

<i>Глава 1. Состав РАИК 63</i>	389
<i>Chapter 1. The Composition of RAIC 63.....</i>	394

Глава 2. Псевдо-Дамаскин и другие	399
<i>Codex Petropolitanus RAIC 63, fol. 41-51v</i>	423
Перевод.....	484
Комментарии.....	512
Chapter 2. Pseudo-Damascene and others	411
<i>Codex Petropolitanus RAIC 63, fol. 41-51v</i>	423
Translation.....	561
Comments.....	590
Глава 3. "Объяснение искусства" Иоанна Плусиадина	639
<i>Codex Petropolitanus RAIC 63, fol. 52-54v</i>	661
Перевод.....	672
Комментарии.....	679
Chapter 3. "The Exposition of Art" by Ioannes Plousiadenos	650
<i>Codex Petropolitanus RAIC 63, fol. 52-54v</i>	661
Translation.....	684
Comments.....	691
Глава 4. Из "Введения в музыку" Кирилла Мармаринского	697
А: Интервальные и беззвучные знаки.....	723
<i>Codex Petropolitanus RAIC 63, fol. 2-9</i>	725
Перевод.....	739
Комментарии.....	749
Б: Каталог мелургов.....	780
<i>Codex Petropolitanus RAIC 63, fol. 19-20v</i>	786
Перевод.....	794
Комментарии.....	805
Chapter 4. From "The Introduction into Music" by Cyril of Marmara	710
А: Interval and soundless signs.....	724
<i>Codex Petropolitanus RAIC 63, fol. 2-9</i>	725
Translation.....	760
Comments.....	770
В: The Catalogue of Melourgs.....	783
<i>Codex Petropolitanus RAIC 63, fol. 19-20v</i>	786
Translation.....	815
Comments.....	825

ices

Conspectus fontium	835
Conspectus editionum	838
Index codicum	849
Index nominum	857
Index rerum	875

dices

Index Petropolitani Graecus 494

fol. 1	I
fol. 1v	II
fol. 2	III
fol. 2v	IV
fol. 3	V
fol. 3v	VI
fol. 4	VII
fol. 4v	VIII
fol. 5	IX
fol. 5v	X
fol. 6	XI
fol. 6v	XII
fol. 7	XIII
fol. 7v	XIV

Index Petropolitani Graecus 497

fol. 1	XV
fol. 1v	XVI
fol. 2	XVII
fol. 2v	XVIII
fol. 3	XIX
fol. 3v	XX
fol. 4	XXI
fol. 4v	XXII
fol. 5	XXIII
fol. 5v	XXIV
fol. 6	XXV
fol. 6v	XXVI

Index Petropolitani Graecus 498

fol. 1v	XXVII
fol. 2	XXVIII
fol. 2v	XXIX
fol. 3	XXX
fol. 3v	XXXI
fol. 4	XXXII
fol. 4v	XXXIII
fol. 5	XXXIV
fol. 5v	XXXV
fol. 6	XXXVI
fol. 6v	XXXVII
fol. 7	XXXVIII

fol.7v.....	XXXIX
fol.8.....	XL
fol.8v.....	XLI
fol.9.....	XLII
fol.9v.....	XLIII
fol.10.....	XLIV
fol.11.....	XLV
fol.11v.....	XLVI
fol.12.....	XLVII
fol.12v.....	XLVIII
fol.13.....	XLIX
fol.14.....	L
fol.14v.....	LI

Codex Petropolitanus Graecus 495

fol.1v.....	LII
fol.2.....	LIII
fol.2v.....	LIV
fol.3.....	LV
fol.3v.....	LVI
fol.4.....	LVII
fol.4v.....	LVIII

Codex Petropolitanus Graecus 239

fol.17.....	LIX
fol.17v.....	LX
fol.18.....	LXI
fol.18v.....	LXII
fol.19.....	LXIII
fol.19v.....	LXIV
fol.20.....	LXV
fol.20v.....	LXVI
fol.21.....	LXVII
fol.21v.....	LXVIII
fol.22.....	LXIX
fol.22v.....	LXX
fol.23.....	LXXI
fol.23v.....	LXXII
fol.24.....	LXXIII

*Codex Petropolitanus Archivi Academiae Scientiarum
Rossiae (thesaurus 11, descriptio 1, N 159)*

fol.579.....	LXXIV
fol.579v.....	LXXV

Codex Petropolitanus RAIC 63

fol.0.....	LXXVI
fol.1.....	LXXVII
fol.1v.....	LXXVIII
fol.2.....	LXXIX
fol.2v.....	LXXX
fol.3.....	LXXXI
fol.3v.....	LXXXII
fol.4.....	LXXXIII
fol.4v.....	LXXXIV

fol. 5	LXXXV
fol. 5v	LXXXVI
fol. 6	LXXXVII
fol. 6v	LXXXVIII
fol. 7	LXXXIX
fol. 7v	XC
fol. 8	XCI
fol. 8v	XCII
fol. 9	XCIII
fol. 9v	XCIV
fol. 19	XCV
fol. 19v	XCVI
fol. 20	XCVII
fol. 20v	XCVIII
fol. 41	XCIX
fol. 41v	C
fol. 42	CI
fol. 42v	CII
fol. 43	CIII
fol. 43v	CIV
fol. 44	CV
fol. 44v	CVI
fol. 45	CVII
fol. 45v	CVIII
fol. 46	CIX
fol. 46v	CX
fol. 47	CXI
fol. 47v	CXII
fol. 48	CXIII
fol. 48v	CXIV
fol. 49	CXV
fol. 49v	CXVI
fol. 50	CXVII
fol. 50v	CXVIII
fol. 51	CXIX
fol. 51v	CXX
fol. 52	CXXI
fol. 52v	CXXII
fol. 53	CXXIII
fol. 53v	CXXIV
fol. 54	CXXV
fol. 54v	CXXVI

Принятые сокращения

List of Abbreviations

- AASH = Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae
- AM = Archiv für Musikwissenschaft
- BB = Византийский временник
- BZ = Byzantinische Zeitschrift
- ΕΕΒΣ = Ἐπετηρίς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν
- ΕΦΣ = Ἑλληνικὸς Φιλολογικὸς Σὺλλογος
- Floros C. Neumenkunde = Floros C. Universale Neumenkunde. Entzifferung der ältesten byzantinischen neumenschrift und der altslavischen sematischen Notation. Bd. I. Kassel 1970.
- Gabriel = Gabriel Hieromonachos: Abhandlung über den Kirchengesang. Herausgegeben von Christian Hannick und Gerda Wolfram. Wien 1985 (Corpus scriptorum de re musca 1).
- Hagiopolites (Raasted) = The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary edition by J. Raasted. Copenhagen 1983 (Cahiers de l'Institut du Moyen Age grec et latin, 45).
- Jan = Musici scriptores graeci. Aristotelis. Euclides. Nicomachus. Bacchius. Gaudentius. Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Leipzig 1895.
- Известия РАИК = Известия Русского Археологического института в Константинополе.
- MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 1-10. Kassel, Basel 1949/1951-1962.
- MMB = Monumenta Musicae Byzantinae.
- PG = Migne J.-P. Patrologiae cursus completus. Series graeca.
- PL = Migne J.-P. Patrologiae cursus completus. Series latina.
- Rebours = Rebours J.-B. Quelques manuscrits de musique byzantine Ms. 332 de la Bibliothèque du Saint-

Sépulcre de Jerusalem/ /ROC IX, 1904, 299-309; X, 1905, 1-14.

ROC = Revue de l'Orient Chretien

SEC = Studies in Eastern Chant

Στάθης Γρ. = Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα, Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἁγιον Ὄρος. Τ.Α-Β. Ἀθήναι 1975-1976.

Tardo = Tardo L. L'antica melurgia bizantina. Grottaferrata 1938.

ТКДА = Труды Киевской Духовной Академии.

ZfMw = Zeitschrift fur Musikwissenschaft.

С глубочайшей признательностью
Борису Львовичу Фонкичу, без
профессиональной помощи кото-
рого эта книга не состоялась бы.

Μέ βαθιά εύγνωμοσύνη στον Μπορίς
Λβόβιτς Φόνκιτς, χωρίς την
έπιστημονική βοήθεια του οποίου το
βιβλίο αυτό δεν είχε δεῖ ποτέ τὸ φῶς τῆς
δημοσιότητος.

With the deepest gratitude to Boris
Lvovich Fonkich without whose pro-
fessional guidance this book would
have never been written.

Комментарии издательства.

Пожелание автора изложить русский и английский тексты книг на параллельных страницах (русский – на четных, а английский – на нечетных), к сожалению, не удалось выполнить по техническим причинам.

Commentary of the publishing house

We are sorry to admit that due to the technical reasons it became impossible to fulfill the author's wish to print a bi-lingual (Russian-English) edition of the book.

О КНИГЕ

В одном из "Словарей" литургических терминов сказано, что "Теоретикон" ("Θεωρητικόν") - это "руководство, которое содержит теорию церковной музыки"¹. Традиция называть словом "теоретикон" работы, посвященные теории греческой церковной музыке, сложилась сравнительно недавно и решающую роль в этом, безусловно, сыграли знаменитые книги Хрисанта "Большой теоретикон музыки"² и "Введение в теорию и практику церковной музыки"³. Конечно, одновременно с ними появлялись "Теоретиконы" и других авторов⁴, но именно выдающиеся труды Хрисанта положили начало целой серии музыкально-теоретических книг, в названии которых постоянно присутствовало слово *θεωρητικόν*. Оно настолько прочно вошло в обиход, что термином "теоретикон" стали именовать даже рукописные книги, содержащие сочинения исключительно по теории церковной музыки⁵.

¹ Βεργώτης Γ. Λεξικὸ λειτουργικῶν καὶ τελετουργικῶν ὄρων. Θεσσαλονίκη 1988, 58.

² Χρύσανθος ἐκ Μαδύτων. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς. Τεργέστη 1832.

³ Τοῦ αὐτοῦ. Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἐν Παρισίοις 1821.

⁴ См., например: *Macarie ieromonahul. Theoreticon sau Privire cuprinzatoare a mestesugului musichiei bisericessti, dupla azazamintul sistimii ceii noao.* Vienna 1823

⁵ См., например: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ...* Α, 560, Β, 171, 172, 511, 698. *Χατζηγιακουμῆς Μ. Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820.* Ἀθήνα 1980, 202, 203, 205.

В середине XIX века название "теоретикон" стало столь популярным, что иногда им обозначали даже музыкально-теоретические сочинения, не имевшие никакого отношения к церковной музыке, например, трактаты Бакхия (VI в.) и Мануила Вриенния (XIV в.), основывающиеся исключительно на "языческом" древнегреческом музыкознании (см.: *Φιλοξένης Κυριακός. Λεξικὸν τῆς ἐλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Κων / πολὺς 1868, 113-114.*). Но подобное - не прижившееся впоследствии - расширенное

Предлагаемая вниманию читателей книга представляет собой публикацию, перевод и анализ специальных текстов, освещающих теорию византийской церковной музыки и развитие ее традиций в поствизантийские времена. Все они извлечены из греческих рукописей, попавших в Петербург в разные периоды и разными путями. Это и дало название книге - "Петербургский теоретикон".

Уже на протяжении длительного времени ведется работа по изучению и публикации музыкально-теоретических памятников подобного рода. Конечная ее цель - выявить картину исторического развития науки о музыке, основание которой было заложено в Византии. Музыкально-теоретические интересы византийских мелургов были полностью сосредоточены на нотации и способах ее изучения. Все остальные вопросы музыкальной теории почти не интересовали их. Возможно, это обстоятельство в большой степени способствовало тому, что именно в Византии возник уникальный феномен, которого не знало западноевропейское Средневековье, - теория нотации. Ей были посвящены теоретические описания, отражающие различные этапы развития и музыкально-теоретической мысли, и самой нотации.

Падение Константинополя в трагический день 29 мая 1453 года не прервало этой традиции. Получилось так, что принципы, положенные в основу нотографической системы, сформировавшейся в византийскую эпоху, продолжали сохраняться и действовать, хотя сама система не оставалась полностью стабильной. Это и предопределило то, что даже в поствизантийские времена, вплоть до начала XIX века, когда в музыкальную жизнь Греческой Православной Церкви стала вводиться другая система нотации (Νέα Μέθοδος), в музыкально-теоретических работах продолжали обсуждаться проблемы византийской нотации и ее развития. Таким образом, на протяжении более чем трех столетий после гибели Византийской империи греческая музыкально-теоретическая мысль продолжала работу по освоению византийских традиций.

При отборе рукописного материала для настоящей книги я руководствовался следующими критериями. В рукописях, созданных в византийскую эпоху, меня интересовали их

толкование термина "теоретикон" лишь свидетельствует о его распространенности в те времена.

инальность и самобытность, а также важность содержащихся в них сообщений, способных углубить современные знания о музыкальной культуре Византии. Для рукописей поствизантийского периода наиболее важным фактором считалось то, насколько близки они к византийским традициям и насколько точно их отражают. Совершенно очевидно, что и после падения Константинополя, несмотря на всеобщее преклонение перед далеким прошлым, музыкальная практика Греческой Православной Церкви развивалась и видоизменялась. Поэтому возникает сначала скрытый, а затем уже явный отход от византийских заветов. Жизнь шла своим чередом и не могла не отбросить церковной музыки и ее теории. Естественно, что при такой ситуации появлялись работы нескольких направлений: в одних преобладали византийские музыкально-теоретические нормы, другие стремились осмыслить новые тенденции, а третьи ухватились совместить и то, и другое. При отборе рукописей для настоящей книги предпочтение отдавалось источникам первого направления⁶. В них нередко излагаются идеи либо запечатленные в значительно более древних, но не дошедших до нас рукописях, либо те знаменательные детали общеизвестных параграфов византийской теории, которые по тем или иным причинам не оказались в уцелевших византийских манускриптах. С этой точки зрения их ценность совершенно очевидна.

Следовательно, основная тематика настоящей книги - византийская теория музыки и ее жизнь после заката византийского государства.

Как известно, в византийскую и поствизантийскую эпохи существовали два основных жанра музыкально-теоретических работ.

Первый из них, наиболее распространенный, получил наименование *πρωθεωρία* ("протеория") или *πρωπαιδεία* ("пропедия"), что можно перевести как "элементарная теория" или "начальное руководство". Это небольшие теоретические сочинения, помещавшиеся, как правило, в самом начале некоторых музыкальных кодексов: Пападики (*Παπαδική*), Антология (*Ἀνθολογία*), Анастасиматарий (*Ἀναστασιματάριον*), Стихирарий (*Στιχηράριον*).

⁶ Что же касается источников, примыкающих к третьему, "смешанному" направлению, то в настоящей книге представлен только трактат Кирилла Мармаринского. Но о нем будет речь отдельно (см. II часть книги).

Их задача заключалась в том, чтобы ознакомить будущих певчих с основами системы нотации. Здесь же давались несложные упражнения для приобретения навыков чтения нотного текста. После такого вступления, в котором теория успешно совмещалась с практикой, в кодексах начиналось изложение самих песнопений. Сочетание в одних и тех же рукописных книгах протееории и песнопений давало певчим возможность при необходимости заглядывать в их начальную учебную часть, чтобы выяснить какой-либо вопрос, касающийся нотного текста или правила нотации.

В течение длительного времени создано бесчисленное множество таких протееорий. Сильное влияние традиций и неизменность важнейших принципов привели к тому, что в этих теоретических текстах стали появляться штампы, стандартные формы изложения и даже общепринятые трафаретные фразы, которые на протяжении веков переходили из одной рукописи в другую. Но вместе с тем, наряду со столь шаблонными образцами, нередко появлялись рукописи, в которых можно увидеть нечто, отсутствующее в других. Более того, во многих случаях даже в традиционной протееории, где, казалось бы, абсолютно все излагается по давно известному плану, вдруг неожиданно появляется какая-то новая, пусть хоть и небольшая деталь, но все же свидетельствующая о творческом подходе к материалу. В этом проявляется индивидуальность музыкально-теоретического мышления безымянных создателей протееорий. Кроме того, длительное существование жанра протееории не могло не отразить эволюции византийской и поствизантийской музыкально-теоретической мысли. Нужно также учитывать, что постоянные изменения, происходившие в самой нотографической системе, рано или поздно проникали в протееории, и поэтому они могут служить источником для познания происходивших в нотации эволюционных процессов.

Протееории уже давно привлекают внимание исследователей, начиная от Мартина Герберта⁷. Интерес к ним всегда

⁷ Gerbert M. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. T. III, St. Blasien 1784, 397-398; *Idem*. *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*. II, St. Blasien 1774, Tab. I-XVI; Christ W. *Über die Harmonik des Manuel Bryennius und das System der Byzantinischen Musik*// *Sitzungsberichte der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München, philosophisch-philologische Classe II*, 1870, 267-270. Gardthausen V. *Beiträge zur griechische Paläographie VI: Zur Notenschrift der griechischen Kirche*// *Berichte über die*

формировался стремлением познать неизвестные стороны теории музыки, глубже осмыслить логику нотации и особенности греческой педагогики, а шире - своеобразие музыкальной культуры Византии и Греческой Православной Церкви.

Наряду с протееорией существовал и другой жанр музыкально-теоретических работ - развернутые трактаты. Этот жанр также сформировался в сфере музыкальной педагогики и его образцы адресовались ученикам. Среди таких памятников существуют и анонимные сочинения, и работы знаменитых мелургов. Они, в свою очередь, тоже исследуются музыковедами, и уже создана обширная литература, посвященная этим сочинениям⁸.

Однако изучение всех уцелевших анонимных музыкально-теоретических источников осложняется тем, что они оказались разбросанными по различным регионам Востока и Запада. Причем сведения о них до сих пор окончательно не систематизированы, а об их полноте вообще не приходится говорить. Более того, ученые зачастую лишены даже информации о греческих музыкальных рукописях (в том числе и музыкально-теоретических), собранных во многих крупных книгохранилищах, не говоря уже о малых. Это серьезное препятствие, стоящее на пути исследования памятников музыкального знания. Чем быстрее оно будет преодолено, тем быстрее мы сможем познать весь ход исторического развития музыкально-теоретической мысли и его детали.

Судьба греческих музыкальных рукописей, оказавшихся по тем или иным причинам в России, - особая тема, еще даже не

Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historische Classe 32, 1880, 81-88; *Παρανίκας Μ. Τὸ παλαιὸν σύστημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* // ΕΦΣ 21, 1891, 164-176. *Fleischer O. Die spätgriechische Tonschrift. Berlin 1904 (Neumen-Studien III), 18-24. Wellesz E. Die Rhythmik der byzantinischen Neumen//ZfMw II, 1919-1920, 617-638. Milojkovic-Djuric J. Papadika u chilendarskom rukopisu broj 311//Zbornik radova vizantoloskog Instituta VIII 2, 1964, 273-285. Eadem. A Papadike from Skopje // SEC I, 1966, 50-56. Стефанович Д. Црквенословенски превод приручника византијске неумске нотације у рукопису 311 манастира Хиландара // Хиландарски зборник 2, Београд 1971, 113-130; Герцман Е. Греческий учебник музыки XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия. Москва 1988, 161-177.*

Подробнее о этом см.: *Hannick Ch. Die Lehrschriften zur byzantischen Kirchenmusik//Hunger H. mit Beiträgen von Hannick Ch und Lieler P. Die hochsprachliche Profane Literatur der Byzantiner. München 1978, Bd. 2, 196-211 Герцман Е. Византийское музыковедение. Ленинград 1988, 156-175.*

начинавшая изучаться. Она полна интересных событий, ярких личностей, бурных страстей и драматических перипетий. Эта тема еще ждет своих исследователей, а музыкальные рукописи - своего описания. Действительно, до настоящего времени не существует каталога греческих музыкальных рукописей, находящихся в России. Общие каталоги некоторых российских книгохранилищ⁹, созданные активной и плодотворной работой многих поколений исследователей, не в состоянии заменить специальных музыкально-ведческих описаний - подлинных лоций в океане музыкальных рукописей.

Однако настоящая книга ставит перед собой несколько иную задачу: ввести в научный обиход ряд музыкально-теоретических рукописей, хранящихся сейчас в Петербурге. Публикуя эти греческие тексты одновременно с их переводом и сопроводительными комментариями, я прекрасно сознаю, что их основательное изучение - дело будущего. Здесь же излагаются лишь самые общие соображения, касающиеся как каждого источника в целом, так и некоторых их частных особенностей.

⁹ *Murai E.* Catalogue des manuscrits grecs de la Bibliotheque Imperiale Publique. St. Petersburg 1864. *Владимир (Архимандрит).* Систематическое описание рукописей Московской синодальной библиотеки. Ч. I: Греческие рукописи. Москва 1894; *его же:* Палеографическое описание греческих рукописей XI и XII века определенных лет. Москва 1880; Греческие и латинские рукописи библиотеки Московского главного архива Министерства иностранных дел // Сборник Московского главного архива Министерства иностранных дел. Вып. 7. Москва 1900. Приложение II, СХХVI-ССХХХV; *Гранстрем Е.* Греческие рукописи Библиотеки Академии Наук СССР // Исторический очерк и обзор фондов Рукописного отдела Библиотеки Академии Наук. Вып. II. Москва-Ленинград 1958, 272-284; *ее же:* Греческие средневековые рукописи в Ленинграде // ВВ 8, 1956, 192-207; *ее же:* Каталог греческих рукописей ленинградских хранилищ // Там же, 16, 1959, 216-234; 18, 1961, 254-274; 19, 1961, 194-239; 23, 1963, 166-204; 24, 1964, 166-197; 25, 1965, 184-211; 27, 1967, 273-294; 28, 1968, 238-255; 31, 1971, 132-144; *Лебедева И.* Греческие рукописи. Ленинград 1973 (Описание Рукописного отдела Библиотеки Академии Наук СССР, Т.5); *Фонкич Б.* Греческие рукописи библиотеки Московского университета // Вестник древней истории 4, 1967, 95-103; *его же:* Греческие рукописи Матенадарана // Вестник Матенадарана 12, 1977, 305-325; *его же:* Греческие рукописи Одессы // ВВ 39, 1978, 184-200, 282-283; 40, 1979, 172-183; 43, 1982, 98-101; *его же:* Греческие рукописи советских хранилищ // Studia codicologica, ed. K. Treu. Berlin 1977, 189-195. *Гранстрем Е., Лебедева И., Фонкич Б.* Перспективы описания греческих рукописей советских хранилищ // Археографический ежегодник за 1972 год. Москва 1974, 253-255.

Приступая к работе над книгой, я отдавал себе ясный отчет в трудностях, стоящих передо мной. Оторванность России на многие десятилетия от всего мира оказала пагубное влияние на самые разные области музыковедения и, в частности, на изучение византийской музыки. Достаточно напомнить, что в то время как на Западе наука о византийской музыке бурно развивалась, у нас вплоть до конца 80-х годов не было опубликовано ни одной работы по данной тематике, хотя именно в России хранится замечательный фонд греческих музыкальных рукописей. Однако для отечественных исследователей он, к величайшему сожалению, не представлял никакого интереса. И на это были свои причины. Советская система образования и воспитания музыковедов формировала такое мировоззрение, при котором все связанное с музыкой церкви не могло быть привлекательным и интересным. И если в конце 60-х годов появились исследователи, стремившиеся своими работами возродить интерес к изучению древнерусской церковной музыки, то в области изучения музыки греческой церкви все оставалось по-прежнему. Поэтому при работе над книгой невозможно было опереться на отечественные традиции.

Естественно, что при таком положении возможны ошибки и заблуждения. Но ведь когда-то необходимо начинать изучение этих бесценных фондов. Пусть моя книга будет первой попыткой в этом направлении.

Она состоит из двух частей. В первой публикуются материалы, хранящиеся в Российской Национальной библиотеке (РНБ - это новое ее название; при коммунистическом правлении она называлась "Государственная Публичная библиотека им. М.Е.Салтыкова-Щедрина", а прежде - "Императорская Публичная библиотека"), и одна рукопись из Петербургского Архива Российской Академии Наук (Архив РАН). Рукописи, публикующиеся и анализирующиеся в первой части книги, объединяет то, что все они принадлежат к коллекции греческих рукописей, собранных знаменитым Порфирием Успенским. Во второй части книги даны материалы Библиотеки Российской Академии Наук (БАН) из собрания рукописей Русского Археологического института в Константинополе (РАИК).

Почти все источники представлены в книге однотипно: вступительный очерк, греческий текст памятника, его перевод и комментарии, которые являются результатом изучения рукописных материалов.

При переводе публикуемых источников я стремился строго следовать за греческим текстом и зачастую переводил обороты подлинников буквально, порой даже в ущерб стилю изложения, поскольку переводимые тексты - не художественные произведения, где ради соответствия образам или сюжетной ситуации переводчик может позволить себе некоторую свободу. Мы имеем дело с музыкально-теоретическими опусами, требующими как можно более точной передачи на другом языке.

Как всегда при работе с греческими текстами, встала проблема транскрипции греческих имен и прозвищ. Стремление передавать их точно так, как они звучат в греческом произношении, натолкнулось на непреодолимое препятствие в виде издавна существующей отечественной традиции: отсекал от греческих имен их "греческие окончания" (вместо Арсениос, Афанасиос, Германос, Георгиос, Захариос и т.д. писать Арсений, Афанасий, Герман, Григорий, Захарий). Попытка же отступления от этого сомнительного обычая приводит к образованию таких имен, к которым русскоязычный читатель не привык, хотя давно знаком с деятельностью мелургов, носивших их, - Иоанн Глика (Иоаннис Гликис), Иоанн Кукузель (Иоаннис Кукузелис), Ксена Корона (Ксенос Коронис) и т.д. Поэтому не оставалось ничего другого, как смириться с силой традиции и давать греческие имена в "русском облачении".

Другая, не менее сложная проблема возникла при транскрипции греческих специальных музыкально-теоретических терминов. Если, например, такие наименования, как оксия (ἡ ὀξεία), куфисма (τὸ κούφισμα), кендима (τὸ κέντημα) и другие воспринимаются естественно, хотя зачастую и переходят из среднего рода в женский, то некоторые из них приобретают вид несклоняемых слов: петасты (ἡ πετασθή), ипсили (ἡ ὑψηλή), апоррой (ἡ ἀπορροή), хамили (ἡ χαμηλή), параклитики (ἡ παρακλιτική). Но так как велико было желание хотя бы здесь, где не было традиции, сохранить греческое чтение терминов¹⁰, я оставил их буквальную транскрипцию, продолжая, вопреки

¹⁰ Традиции русской музыкальной медиевистики здесь ни при чем, так как она оперирует терминами русской средневековой музыки ("параклит", "хамила" и другие). Конечно, они, в свою очередь, произошли от греческих, но были "преобразены" на русский лад уже в эпоху Средневековья. Однако это совершенно иная область исторического музыкознания.

случающемуся русскому окончанию, воспринимать эти слова в исконном женском роде.

Я сознательно нигде не переводил невменные последовательности на современный нотоносец, так как считаю подобное чтение бессмысленным и абсолютно не завижду наивности тех, кто, переводя византийские (или древнерусские) песнопения в современную пятилинейную нотацию, искренне верит, что получает то же самое произведение, которое звучало в Византии (или Древней Руси).

Содержание абсолютного большинства источников, публикуемых в книге, связано с византийской нотацией. Однако здесь нигде не дается ее систематическое изложение, так как издание рассчитано на читателей, уже знакомых с основными принципами византийского нотного письма.

Книга посвящается Борису Львовичу Фонкичу - выдающемуся палеографу и тонкому знатоку греческих рукописей. Без его профессиональной и дружеской помощи эта книга вообще бы не состоялась. Только под его руководством я смог преодолеть "палеографические барьеры", постоянно возникающие при исследовании рукописей.

С глубокой благодарностью хочу упомянуть здесь наших филологов-эллинистов Александра Иосифовича Зайцева и Якова Николаевича Любарского, консультациями которых я пользовался при столкновении со всякими нестандартными грамматическими и стилистическими ситуациями в текстах, созданных в самое различное время (от XIII до XVIII веков) переписчиками, обладавшими различным уровнем профессионализма, грамотности и неодинаковой общей культурой. Неоценимую пользу мне принесли беседы с научным сотрудником Отдела рукописей РНБ Вячеславом Михайловичем Загребиним, во время которых подтверждались или уточнялись, а порой и ставились под сомнение мои соображения, касающиеся датировки публикуемых рукописей.

Большое содействие в подготовке репродукций рукописей для книги оказали заведующая Отделом рукописей БАН Людмила Ильинична Киселева, сотрудница Отдела рукописей РНБ Елена Михайловна Шварц и заместитель заведующего Петербургским архивом РАН Михаил Шмилевич Вайнштейн.

ABOUT THE BOOK

It is said in one of the "Dictionaries" of liturgical terms that "Theoreticon" ("Θεωρητικόν") is "a manual which contains a theory of church music"¹. The tradition of giving the name "theoreticon" to works on the theory of Greek church music is comparatively new, and the decisive part in its development was played by the famous books by Chrysanthos "The Great Theoreticon of Music"² and "An Introduction into the Theory and Practice of Church Music"³. It is true that "Theoreticons" by other authors appeared at that time⁴. But the outstanding works by Chrysanthos were the first to start a series of books on music theory which always had the word θεωρητικόν in their titles. The word became so popular that even the manuscripts devoted exclusively to the theory of church music were called by the term "theoreticon"⁵.

¹ Βεργώτης Γ. Λεξικό λειτουργικῶν καὶ τελετουργικῶν ὄρων. Θεσσαλονίκη 1988, 58.

² Χρυσάνθος ἐκ Μαδύτων. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς. Τεργέστη 1832.

³ Τοῦ αὐτοῦ. Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἐν Παρισίοις 1821.

⁴ See, for example: *Macarie* ieromonahul. Theoreticon sau Privire cuprinzatoare a mestesugului musichiei bisericesti, dupla azazamintul sistimii ceii noao. Vienna 1823.

⁵ See, for example: *Στάθης Γρ.* Τὰ Χειρόγραφα ... Α, 560, Β, 171, 172, 511, 698. *Χατζηγιακουμῆς Μ.* Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820. Ἀθήνα 1980, 202, 203, 205.

In the middle of the XIX century the name "theoreticon" became so popular that it was used for defining even those works on music theory which bore no relation to church music, for example, the treatises by Bacchius (VI c.) and Manuel Bryennius (XIV c.) based exclusively on "heathen" Ancient Greek musicology (see: *Φιλοξένης* Κυριακός. Λεξικὸν τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Κων πολίς 1868, 113-114.). But such broad interpretation of the term "theoreticon", which never took root, is but the evidence of its prevalence.

The present book, offered for the readers' consideration, is a publication, a translation and an analysis of special texts, dealing with the theory of Byzantine church music and the development of its traditions in Post-Byzantine times. All of them were taken from the Greek manuscripts which reached St. Petersburg by different ways and in different periods of time. It is to this fact that the book owes its name "Petersburg Theoreticon".

The literary monuments of this kind dealing with the theory of music have been studied and published for a long time. The ultimate aim of this work is to study the historical development of the theory of music, the foundation of which had been laid in Byzantium. The interests of Byzantine melourgs in the domain of musical theory were focused mainly on notation and methods of its study. All other questions of musical theory were of little interest to them. It may be due to this very factor that the unique phenomenon, which had hitherto been unknown in Western Europe of Middle Ages, namely, the notation theory, appeared in Byzantium. To this unique phenomenon were devoted theoretical opuses of Byzantine melourgs, reflecting different stages of development both of musical theory thinking and notation system itself.

The fall of Constantinople on the tragic day of May, 29, 1453 did not put an end to this tradition. It happened so that the principles, underlying the notographic system, having been formed in the Byzantine period, continued to exist and work, though the system itself did not remain completely stable. It was due to this fact that even in the Post-Byzantine period till the beginning of the XIX century, when another notation system (Νέα Μέθοδος) was being introduced into the musical life of Greek Orthodox Church, the problems of Byzantine notation and its development were still being discussed in the works on musical theory. Thus, for more than three centuries after the fall of the Byzantine Empire Greek music theory thinking continued to master and elaborate Byzantine traditions.

Choosing the manuscript material for the present book I was guided by the following criteria. As for the manuscripts created in Byzantine period, I was first and foremost interested in their authenticity and originality, as well as in finding in them some information sufficiently important for increasing the contemporary knowledge about Byzantine musical culture. As to the manuscripts of Post-Byzantine period, the decisive criterion was how close they were to Byzantine traditions and how precisely they reflected the

latter. It is quite evident that even after the fall of Constantinople the musical practice of the Greek Orthodox Church developed and underwent some modifications, notwithstanding the universal reverence for the great past. The deviation from Byzantine principles, first latent, then manifest, was to start sooner or later. Life went on and could not but influence church music and its theory. It was only natural that in such situations works of various directions and trends should have appeared; some of them were written according to Byzantine principles of musical theory, others were the attempts to study new tendencies; there were also works which combined both. In choosing manuscripts for the given book absolute preference was given to the sources of the first and not the second kind⁶. They contained the ideas recorded in some very ancient manuscripts which had not survived, or some significant details of those well-known parts of Byzantine theory which for some reason were missing in the Byzantine manuscripts that reached us. From this standpoint their value is undeniable.

Hence, the main subject-matter of the present book is the **B y z a n t i n e t h e o r y o f m u s i c** and its existence after the fall of the Byzantine Empire.

Two main genres of works on musical theory are known to have existed in Byzantine and Post-Byzantine periods.

The first one, the most wide-spread of them, got the name *προθεωρία* ("protheory") or *προπαιδεία* ("propaideia") which can be translated as "elementary theory" or "primary manual". These are small theoretical writings, which used to be placed at the very beginning of some musical codexes: *Papadike* (Παπαδική), *Antologia* (Ἀνθολογία), *Anastasimatarion* (Ἀναστασιματάριον), *Sticheration* (Στιχηράριον). They were aimed at acquainting the future chanters with the principles of the notation system. They were supplemented with some easy training exercises for acquiring the skill of reading music. After such introduction, in which theory was successfully combined with practice, chants were given in codexes. The combination of protheory and chanting in one and the same manuscript made it possible for the chanters to consult, if necessary, the theoretical part to clear up some questions about notation text or notation rules.

⁶ As for the third, "mixed" type sources, only the treatise by Cyril of Marmara is given in the present book. But it will be considered separately (see Part II of the book).

The infinite number of such protheories had been created over a long period of time. The strong influence of traditions and the invariability of the most important principles of notation brought about many clichés, stereotyped phrases and even the generally accepted trite phrases which passed from one manuscript into another for centuries. But at the same time, more often than not, side by side with the trite examples some manuscripts appeared which give us new information missing in other sources. Moreover, in most cases even in a traditional protheory, where everything seemed to be given according to a well-trodden and well-known outline, a new, small (but still showing a creative approach to the material), detail would spring up. This proves the individual character of musical theory thinking of the anonymous authors of protheories. Besides, the long term existence of the genre of protheory could not but reflect the evolution of Byzantine and Post-Byzantine music theory thinking. It should be also born in mind that constant changes of the notographic system itself sooner or later were to penetrate into protheories and thus they can be a source for studying the evolution processes which were taking place in notation system.

Protheories have long been an object of intense interest of musicologists, beginning from Martin Gerbert⁷. This interest was always roused by yearning to learn the unknown aspects of musical theory, to better understand the logics of notation and the specific

⁷ Gerbert M. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. T.III, St.Blasien 1784, 397-398; *Idem*. *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*. II, St.Blasien 1774, Tab.I-XVI; Christ W. *Über die Harmonik des Manuel Bryennius und das System der Byzantinischen Musik*//*Sitzungsberichte der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München, philosophisch-philologische Classe* II, 1870, 267-270. Gardthausen V. *Beiträge zur griechische Paläographie VI: Zur Notenschrift der griechischen Kirche*//*Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historische Classe* 32, 1880, 81-88; Παπαρίκας Μ. Τὸ παλαιὸν σύστημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς //ΕΦΕ 21,1891,164-176. Fleischer O. *Die spätgriechische Tonschrift*. Berlin 1904 (*Neumen-Studien* III), 18-24. Wellesz E. *Die Rhythmik der byzantinischen Neumen*//*ZfMw* II, 1919-1920, 617-638. Milojkovic-Djuric J. *Papadika u chilendarskom rukopisu broj 311*//*Zbornik radova vizantoloskog Instituta* VIII 2, 1964, 273-285. *Eadem*. *A Papadike from Skopje*//*SEC* I,1966, 50-56; Стефанович Д. *Црквенословенски превод приручника византијске неумске нотације у рукопису 311 манастира Хиландара*//*Хиландарски зборник* 2, Београд 1971, 113-130; Герцман Е. *Греческий учебник музыки XVIII века*//*Памятники культуры. Новые открытия*. Москва 1988,161-177.

features of chanting teaching methods, and - in the broader sense - to understand the distinction of Byzantine and Greek Orthodox Church musical cultures.

Side by side with the protheory another genre of theoretical works on music existed, namely, extensive treatises. This genre had also developed in the sphere of musical pedagogics and its methods were intended for pupils. Some of these literary monuments are anonymous, and some were created by famous melourgs. They also attract the attention of musicologists, and voluminous literature on these works has already appeared⁸.

However, all anonymous sources on the theory of music, which have survived, appeared to be scattered over different regions of East and West, which makes their study very difficult. The information about them has not yet been systematized, and they are certainly far from being complete. Moreover, the information about Greek musical manuscripts (treatises on musical theory among them), which are kept in many large libraries of the world, is often inaccessible to musicologists, to say nothing of the manuscripts kept in smaller libraries. It is a serious impediment standing in the way of studying musicological monuments. The sooner we get over this difficulty, the sooner we can reconstruct the process of historical development of musical theory thinking in all details.

The fate of Greek musical manuscripts, which for some reasons happened to find their way to Russia, is a special subject, the study of which has not even started yet. It is full of exciting events and bright personalities, of violent passions and dramatic episodes. This subject still waits for its researchers just as musical manuscripts still wait for their exposition. And indeed, no catalogue of Greek musical manuscripts, kept in Russia, has hitherto been created. In spite of the selfless and fruitful work of many generations of researchers, who created general catalogues of some Russian libraries⁹ the latter can

⁸ For more details about this see: *Hannick Ch. Die Lehrschriften zur byzantinischen Kirchenmusik*//Hunger H. mit Beiträgen von Hannick Ch und Lieler P. Die hochsprachliche Profane Literatur der Byzantiner. München 1978, Bd.2, 196-211. *Герцман Е. Византийское музыкознание. Ленинград 1988, 156-175.*

⁹ *Murali E. Catalogue des manuscrits grecs de la Bibliotheque Imperiale Publique. St. Petersburg 1864. Владимир (Архимандрит). Систематическое описание рукописей Московской синодальной библиотеки. Ч.1: Греческие рукописи. Москва 1894; idem: Палеографическое описание греческих рукописей XI и XII века определенных лет. Москва 1880; Греческие и латинские рукописи библиотеки Московского главного архива Министерства иностранных*

hardly substitute for special musicological expositions which should be the real "sailing directions" in the ocean of musical manuscripts.

However, the purpose of the present book is somewhat different; it is to introduce into scientific use a number of manuscripts on musical theory which are kept at present in St. Petersburg. Publishing the given Greek texts together with their translation and comments, I realize only too well that their thorough study is a matter of the future. Here the most general ideas dealing with each source as a whole and with some of its details are set forth.

Starting to work at the book I was well aware of the difficulties I was to face. The isolation of Russia from the world for many decades had its pernicious effect on various spheres of musicology and on the study of Byzantine music in particular. One should bear in mind that while in the West the science of Byzantine music was rapidly developing, in Russia not a work on this subject-matter had been published up to the end of the eighties of the XX century, though it is in Russia where a remarkable collection of Greek musical manuscripts is kept. Yet, unfortunately, the researchers of this country seemed to take no interest in it. And there were reasons for it. The Soviet system of musicological education has developed a viewpoint, according to which everything connected with church music simply could not be of any interest. And if at the end of the sixties at least some researchers appeared, who tried to revive the interest to Old Russian Church music in their works, nothing

дел//Сборник Московского главного архива Министерства иностранных дел. Вып.7. Москва 1900. Приложение II, СХХVI-ССХХХV; Гранстрем Е. Греческие рукописи Библиотеки Академии Наук СССР// Исторический очерк и обзор фондов Рукописного отдела Академии Наук. Вып. II. Москва-Ленинград 1958, 272-284; *eadem*: Греческие средневековые рукописи в Ленинграде// ВВ 8, 1956, 192-207; *eadem*: Каталог греческих рукописей ленинградских хранилищ// Ibid. 16, 1959, 216-234; 18, 1961, 254-274; 19, 1961, 194-239; 23, 1963, 166-204; 24, 1964, 166-197; 25, 1965, 184-211; 27, 1967, 273-294; 28, 1968, 238-255; 31, 1971, 132-144; Лебедева И. Греческие рукописи. Ленинград 1973 (Описание Рукописного отдела Библиотеки Академии Наук СССР, Т.5); Фонкич Б. Греческие рукописи Библиотеки Московского университета// Вестник древней истории 4, 1967, 95-103; *idem*: Греческие рукописи Матенадарана// Вестник Матенадарана 12, 1977, 305-325; *Idem*: Греческие рукописи Одессы// ВВ 39, 1978, 184-200; 282-283; 40, 1979, 172-183; 43, 1982, 98-101; *idem*: Греческие рукописи советских хранилищ// Studia codicologica, ed. К. Треу. Berlin 1977, 189-195. Гранстрем Е., Лебедева И., Фонкич Б. Перспективы описания греческих рукописей советских хранилищ// Археографический ежегодник за 1972 год. Москва 1974, 253-255.

changed in the sphere of Greek Church music. Therefore I found it impossible to use Russian musicological traditions as the basis of the present book.

It is only natural that with such state of things one cannot fail to avoid errors and mistakes. But it was clear that somebody must begin to study these priceless collections. So let this book of mine be the first, if tentative, step in this direction.

It consists of two parts. The first part contains the materials kept in the Russian National Library (RNL is its latest name; under the Communist regime it was called "The State Public Library named after M.E.Saltykov-Schedrin", and before the Revolution of 1917 its original name had been "The Imperial Public Library"), and one manuscript from St.Petersburg Archives of the Russian Academy of Sciences (RAS Archives). All manuscripts published and analyzed in the first part of the book have one thing in common: they are all from the famous Porphyry Uspensky collection of Greek manuscripts. In the second part of the book the materials from the Russian Academy of Sciences Library (RASL) and from the manuscript collection of Russian Archeological Institute in Constantinople (RAIC) are given.

The order in which the sources are given in the book is the same for almost all of them: an introductory text, a Greek text, its translation and comments which are the result of studying the manuscripts.

Translating the sources I tried to follow the Greek text very strictly and often translated the constructions of the original literally, even to the detriment of the style of exposition, for the given texts are not works of fiction the translation of which allows a certain freedom for the sake of rendering the plot and the characters in a more artistic way. But when we deal with the opuses on musical theory the most accurate translation is indispensable.

I deliberately did not change neumatic sequences into modern notation for I consider it absolutely senseless and do not envy the naiveté of those who, converting Byzantine (or Old Russian) chants into modern 5-line notation, believe rather simplimindedly that they will get the same piece which used to be executed in Byzantium (or Ancient Russia).

The contents of the absolute majority of the sources published in the present book deal with Byzantine notation system. However, this edition does not contain a systematized exposition of the latter, for

This book is intended for the readers who have some basic knowledge of Byzantine notation principles.

The book is dedicated to Boris Lvovych Fonkich, an outstanding palaeographer and an expert researcher of Greek manuscripts. This book would not have been created without his professional and friendly help. It was only under his guidance that I could overcome all "palaeographic barriers" which I was constantly faced with when studying the manuscripts.

A special word of gratitude is owed to our experts in Hellenistic philology Alexander Iosiphovich Zaitsev and Yakov Nikolayevich Lyubarsky, whom I consulted when coming across various non-standard grammatical and stylistical situations in the texts, written in different periods (from XIII till XVIII centuries) by the scribes who had different levels of competence, literacy and culture. I am also indebted to Vyacheslav Michailovich Zagrebin, a researcher of the manuscript department of RNL; I deeply appreciated our long talks when my ideas, concerning the dating of the manuscripts under consideration here, were confirmed and specified, and sometimes even called into question.

My deep thanks are also due to Lyudmila Ilyinichna Kyseleva, head of the manuscript department of RASL, to Yelena Michailovna Schwartz, a researcher of the manuscript department of RNL, and to Michail Shmilevich Vainstein, deputy head of St.Petersburg Archives of RAS, for their great help in making photocopies of the manuscripts for the present book.

Часть I

**ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ПОРФИРИЯ УСПЕНСКОГО**

Part I

**FROM THE COLLECTION
OF PORPHYRY USPENSKY**



№ 2443.



Глава I

Протеория XIV века

(Греческая 494)

Эта рукопись попала в РНБ из коллекции знаменитого Порфирия Успенского (1804-1885) - первого главы представительства русской православной церкви в Иерусалиме. Известно, будучи неутомимым собирателем христианских рукописей, он интересовался и церковной музыкой, коллекционируя греческие церковные рукописи. Когда в 1883 году Порфирий Успенский продал свое рукописное собрание в Императорскую публичную библиотеку, там оказалась и греческая рукопись, обозначенная шифром "Греч. (= Греческая) 494".

В "Отчете" за 1883 год она значилась среди греческих рукописей под N 105 и о ней сообщалось следующее: "Отрывок из учебника певчего церковного пения, строчного письма XV-XVI века, в восьмую долю листа, 7 листов"¹. Эти же самые две строчки оказались повторными и в обзоре собрания рукописей Порфирия Успенского, приобретенных Императорской публичной библиотекой². Жан-Батист Тибо, описывая нотные греческие рукописи этой библиотеки, судя по всему, даже не обратил

¹ Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1883 год. Санкт-Петербург 1885, 161.

² Тибо И.А., Ермилов В.К. Краткий обзор собрания рукописей, принадлежавшего преосвященному епископу Порфирию, а ныне хранящегося в Императорской Публичной библиотеке. Санкт-Петербург 1885, 151, N 105.

внимания на "Греч. 494", так как не упомянул о ней³. В 1968 году Евгения Эдуардовна Гранстрем опубликовала палеографическое описание этой рукописи в группе материалов XIV века: "Филигрань бумаги - полумесяц, неясного рисунка. Текст и нотные знаки написаны чернилами и тусклой красноватой краской. В бумажной обложке 7 лл. 22,0 x 13,5 и 15,5 x 10,5. Число строк различно. Текст трактата отождествить не удалось; в нем содержатся сведения по теории музыки и гимны"⁴. Здесь же констатировалось, что "происхождение рукописи установить не удалось", а при характеристике нынешнего ее состояния было отмечено, что "листы загрязнены".

Итак, налицо расхождение в датировке этой рукописи между И.А.Бычковым и В.К.Ернштедтом, относивших ее к XV-XVI вв., и Е.Э.Гранстрем, считавшей, что она создана в XIV в. Я склонен придерживаться второй точки зрения. Более того, есть основания утверждать, что рукопись создана во второй половине XIV века⁵.

Содержание рукописи можно дифференцировать на три раздела.

Первый раздел - лл. 1-3 об., содержит *προθεωρία*. Главное его своеобразие (музыкально-теоретические детали текста будут отмечены в "Комментариях") заключается в ремарках, расположенных на полях. Они написаны красным той же рукой, что и сама *προθεωρία*. Создается впечатление, что переписчик уже во время создания рукописи заботился о своем будущем читателе, помогая ему ориентироваться в содержании текста и обращая внимание ученика на особо важные разделы (эти ремарки даны в "Комментариях").

Что же касается музыкально-теоретического содержания описываемого раздела, то оно изложено в такой последовательности: а) перечисление интервальных знаков (*φωναί*), их деление на "тела" и "духи", правила взаимодействия невм при их соединениях (*θέσεις*), упоминание четырех знаков для длительностей (*ἀρρυθαί*); б) перечень из 35 больших ипостаз

³ *Thibaut J.-B.* Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque. St.Petersburg 1913.

⁴ *Гранстрем Е.* Каталог греческих рукописей ленинградских хранилищ. Вып. 6. Рукописи XIV в. // ВВ 28, 1968, 255.

⁵ См.: *Mosin V.A., Trajlic S.M.* Filigranes des XIII et XIV SS. Zagreb 1957, N 6061 (1369), N 6063 (1372), N 6064 (1372).

прономи (μεγάλοι ὑποστάσεις) и 6 разновидностей фтор (φθοραί); общие сведения о самых сложных и наиболее трудно понимаемых понятиях, связанных с ладовой системой ихсов (ἰχοί) - νόσος и νόνα.

Не вызывает сомнений, что προθεωρία составлена так, чтобы максимально приблизить ученика к практике певческого дела.

Реализации этой задачи способствует и второй раздел рукописи - лл. 4 об. - 5 об., посвященный практическому освоению феномена, который именуется либо ἤχηματα, либо ἐνηχήματα, либо φθοράματα, либо ἀπληχήματα⁶. Здесь дается " Ἀρχὴ τῶν ἤχημάτων εἶτε τῶν ἰχῶν" - "Начало ихим или ихсов". Как и полагается, ихимы описаны во всех ихсах, что и отмечено соответствующими прономами (Ἀρχὴ τοῦ α^{-ου} ἰχου и т.д.).

Третий раздел - лл.6-7 об. - излагает "Σημάδια ψαλλόμενα κατ' ἰχθὺς καὶ κῶρ Ἰωάννου καὶ μαϊστοροῦ τοῦ Κουκουζέλη" - "Согласно ихсосу знаки; сочинение магистра господина Иоанна Кукузеля". Другими словами, перед нами так называемый "Большой исон" (Μέγα Ἴσον) Иоанна Кукузеля, представленный в большом количестве рукописей и неоднократно являвшийся объектом исследований⁷.

Казалось бы, к уже известному этот раздел нашего памятника ничего нового не добавляет. Однако при ближайшем его рассмотрении нетрудно увидеть, что между известным текстом "Большого исона" (" Ἴσον, ὀλίγον, ὀξεῖα"), написанным черными

⁶ Подробнее о них см.: *Kunz L.* Ursprung und textliche Bedeutung der Tonartensilbe Noeano, Noeagis// *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 30,1935, 5-22; *Werner E.* The Patristic Formula Noeanoe and its Origin // *Musical Quarterly* 28,1942,93-99; *Devai G.* Intonations and Signatures of the Byzantine Music // *Ibid.*, 31,1945,339-355; *Werner E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford 1961, 309-311; *Roasted J.* Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts. Kopenhagen, 1966 (MMB.Subsidia VII); *Huglo M.* L'introduction en Occident des formules Byzantines d'Intonation// *SEC* III,1972,81-90; *Haas M.* Byzantinische und slavische Notationen. Köln 1973 (*Paleographie der Musik*.I 2),2.40-2.43; *Герцман Е.* Византийское музыкознание. Ленинград 1988,194-196.

⁷ См., например: *Devai G.* The musical Study of Cucuzeles in a Manuscript of Debreccen// *AASH* III, 1955, 151-179. *Idem.* The Musical Study of Koukouzeles in a 14th Manuscript// *Ibid.*VI, 1958, 213-234. *Floros C.* Die Entzifferung der Kondakariennotation// *Musik des Ostens* III, 1965, 7-71. *Ibid.*IV, 1967, 12-44 и другие.

ернилами, и строчкой невм расположен другой текст, выполненный киноварью:

" Μόνη Παρθένε καὶ μήτηρ τοῦ
υἱοῦ τοῦ σῶσον με, καταποντιζό-
μενον ἐν βυθῷ παθῶν νῆφ καὶ
εἰσθήσει, καὶ μὴ παραδῶς βρωμά με
ενέσθαι τοῦ δράκοντος ὄλον, ἀλλ'
ἐνάστησον, Δέσποινα, δέομαι,
καθάρασα πνεῦμα σῶμα ἀφάριστον
καὶ ἀκάθαρτον· εἰ γὰρ σὺ
ἐποσκορακίης (sic) μαί (= με),
ταναμώμη τε, ἀπὸ τῆς σῆς
ἐντιλήψεως ἀπολεμπομένη με τὸν
ἐνάξιον, καταβαλὼν ὄφις με
ἐπιχαρήσεται δεινῶς τῇ ἀπωλείᾳ μου,
καὶ κατὰ τὴν αὐτοῦ λύσσαν τὴν
ἐκλήστον φαγῶν, σκότει δόσει (=
δώσει) με αἰωνίζοντι. Πρόστηθει. (=
Πρόστηθι), πρόφθασον, ἄχραντε,
λύτρωσαι τοῦ μεγάλου πτώματος ἀπ'
ἄρτι δός (= δός) [μοι] μετανοεῖν,
ἔσπιλε καὶ ὑπέραγνε, κοίμησον τὴν
ἐμπάθειαν τῶν λογισμῶν καὶ τῶν
ἔργων μου, δάκρυά μοι δίδου καὶ
σύννοιαν καὶ κατάνυξιν, γλώττης
σιγῆν, μνήμην τῶν παθῶν σου υἱοῦ δι-
ῶν ἔσωσε βρωτοῖς (= βροτοῦς) ὡς
εὐσπλαγχνος, ἐγρήγορσιν, εὐχὴν,
ταῦτα πάντα μετὰ ταπεινώσεως, οὐ
κέκτημαι ἄλλην γὰρ σου χωρίς,
παναμώμηται (= παναμώμητε),
φρουρὸν ἄμαχον. διῶ (βοῶ) καὶ
πρόσχες δυσωπῶ, πάντων προσ-
φύγιον, χριστιανῶν ἢ ἐλπίς, καὶ δός
μοι [ῶν] ἦτιεσα (= ἦησα) ἐμπόνως ἐκ
καρδίας, ἀπὸ τῶν ἀχράντων
θησαυρισμάτων σῆς χρηστότητος".

"Единственная Дева и Мать
Спасителя, спаси меня, погряза-
ющего мыслями и чувствами в
бездне страстей, и не дай мне
целиком сделаться добычей драко-
на, а воскреси; я молю [Тебя об
этом], Владычица, очистившая
душу и тело, лишенное света и
неочищенное. Ведь если Ты,
Всенепорочная, отвергнешь меня
от своего попечения, отослав меня,
недостойного, то одолевший [меня]
змей будет очень радоваться
погибели моей и, сожрав [меня] в
своем ненасытном бешенстве,
низвергнет меня в вечный мрак.
Предстательствуй [за меня],
поспей, Непорочная, спаси [меня]
от великого падения. Даруй мне
отныне совершать покаяние,
Чистая и Непорочная, успокой
страсти в думах и деяниях моих.
Ниспошли мне слезы, озабо-
ченность и благочестие, безмолвие
уст, память страданий Сына
Твоего, благодаря которым Он,
Милосердный, спас смертных,
бдение, молитву. Все это [я прошу]
со смирением, ибо я не приобрел
никакого другого неодолимого
стража, кроме Тебя, Всенепороч-
ная. Вот почему я взываю: обрати
внимание, о прибежище всех,
надежда христиан. Дай мне [милос-
стей], которых я прошу со страда-
нием сердца, от непорочных сокро-
вищ Твоей добросердечности".

На полях л.б тем же почерком и красным написана такая ремарка: "τὰ μέσον τῶν ἐνταῦθα ψαλομένων (sic) σημαδίων κόκινα γράμματα ἔστι στίχοι κατασκευαστικοὶ εἰς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον, ψαλόμενοι (sic) πρὸς αὐτήν". - "Находящиеся здесь посредине красные изображения поющих знаков - это благочестивые стихи в честь Пресвятой Богородицы, поющие к ней".

Как выясняется, изложенный выше текст является "Молебственными словами" ("Λόγοι παρακλητικοί"), обращенными к Богородице, - создание иеромонаха Марка Влатиса (Μάρκος Βλατίης), жившего в конце XIV века. Уже давно Софроний Евстратиадис указал на *Codex Lavra E 148*, свидетельствующий о том, что процитированный текст Марка Влатиса положил на музыку Иоанн Кукузель⁸.

Следовательно, материал "Греч. 494" подтверждается и другой рукописью. Как показывает публикация С. Евстратиадиса, расхождения между текстом "Молебственных слов" в *Codex Lavra E 148* и в *Греч. 494* очень незначительны: в начальном предложении лаврской рукописи стоит "Μήτηρ τοῦ ποιητοῦ μου, ἀγνή" ("непорочная Мать Создателя моего"), а в петербургской - "Μήτηρ τοῦ λυτρωτοῦ" ("Мать Спасителя").

Таким образом оказывается, что, согласно нашей рукописи, "Большой исон" и "Молебственные слова" пелись на одну и ту же музыку. Не является ли такая ситуация неким недоразумением или случайностью? Ведь получается, что одна и та же музыка используется для двух совершенно различных задач: с одной стороны, для практического освоения учащимися названий невм и их мелодических формул, а с другой - для распева "Молебственных слов". Не слишком ли отличаются цели, ставящиеся в каждом случае? Способен ли выдержать столь неоднозначные функции один и тот же музыкальный материал?

В связи с этим нужно обратить внимание на то, что Григорий Статис обнаружил аналогичное совмещение в рукописи первой половины XV века - *Codex Konstamonitus 86*, лл.23-26 об.:

⁸ *Εὐστρατιάδης Σ. Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης ὁ Μαῖστωρ καὶ ὁ χρόνος τῆς ἀκμῆς αὐτοῦ // ΕΕΒΣ 14, 1938, 13-14.*

"Λόγοι παρακλητικοί εἰς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον· ποίημα Μάρκου ἱερομονάχου τοῦ Βλατῆ· τὸ δὲ μέλος ἐστὶν ἀπὸ τῶν σημαδίων τῶν ψαλτῶν τοῦ Μαῖστορος κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη ἤχος α': "Μόνη Παρθένε καὶ μήτηρ τοῦ ποιητοῦ μου ἀγνή"⁹.

Как показывает снимок 23 листа Констанитской рукописи, опубликованной Гр. Статисом¹⁰, запечатленный там невменный текст абсолютно идентичен тому, который содержится на л.6 *Греч.* 494. Правда, в *Codex Konstamonitus* 86 отсутствует текст "Большого исона" ("Ἰσον, ὀλίγον, ὀξεῖα ..."), а изложены только "Молебственные слова", сопровождаемые нотацией "Большого исона". Следовательно, соединение музыкального материала "Большого исона" со стихирой на текст Марка Влатиса - не случайность.

В связи с этим могу сообщить, что в одном из Петербургских кодексов - *Греч.* 126 (1491 года) - на лл. 10-11 об. излагаются "Σημάδια συντεθέντα καὶ μελισθέντα κατὰ παρὰ τοῦ μα(ῖ)στορος κὺρ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη <...> ἤγουν τὸ "Μονὴ Παρθένε" ἐποιήθη παρὰ τοῦ ἐν ἱερομονάχοις κὺρ Μαρκοῦ τοῦ Βλατῆ". - "Ноты, созданные и пропеты магистром господином Иоанном Кукузелем ... то есть "Единственная дева", созданная господином Марком Влатисом, [бывшего] в иеромонахах". Однако, здесь изложен только текст "Большого исона", а "Молебственные слова" отсутствуют (то есть прямо противоположное тому, что встречается в *Codex Konstamonitus* 86). Знаменательно, что, несмотря на это, в рукописи все же упоминается имя Марка Влатиса, автора отсутствующего текста.

Таким образом, связь между "Большим исоном" Иоанна Кукузеля и "Молебственными словами" Марка Влатиса подтверждается уже несколькими источниками. Бесспорно, в дальнейшем будут обнаружены и другие рукописи подобного рода.

⁹ Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ... Α, 657.

¹⁰ Ibid., 659

Конечно, здесь есть много загадочного. Предположительно Марк Влатис и Иоанн Кукузель - почти современники. Однако, по некоторым версиям, великий магистр умер где-то около 1360 года, а Марк Влатис жил еще в начале 80-х годов XIV века. Как уже указывалось, до сих пор принято считать, что "Большой исон" был создан Иоанном Кукузелем с учебной целью, чтобы будущие певчие, распевая названия неум на определенных мелодических формулах, запоминали одновременно и те, и другие, и чтобы в их сознании каждое наименование неумы ассоциировалось с конкретным мелодическим образованием. В результате - и я вынужден еще раз повторить это - взаимосвязь "Молебственных слов" Марка Влатиса с музыкой "Большого исона" неминуемо приводит к размышлению над сложнейшей проблемой: как музыкальное произведение, созданное для учебно-технологических целей, может подходить к совершенно иному художественному тексту. Все говорит о том, что здесь присутствует какая-то тайна, которую еще предстоит раскрыть: было ли создано вначале учебное песнопение с распеваемыми названиями неум, напев которого впоследствии использовался и для исполнения "Молебственных слов" Марка Влатиса, или, наоборот, вначале возникло песнопение на стихи Марка Влатиса, и уже потом оно было введено в учебный обиход для распевания названий неум. Этот вопрос необходимо выяснить, чтобы понять логику творческого процесса создания одного из самых знаменитых произведений византийской музыки.

Возвращаясь к *Греч. 494*, нужно отметить, что на л.7 об., где завершается столь удивительное совмещение "Большого исона" с "Молебственными словами", на полях написана схолия: "δαιμόν ἢ μικροψυχία μὴ καρτερήσας γενέσθαι τὸ κόκινον (sic) καλὸν ε<...>" - "Ужасно малодушие тех, кто не переносит, чтобы красная красота исполнялась ...". К сожалению, окончание этой схолии не читается из-за того, что нижний левый край последнего листа нашей рукописи оборван. Нужно предполагать, что "красная красота" - это текст "Молебственных слов", выполненный киноварью. Возможно, завершение схолии могло бы стимулировать в определенном направлении наши поиски для разрешения основной загадки *Греч. 494*.

После завершения "Большого исона" и "Молебственных слов" с правой стороны листа переписчик красной краской записал $\text{Χαίροις δέσποινα Θεοτόκε}$, а слева - " Δόξα σοι ὁ Θεός ".

В самом низу последнего листа находится запись на русском языке: "Семь листов (7). Библиотекарь И.Бычков."

Теперь ознакомимся с музыкально-теоретическим текстом первого раздела *Греч. 494*.

Текст здесь представлен в том виде, в котором он изложен в рукописи. Я стремился сохранить и орфографию, и пунктуацию, так как глубоко убежден, что только такая его публикация способна запечатлеть особенности, профессиональный и культурный уровень среды, в которой текст был создан и жил (аналогичный принцип публикации текстов сохраняется на протяжении всей книги).

Единственное отступление от формы изложения материала в *Греч. 494* связано с типографскими трудностями и поэтому краткие ремарки, находящиеся на полях рукописи, даны не в тексте, а в комментариях к нему.

Chapter I

The Protheory of the XIV century

(Greek 494).

This manuscript found its way into St.Petersburg Public Library from the collection of the famous Porphyry Uspensky, the first Head of Russian Orthodox Church Mission in Jerusalem. Being well-known as an indefatigable collector of Christian antiquities, he was interested in Greek church music, collecting Greek church manuscripts. When in 1883 Porphyry Uspensky had sold his collection of manuscripts to the Imperial Public Library, there was a Greek manuscript in it with a press-mark "*Греч. (=Greek) 494*".

In the "Report" of 1883 in the list of Greek manuscripts it has N 105 and is described as follows: "An extract from the handbook on church chanting from music, in small-letter writing of the XV-XVI centuries, in octavo, 7 folios"¹. The same two lines were repeated in the survey of Porphyry Uspensky's manuscript collection, purchased by the Imperial Public Library². Jean-Baptiste Thibaut, who was describing Greek notation manuscripts of that library, does not seem to have paid any attention to the press-mark "Greek 494", for he did

¹ Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1883 год. Санкт-Петербург 1885, 16

² Бычков И.А., Ернштедт В.К. Краткий обзор собрания рукописей, принадлежавшего преосвященному епископу Порфирию, а ныне хранящегося в Императорской Публичной библиотеке. Санкт-Петербург 1885, 151, N 105.

ot mention it³. In 1968 Eugenia Eduardovna Granstrem published a palaeographic description of this manuscript among the materials of the XIV century: "The water-mark of the paper is a half-moon of indistinct design. The text and notation signs are written in ink and in faint reddish paint. In paper cover, 7 folios 22,0x 13,5 and 15,5x10,5. The number of lines varies. The text of the treatise could not be identified; it contains information on the theory of music and hymns"⁴. It was also stated there that "the origin of the manuscript could not be established", and in the description of its present state it was noted that "the folios are soiled".

Thus, we have here the divergence in dating this manuscript by I.A.Bytchkov and by V.K.Ernstedt, who both referred it to the XV-XVI centuries, and E.E.Granstrem who believed it had been created in the XIV century. I am inclined to support the second standpoint. Moreover, it can even be asserted that this manuscript had been made in the second half of the XIV century⁵.

The contents of the manuscript can be divided into three parts.

The first part (fol. 1-3v.) contains προθεωρία. The notes on the margins of the manuscript form the main distinctive feature of this part (the details of the text concerning theoretical aspects of music will be considered in "Comments"). The notes on the margins are written in red colour by the same hand that wrote προθεωρία itself. It looks like the scribe, working at the manuscript, wanted his future reader to find his way in the contents of the text and drew his attention to the most important parts (these remarks are given in "Comments").

As concerns the musical theory aspects of the part described, they are given in the following sequence: a) the list of interval signs (φωναί), their classification into "bodies" and "spirits", the rules of neumatic interaction in conjunctions (θέσεις), the record of four signs of duration (ἀργαί); b) the list of 35 great hypostases of the cheironomia (μεγάλαι υποστάσεις χειρονομίας) and of 6 variants of the pthora (φθοραί); c) the general information about the most

³ *Thibaut J.-B.* Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque. St.Petersburg 1913.

⁴ *Гранстрем Е.* Каталог греческих рукописей ленинградских хранилищ. Вып. 6. Рукописи XIV в. // ВВ 28, 1968, 255.

⁵ См: *Mosin V.A., Traljic S.M.* Filigranes des XIII et XIV SS. Zagreb 1957, N 6061 (1369), N 6062 (1371), N 6063 (1372), N 6064 (1372).

complicated and difficult notions, concerning the mode system of ehoi (ἤχοι) - νόος and νανα.

Doubtlessly προθεωρία was composed so as to achieve the utmost results in bringing the pupil close to the practice of chanting.

The second part of the manuscript (fol.4v.-5v.) also contributes to the realization of this aim, being devoted to mastering the phenomenon which goes here under different names: ἤχηματα, or ἐνηχήματα, or ἠχίσματα, or ἀπηχήματα ⁶. We find here " Ἀρχὴ τῶν ἠχημάτων εἶτε τῶν ἤχ(ων) " - "The beginning of echem or ehoi". As it goes, the echemasta are given in all the ehoi, which is marked by the corresponding headings (Ἀρχὴ τοῦ α^{-ου} ἤχου etc.).

In the third part (fol.6-7v.) it is stated: "Σημάδια ψαλλόμενα κατ' ἤχον ποίημα κῦρ Ἰωάννου καὶ μαῖστορου τοῦ Κουκουζέλη " - "The signs chanted according to the echos; the work by Master Ioannes Koukouzeles". In other words, we have here the so-called "Great Ison" (" Μέγα Ἴσον ") by Ioannes Koukouzeles, the work, which can be met in many manuscripts and which had more than once been an object of study⁷.

On the face of it, this part of the manuscript under consideration does not seem to add anything new to what is already known. However, on closer examination we cannot fail to notice that together with the well-known text of "The Great Ison" (" Ἴσον, ὀλίγον, ὄξεια"), written in black ink, and a line of neumes there is another text, done in cinnabar:

⁶ For further details about them see: *Kunz L.* Ursprung und textliche Bedeutung der Tonartensilbe Noeane, Noeagis// *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 30,1935, 5-22; *Werner E.* The Psalmic Formula Neannoe and its Origin // *Musical Quarterly* 28,1942,93-99; *Strunk O.* Intonations and Signatures of the Byzantine Music// *Ibid.* 31,1945,339-355; *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford 1961, 309-311; *Raasted J.* Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts. Copenhagen, 1966 (MMB.Subsidia VII); *Huglo M.* L'introduction en Occident des formules Byzantines d'Intonation// *SEC* III,1972,81-90; *Haas M.* Byzantinische und slavische Notationen. Köln 1973 (*Paleographie der Musik*.I 2),2.40-2.43; *Герцман Е.* Византийское музыкознание. Ленинград 1988,194-196.

⁷ See, for example: *Devai G.* The musical Study of Cucuzeles in a Manuscript of Debrecen// *AASH* III, 1955, 151-179. *Idem.* The Musical Study of Koukouzeles in a 14th Manuscript// *Ibid.*VI, 1958, 213-234. *Floros C.* Die Entzifferung der Kondakariennotation// *Musik des Ostens* III, 1965, 7-71. *Ibid.*IV, 1967, 12-44 and others.

Μόνη Παρθένε καὶ μήτηρ τοῦ
 λυτρωτοῦ σῶσον με, καταποντιζό-
 μενον ἐν βυθῷ παθῶν νῦν καὶ
 αἰσθήσει, καὶ μὴ παραδῶς βρῶμά με
 γενέσθαι τοῦ δράκοντος ὄλον, ἀλλ'
 ἀνάστησον, Δέσποινα, δέομαι,
 καθάρασα πνεῦμα σῶμα ἀφώτιστον
 καὶ ἀκάθαρτον· εἰ γὰρ σὺ
 ἀποσκορακίσης (sic) μαί (= με),
 παναμώμη τε, ἀπὸ τῆς σῆς
 ἀντιλήψεως ἀποπεμπομένη με τὸν
 ἀνάξιον, καταβαλὼν ὄφις με
 ἐπιχαρήσεται δεινῶς τῇ ἀπώλειά μου,
 καὶ κατὰ τὴν αὐτοῦ λύσσαν τὴν
 ἀπληστον φαγῶν, σκότει δώσει (=
 δώσει) με αἰωνίζοντι. Πρόστηθι (=
 Πρόστηθι), πρόφθασον, ἀχραντε,
 λυτρωσαι του μεγάλου πώματος. ἀπ'
 ἄρτι δός (= δός) [μοι] μετανοεῖν,
 ἄσπιλε καὶ ὑπέραγνε, κοίμησον τὴν
 ἐμπάθειαν τῶν λογισμῶν καὶ τῶν
 ἔργων μου, δάκρυά μοι δίδου καὶ
 σύννοιαν καὶ κατάνυξιν, γλώττης
 σιγῆν, μνήμην τῶν παθῶν σου υἱοῦ δι
 ὧν ἔσωσε βρωτοῖς (= βροτούς) ὡς
 εὐσπλαγχνος, ἐγρήγορσιν, εὐχὴν,
 ταῦτα πάντα μετὰ ταπεινώσεως, οὐ
 κέκτημαι ἄλλην γὰρ σοῦ χωρὶς,
 παναμώμηται (= παναμώμητε),
 φρουρόν ἄμαχον. διὸ (βοῶ) καὶ
 πρόσχες δυσωπῶ, πάντων προσ-
 φύγιον, χριστιανῶν ἡ ἐλπίς, καὶ δός
 μοι [ὧν] ἤτεισα (= ἤτησα) ἐμπόνως ἐκ
 καρδίας, ἀπὸ τῶν ἀχράντων
 θησαυρισμάτων σῆς χρησιότητος".

"The Only Virgin and Mother of
 the Saviour, save me, wallowed
 with my thoughts and feelings in a
 sea of passions and do not let the
 whole of me become a prey of the
 dragon, but resuscitate; I pray [You
 for this], the Lady who purified the
 soul and the body devoid of light
 and unclean. For if You, the
 Chastest, deprive me of Your care,
 by sending [me], the unworthy,
 away, then the serpent who
 overpowered [me] will rejoice at my
 ruin and having gorged [me] in his
 insatiable rage, will precipitate me
 into eternal darkness. Intercede [for
 me], do not be late, the Chaste,
 save [me] from the great perdition.
 Grant me to perform penance
 henceforth, the Pure and the
 Chaste, appease passions in my
 thoughts and deeds. Grant me
 tears, concern and piety, silence of
 the mouth, memory of Your Son's
 sufferings, thanks to which He, the
 Merciful, saved the mortals, [grant
 me] vigil and prayer. For all this [I
 beg You] with humbleness, for I
 have not acquired any other
 invincible guard but You, the
 Chastest. Thus I appeal: turn Your
 attention [unto me], You, the
 refuge of all, the hope of Christians.
 Grant me [favours] which I beg for
 with [my] heart suffering, out of the
 chaste treasures of Your
 kindheartedness".

On the margins of fol.6 the following note in red colour written
 by the same hand can be found: "τὰ μέσον τῶν ἐνταῦθα ψαλομένων
 (sic) σημαδίων κόκινα γράμματα ἔστι στίχοι κατανυκτικοὶ εἰς τὴν
 ὑπεραγίαν Θεοτόκον, ψαλόμενοι (sic) πρὸς αὐτήν" -"The red-painted

figures of the chanted signs here in the middle are the devout verses in honour of Our Lady, sung to Her".

The above-mentioned text proves to be "Λόγοι παρακλητικοί" ("The Words of Public Prayer"), addressed to Our Lady, a work by Markus Vlatis (Μάρκος Βλατιῆς), a hieromonachos, who lived at the end of the XIV century. It has been a long time since Sophronios Eustratiades noted that *Codex Lavra E 148* gave evidence of the fact that the quoted text by Markus Vlatis had been set to music by Ioannes Koukouzeles⁸. Hence, the material of "Greek 494" is proved by another manuscript. As shown by the publication of S.Eustratiades, the divergence between the text of "The Words of Public Prayer" in *Codex Lavra E 148* and that of *Greek 494* is very insignificant: "Μήτηρ τοῦ ποιητοῦ μου, ἀγνή" ("the Chaste Mother of my Creator") in the opening sentence of the Lavra manuscript and "Μήτηρ τοῦ λυτρωτοῦ" ("Mother of the Saviour") in the Petersburg manuscript.

Thus, it turns out that according to our manuscript, "The Great Ison" and "The Words of Public Prayer" were sung to one and the same music. Can this be a result of some confusion or fortuity? From that it appears that one and the same music is used for two different purposes: on the one hand, for mastering and learning the names of neumes and their melodic formulas, and, on the other hand, for chanting "The Words of Public Prayer". Aren't the purposes in both cases too different? How can one and the same music material carry out functions so dissimilar?

It might be interesting to note here that a similar coincidence of the music material was discovered by Gregorios Stathis in the manuscript of the first half of the XV century *Codex Konstamonitus 86*, fol.23-26v.:

⁸ Εὐστρατιάδης Σ. Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης ὁ Μαΐσιωρ καὶ ὁ χρόνος τῆς ἀκμῆς αὐτοῦ// EEBE 14,1938,13-14.

"Λόγοι παρακλητικοί εἰς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον ποίημα Μάρκου ἱερομονάχου τοῦ Βλατῆ· τὸ δὲ μέλος ἐστὶν ἀπὸ τῶν σημαδίων τῶν ψαλτῶν τοῦ Μαῖστορος κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη. ἤχος α': "Μὴν Παρθένε καὶ μήτηρ τοῦ ποιητοῦ μου ἀγνή"⁹.

As shown on the photocopy of fol.23 of the Konstamonitus manuscript, published by Gr.Stathis¹⁰, the neumatic text, given there, is absolutely identical to the one of fol.6 of *Greek 494*. However, there is no text of "The Great Ison" ("Ἰσον, ὀλίγον, ὄξεϊα ...") in *Codex Konstamonitus 86*; it contains only "The Words of Public Prayer", accompanied with notation of "the Great Ison". Hence, the combination of the music material of "The Great Ison" with a sticheron to the text of Markus Vlatis is not a mere coincidence.

In this connection I can inform the reader that in one of Petersburg Codexes - Greek 126 (1491) - on folios 10-11v. are given "Σημάδια συντεθέντα καὶ μελισθέντα κατὰ παρὰ τοῦ μα(ῖ)στορος κῦρ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη <...> ἤγουν τὸ "Μὴν Παρθένε" ἐποιήθη παρὰ τοῦ ἐν ἱερομονάχοις κῦρ Μαρκοῦ τοῦ Βλατῆ" - "The music, created and chanted by Master Ioannes Koukouzeles... that is, "The Sole Virgin", created by Markus Vlatis, a hieromonachos". However, only the text of "The Great Ison" is given here, whereas "The Words of Public Prayer" are missing (which is quite contrary to what is found in *Codex Konstamonitus 86*). It is noteworthy that in spite of this, the name of Markus Vlatis, the author of the missing text, is still recorded in the manuscript.

Thus, the connection between "The Great Ison" by Ioannes Koukouzeles and "The Words of Public Prayer" by Markus Vlatis has been proved by several sources. No doubt, other manuscripts of this kind will be discovered in future.

True, there is a certain mystery here. Markus Vlatis and Ioannes Koukouzeles are generally supposed to have been contemporaries.

⁹ Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ... Α, 657

¹⁰ Ibid., 659.

"The Words of Public Prayer to Our Lady; the work by Markus Vlatis, a hieromonachos, while the melos is by composed of signs for chanters by Master Ioannes Koukouzeles, echos first: "The Sole and the Chaste Virgin, Mother of my Creator".

However, there are versions according to which the Great Master died about 1360 and Markus Vlatis still lived in the early eighties of the XIV century. As has been mentioned above, it has been accepted so far that "The Great Ison" was created by Ioannes Koukouzeles as a handbook the future chanters, who were chanting the names of neumes in certain melodic formulas, to remember both at the same time, so that the name of each neume could be associated with a certain melodic form. As a result - and I cannot but repeat it - the connection between "The Words of Public Prayer" by Markus Vlatis and the music of "The Great Ison" is bound to make us think over a most complicated question: how a music piece, conceived as a handbook for purely educational purposes, can fit a completely different text which is a piece of literature at that. Everything speaks of some enigma hidden here, which is to be revealed: whether a training chant had been the first to appear with the names of neumes to be intoned, the melody of which was later used for executing "The Words of Public Prayer" by Markus Vlatis, or, the other way round, at first the chant to the verses of Markus Vlatis had been created, and only then it was introduced into the training practice for intoning the names of neumes. This question is still to be cleared up to understand the logic of creating one of the most famous works of Byzantine music.

Returning to the manuscript *Greek 494*, it should be noted that on the margins of fol.7v., where the striking combination of "The Great Ison" and "The Words of Public Prayer" ends, we can see a scholia written on the margins: "δεινὸν ἢ μικροψυχία μὴ καρτερήσας γενέσθαι τὸ κόκινον (sic) καλὸν ε <.>" - "Awful is the faint-heartedness of those who cannot stand the red beauty being executed..." Unfortunately, the end of this scholia is not readable as the left bottom edge of the last folio of our manuscript is torn off. "The red beauty" is likely to stand for the text of "The Words of Public Prayer", done in cinnabar. It is highly probable that the end of this scholia could have directed our search to the solution of the main enigma of *Greek 494*.

Having completed "The Great Ison" and "The Words of Public Prayer", the scribe wrote in red colour "Χαίροις δέσποινα Θεοτόκε", and on the right side of the folio and on the left side of it he wrote "Δόξα σοι ὁ Θεός".

At the very bottom of the last folio there are words in Russian: "Семь (7) листов. Библиотекарь И.Бычков" ("Seven (7) folios. Librarian I.Bytchkov").

Now let us acquaint ourselves with the text on musical theory of the first part of *Greek 494*.

The text is given here in exactly the same way as it is given in the manuscript. I tried to keep the spelling and the punctuation of the original, as I am deeply convinced that only such publication of the text can reflect all its specific features, as well as the professional and cultural standards of the environment in which the text was being created and existed (the principle of publishing the other manuscript texts is the same throughout the book).

The only deviation from the original exposition of the material in *Greek 494* is caused by printing difficulties; thus, the brief notes on the margins of the manuscript are given in the comments but not in the text itself.

Codex Petropolitanus

Graecus 494

1. Ἴσον $\underline{\epsilon}$ ὀλίγον — ὀξεῖα / πετασθῆ $\underline{\omega}$
 πετασθοκούφισμα $\underline{\epsilon\chi}$ πελασθόν $\underline{\gamma}$ μ(ε)τ(ᾶ) πνευ(μάτων)
 ἀνιόντων

ἠψηλῆ $\underline{\angle}$ κέντημα \ κεντήμ(α)τ(α) δύο $\backslash\backslash$
 ταῦτα, οὔτε σώματα εἰσίν, οὔτε πν(εῦμ)ατᾶ

5. χειρονομούνται δὲ μετὰ πάντων τῶν ἐμ-
 φῶνων σημαδίων, καὶ λέγονται δαρτά

σώματα κατιόντων ἀπόστροφος \rangle δύο σύνδεσμοι $\rangle\rangle$

πνεύματ(α) κατιόντων ἔλαφρον \wedge χαμιλη χ

ἢ δὲ ἀπορροῇ $\underline{\sigma}$ οὔτε σῶμα ἐστίν, οὔτε πν(εῦμ)ατᾶ

10. ἀλλὰ ἔκβλημα τοῦ γουργούρου ὄϊον ἀ-
 πόφθεγμα ἰδιό καὶ μέλος καλεῖται ὄυχ
 ὡς σῶμα οὔσα ἢ ὡς πν(εῦμ)ατᾶ ἀλλ' ὡς φωνὴν
 ἔχουσα καὶ αὐτὴ κατιούσας τὰ σώμ(α)τ(α) ὁμοῦ
 μετὰ πνεύμ(α)τ(α)τᾶ χειρονομούνται οὕτως.

15. Ἴσον $\underline{\epsilon}$ ὀλίγον $\underline{_}$ ἕτερον $\underline{_}$ ἄλλον $\underline{_}$

καὶ ἄλλον $\underline{_}$ ὀξεῖα / ἕτερα $\underline{_}$

ἄλλη $\underline{_}$

καὶ ἄλλη $\underline{_}$ πετασθῆ $\underline{\omega}$ ἕτερα $\underline{_}$ ἄλλη $\underline{_}$

- 1v. καὶ ἄλλη $\underline{_}$ ἐνταῦθα εἰσίν τὰ κευρωσι-
 μένα σημάδια, σώματα τ(ε) καὶ πνευ-
 ματα, ἀργαῖαι τε καὶ ὑποστάσεις.
 Ερώτησις. Ποῖα ἀνιόντα σώμ(α)τ(α). Ἀπ(όκρισις). ε'.

5. Ἐρώτησις. Ποῖον καὶ ποῖον Ἄπ(όκρισις). Ἄνευ τοῦ ἴσου \llcorner τὸ ὀλίγον — ἢ ὀξεία \diagup
 ἢ πετασθῆ \llcorner τὸ πελαστὸν ∇ καὶ τὸ πετασθοκούφισμα \llcorner . Ἐρώ(τησις). Πόσα ἀνιόντα πν(εύμ)ατα. Ἄπ(όκρισις). Δύο Ἐρώ(τησις). Ποῖον
10. καὶ ποῖον. Ἀπόκρισις. Ἡ ὑψηλὴ \llcorner καὶ τὸ κέντημα \searrow . Εἰσὶ δὲ καὶ κατιόντα σώματα δύο ἴηγουν, ὁ ἀπόστροφος \gg καὶ οἱ δύο σύνδεσμοι \gg . Εἰσὶ δὲ καὶ πνεύματα κατιόντα δύο. ἴηγουν,
15. ἡ χαμιλὴ \times καὶ τὸ ἐλαφρὸν \cap τὰ δὲ κεντήματα \searrow , οὔτε πν(εύμ)ατα εἰσὶν, οὔτε σώματα καὶ οὔτε κύριεύωσιν, οὔτε κύριεύονται. διὸ οὐδὲ χειρονομοῦνται

\llcorner \llcorner \llcorner \llcorner \llcorner

Μετὰ δὲ πάντων τῶν ἐμφάνων ση-

2

\llcorner \llcorner \llcorner \llcorner

- μαδίων, λέγονται δαρτά. Ὀμοίως καὶ ἡ ἐπιρρωὴ ∇ οὔτε σῶμα ἐστίν, οὔτ(ε) πν(εύμ)α ἀλλὰ τοῦ γουργούρου ὡς εἰπεῖν, κίνησις εὐήχως καὶ ἐμμελῶς τὴν φωνὴν ἀποπτίουσα λέγεται δὲ καὶ μέλος κυριέυη δὲ τὰ ἀνιόντα σώμ(α)τ(α)
- 5.

∇ ∇ ∇ ∇

οὐχ ὡς πν(εύμ)α οὔσα ἢ ὡς σῶμα ἀλλῶς φωνὴν ἔχουσα κατιούσας καὶ αὐτὴ

Ϸ ϸ Ϲ Ϻ

10. "Οτι αἱ κατιούσαι φωναὶ κυριεύουσι τὰς ἀνιούσας, ἄνευ τῶν πν(ευμάτ)ων· Ταῦτα καὶ μόνον εἰσὶ τὰ ἔμφωνα ση-μαδία, ἐν τῇ παπαδικῇ τέχνῃ· τὰ δ' ἄλλα πάντα, εἰσὶν ἄφωνα. Εἰσὶ
15. δὲ καὶ ἀργεῖαι τρεῖς ἡμισυ ἦγουν, τὸ κράτημαν Ϸ ἢ δυπλή // καὶ οἱ δύο σύνδεσμοι >>. Τὸ δὲ τζάκισμαν ϸ ἔχει τὴν ἡμίσιαν.

Περὶ τῶν ἑτέρων σχημάτων τὴν μεγ(ά)λ(ην) χειρονομίαν ἅ καὶ μεγάλα ὑποστάσεις λέγονται.

2ν.

"Ορα.

- Ἴσον Ϸ παρακλητικὴ Ϸ κούφισμα Ϸα ἀντικένομα Ϸ ἀντικενοκύλισμα Ϸ κύλισμα Ϸ λίγησμα Ϸ ἀπόδερμα Ϸ γοργόν Ϸ ἀργόν Ϸ ξηρόν κλάσμα Ϸ
5. ὀμαλόν Ϸ τρομικόν Ϸ στρεπτόν Ϸ ψηφιστόν Ϸ βαρεία Ϸ κράτημα Ϸ θέμα ἀπλοῦν Ϸ ἐπέγεσμα Ϸ παρα- κάλεσμα Ϸ ἕτερον Ϸ θές καὶ ἀπόθες Ϸ θεματισμός ἔσω Ϸ ἄλλος ἔξω Ϸ
10. σύναγμα Ϸ πίασμα Ϸ τζάκισμα Ϸ σίσμα Ϸ τρομικοσύναγμα Ϸ ψη-

φιστοσύναγμα ϕ τρομικοπαρακάλεσμα ϕ

ἡμίφωνον ϕ ἑναρξίς ϕ χόρευμα ϕ ἄργο-

σύνθετον ϕ φθορά τοῦ α^{-ου} ἤχου ϕ ἕτερα τοῦ β^{-ου} ϕ

ἄλλη τοῦ γ^{-ου} ϕ ἕτερα τοῦ δ^{-ου} ϕ τοῦ β^{-ου} ϕ καὶ τοῦ
 νενανῶ, τοῦ λεγομένου $\alpha\beta\gamma\delta$.

5. Περὶ τοῦ δέματος τοῦ νενανῶ, τοῦ λεγομ(έ)ν(ου) παρὰ ταῖς
 πέρσαις $\alpha\beta\gamma\delta$

Περὶ τούτου γοῦν τοῦ δέματος ἤχου τοῦ νενανῶ.

Ἐρώ(τησ)ίς Ἐπί ἐστι δέμα ὃ λέγεται $\alpha\beta\gamma\delta$, καὶ πῶς γίνεται
 δέμα

καὶ διατὶ δέμα λέγεται. Ἀπ(ό)κροσις Ἐπὶ μὲν δέμα τοῦ νενανῶ,
 οὐδέποτι(ε) γίνεται, ἄνευ ἐπιβολῆν, πρώτου καὶ β^{-ου}.

10. ἐπὶ β^{-ου} ἐνούσης τῆς φωνῆς τοῦ α^{-ου} καὶ σύγκρουσης
 τῆς φωνῆς τοῦ β^{-ου}, γίνεται ἐμπλοκῆ ὅστις
 λέγ(ε)τι(αι) $\alpha\beta\gamma\delta$ καὶ γίνε(αι) ἰδιόρουθμον μέλος τοῦ
 νενανῶ

Ἐρώ(τησ)ίς Καὶ πῶς γίνε(αι) ἡ συμπλοκῆ αὕτη.

Ἀπ(ό)κρισις Ἐπὶ μὲν εἰς τὴν

καλοφωνίαν ὅπου δ' ἂν θελήσεις ποιῆσαι

15. νενανῶ, κρατῆς τὴν ἐπιβολῆν τοῦ ἐξ ἀρχῆς
 ἤχου καὶ καταπήξας ἴδιον κρέμασμα
 μετὰ τῆς συμπλοκῆς τοῦ α^{-ου} καὶ τοῦ β^{-ου}, γίνεται
 νενανῶ ὃ ἐρμηνεύεται ἡδονῆ καὶ εἰ μὲν
 3v. τρεῖς φωνὰς ἐξέλθης ἢ ἀπ(ὸ) α^{-ου} ἤχου μέλος.
 ἢ ἀπὸ β^{-ου} ἢ ἀπὸ ἄλλου ὅπου λάχης ἤχου.
 εἰ μὲν ἀνιούσαι εἰσὶν ὡς ἤχου βραχοῦ καὶ
 μελουργοῦ ἐπιτηδίως προχειρήσαι διὰ
 5. φωνῆς τοῦ νενανῶ καὶ γίνεται τὸ μὲν ἀπ(ὸ)
 ἐπιτιδιότητος ἤχου ἢ ἀπὸ ἐπιβαινούσης
 φωνῆς τὸ δε, ἀπὸ λαχούσης φθορὰς

ὁμοίως καὶ ὁ νάος. Ὁ μὲν τρίτος νάος
λέγεται, ἥτοι τὸ νανὰ. Συμπλεκόμενος δὲ ὁ γ^{-05}

10. μετὰ τοῦ πλ.α', γίνεται $\alpha\beta\gamma\delta\epsilon\zeta\eta$ ὃ λέγεται
συμπλοκὴ καὶ διὰ τοῦτο ὁ πλάϊος πρώτου,
νάος λέγεται ὁμοίως καὶ ὁ α' φθορὰ
δὲ λέγεται ὅτι ἐν ὅσῳ ψάλλεις τὸ κείμενον μέλος,
φθείρης ἐκ τῆς ὁδοῦ φωνὰς τρεῖς, καὶ
15. λέγεται φθορὰ διοτ(ι) φθείρεται τὸ κείμενον
μέλος.

Вопрос Сколько восходящих тел?

Ответ Пять.

Вопрос Какие?

Ответ Без исона ϵ олигон $-$ оксия $/$

петасти ω пеластон γ и петастокуфисма¹⁰ $\sigma\kappa$.

Вопрос Сколько восходящих духов?

Ответ Два.

Вопрос Какие?

Ответ Ипсили \angle и кендима \backslash . Существует и два нисходящих тела, то есть апостроф \rangle и двойной соединенный [апостроф] \gg . Существует и два восходящих духа, то есть хамили \times и элафрон \cap . [Двойная] же кендима $\backslash\backslash$ - ни дух, ни тело, ибо она не руководит и не руководится¹¹. Поэтому она не хирономируется¹²

$\angle''''\backslash''''$

вместе со всеми звучащими знаками

Л.2.

$\angle''''\backslash''''$

она называется "дарта"¹³.

Аналогично [этому происходит также] с ипоррой \lrcorner . Она - ни тело, ни дух, а, как говорится, движение завывания, исторгающее гармоничное и мелодичное звучание¹⁴. И интервал [ее поэтому так] называется. Она руководит восходящими телами,





$\lrcorner\omega\times\gamma$

[ибо] она существует ни как дух, ни как тело, а [как знак], сам имеющий нисходящий интервал:

$\rangle\omega\times\gamma$

Нисходящие интервальные знаки подчиняют восходящие, если только они не духи¹⁵.

В пападическом искусстве [используются] только эти интервальные знаки, а все остальные являются безинтервальными[#].

Существуют также три [большие] длительности [и одна] половинная: кратима  дипли  и два соединенных [апострофа]¹⁶ . Дзакисма же  имеет половинную [длительность]¹⁷.










О других знаках великой хирономии, которые называются большие ипостазы¹⁸.

Л.2 об

Смотри:

Исон  параклитики  куфисма¹⁹  ,
 антикенома  антикенокилисма  килисма 
 лигисма  аподерма  горгон  аргон  ксирон
 класма  омалон  тромикон  стрептон 
 псифистон  вария  кратима  тема
 аплун  эпегерма  паракалесма  другая
 [паракалесма]  тес ке апотес  тематисмос эсо 
 другой [тематисмос] эксо  синагма  пиасма 
 дзакисма  сисма  тромикосинагма 
 псифистосинагма  тромикопаракалесма²⁰ 

[#] Вопреки принятым нормам русского языка ради сохранения музыкально-теоретического смысла основы термина здесь и далее будет употребляться не "безынтервальный", а "безинтервальный".

Л.3. эмифонон  энарксис  хоревма 
 аргосинтетон²¹  фтора²² первого ихоса  другая
 [фтора] второго [ихоса]  иная [фтора] третьего
 [ихоса]  иная [фтора] четвертого [ихоса]  [фтора]
 второго плагального [ихоса]  [фтора] "ненано"²³,
 называемая $\alpha\beta\gamma\delta$

Об ихосе-связке "ненано",
 называемой персами ²⁴ $\alpha\beta\gamma\delta$.

Вопрос Что такое "связка", которая называется $\alpha\beta\gamma\delta$? Как получается "связка" и почему она называется "связкой"?

Ответ Связка "ненано" никогда не получается без охвата²⁵ первого и второго [ихосов]. Когда второй [ихос] содержит звучание первого ихоса и сталкивается со звучанием второго [ихоса], получается сплетение, которое называется $\alpha\beta\gamma\delta$, и образуется особая форма мелоса - "ненано".

Вопрос А как получается само сочетание [ихосов]?

Ответ Если при калофонии, там, где ты захочешь создать "ненано", ты придержишься с начала охвата ихоса, устанавливая особую зависимость путем сплетения первого и второго [ихосов], то получается

Л.3.об. "ненано", которое толкуется как наслаждение²⁶. Если ты подымаешься на три фони либо от мелоса первого ихоса, либо от второго, либо от [какого-нибудь] другого ихоса, который ты встретишь, [или] если [интервалы] являются восходящими, чтобы от кратковременного и искусного ихоса надлежащим образом подготовить

звучание "ненано", то оно получается, с одной стороны, от пригодности ихоса или от повышения звучания, а с другой - от встречающейся фторы.

Так же [происходит] и с "наос"²⁷. С одной стороны, третий [ихос] называется "наос", то есть "нана"²⁸. С другой же стороны, третий [ихос], связанный с первым плагальным, создает $\alpha\beta\gamma\delta$, который называется сплетением. Поэтому плагальный первого [ихоса] называется "наос". Аналогично называется и первая фтора, потому что пока ты поешь установленный мелос, ты попутно разрушаешь [его] на три фони. [Поэтому] она называется фторой, так как [в результате] разрушается установленный мелос.

Комментарии

1. Чтобы не создавать излишних типографских трудностей, графическое изображение каждой невмы здесь и далее помещается после ее наименования. В рукописи же невмы расположены над своими названиями (см. соответствующие страницы фоторепродукций в конце книги).

Конечно, в согласии с последующим перечислением нисходящих знаков (см. строчку 7: *σώματα κατιόντων*), начало перевода текста можно было предварить такой ремаркой (заклучив ее в квадратные скобки): "Среди восходящих знаков телами являются..." Однако упоминающий с самого начала исон аннулирует такую возможность.

2. Как известно, эта невма в абсолютном большинстве источников именуется просто "куфисмой".

3. Напомню, что двойная кендима - двойственный знак. С одной стороны, она должна относиться к телам, потому что обозначает восходящую секунду, а с другой - она, подобно ипоррои, в соединении с другими невмами отменяет их интервальное значение. Такое ее "поведение" дало основание автору анонимного трактата, содержащегося в рукописи XVII века *Codex Constantinopolitanus 811*, отделить двойную кендиму и от тел, и от духов:

"τὰ δύο κεντήματα σημάδιον ἔστιν οὔτε πνεῦμα, οὔτε σῶμα, ἤγουν οὔτε ὑποτάσσον, οὔτε ὑποτασσόμενον, ὡσαύτως καὶ ἡ ὑποροή, οὔτε ὑποτάσσει, οὔτε ὑποτάσσεται" (Thibaut J.-B. *Etude de la musique byzantine. La Notation de Saint Jean Damascène ou Hagiopolite*) // Известия РАИК III, 1898, 164.

"Знак двойной кендимы - ни дух, ни тело, или же он не подчиняющийся и не подчиняемый, так же и ипоррои, [которая] не подчиняет и не подчиняется".

Как мы видим, *Греч.494* следует той же теоретической традиции и повторяет изложенное утверждение дважды (см. также: л.2 об., строчки 15-17).

4. В *Codex Barberinus Graecus 300* также утверждается, что двойная кендима именовалась *δαρτά* : "τὰ δύο κεντήματα, ἃ

λέγονται *δαρτά* (*Tardo* 151). В свое время Л.Тардо считал, что *δαρτά* не является собственно музыкальным термином, а если и существовал когда-то его специальный "нотографический" смысл, то он оказался утраченным (*Tardo* 151-152). Однако я позволю себе высказать предположение, что обозначение *δαρτά* (от глагола *δέρ(ν)ω* - колочу, см.: *Κριαράς* Έμμ. *Λεξικὸ τῆς μεσαιωνικῆς Ἑλληνικῆς δημόδου γραμματείας*. 1100-1669. Τόμος Δ. Θεσσαλονίκη 1975) произошло от хирономического жеста, использовавшегося при показе двойной кендимы. Как известно, в основе многих хирономических жестов лежало изображение графики нотных знаков (см., например: *Huglo M.* *La chironomie medievale // Revue de musicologie* 49, 1963, 155-171; *Hucke H.* *Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift // Die Musikforschung* 1, 1979, 1-16; Герцман Е. *Византийское музыкознание*, 248-253). Не исключено, что при жесте, изображающем двойную кендиму, протопсалт или доместик резким движением руки "отмечал" в воздухе две небольшие точки - кендимы (от *κεντέω* - я колю). Отсюда, возможно, они и получили название *δαρτά* ("ободранные", "побитые").

⁵. Скорее всего, здесь подразумевается краткость интонации, ее сжатость в музыкальном времени, что и выражается посредством невмы апоррой.

⁶. *ἀπορροή* - буквально: поток, струя. Иеромонах Гавриил (*Gabriel* 58, 225-227) по этому поводу пишет:

"Ἡ δὲ ἀπορροή ποία ἐστὶ φωνή; Καὶ γὰρ ταύτην ἐκφέρομεν διὰ τοῦ γαργαραῶνος ὡς ἂν τινα ἀπόρροϊαν, ὅθεν ἀπορροή διὰ τοῦτο".

"Какое же звучание представляет собой апоррой? - Поскольку мы издаем его горловой трахеей, наподобие струи, из-за этого [знак] называется апоррой".

Иногда этот термин записывается как *ὕπορροή*.

Относительно же только что приведенного отрывка Гавриила замечу следующее. Я не уверен, что в данном случае *φωνή* нужно переводить *ein Intervallwert*, как это сделали Христиан Ханник и Герда Вольфрам (*Op. cit.*, 59). Совершенно очевидно, что здесь речь идет не об интервальном значении невмы апоррой, а лишь о характере звучания интервала, выражаемого ею.

7. Возле этого предложения справа на полях рукописи стоит ремарка $\Sigma\eta(\mu\epsilon\acute{\iota}\omega\sigma)\alpha\iota$ (заметь, обрати внимание). Это первое из таких замечаний в *Греч.494*, посредством которого переписчик акцентирует внимание ученика на действительно важном и сложном для понимания разделе учения о нотации - на так называемых $\theta\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\iota\varsigma$, то есть на соединении знаков.

8. Прилагательными $\acute{\epsilon}\tau\epsilon\rho\omicron\varsigma$ и $\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\varsigma$, следующими сразу же за знаками, в протееории обозначались два явления: либо другая разновидность графического изображения одного и того же знака, либо его новое соединение с другими невмами. В переводе я стремился отразить каждый из таких случаев.

9. То есть в нотации. Находящаяся справа вверху л.1 об. и уже встречавшаяся нам ремарка $\Sigma\eta(\mu\epsilon\acute{\iota}\omega\sigma)\alpha\iota$, судя по всему, относится к началу этого раздела протееории.

10. Отсутствие в данном перечислении тел двойной кендимы вполне соответствует особому отношению к ней (см. комментарий 3).

11. Как известно, активной и пассивной формами глаголов $\kappa\upsilon\rho\iota\epsilon\acute{\upsilon}\omega$ (господствую) и $\acute{\upsilon}\pi\omicron\tau\acute{\alpha}\sigma\sigma\omega$ (подчиняю) греческие теоретики указывали взаимоотношения различных невм при их соединении друг с другом. Считалось, что "подчиняют" те знаки, значение которых учитывается при возникающих соединениях. Относительно же других знаков, терявших свои интервальные показатели, принято было говорить, что они "подчиняются".

12. Приводящиеся здесь нотные примеры иллюстрируют, как двойная кендима "подчиняет" себе другие знаки (исон, олигон, оксию, петасты), то есть аннулирует их интервальное значение. Именно к этим примерам относится вновь появляющаяся на полях ремарка $\Sigma\eta(\mu\epsilon\acute{\iota}\omega\sigma)\alpha\iota$.

Однако следует обратить внимание на глагол с отрицанием: $\omicron\upsilon\delta\acute{\epsilon}$ $\chi\epsilon\iota\rho\nu\omicron\nu\omicron\mu\acute{\iota}\alpha\iota$. Его появление здесь довольно странно. Общеизвестно, что невмы, обозначавшие интервал секунды, обладали хирономией, и двойная кендима не была в этом отношении исключением: " $\acute{\epsilon}\pi\epsilon\iota$ $\gamma\acute{\alpha}\rho$ $\tau\acute{o}$ $\acute{\iota}\sigma\omicron\nu$, $\tau\acute{o}$ $\acute{o}\lambda\acute{\iota}\gamma\omicron\nu$, $\acute{\eta}$ $\acute{o}\xi\epsilon\acute{\iota}\alpha$, $\acute{\eta}$ $\pi\epsilon\tau\alpha\sigma\theta\acute{\eta}$, $\tau\acute{o}$ $\kappa\omicron\upsilon\phi\acute{\iota}\sigma\mu\alpha$, $\tau\acute{o}$ $\pi\epsilon\lambda\alpha\sigma\theta\acute{o}\nu$, $\tau\acute{\alpha}$ $\delta\acute{\upsilon}\omicron$ $\kappa\epsilon\nu\tau\acute{\eta}\mu\alpha\tau\alpha$ $\tau\acute{o}\upsilon\tau\omega\nu$ $\acute{\epsilon}\kappa\alpha\sigma\tau\omicron\nu$ $\acute{\iota}\delta\acute{\iota}\alpha\nu$ $\acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota$ $\chi\epsilon\iota\rho\nu\omicron\nu\omicron\mu\acute{\iota}\alpha\nu$ " (*Gabriel 52, 149-151*) - "Ибо каждый из них - исон, олигон, оксия, петасты, пеластон, двойная кендима - имеет свою хирономию". Более того, " $\text{Ἄλλως γὰρ χειρονομεῖται τὸ$

ὀλίγον καὶ ἄλλως ἢ ὀξεῖα καὶ ἄλλως ἢ πετασθῆ καὶ ἄλλως τὰ δύο κεντήματα" (Ibid., 48, 1044-106) - "Иначе хирономируется олигон, иначе - оксия, иначе - петасты и иначе - двойная кендима". Поэтому само по себе утверждение, что двойная кендима не хирономируется, противоречит свидетельствам источников. Может быть, компилятор хотел сказать, что в тех случаях, когда двойная кендима стоит с другими знаками (то есть так, как показано в приводящемся здесь примере), то они не хирономируются, так как теряют свое интервальное значение. Однако *pluralis* двух обсуждаемых вариантов создает двусмысленную ситуацию. Вместе с тем вспомним, что в строчках 5-6 л. I с аналогичным содержанием глагол χειρονομοῦνται употребляется без отрицания.

Не исключено также, что здесь что-то напутал переписчик, и фраза "διὸ οὐδὲ χειρονομοῦνται" должна относиться не к последнему предложению, посвященному двойной кендиме, а к предыдущему, в котором речь идет о действительно не хирономирующихся духах - хамили и элафроне.

13. Не является ли эта фраза указанием на то, что двойная кендима называется *δαρτά* только в соединении с другими знаками (см. комментарий 4)?

14. См. комментарий 6.

15. Это правило повторено на полях листа: "Ση(μείωσ)αι ὅτι αἱ κατιοῦσαι φωναὶ κυριευουσι (sic) τὰς ἀνιούσας, ἄνευ τῶν πνε(υ)μ(ά)των" - "Обрати внимание, что нисходящие интервалы руководят восходящими, если только они не духи".

16. Здесь на полях вписана новая ремарка: "Ση(μείωσ)αι περὶ ἀρχειῶν μεγ(ά)λων" - "Обрати внимание на большие длительности".

17. На этом завершается изложение первого раздела теоретической части протеории. Теперь, обозревая его в целом, можно установить одну характерную черту. Он состоит из двух отделов: первый - от первой строчки л.1 до первой строчки л.1 об., а второй - от первой до семнадцатой строчки л.1 об. Причем наблюдается знаменательная тенденция: более полный второй отдел содержит в себе некоторые повторения из первого. Это хорошо видно в следующем изложении, уже без невм (слева - отдел 11, справа - фрагменты отдела 1 с цифрами, указывающими номера строчек):

"ένταῦθα εἰσὶν τὰ κεχωρισ-
μένα σημάδια, σώματα τε καὶ
πνεύματα, ἀργεῖα τε καὶ
ὑποστάσεις.

Ἐρώτησις. Ποῖα ἀνιόντα
σώματα;

Ἀποκρίσις. ε'.

Ἐρώτησις. Ποῖόν καὶ ποιόν;

Ἀποκρίσις. Ἄνευ τοῦ ἴσου τὸ
ὀλίγον, ἢ ὄξεια, ἢ πετασθή, τὸ
πελαστὸν καὶ τὸ πετασθο-
κούρισμα.

Ἐρώτησις. Πόσα ἀνιόντα
πνεύματα;

Ἀποκρίσις. Δύο.

Ἐρώτησις. Ποῖόν καὶ ποιόν;

Ἀποκρίσις. Ἡ ὑψηλὴ καὶ τὸ
κέντημα.

Εἰσὶ δὲ καὶ κατιόντα σώματα
δύο. ἦγουν, ὁ ἀπόστροφος καὶ οἱ
δύο σύνδεσμοι.

Εἰσὶ δὲ καὶ πνεύματα κατιόντα
δύο ἦγουν ἡ χαμιλὴ καὶ τὸ
ἐλαφρόν.

τὰ δὲ κεντήματα οὔτε πνεύματα
εἰσὶν, οὔτε σώματα καὶ οὔτε
κυριεύωσιν, οὔτε κυριεύονται. διὸ
οὐδὲ χειρονομοῦνται. Μετὰ δὲ
πάντων τῶν ἐμφώνων σημαδίων,
λέγονται δαρτά.

Ὁμοίως καὶ ἡ ὑπορροή οὔτε
μα ἐστίν, οὔτε πνεῦμα ἄλλα
τοῦ γουργούρου ὡς εἰπεῖν, κίνησις
εὐήχως καὶ ἐμμελῶς τὴν φωνὴν
ἀποπτουῖσα λέγεται δὲ καὶ
μέλος κυριεῖ δὲ τὰ ἀνιόντα
σώματα, οὐχ ὡς πνεῦμα οὔσα ἢ ὡς
σῶμα, ἄλλα φωνὴν ἔχουσα

κατιούσας καὶ αὐτή.

(1-2) Ἴσον, ὀλίγον, ὄξεια,
πετασθή, πετασθοκούρισμα, πε-
λασθόν.

(2-3) μετὰ πνευμάτων ἀνιόντων
ὑψηλὴ [καὶ] κέντημα.

(7) σώματα κατιόντων ἀπόστρο-
φος, δύο σύνδεσμοι

(8) πνεύματα κατιόντων ἐλαφρόν
[καὶ] χαμιλὴ

(3-6) κεντήματα δύο. ταῦτα οὔτε
σώματα εἰσὶν, οὔτε πνεύματα.
χειρονομοῦνται δὲ μετὰ πάντων τῶν
ἐμφώνων σημαδίων καὶ λέγονται
δαρτά.

(9-13) ἡ δὲ ὑπορροή οὔτε σῶμα
ἐστίν, οὔτε πνεῦμα, ἄλλα ἐκβλημα
τοῦ γουργούρου οἷον ἀπόφθεγμα
διὸ καὶ μέλος καλεῖται οὐχ ὡς
σῶμα οὔσα ἢ ὡς πνεῦμα, ἀλλ ὡς
φωνὴν ἔχουσα καὶ αὐτὴ κατιούσας.

Становится очевидным, что переписчик компилировал весь этот раздел из двух однотипных протееорий или даже дважды обращался к одному и тому же источнику (слишком уж близки повторяющиеся фрагменты).

18. Рядом с этой рубрикой на полях отмечено: "Ση(μείωσι)αι περὶ τῶν μεγ(ά)λλ(ων) ὑποστάσεών" - "Обрати внимание на большие ипостазы".

19. Это не единственный случай, когда куфисма, относящаяся к группе "тел", помещается в перечне больших ипостаз. В аналогичном окружении она находится, например, и в *Codex Lavra 1656 (Tardo 222)*; см. разночтения к Л.45 об. рукописи РИИК 63, опубликованной в настоящей книге, а также перевод этого листа и комментарии к нему.

20. Для наглядности возле этого наименования представлен не только сам знак тромикопаракалесмы, но и его составляющие - тромикон и паракалесма (см. фоторепродукции).

21. Обратим внимание, что в каталоге больших ипостаз *Греч. 494* отсутствуют σταυρός, γοργοσύνητον (или ἡγάδιον), οὐράνισμα, ψηφιστοπαρακάλεσμα.

22. Появление в тексте термина фтора моментально вызывает на полях ремарку " Σκόπ(ε)ι τὰς φθοράς", то есть "следи за фторами".

Напомню, что, согласно определению последнего выдающегося византийского мелурга Мануила Хрисафа,

"Φθορά ἐστὶ τὸ παρ' ἐλπίδα φθεῖρειν τὸ μέλος τοῦ ψαλλομένου ἤχου καὶ ποιεῖν ἄλλο μέλος καὶ ἐναλλαγὴν μερικὴν ἀπὸ τοῦ ψαλλομένου ἤχου εἰς ἄλλον δι' ὀλίγου. εἶτα πάλιν, λυομένης τῆς φθορᾶς, ψάλλεται ὁ προψαλλόμενος ἤχος εἰς τὴν ἰδέαν αὐτοῦ" (*Manuel Chrysaphes* 48, 218-222).

"Фтора - неожиданное разрушение мелоса, поющегося ихоса, и создание другого мелоса, а также частичная модуляция на некоторое время из поющегося ихоса в другой. Затем, при отмене фторы, вновь поется в своей форме тот ихос, который звучал прежде".

Термин "фтора" происходит от глагола φθεῖρω (уничтожаю, разрушаю). В таком обозначении запечатлена нотографическая функция этого знака, который словно разрушает исходный ихос, ибо появление соответствующей фторы в нотном тексте

знаменует появление нового ихоса. Об этом повествуется в протееории несколько ниже.

23. Как известно, в диатоническом роде (τὸ διατονικὸν γένος), согласно системе "колеса Кукузеля" (о нем см.: *Χρύσανθος τοῦ ἐκ Μαδύτων, Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, §§66–76), использовались следующие сольмизационные слоги: при восходящем движении - *Ανανες, Νεανες, Νανα, Αγια, Ανανες*, а при нисходящем - *Ανανες, Νεαγιε, Ανανες, Νεχεανες, Ανανες*. В хроматическом роде (τὸ χροματικὸν γένος) они были иные: при восходящем движении - *Νεχεανες, Νενανω, Νεανες, Νεανω*, а при нисходящем - *Νεχεανες, Νενανο, Νεχεανες, Νενανο, Νεχεανες*.

24. Взглянув на фоторепродукцию этого листа (л.3), читатель увидит, что между четвертой и шестой строчками, написанными чернилами, вторглась пятая строчка, выполненная кинноварью и, судя по всему, появившаяся позже (но написанная той же рукой). Эта красная строка излагает название небольшого раздела "Περὶ τοῦ δέμ(α)τος τοῦ νενανω, τοῦ λέγομ(ε)ν(ου) παρὰ ταῖς πέρσαις αἰζυζη" - "О связке ненано, называемой персами αἰζυζη". Поскольку заглавие, повидимому, вписано в рукопись позже, то оно частично повторило содержание 5 (καὶ τοῦ νενανω, τοῦ λέγομενου αἰζυζη" - "и ненано, называемой αἰζυζη") и 6 (Περὶ τοῦτο γοῦν τοῦ δέματος ἤχου τοῦ νενανω" - "Об ихосе-связке ненано) строк. В переводе я опустил все повторы.

Совершенно естественно, что начало такого важного раздела не могло обойтись без новой ремарки Ση(μείωσ)αι.

25. Не вызывает сомнений, что здесь ἐπιβολή употребляется в своем обычном простейшем значении, в котором это существительное использовано, например, в *Codex Lavra 1656* (XVI B): "Καὶ τί ἐστὶν ἐνήχημα; Ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή" (*Tardo* 215) - "Что такое настройка? - Охват ихоса". Почти буквально это определение приведет несколько столетий спустя Хрисант (*Χρύσανθος. Θεωρητικὸν Μέγα ... 135, сноска а*): "Ἐνήχημά ἐστὶν ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή". Хотя в основном тексте (*ibid*) он толкует ἀπήχημα как "подготовку ихоса" ("προετοιμασία τοῦ ἤχου").

О другом значении ἐπιβολή см.: *Στάθης Γρ. Οἱ ἀναγραμματαῖσμοι ... 94–96, 158.*

26. Раздел, посвященный фторе $\nu\epsilon\nu\alpha\nu\omega$, в сочинении Мануила Хрисафа называется так: "Περὶ τῆς τοῦ $\nu\epsilon\nu\alpha\nu\omega$ γλυκυτάτης φθορᾶς" (*Manuel Chrysaphes* 64, 490) - "О сладчайшей фторе ненано". В том же духе Мануил Хрисаф высказывается и далее:

"Ἐσχάτην μὲν τῇ τάξει, πρώ-
την δὲ τῷ ἀξιώματι πασῶν τῶν
φθορῶν ὡς ἀποτέλεσμα τι καὶ
οἶον μελιχρὸν καὶ εὐηχον μέλος,
ὡς κρατίστην καὶ λιγυρωτέραν,
μᾶλλον δὲ καὶ κυριωτέραν,
περιφέρομεν τὴν τοῦ $\nu\epsilon\nu\alpha\nu\omega$
φθορᾶν ..."

"Последней по порядку, но
первой среди фтор по досто-
инству, словно по некоему
[своему] медоточивому резуль-
тату и звучному мелосу, по силе
и сладкогласности, а также по
важности, мы приводим фтору
ненано".

Ясно, что здесь нотный знак фторы полностью отождествляется со звучанием ихоса, который он обозначает. Такое отождествление очень часто встречается в греческих музыкально-теоретических источниках.

27. Относительно этого Гавриил пишет:

"Ὁ γοῦν πρῶτος, ὡς εἶπομεν,
ἔχει τὴν γνωριστικὴν αὐτοῦ ἰδέαν.
ἔχει τὴν τῆς μεσότητος, ἔχει καὶ
τὴν τῆς τετραφωνίας, ἔχει καὶ τὸν
λεγόμενον νόον. Ἄπερ ἅπαντά
εἰσιν εἶδη τοῦ πρώτου καὶ οὐκ ἐν
ἄλλῳ τινὶ εὕρισκονται" (*Gabriel*
76, 431-434).

"Первый ихос, как мы
сказали, имеет свой отличи-
тельный вид: он имеет [вид]
центрального положения, тет-
рафонии, и имеет так назы-
ваемый "наос". Все это формы
первого [ихоса], которые не
встречаются ни в каком
другом" (см. также: *Gabriel* 76,
440-443; 80, 477-484).

28. У Гавриила эта мысль звучит так:

"Τοῦ δὲ τρίτου τὸ ἦχημα
λέγεται νανά, διὰ γοῦν τὴν
αἰτίαν αὐτὴν λέγεται νόος διὰ
τὸν τρίτον"
(*Gabriel* 80, 484-485).

"Настройка третьего [ихо-
са] называется "нана", и по
этой причине для третьего
[ихоса] она называется "наос".

Translation

Fol.1 The ison ϵ the oligon $-$ the oxeia $/$ the petasthe \hookrightarrow the petastokouphisma² ϵ_x the pelaston γ together with the ascending spirits - the hypsele \angle and the kentema \backslash . The dyo kentemata $\backslash\backslash$ is neither a body nor a spirit³. It is cheironomized with all sounding signs and is called "the darta"⁴.

Among the descending [signs] the bodies are the apostrophos \rangle and the dyo joint [apostrophoi] $\rangle\rangle$.

Among the descending [signs] the spirits are the elaphron \frown and the chamele χ .


The aporroee \wp , however, is neither a body, nor a spirit, but emitting a howl, like the aphorism⁵. Hence the phonation [of the sign] is called so⁶. It exists neither as a body, nor as a spirit, but as [a sign] having the descending interval itself.




The bodies together with the spirits are cheironomized in such a way⁷.

The ison ϵ the oligon $_ \overset{''}{-} _ \backslash$ another [conjunction with the oligon]⁸ $_ \overset{''}{-} _ \backslash$ another one $\angle - \angle$ and another one $\angle \leq$.

The oxeia $/ \wp$, another [conjunction with the oxeia]

$\frown \rangle \wp$ another one $\rangle \langle \cdot \cdot \rangle$ and another one $\wp \wp \wp$

The petasthe , another [conjunction with the

petasthe] , another  and another one .






Fol.1v.

Here⁹ the signs exist divided [into groups]: the bodies, the spirits, the durations and the hypostases.

Question. How many ascending bodies [there exist]?

Answer. Five.








Question. What are they?

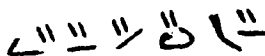
Answer. Without the ison  [they are] the oligon — the oxeia  the petasthe  the pelaston  and the petasthokouphisma¹⁰ .

Question. How many ascending spirits [there exist]?

Answer. Two.

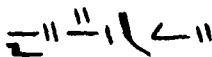
Question. What are they?

Answer. The hypoele  and the kentema . There are also two descending bodies, that is, the apostrophos  and the dyo joint [apostrophoi] . There are also two ascending spirits, that is, the chamele  and the elaphron . The dyo kentemata  is neither a spirit, nor a body, because it neither guides, nor is guided¹¹. Therefore it is not cheironomized¹²




together with all vocal signs

Fol.2



it is called "the darta"¹³.

The same [happens] to the hyporroee . It is neither a body, nor a spirit, but, so to say, a movement of howling, emitting a harmonious and melodious sound¹⁴. And thus its interval is called [so]. It guides, the ascending bodies





⤴ ⤵ ⤶ ⤷

[for] it exists neither as a spirit, nor as a body, but [as a sign] having a descending interval itself.

⤵ ⤶ ⤷ ⤸

The descending interval signs subordinate the ascending [ones], unless they are spirits¹⁵.


























In the art of Papadike only these interval signs [are used], all other signs have no interval.

There also exist three [big] durations [and one] half-duration: the kratema , the dipole  and two joint [apostrophi] . While the tzakisma  has half-duration¹⁷.

Of other signs of the Great Cheironomia
which are called the Great Hypostases¹⁸

Fol.2v

Look:

The ison  the parakletike  the kouphisma¹⁹ 
the antikenoma  the antikenokylisma  the kylisma 
 the lygisma  the apoderma  the gorgon 
the argon  the xeronklasma  the homalon  the
tromikon  the strepton , the psephiston  the
bareia  the kratema  the thema haplun  the
epegerma  the parakalesma  another
parakalesma  the thes kai apothes  another
[thematismos] eso  the synagma  the

tzakisma ∪ the seisma \, the tromikosynagma ∫ the
 psephistosynagma ∫ the tromikoparakalesma²⁰ ∫

Fol.3 the emiphonon ∫ the enarxis ∫ the choreuma ∫ the
 argosyntheton²¹ ∫ the phthora²² of the first echos ∫
 another [phthora] of the second [echos] ∫ another
 [phthora] of the third [echos] ∫ another [phthora] of the
 fourth [echos] ∫ [the phthora] of the second plagal [echos]
 ∫ [the phthora] "nenano"²³ called α?υ?η

Of the link-echos "nenano",
 called α?υ?η by the Persians²⁴

Question. What is "a link", which is called α?υ?η ? How
 is "the link" formed and why is it called "link"?

Answer. The link "nenano" is never formed without
 covering²⁵ the first and the second [echoi]. When the
 second [echos] contains the phonation of the first echos and
 meets with the phonation of the second [echos], an
 interlacement arises, which is called α?υ?η , and a special
 form of the melos - "nenano" is formed.

Question. And how does the very combination [of the
 echoi] arise?

Answer. If in kalophonia in the place where you want to
 create "nenano" you keep on covering the echos from the
 beginning, thus establishing a certain dependence by

interlacing the first and the second [echoi], you will get "nenano", which is interpreted [as] delight²⁶. If you go
Fol.3v. three phonai up from the melos of the first echos or of the second echos or of [any] other echos you come across, [or] if [the intervals] are ascending, to prepare the sounding of "nenano" properly from the short and skillful echos, then it is formed, on the one hand, because of the echos suitability, or because of the phonation rise, and on the other hand, due to the phthora you come across.

The same [happens] to "naos"²⁷. On the one hand, the third [echos] is called "naos", that is, "nana"²⁸. On the other hand, the third [echos], if connected with the first plagal, forms $\alpha\beta\gamma\delta$, which is called interlacement. That is why the plagal of the first [echos] is called "naos". The first phthora is called in the similar way, for while chanting the established melos, you destroy [it] simultaneously by three phonai. [Therefore] it is called the phthora, because [as a result] the established melos is ruined.

Comments

1. In order to avoid printing difficulties the graphic representation of each neume here and later is given after its name. In the manuscript, however, the neumes stand above their names (see the corresponding photocopies of the supplement at the back of the book).

It is true that in conformity with the consecutive list of descending signs (see line 7: σώματα κατιόντων) the translation of the text could have been preceded by the following remark (given in square brackets): "Among the descending signs the bodies are..." Yet this opportunity is eliminated by the ison which is given at the very beginning.

2. As is generally known, the majority of sources refer to this neume simply as "kouphisma".

3. One should be reminded here that the dyo kentemata is a sign of ambivalent character. On the one hand, it should belong to the bodies, since it denotes the ascending second, but, on the other hand, in conjunction with other neumes (like the hyporroē) it negates their interval value. Such "behaviour" of the dyo kentemata allowed the author of the anonymous treatise, which is to be found in the XVII c. manuscript *Codex Constantinopolitanus 811*, to discriminate it both from the bodies and from the spirits.

"τὰ δύο κεντήματα σημάδιον ἐστὶν οὔτε πνεῦμα, οὔτε σῶμα, ἤγουν οὔτε ὑποτάσσον, οὔτε ὑποτασσόμενον, ἴσαύτως καὶ ἡ ὑπορροή, οὔτε ὑποτάσσει, οὔτε ὑποτάσσεται". (Thibaut J.-B. *Etude de la musique byzantine. La notation de Saint Jean Damascène ou Hagiopolite // Известия РАИК III, 1898, 164*).

"The sign of the dyo kentemata is neither a body, nor a spirit; it is neither subordinating, nor subordinate, so is the hyporroē [which] neither subordinates, nor is subordinated".

Greek 494 apparently follows the same theoretical tradition and repeats the aforementioned statement twice (see also: fol.2v. lines 15-17).

4. In *Codex Barberinus Graecus 300* it is also stated that the dyo kentemata was called *δαρτά*: "τὰ δύο κεντήματα, ἃ λέγονται δαρτά"

(Tardo 151). In his time L.Tardo did not consider *δαρτά* to be a musical term as such; he thought that its specific "notographic" meaning, if it had ever existed at all, was lost (Tardo 151-152). However, I would venture a conjecture that the sign of *δαρτά* (from the verb *δέρ(ν)ω* - "I beat", see: *Κριαράς Έμμ. Λεξικὸ τῆς μεσαιωνικῆς Ἑλληνικῆς δημώδους γραμματεῖς 1100-1669. Τόμος Δ. Θεσσαλονίκη 1975*) comes from the cheironomic gesture, used to show the dyo kentemata. It is known that many cheironomic signs were based on the graphic representation of notation signs (see, for example, *Huglo M. La chironomie medievale//Revue de musicologie 49, 1963, 155-171; Hucke H. Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift// Die Musikforschung 1, 1979, 1-16; Герцман Е. Византийское музыкознание, 248-253*). It is not impossible that while making the gesture of the dyo kentemata, the protopsaltos or the domestikos with a sharp movement of the hand "marked" two small dots in the air - the kentemata (from *κεντέω* - "I prick"). This may be the reason for them to have been called *δαρτά* ("ragged", "beaten").

5. Most likely the brevity of intonation, its compression within musical time are implied here, which is expressed by the *aporroe* neume.

6. *ἀπορροή* - literally: "a flow", "a stream". Hieromonachos Gabriel (*Gabriel, 58, 225-227*) writes about it:

<p>"Ἡ δὲ ἀπορροή ποία ἐστὶ φωνή; Καὶ γὰρ ταύτην ἐκφέρομεν διὰ τοῦ γαργαρεῶνος ὡς ἂν τινα ἀπόρροϊαν, ὅθεν, ἀπορροή διὰ τοῦτο".</p>	<p>"What kind of sound is the <i>aporroe</i>? - Since we emit it through our windpipe, as if it were a stream, it is owing to this that [the sign] is called the <i>aporroe</i>".</p>
---	---

Sometimes this term is recorded as *ὑπορροή*.

As to the above-mentioned passage from Gabriel's discourse, I would like to note that it is not undeniable that in this case *φωνή* should be translated as "ein Intervallwert", in the way it was done by Christian Hannick and Gerda Wolfram (Op.cit.,59). It is quite evident that it is not the interval value of the *aporroe* neume that is meant here, but only the character of the interval phonation expressed by the *aporroe*.

7. On the margins to the right of this sentence there is a note: *Ση(μείωσ)αι* (take notice, pay attention). It is the first of the similar

remarks in *Greek 494*, by means of which the scribe attracts the pupil's attention to the most important and complicated part of the theory of notation, namely to the so-called θέσεις, that is, a conjunction of signs.

8. In the protheory the adjectives ἕτερος and ἄλλος following the signs, denoted two phenomena: either a different variant of the graphic shape of one and the same sign, or its new conjunction with other neumes. In translation I tried to reflect both instances.

9. That is, in notation. The aforementioned remark Ση(μείωσ)αι, placed to the right on the top of fol.1, is likely to belong to the beginning of this part of the protheory.

10. The absence of the dyo kentemata in the given list of the bodies reflects the special attitude to it (see comment 3).

11. Greek theoreticians are known to have expressed the relations of different neumes in combinations with each other by the Active and Passive forms of the verbs κυριεύω ("I rule"), and ὑποτάσσω ("I subordinate"). Those signs were considered "to subordinate", the meaning of which was thought valid in the conjunctions to arise. As to the other signs which tended to lose their interval value, it was generally accepted to say that they "were subordinate".

12. The notation examples given here show the dyo kentemata "subordinating" other signs (the ison, the oligon, the oxeia, the petasthe), thus, in fact, annulling their interval value. It is to these examples that the remark Ση(μείωσ)αι, recurrent on the margins, should be referred.

However, one should pay attention to a verb with negation οὐδὲ χειρονομούνται, for it is strange to see it here. It has been generally accepted that the neumes denoting the interval of a second had cheironomia and the dyo kentemata were no exception in this respect: "ἐπεὶ γὰρ τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ πετασθῆ, τὸ κούφισμα, τὸ πελασθόν, τὰ δύο κεντήματα τούτων ἕκαστον ἰδίαν ἔχει χειρονομίαν" (*Gabriel 52*, 149- 151) - "For each of them - the ison, the oligon, the oxeia, the petasthe, the pelaston, the dyo kentemata - has its own cheironomia". Moreover, "Ἄλλως γὰρ χειρονομεῖται τὸ ὀλίγον καὶ ἄλλως ἡ ὀξεῖα καὶ ἄλλως ἡ πετασθῆ καὶ ἄλλως τὰ δύο κεντήματα" (*ibid.*, 48, 104-106) - "Different is the cheironomia of the oligon, different is that of the oxeia, different is that of the petasthe and different is that of the dyo kentemata". Thus, the assertion that the dyo kentemata have no cheironomia is at variance with the evidence

of the sources. The compiler might have wanted to state that when the dyo kentemata are found with other signs (as shown in the aforementioned example), the latter are not cheironomized having lost their interval value. However, a certain ambiguity apparently arises owing to the *pluralis* of the variants under consideration. At the same time it is worth remembering that on lines 5-6 of fol. I with the similar contents, the verb χειρονομοῦνται is used without negation.

It is not impossible that the scribe mixed up something here and the phrase "διὸ οὐδὲ χειρονομοῦνται" should be referred not to the last sentence about the dyo kentemata, but to the previous one, which is about the chamele and the elaphron, the spirits that are really not cheironomized.

13. Is not this phrase an indication of the fact that it is only in conjunction with other signs that the dyo kentemata are called δαρτά (see comment 4)?

14. See comment 6.

15. This rule is repeated on the margins of the folio: "Ση(μείωσ)αι ὅτι αἱ κατιοῦσαι φωναὶ κυριεουσὶ (sic) τὰς ἀνιούσας, ἀνευ τῶν πνε(υ)μ(ά)των" - "Note that the descending intervals guide the ascending ones, unless they are spirits".

16. A new remark is to be found on the margins here: "Ση(μείωσ)αι περὶ ἀργείων μεγ(ά)λ(ων)" - "Note the great durations".

17. Here the exposition of the first part of the theoretical chapter of the protheory ends. Now, surveying it as a whole, we can determine one of its distinctive features. It consists of two sections: the first one - from the first line of fol. I to the first line of fol. IV., and the second one - from the first to the seventeenth lines of fol. IV. An interesting tendency is apparent here: the second section, being more complete, includes some repetitions from the first one, of which the following passage, already without neumes, is a good illustration (the left column is section II text, in the right column the fragments of section I with the line numbers are given):

ἔνταῦθα εἰσὶν τὰ κεχωρισ-
μένα σημάδια, σώματα τε καὶ
πνεύματα, ἀργεῖα τε καὶ
ὑποστάσεις.

Ἐρώτησις. Ποία ἀνιόντα
σώματα;

Ἀποκρίσις. ε΄.

Ἐρώτησις. Ποῖον καὶ ποιόν;

Ἀποκρίσις. Ἄνευ τοῦ Ἰσοῦ τὸ
ὀλίγον, ἢ ὄξεια, ἢ πετασθῆ, τὸ
πελαστὸν καὶ τὸ πετασθο-
κούρισμα.

Ἐρώτησις. Πόσα ἀνιόντα
πνεύματα;

Ἀποκρίσις. Δύο.

Ἐρώτησις. Ποῖον καὶ ποιόν;

Ἀποκρίσις. Ἡ ὑψηλὴ καὶ τὸ
κέντημα.

Εἰσὶ δὲ καὶ κατιόντα σώματα
δύο. ἦγουν, ὁ ἀπόστροφος καὶ οἱ
δύο σύνδεσμοι.

Εἰσὶ δὲ καὶ πνεύματα κατιόντα
δύο ἦγουν ἡ χαμιλὴ καὶ τὸ
ἐλαφρόν.

τὰ δὲ κεντήματα οὔτε πνεύματα
εἰσὶν, οὔτε σώματα· καὶ οὔτε
κυριεύουσιν, οὔτε κυριεύονται. διὸ
οὐδὲ χειρονομοῦνται. Μετὰ δὲ
πάντων τῶν ἐμφώνων σημαδίων,
λέγονται δαρτά.

Ὁμοίως καὶ ἡ ὑπορροή· οὔτε
σῶμα ἐστίν, οὔτε πνεῦμα· ἄλλα
τοῦ γουργούρου ὡς εἶπεῖν, κίνησις
εὐήχως καὶ ἐμμελῶς τὴν φωνὴν
ἀποπτουῖσα· λέγεται δὲ καὶ
μέλος· κυριεῖ δὲ τὰ ἀνιόντα
σώματα, οὐχ ὡς πνεῦμα οὔσα ἢ ὡς
σῶμα, ἄλλα φωνὴν ἔχουσα
κατιούσας καὶ αὐτή.

(1-2) Ἴσον, ὀλίγον, ὄξεια,
πετασθῆ, πετασθοκούρισμα, πε-
λασθόν.

(2-3) μετὰ πνευμάτων ἀνιόντων
ὑψηλὴ [καὶ] κέντημα.

(7) σώματα κατιόντων ἀπόστρο-
φος, δύο σύνδεσμοι

(8) πνεύματα κατιόντων ἐλαφρόν
[καὶ] χαμιλὴ

(3-6) κεντήματα δύο. ταῦτα οὔτε
σώματα εἰσὶν, οὔτε πνεύματα.
χειρονομοῦνται δὲ μετὰ πάντων τῶν
ἐμφώνων σημαδίων καὶ λέγονται
δαρτά.

(9-13) ἡ δὲ ὑπορροή οὔτε σῶμα
ἐστίν, οὔτε πνεῦμα, ἄλλα ἔκβλημα
τοῦ γουργούρου· οἷον ἀπόφθεγμα·
διὸ καὶ μέλος καλεῖται· οὐχ, ὡς
σῶμα οὔσα ἢ ὡς πνεῦμα, ἀλλ ὡς
φωνὴν ἔχοῦσα καὶ αὐτὴ κατιούσας.

It is evident that the scribe compiled this part from two protheories of the same type or even referred to one and the same source twice, for the repeated passages are very much alike.

18. There is a note on the margins near this rubric: "Ση(μείωσ)αι περὶ τῶν μεγ(ά)λ(ων) ὑποστάσεων"-"Note the great hypostases".

19. This is not the only example of the kouphisma, which belongs to the group of "bodies", being given among the hypostases. It has the similar setting, for example, in *Codex Lavra 1656* (Tardo 222); see variant readings to fol.45v of *RAIC 63* manuscript published in the present book, and the translation of this folio with the comments on it.

20. For demonstrative purposes this term is accompanied not only by the tromikoparakalesma sign, but by its components, the tromicon and the parakalesma, as well (see the photocopy).

21. One should be noted that in the catalogue of the great hypostases of Greek 494 σταυρός, γοργοσύνθετον (or ἠγάδιν), οὐράνισμα, ψηφιστοπαρακάλεσμα are missing.

22. As soon as the term "phthora" appears in the text, it is immediately followed by a note on the margins: " Σκόπ(ε)ι τὰς φθοράς", that is, "Follow the phorai".

It should be reminded here that according to the definition given by the illustrious Byzantine melourg Manuel Chrysaphes,

"Φθορά ἐστὶ τὸ παρ' ἐλπίδα φθεῖρειν τὸ μέλος τοῦ ψαλλομένου ἤχου καὶ ποιεῖν ἄλλο μέλος καὶ ἐναλλαγὴν μερικὴν ἀπὸ τοῦ ψαλλομένου ἤχου εἰς ἄλλον δι' ὀλίγου. εἶτα πάλιν, λυομένης τῆς φθορᾶς, ψάλλεται ὁ προσαλλόμενος ἤχος εἰς τὴν ἰδέαν αὐτοῦ" (Manuel Chrysaphes 48, 218-222).

"The phthora is a sudden ruin of the melos, of the chanted echos, and the creation of another melos; it is also a partial and temporary modulation from the chanted echos into another one. Then, with the phthora annulled, the echos, which sounded before, is chanted in its form again".

The term "phthora" comes from the verb φθεῖρω ("I ruin, destroy"). This meaning reflects the notographic function of this sign, which seems to be ruining the initial echos, for whenever a certain phthora appears in a musical text, it signifies the appearance of a new echos. This will be discussed in the protheory somewhat later.

23. As is known, in the diatonic genus (τὸ διατονικὸν γένος), according to "the wheel of Koukouzeles" system (see about it: Χρῦσανθος τοῦ ἐκ Μαδύτων, Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, §§66-76), the following solmization syllables were used: for the ascending movement - Ανανες, Νεανες, Νανα, Αγια, Ανανες, , and for the descending movement -Ανανες, Νεαγιε, Ανανες, Νεχεανες, Ανανες. . In the chromatic genus (τὸ χρωματικὸν γένος) they were different : for the ascending movement Νεχεανες, Νενανω, Νεανες, Νεανω, for the descending movement Νεχεανες, Νενανο, Νεχεανες, Νενανο, Νεχεανες.

24. Looking at the photocopy of this folio (fol.3.), the reader will see that between the fourth and the sixth lines, written in black ink, the fifth line is done in cinnabar; it must have appeared later but was apparently written by the same hand as the fourth and the sixth lines. The red line gives the title of a small section: "Περὶ τοῦ δέμ(α)τος τοῦ νενανω, τοῦ λέγομ(ε)ν(ου) παρὰ ταῖς πέρσαις αἰϛυζην" -"Of the link "nenano "called {cx.70} by the Persians . Since this title was apparently inserted into the manuscript by the scribe later, it partly repeated the contents of the fifth (καὶ τοῦ νενανω, τοῦ λέγομενου αἰϛυζην -" and " nenano", called αἰϛυζην") and of the sixth ("Περὶ τοῦτο γοῦν τοῦ δέματος ἤχου τοῦ νενανω"-"Of the link - echos nenano") lines. I left out all repetitions in the translation.

It is quite natural that the beginning of this important section should have included a new remark Ση(μείω)σαι.

25. No doubt, ἐπιβολή is used here in the usual primary meaning, for the noun was used, for example, in *Codex Lavra 1656* (XVIIc.): " Καὶ τί ἐστὶν ἐνήχημα; Ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή" (*Tardo* 215) - "What is tuning ?- It is covering the echos". Some centuries later this definition would be repeated, almost to a word, by Chrysanthos (*Χρῦσανθος*. Θεωρητικὸν Μέγα ... 135, 135, footnote a): "Ἐνήχημά ἐστιν ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή". Although in the main text (*ibid.*) he interprets ἀπήχημα as " the preparation of the echos " ("προετοιμασία τοῦ ἤχου").

About another meaning of ἐπιβολή see: *Στάθης* Γρ. Οἱ ἀναγραμματισμοὶ ... 94-96, 158.

26. The section, devoted to the phthora νενανω in the work of Manuel Chrysaphes, is called "Περὶ τῆς τοῦ νενανῶ γλυκυτάτης φθορᾶς" " (*Manuel Chrysaphes* 64, 490)- "Of the sweetest phthora nenano". The style of Manuel Chrysaphes's further discourse is very much the same:

Ἐσχάτην μὲν τῇ τάξει, πρώτην δὲ τῷ ἀξιώματι πασῶν τῶν φθορῶν ὡς ἀποτέλεσμα τι καὶ οἷον μελιχρὸν καὶ εὐηχον μέλος, ὡς κρατίστην καὶ λιγυρωτέραν, μᾶλλον δὲ καὶ κυριωτέραν, περιφέρομεν τὴν τοῦ νενανῶ φθορὰν ... " (*ibid.*)

"The last in succession, but the first among all phthorai in virtue, as if due to [its] mellifluous effect and sonorous melos, and also due to its significance, do we give here the nenano phthora".

It is clear that the notation sign of the phthora is fully identified here with the phonation of the echos it denotes. This kind of identification is found not infrequently in Greek sources on musical theory.

Ὁ γοῦν πρῶτος, ὡς εἶπομεν, ἔχει τὴν γνωριστικὴν αὐτοῦ ἰδέαν ἔχει τὴν τῆς μεσότητος, ἔχει καὶ τὴν τῆς τετραφωνίας, ἔχει καὶ τὸν λεγόμενον νόον. "Ἀπερ ἅπαντά εἰσιν εἶδη τοῦ πρώτου καὶ οὐκ ἐν ἄλλῳ τινὶ εὐρίσκονται" (*Gabriel* 76, 431-434).

27. Gabriel writes about this: "The first echos, as we have said, has its own distinctive character: it has [the character] of central position, of tetraphonia and has the so-called "naos". These are all forms of the first [echos] and cannot be found in any other echos". (See also: *Gabriel*, 76, 440-443; 80, 477-484).

28. Gabriel expresses this idea as follows:

Τοῦ δὲ τρίτου τὸ ἤχημα λέγεται νανά, διὰ γοῦν τὴν αἰτίαν αὐτὴν λέγεται νόος διὰ τὸν τρίτον" (*Gabriel* 80, 484-485).

"The tuning of the third [echos] is called "nana", that is why for the third [echos] it is called "naos".

Глава II

Греко-арабская рукопись с Синая

(Греческая 497)

Хорошо известно, что Синайский полуостров многие столетия был ареной постоянных столкновений и контактов различных культур. После завоевания Палестины Римом в 63 году н.э. здесь вошли в соприкосновение две самобытные цивилизации - древнееврейская и греко-римская. Несколько бурных столетий под протекторатом Византии (395-640 гг.) сменились многовековым арабским господством, что и привело к естественным и постоянным связям между мусульманским и христианским мирами. Не миновал этой участи и монастырь Святой Екатерины, построенный на Синае императором Юстинианом (527-565) в 527 году. Его жизнь все время находилась в соприкосновении с арабской цивилизацией (столетнее хозяйничание крестоносцев в XI-XII вв. существенно ничего не изменило). Кроме того, Византийская империя, опекавшая этот монастырь, служила форпостом христианства на Востоке и в силу географических условий сама не могла не ощущать влияния арабского мира. После падения Константинополя в 1453 году тюркско-арабское давление на греческую культуру стало реальностью, с которой нельзя было не считаться. Так со временем возник сложный и внутренне подвижный разноязычный религиозный конгломерат, где христианство и мусульманство не только противостояли друг другу, но и взаимодействовали. Среди многих свидетельств таких контактов можно указать и на книгохранилище

Синайского монастыря, в котором грекоязычные и арабо-язычные материалы нередко входили в общие кодексы¹.

Хотя взаимодействие этих тенденций в сфере музыки еще далеко не изучено, все же следует напомнить отдельные весьма знаменательные факты, подтверждающие активность таких контактов. Так, начиная с XIII-XIV вв., в византийской музыке получают широкое распространение так называемые *τὰ κρᾶτματα* - особые построения, возникшие как вставки в песнопения, а затем получившие самостоятельное развитие². Появились кратимы, носящие наименования *περσικόν* (персидское), *ἰσμαηλιτικόν* (исмаилово) и им подобные³. Следовательно, авторы этих кратим не скрывали интонационных истоков своих произведений.

Музыкальная культура монастыря Святой Екатерины была самым тесным образом связана с музыкой Византии, а после ее гибели - с музыкой Греческой Православной Церкви, в лоне которой продолжали развиваться византийские музыкальные традиции, соприкасающиеся уже и с тюрско-арабской культурой. Поэтому нет ничего удивительного в том, что на протяжении длительного времени в библиотеке монастыря Святой Екатерины собирались памятники, запечатлевшие такие контакты. *Греческая 497*, созданная где-то на рубеже XIII-XIV вв., является одним из них⁴.

Отдельные листы этой рукописи (1-2 об.) представляют собой своеобразную *bilingua*, в которой некоторые теоретические положения изложены не только по-гречески, но и по-арабски (соответственно в двух столбцах)⁵. Именно это обстоятельство привлекло к ней внимание Жана-Батиста Тибо⁶.

¹ См., например: Антонин. Из записок синайского богомольца // ТКДА 1873, N 3, 375, 403-404; Кондаков Н. Путешествие на Синай в 1881 году. Одесса 1882, 101; Бенешевич В. Описание греческих рукописей монастыря Святой Екатерины на Синае. Т. I: Замечательные рукописи в библиотеке Синайского монастыря и Синаеджуванийского подворья (в Каире), описанные архимандритом Порфирием. Санкт-Петербург 1911, 611 и другие.

² Подробнее об этом см.: Στάθης Γρ. Οἱ ἀναγραμματοῖσι... (passim.)

³ См., например: Στάθης Γρ. Τὰ χειρόγραφα ... В, 379-380, 632.

⁴ Палеографическое описание этой рукописи см. в издании: Бенешевич В. Указ соч., 632.

⁵ - См.: Отчет Императорской публичной библиотеки за 1883 год. Санкт-Петербург 1885, 162, N 108; Бенешевич В. Указ. соч., 632.

⁶ - Thibaut J.-B. Monuments ... 138.

Однако с тех пор она не интересовала исследователей, и только несколько лет тому назад я написал небольшую статью, посвященную *Греч.497*, в которой кратко отметил некоторые ее черты, пообещав в будущем опубликовать текст рукописи и подробнее прокомментировать его⁷. И вот сейчас я выполняю свое обещание.

Рукопись *Греч.497* состоит из 6 листов, привезенных Порфирием Успенским с Ближнего Востока. Сейчас она "одета" в такую же мягкую обложку, как и *Греч.494*: твердая бумага или очень мягкий картон голубого цвета. Размеры этих листов, лишенных водяных знаков, - 24,6 x 18.

На первом листе рукописи рукой Порфирия Успенского сделана карандашная запись: "Син(айский) Ирмолог⁸. Года нет". Однако до сих пор не удалось установить, из какого синаяского кодекса он "экспроприировал" эти 6 листов.

Форму изложения материала в *Греч.497* можно определить как "трехчастную". Первая часть (лл.1-3 об.) - традиционная *προεωρία*, начинающаяся с объяснения интервальных знаков и переходящая затем к перечислению больших ипостаз. Вторая часть (лл.4-6) - учебное песнопение, созданное по типу "Большого исона" Иоанна Кукузеля. Третья часть (лл.6-6 об.) - объяснение τὰ ἐνψήματα. Каждая из этих частей имеет свои отличительные особенности.

Первая, безусловно, привлекает своими арабскими параллелями⁹. Арабский переводчик остановил свое внимание на самых общих положениях теории нотации. Знакомясь с его

⁷ - Герцман Е. Греко-арабская музыкально-теоретическая рукопись. Предварительное сообщение // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. - "Проблемы музыкознания". Вып. I. Редактор-составитель В.Карцовник (Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им.Н.К.Черкасова). Ленинград. 1986, 51-61.

⁸ - Именно так: первая буква из русского алфавита, а остальные - из греческого.

⁹ - Я благодарен многолетнему сотруднику РНБ, доктору филологических наук Виктору Владимировичу Лебедеву за перевод арабоязычных фрагментов (они опубликованы далее, параллельно с моим переводом греческого текста) и научному сотруднику Петербургского филиала Института Востока Российской Академии Наук Павлу Борисовичу Кондратьеву, поделившемуся со мной своими соображениями о стилистических и терминологических особенностях арабского текста (его наблюдения и сыграли основную роль для формирования изложенного здесь мнения, касающегося арабоязычных отрывков рукописи). Ему же я обязан и прочтением тюркской записи на одном из листов РАИК 63 (см. часть II, глава I, сноска 6).

текстом, можно узнать, что в арабоязычной среде (как и в грекоязычной) происхождение византийской нотографии связывалось с именем Иоанна Дамаскина (всех, кто пользуется этой нотацией переводчик даже именуется "дамаскинцами"). Минуя детали и, конечно, опуская транскрипции греческих названий неум, арабский переводчик на л. I стремится пояснить действие главнейших знаков нотации - исона, олигона, апострофа. Насколько я могу судить, он достаточно легко представил своим читателям олигон и апостроф как "восходящий" и "нисходящий" знаки. Однако у него явно возникли сложности с адекватным переводом "исона".

Толкуя "исон" как *mustamidd* (буквально: длительный, протяженный), он, как видно, предполагает, что в сознании читателя возникнут ассоциации с неким протяжным и длительным звуком, возможно, продолжающим длительность предшествующего и являющегося некой срединной точкой, от которой мелодическое движение идет вниз и вверх. Правда, желая перевести знаменитое положение теории византийской нотации, что исон - "начало, середина, конец и система всех восходящих и нисходящих знаков", он явно путается. Получается так, что арабский текст словно "кружит" вокруг и около содержания греческого источника, но не передает его главного смысла, касающегося исона. Вместе с тем, в нем самым тщательным образом поясняется, что *mustamidd*, обладая звучанием, не содержит *garar*. Если под этим термином арабский переводчик понимал "интервал", то тогда его толкование соответствует сути исона. Однако наряду с этим мы читаем: "Но если мы попытаемся исследовать мелодии, то не обнаружим в них *garar* - ни в повышении, ни в понижении, а только длительный звук". Возможно, это также не совсем удачная попытка описать смысл исона.

Напрашивается предположение, что арабский переводчик вообще не был музыкантом. Нетрудно отметить, что остальные арабские фрагменты *Греч. 497*, не заключающие в себе сложного музыкально-теоретического смысла, буквально следуют за соответствующими разделами греческого текста. А там, где нужно было проявить хотя бы минимальное понимание нотографического смысла исона, арабский переводчик заметно путается и "блуждает".

Более того, кажется, что он избегает переводить сугубо теоретические разделы. С этой точки зрения интересен абзац, изложенный на последних строчках л.2. Там, где в греческом тексте объясняются довольно сложные взаимоотношения между знаками при различном положении тел и духов в нотном тексте, арабская параллель лишь ограничивается религиозным мотивом, что "дух подобен царю, а тело - слуге" и т.д. Это также подтверждает, что арабский переводчик вряд ли был музыкантом-профессионалом. Не исключено, что им стал некий араб-христианин, абсолютно лишенный каких-либо музыкальных познаний, но знавший греческий язык и желавший способствовать распространению христианской музыки среди арабов. Именно это могло подвигнуть его на перевод некоторых фрагментов *Греч.497*.

Возможно и еще одно предположение. Расположение греческого и арабского текста в рукописи свидетельствует о том, что они создавались одновременно. Во всяком случае, тот, кто писал греческий текст, располагал его так, чтобы справа можно было записать арабский перевод. Поэтому вполне возможно, что последний был создан тем же греческим писцом, знакомым с арабским языком. Однако его довольно ограниченные языковые возможности не позволили по-арабски ясно описать то, что было обстоятельно подано по-гречески. Думаю, что и эта гипотеза имеет право на существование.

Вторая часть *Греч.497* также не может не заинтересовать историков византийской музыки. Она показывает, что в музыкальной практике бытовало не только одно-единственное учебное песнопение, известное под названием "Большой исон" и приписываемое Иоанну Кукузелю. После знакомства с *Греч.497* возникает убежденность в том, что таких образцов могло существовать достаточно много, и изложенный в этой рукописи "Большой исон" является одним из них. Однако с течением времени наибольшее распространение получило то песнопение, которое сейчас считается произведением знаменитого византийского мелурга. Такие сочинения, скорее всего, имели много общего. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить знаковый состав, использующийся с названиями ἴσον, ὀλίγον, ὄξεῖα, πετασθή, ὄρθιον (в *Греч.497* - ὄρθριον), σῦρμα и другими, как в общеизвестном "Большом исоне", так и в *Греч.497*. Выявление общности и различий не

только в звучании, но и в записи мелодических формул, выступающих под одними и теми же названиями, безусловно, даст интереснейший материал для познания важных тенденций византийской музыкальной педагогики.

Одновременно с этим нельзя не обратить внимание на несколько невменных наименований, представленных в песнопении *Греч.497*, но отсутствующих в "Большом исоне" Кукузеля: ἀνάσυρμος, ἀποθετόν, μετρητόν, πέλασμα. Их изучение поможет расширить наши представления о процессе эволюции византийского нотного письма. Ведь оно, как и любая другая нотографическая система, подвергалось постоянным изменениям: вводились новые невмы, призванные расширить возможность нотации, особенно активно увеличивалось число больших ипостаз. Конечно, не все нововведения приживались. Некоторые из них со временем исчезали из музыкального обихода, а на смену им приходили новые. Вполне возможно, что ἀνάσυρμος, ἀποθετόν, μετρητόν, πέλασμα относятся как раз к той группе знаков, которая использовалась непродолжительное время, сравнительно быстро вышла из употребления и не оставила значительных следов в рукописной традиции. Если это так, то материал, зафиксированный в *Греч.497*, является просто уникальным.

Третий раздел *Греч.497* - фрагмент музыкально-теоретического сочинения, известного по другим рукописям: *Codex Vaticanus Graecus 872* (Tardo 166-167), *Codex Petropolitanus Graecus 239* (Thibaut J.-B. Monuments ... 87), *Codex Jerusalemitanus 332* (Rebours 11), см. также л.43 рукописи *РАИК 63*, опубликованный в настоящей книге. Здесь будущему певчому дается общее представление о τὰ ἐνηχήματα.

Последняя строчка текста этого раздела объявляет об изложении мелодических последовательностей ἐνηχήματα. Однако после двух таких интонационных формул синайский фрагмент *Греч.497* обрывается.

Теперь ознакомимся с греческим музыкально-теоретическим текстом этой рукописи. Читатель, желающий изучить четыре ее арабских фрагмента, может воспользоваться фоторепродукциями.

При изложении перевода, как и в рукописи, слева дается перевод греческого текста, справа - арабского.

Chapter II

The Greek-Arabic Manuscript from Sinai

(Greek 497)

It is well known that for many centuries Sinai had been the scene of constant clashes and contacts of various cultures. After the conquest of Palestine by Rome in 63 B.C. two distinctive civilizations - Hebraic and Roman-Greek - came into contact there. Several stormy centuries under the Byzantine protectorate(395-640A.D.) were followed by many centuries of Arabic rule which resulted in natural and stable contacts between the Moslem and Christian worlds. The monastery of St. Catherine, founded by the Emperor Justinian (527-565) , in 527, could not escape that fate. Its life was always in touch with Arabic civilization (the hundred-year' rule of the crusaders from XIth to the XIIth centuries hardly brought about any changes). Besides, the Byzantine Empire which protected that monastery, was a kind of the outpost of Christianity in the East and due to its geographical position was also influenced by Arabic world. After the fall of Constantinople in 1453 the Turkish-Arabic pressure on Greek culture became something that could not be ignored. Thus, in due course a complex and inwardly mobile multilingual and multireligious conglomerate was formed, where Christianity and Islam were not only opposed to each other but also cooperated successfully. Among the numerous historical facts which illustrate such contacts one can mention the libraries of the Sinai

monasteries, where sources in Greek and Arabic were often included in the same codexes¹.

Though the interrelation of those tendencies in the domain of music is far from being studied, some separate, if important, facts which prove the active character of those contacts, should be mentioned here. Thus beginning from the XIIIth-XIVth centuries the so-called τὰ κρατήματα -special formations which had originated as insertions into chants and then developed independently - became widely spread². The kratemata, called περσικόν ("Persian"), ἰσμαηλιτοκόν ("Ismaelian") and the like appeared³. Hence, the authors of those kratemata did not conceal the intonation sources of their works.

The musical culture of St.Catherine's monastery had been closely connected with Byzantine music and, after the fall of the Byzantine Empire, with the music of Greek Orthodox Church, which continued to develop Byzantine musical traditions, though interrelating already with Turkic- Arabic culture. Therefore it is no wonder that the literary monuments, which recorded such contacts, were collected in the library of St.Catherine's monastery. *Greek 497*, created at the turn of the XIIIth-XIVth centuries, is one of them⁴.

Separate folios of this manuscript (1-2v) represent a certain *bilingua*, where some theoretical propositions are given not only in Greek, but in Arabic as well (in two columns respectively)⁵.

This very circumstance drew the attention of Jean-Baptiste Thibaut⁶. However, since then it has not interested reseachers, and it was only a few years ago that I wrote a short article devoted to *Greek 497*, where I touched upon some of its features, promising to

¹ See, for example: Антонин. Из записок синайского богомольца // ТКДА 1873, N 3, 375, 403-404; Кондаков Н. Путешествие на Синай в 1881 году. Одесса 1881, 101; Бенешевич В. Описание греческих рукописей монастыря Святой Екатерины на Синае. Т. 1: Замечательные рукописи в библиотеке Синайского монастыря и Синаеджуванийского подворья (в Каире), описанные архимандритом Порфирием. Санкт-Петербург 1911, 611 и другие.

² For more details about it see :Στάθης Γρ. Οἱ ἀναγραμματισμοὶ ...passim.

³ See, for example: Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ..B, 379-381, 632.

⁴ See the palaeographic description of this manuscript in the book : Бенешевич В. Op.cit. 632.

⁵ See: Отчет Императорской публичной библиотеки за 1883 год. Санкт-Петербург 1885, 162, 108; Бенешевич В. Op. cit., 632.

⁶ Thibaut J.-B. Monuments, 138.

publish the text of the manuscript in the future and make comments on it⁷. Now I will fulfill my promise.

The manuscript *Greek 497* consists of 6 folios, brought by Porphyry Uspensky from the Middle East. Now it is "clothed" in the same soft cover as *Greek 494*, that is, in hard paper or very soft cardboard of blue colour. The size of these folios without watermarks is 24,6 x 18.

On the first folio of the manuscript there is a record, done in pencil by the hand of Porphyry Uspensky: "Син(айский) Ирмолог⁸. Год нег". However, it has not been hitherto established from which monastery he had "expropriated" these 6 folios.

The composition of the manuscript can be defined as "tripartite". The first part (fol. 1-3v.) is a traditional προθεωρία, beginning with the explanation of interval signs and passing then to the list of the great hypostases. The second part (fol. 4-6) is a training chant, made after the pattern of "The Great Ison" of Ioannes Koukouzeles. The third part (fol. 6-6v.) is the explanation of τὰ ἐνηχήσματα. Each of these parts has its specific features.

The first part, undoubtedly, attracts our attention by its parallels in Arabic⁹. The Arabic translator focused his attention on the most general principles of notation theory. From his text the reader can learn that in the Arabic speaking milieu (as well as in the Greek speaking one) the origin of Byzantine notography was connected with the name of John of Damascus (the translator even calls all those who use this notation the "Damascenes"). Leaving out details and naturally the transcriptions of Greek names of the neumes, the

⁷ - Герцман Е. Греко-арабская музыкально-теоретическая рукопись. Предварительное сообщение //Музыкальная культура Средневековья. Теория Практика. Традиции. - "Проблемы музыкознания". Вып. I. Редактор-составитель В. Карцовник (Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова). Ленинград 1988, 51-61.

⁸ Note that the first letter was taken from the Russian alphabet, the other ones from the Greek.

⁹ I am grateful to Victor Vladimirovich Lebedev, D Litt, an expert researcher of the RAS, for having translated the passages in Arabic (they are published below, parallel to my translation of the Greek text), and to Pavel Borisovich Kondratyev, a researcher of St. Petersburg branch of the RAS Institute of Original Studies, who gave me his considerations on stylistic and terminological features of the Arabic text (his observations played the decisive role in forming the given standpoint concerning the Arabic fragments of the manuscripts). I am also greatly indebted to him for reading a record in Turkic on one of the folios of RAIC 63 (see Part II, Chapter I, footnote 6).

Arabic translator tries to explain the functions of the basic notation signs - the ison, the oligon and the apostrophos. As far as I can judge, it was fairly easy for him to describe the oligon and the apostrophos as "ascending" and "descending" signs. However, he seems to have had certain difficulties translating "the ison".

Interpreting "the ison" as '*mustamidd*' (literally: "long", "extensive") he evidently supposed that the reader would have certain associations with some long, drawn out sound, perhaps, continuing the duration of the preceding sound and being a certain middle point from which the melody moves up and down. However, trying to translate the famous maxim of Byzantine theory of notation, which states that "the ison is the beginning, the middle, the end and the system of all ascending and descending signs", he obviously gets confused, and the meaning of the Greek statement in the Arabic text is lost. The Arabic text seems to be "beating around the bush", that is, about the contents of the Greek source but does not render its main meaning, concerning the ison. At the same time it is thoroughly explained in the Arabic text that '*mustamidd*', though having phonation, has no '*garar*'. If by this term the Arabic translator meant "interval", then his interpretation of the ison is correct. However, side by side with this we read: "But if we try to study the melodies, we shall not find *garor* in them - neither in rising, nor in lowering - but we find a long [sound] only". This might have been a feeble attempt to explain the essence of the ison.

A supposition suggests itself that the Arabic translator was no musician at all. It is not difficult to notice that other passages in Arabic of *Greek 497*, which do not contain some complicated ideas on musical theory, in fact, follow the corresponding sections of the Greek text. But in those places, where at least the minimum understanding of the notographic meaning of the ison was indispensable, the Arabic translator was evidently confused and "wandered".

Moreover, he seems to avoid translating purely theoretical sections. From this viewpoint a passage given on the last lines of fol. 2 is especially interesting. Where in the Greek text rather complicated interrelations between the signs are explained, with bodies and spirits having different positions, its Arabic parallel confines itself only to giving a religious aictum saying, that "the spirit is like a king and the body is like a servant" etc. This is another proof of the supposition that the Arabic translator is unlikely to have

been a professional musician. It is not impossible that he was an Arab who had been converted to Christianity and who was absolutely ignorant in music but knew the Greek language and wanted to popularize Christian music among the Arabs. That might have roused him to translate some fragments of *Greek 497*.

Yet there may be another explanation. The arrangement of Greek and Arabic texts in the manuscripts is evidence of their having been created at one and same time. In any case, the one who was writing the Greek text placed it on the left so that the Arabic text could be placed on the right. Therefore it is most conceivable that the Arabic text was created by the same Greek scribe who knew Arabic. However, his poor knowledge of Arabic prevented him from expressing adequately in Arabic what he had set forth so thoroughly in Greek. I think this supposition can also be taken as a hypothesis.

The second part of *Greek 497* must also be of great interest for the historians of Byzantine music. It shows that the training chant, known as "The Great Ison" and ascribed to Ioannes Koukouzeles., is not the only one which was used in musical practice. Having studied *Greek 497*, one is convinced that such examples must have been fairly numerous, and "The Great Ison" given in this manuscript, is but one of them. However, in due course the chant, which at present is thought to have been created by the famous Byzantine melourg, became the most popular of them all. Such works must have had a lot of common features. One has only to compare the signs used with the names ἴσον, ὀλίγον, ὀξεῖα, πετασθή, ὄρθιον (in *Greek 497*-ὄρθριον), σύρμα and other names in "The Great Ison" with those used in *Greek 497*. Eliciting the common character and the differences not only in phonation, but also in the way of recording melodic formulas, which have the same names, is certain to provide most interesting and abundant material for studying the important tendencies in Byzantine musical pedagogics.

At the same time one must notice several neumatic names given in the chant of *Greek 497*, but missing in "The Great Ison" of Ioannes Koukouzeles, namely: ἀνάσυρμος, ἀποθετόν, μετρητόν, πέλασμα. The study of them will help to understand our views the evolution process of Byzantine notation. For, like any other notographic system, it was constantly being changed: new neumes

were being introduced to increase the potentials of notation, the number of the great hypostases growing especially rapidly at that. Not all innovations took root; some of them disappeared from musical practice and in due course were replaced by the new ones. It is not improbable that ἀνάσυρμος, ἀποθετόν, μετρητόν, πέλασμα refer to the group of signs which was used during a very short period of time, and then went out of use rather quickly, leaving no significant traces in the manuscript tradition. If this is so, then the information recorded in *Greek 497* is simply unique.

The third section of *Greek 497* is a fragment of a treatise on musical theory, well-known from other manuscripts: *Codex Vaticanus Graecus 872* (Tardo 166-167) , *Codex Petropolitanus 239* (Thibaut J.B., *Monuments.....*,87), *Codex Jerusalemitanus 332* (Rebours 11), see also fol. 48 of the *RAIC 63* manuscript given in the present book. Here the future chanter is introduced to the general concept of τὰ ἐνηγήσματα.

In the last line of this section it is said that the exposition of melodic sequences ἐνηγήσματα is to follow. But after two intonation formulas the Sinai fragment of *Greek 497* comes to an abrupt end.

Now let us acquaint ourselves with the text on the theory of music given in this manuscript. The readers who would like to study its four Arabic passages can use the photocopies.



The composition of the translation is similar to that of the manuscript: the translation of the Greek text is given in the left column, that of the Arabic text in the right one.



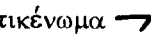
1. Ἀρχὴ τῶν σημαδίων τῆς πα-
παδικῆς τέχνης. ψαλλόμε-
να κατ' ἦχον. Ἀρχὴν, μέσον τε καὶ
τέλος. σϋστῆμα πάντων τῶν
5. ἀνιόντων καὶ κατηόντων.
τὸ ἴσον εὐμελέστατον. διὰ
τοῦ Ἰσου. χωρὶς γὰρ Ἰσου οὐ κα-
τορθοῦτε φωνὴ. Ἐτέρα πα-
λὴν ἐρμίνια παρ' τοῦ Ἰσου. τὸ
10. ἴσον ἄφωνων ἔστιν δὲ καὶ ἔμφω-
νον. λέγεται δὲ καὶ οὕτως. τὸ ἴσον
φωνὴν μὲν ἔχῃ. ρυθμὸν δὲ οὐκ ἔχῃ
τουτέστιν κατὰ μὲν τὸ μέλος ἔ-
χῃ φωνὴν κατὰ δὲ τὸν βαθμὸν
15. τῆς μετροφωνί(ας). φωνὴν οὐ <...> ἔχει
οὔτε ἀνιούσαν, οὔτε κατιούσαν
εἰ μὴ ἴσασμον. Ἐρώτισις πόσα
σημάδια ψάλλοντε εἰς τὴν παπαδι-
κὴν; Ἀπόκρισι(ς) Τρία ἴσον, ὀλί-
20. γον καὶ ἀπόστροφος. οἶον ἰσώτ(η)ς
ἀνάβασις καὶ κατάβασις οὕτως.
ὅτι διὰ μὲν πάσις τ(ῆ)ς
ἰσώτ(η)τος ψάλλεται τὸ ἴσον. δι-
ὰ δὲ πάσ(η)ς τῆς ἀναβασεως
25. ψάλλεται τὸ ὀλίγον. διὰ δὲ
πάσ(η)ς τῆς καταβάσεως ψά-
λλεται ὁ ἀπόστροφος. Ἐτέρα
πάλλιν ἐρώτισι(ς). πόσα σιμά-
δια εἰσὶν εἰς τὴν τὴν αὐτὴν πα-
30. παδικὴν τὰ ἔμφωνα ἀνιόν-
τα καὶ κατιόντα. Ἀπόκρισι(ς).
Δεκατέσσαρα ἀνιόντ(α)
1v. μὲν ὀκτώ· εἰσὶν δὲ ταῦτα ὀλίγον,
ὄξειά, πεταστὶ, κούφισμα, πελαστὸν,
δύο κεντίματα, κέντιμα καὶ ὑπίλι.



- κατίοντα δὲ ἕξ' ἀπόστροφος, δύο
5. ἀπόστροφοι σύνδεσμοι, ἔλαφρον, ὑπορροή, κρατῖμουπορροκατά-
 βασμα καὶ χαμιλί. ἔχουσι
 δὲ καὶ φωνάς οὕτως·
 Τὸ ὀλίγον — α', ἡ ὄξεια / α',
10. ἡ πεταστή ω α', τὸ κούφισμα $\epsilon\chi$ α',
 τὸ πελαστὸν ψ α', τὰ δύο κέντιμα-
 τα ω α', τὸ κέντιμα ω δύο
 καὶ ἱψίλι \angle τεσσάρεις.
 Ταυτα εἰσὶν τὰ ἀνιόντα σημάδια.
15. Κατίοντα δὲ πάλιν εἰσὶν ταῦτα·
 ἀπόστροφος \rangle α', οἱ δύο <ἀπόστροφοι> \gg α
2. τὸ ἔλαφρον \curvearrowright β', ὑπορροή ρ β',
 τὸ κρατιμοῦπόρροκα-
 τάβασμα ρ β' καὶ ἡ χαμιλ(ῆ) χ δ'
 Ἐξ αὐτῶν δὲ μερίζονται σώμα-
 τα καὶ πνεύματα· καὶ εἰσὶν
 σώματα ἀνιόντα ζ' ὀλίγον
 ὄξεια, πεταστή, κούφισμα,
 πελαστὸν καὶ δύο κέντιμα(τα),
 κατίοντα δὲ τέσσαρα:
5. ἀπόστροφος, δύο ἀπόστροφοι
 σύνδεσμοι, κρατῖμουπορ-
 ροκατάβασμα καὶ ὑπο-
 ρροή. Εἰσὶν καὶ πνεύμα-
 τα δί(ο): δύο ἀνιούντα καὶ δύο
15. κατιούντα,
 Τὸ κέντιμα ω καὶ ἱψίλι \angle τὸν α-
 νιόντων, τὸ ἔλαφρον \curvearrowright καὶ
 ἡ χαμίλι χ τον κατιόντων.
 Πῶς δὲ λέγονται πνεύματα; δύο



20. τῖ ἔνθα εὐρεθῶσιν ἔμπροσθ(εν) ἑ-
τέρου σῖμαδίου ὑποτάσσου
αὐτῶ(ν) καὶ π(ο)ῖοῦν εἶναι ἄφωνα.
- 2v. Καὶ πάλιν λέγε(ται) εἰς ἀγίοπολιτην
διὰ τί λέγονται πνεύματα. διὰ
τὸ φωνὰς <μη> ἀποτελῖν χωρὶς δὲ καὶ ἑ-
τέρων σημαδίων <μη> συνίσταμένων
5. καὶ γὰρ χωρὶς ἀποστρόφου ὀυδα-
μῶς συνίσταται χαμίλῶν καὶ πάλιν
χωρ(ί)ς ὀλίγου ἢ ὀξεΐας ἢ τῖνός τὸν
τόνων ὀυδαμῶς εὐρων ψῖλῶν ἄνευ
δὲ ἀποστρόφου; οὐχ εὐρωμεν ἑλαφρόν·
10. ἀλλώμῳς ὧ καὶ εὐρωμεν ψηκτὸν ἡγου-
μέθα τούτῳ(ν). τὸ κέντιμα χωρὶς καὶ ε-
τέρου τόνου οὐ συνίσταται φωνὰς
μὲν ἀποτελῖν, μόνων δὲ οὐ τίθεται.
Εἶπωμεν περὶ τῶν σημαδίων πάλιν.
15. ταῦτα τὰ σῖμάδια· τὰ ἰδ' ἔχου-
σιν αἱ φωνὰς κδ'· δώδεκα ἀνίου-
σας καὶ δώδεκα κατιούσας· ψῖ-
φῖσ(τ)ον ταύτ(α)ς καὶ εὐρίσ(η)ς ἀκριβῶς
καὶ ἴδε τὸν ποιητὴν πῶς εὐφεῦρεν
20. ταύτας· εἰς τὴν τ(ο)ῖαυτήν παπα-
δικήν· ὅτι καθὼς εἰσὶν εἰς τὴν θ(ε)ϊαν
γράμματα κδ'· οὕτως ἐφεῦρεν
καὶ εἰς τὴν τ(ο)ῖαυτήν τέχνην κδ' φωνὰς.
Ἐξ αὐτῶν δὲ τῶν ἰδ' σημαδίων καὶ
25. τῶν φωνῶν τῶν κδ', ὅσα ἂν εὐρ(η)ς
ἢ μαθ(η)τῖς ἢ ἐρωτῖθῖς γίνωσκαὶ ὅτι
εἰσὶν ἄφωνα. Εἰσὶν δὲ ταῦτα.

3.

οἶαν διπλη , βαρῖα ,

κυλισμὰ , κράτιμα , αντικένωμα 

αντικενοκυλίσμα , κρατῖμοκουφισμα 

θεματῖσμος , θεμα απλοὺν 

5. επεγερμα Ψ , ἔναρξις Ξ , πα-
 π(α)ρακάλεσμα ρ , ἕτερον τοῦ πα-
 ρακάλεσματος ρ , γοργον Γ ,
 στρεπτον λ , τρομίκον δ , ομαλόν π ,
 ξύρον κλασμα π , παρακλι(ι)κ(ή) ϵ ,
 10. ἕτερα παλαια ζ , συναγμα Z ,

- 3v. συνθετον $\pi\eta$, πίασμα λ , σεισμα λ ,
 ψίφιστον ρ , μετρίτον π , τρομικόμαλον δ ,
 τρομίκοσυναγμα δ , ψίφιστοσυναγμα ρ ,
 διπλοομαλόν π , τζαχίσμα ν ,

5. ἀποδερμα τ , αργια \dagger ἢ λέγει(αι) σι(αυ)ρ(ό)ς
 γοργον Γ , αλλον ρ , αργόν τοῦ
 μαϊστορος τ , φθορά τοῦ δ' ρ
 φθορά τοῦ πλ.δ' ϕ , φθορά τοῦ π(λ). β' ρ ,
 ἄλλη ὅμια δ , φθορά τοῦ νενανώ: ρ

10. συνθετον $\pi\eta$

4

.....

6

.....

Ταυτα τα σοματα λεγον-

5. τε δαρτά.
Χαιρονομούνται δὲ ὅλα μίαν
χειρονομίαν. Ἀρχὴ σὺν Θε(ε)ῶ
ἀγίῳ περὶ τῶν ἐνίχισμάτων ἐρ-
μῖνια. Ἐρώτ(η)σ(ις)· τί ἐστὶν ἐνί-
10. χῖσμα; Ἀπόκρισ(ις)· ἐνίχισμα ἐ-
στὶν ἢ τοῦ ἤχου ὑποβολή· οἶον τι
λέγω· ἄνανε ἄνες. Ἐρώτῖσ(ις):
τί ἐστὶν ἄνανε ἄνες; Ἀπόκρισ(ις)
Ἄναξ ἄνες καὶ ἄφες, πάντα
15. τὸ αὐτῶ ἀρχόμενων ἀπὸ τοῦ
Θ(εο)ῦ ὀφίλιν ἔχιν τὴν ἀρχὴν· καὶ εἰς τὸν
Θ(εο)ν καταλίγην. Καθὼς πάντες
οἱ χριστιανοὶ· κὰν μικροῦ Τρι-
σαγίου βουλιθῶσιν ἀπάρξα-
20. σθαι· προῆγεῖται τοῦτον ὁ στίχ(ος)
Ἦγουν τὸ Κ(ύρι)ε Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστ)ε ὁ Θε(ε)ὸς ἡμῶν τὸν
αὐτὸν δι' τρόπον ὀφίλωντες καὶ
ἡμ(εῖ)ς ψάλλῖν τι προῆγεῖτε τοῦτον ὁ στί-
χος. Ἐρώτῖσ(ις)· Πὼς ἐνίχίζεται
- 6ν. 5. ὁ δεῦτερος; Ἀπόκρισ(ις)· νεανες.
Ἐρώτ(η)σ(ις)· τί ἐστὶν τὸ νεανες; Ἀπό-
κρίσ(ις)· Κ(ύρι)ε ἄφες, Ἐρώτ(η)σ(ις)· καὶ ὁ
τρίτος πὼς ἐνίχίζεται; Ἀπόκρισ(ις)
ἄνεανές. Ἐρώτῖσις· τί ἐστὶν
10. τὸ ἄνεανές; Ἀπόκρισ(ις)· παρα-
κλίτε, σύγχώρισον. Ἐρώτῖσ(ις)
καὶ ὁ τέταρτος πὼς ἐνίχίζεται;
Ἀπόκρισ(ις)· ἅγια· τί ἐστὶν ἅγια;
Ἀπόκρισ(ις)· τὰ χερουβὶμ καὶ τὰ
15. σεραφήμ, τουτέστιν ἅγια τριῖς
ὑπερ αὐτῶν ὕμνουμένη τε καὶ
δοξαζομένη. ἄνες, ἄφες, σύγ-
χώρισον καμοὶ τοῦ ἀνῦμνην καὶ
δοξάζειν. ὕμνον ἀξιόχρεον
20. τῆ σὶ ἀδιερέτω Θεοῦτι.
Ἀρχὴ σὺν Θε(ε)ῶ ἀγ(ί)ῳ τῶν ἐνίχισμάτων.

Перевод

Л.1 Начало знаков певческого искусства, поющих по ихосу.

Начало, середина, конец и система всех восходящих и нисходящих [знаков] - мелодичнейший исон, ибо без исона не достигается интервал. В свою очередь, [существует] и другое объяснение исона: исон является безинтервальным и звучащим [знаком]¹. Однако говорится и так: исон имеет звучание, но не имеет исчисления², то есть в мелосе он имеет звучание на [определенной] ступени метрофонии, [но] не содержит ни восходящего, ни нисходящего интервала, а [только] равенство [с предыдущим звуком].

Вопрос. Сколько [основных]⁴ знаков поется в пападическом [искусстве]?

Ответ. Три: исон, олигон и апостроф, то есть равенство⁵, повышение и понижение, потому что при

Начало знаков по дамаскинцам.

Каждый отрывок поется по своей мелодии: начало, середина и конец - основа всех знаков, повышения и понижения. Правильный длительный [звук] - <...> ровный, а неровный - неправилен. Другое толкование: длительный [звук] имеет [звучание]. Затем Дамаскин говорит: "В нем есть звучание". И мы [также] скажем кое-что, объясняя его: длительный [звук] имеет звучание, у которого нет интервала. Мы тоже говорим о длительном [звуке], что у него есть звучание, но если мы попытаемся исследовать мелодии, то не обнаружим в них интервал - ни при повышении, ни при понижении, а только длительный [звук].

Вопрос. Сколько знаков поют дамаскинцы?

Ответ. Три: протянутый, звучание выше и звучание ниже. Мы ведем речь о длительном [звуке]

всяком равенстве [спреды-
дущим звуком] поется
исон, при повышении по-
ется олигон, а при всяком
понижении поется апост-
роф.

Опять другой вопрос.

Сколько интервальных вос-
ходящих и нисходящих
знаков^б существует в этом
пападическом [искусстве]?

Л.1 об. Ответ. 14. [Из них] 8
восходящих: олигон, оксия,
петасты, куфисма, пелас-
тон, двойная кендима, кен-
дима и ипсили. Нисхо-
дящих [знаков] 6: апост-
роф, двойной соединенный
апостроф, элафрон, ипор-
рои, кратимоипорроката-
васма и хамили. Они
содержат количество так⁷:
олигон — - 1 [фони],
оксия / - 1, петасты ω -
1, куфисма сx - 1,
пеластон y - 1, двойная
кендима \ \ - 1, кендима \
- 2 и ипсили L - 4. Таковы
восходящие знаки.

В свою очередь, нисхо-
дящие [знаки содержат
интервалы] так: апостроф

> 1 [фони],

при повышении и пониже-
нии.

Вопрос. Сколько знаков
поется вверх и вниз по
Дамаскину?

Ответ. 14: 8 для повы-
шения и 6 для понижения.

Л.2. двойной апостроф >> -
 1, элафрон \frown - 2, ипоррои
 \int - кратимоипорроката-
 васма⁸ \int - 2 и хамили
 X - 4.

Среди них различаются тела и духи. Существует 6 восходящих тел: олигон, оксия, петасты, куфисма, пеластон и двойная кендима. Нисходящих же - 4: апостроф, двойной соединенный апостроф, кратимоипоррокатавасма и ипоррои⁹. Существует и 4 духа¹⁰ - 2 восходящих и 2 нисходящих. Среди восходящих - кендима \backslash и ипсили¹¹ \angle , а среди нисходящих - элафрон \frown и хамили¹² X.

[Вопрос]. А как поются духи?¹³

Л.2 об. [Ответ] Когда [тела] обнаруживаются перед духами, они подчиняют их и делают безинтервальными¹⁴. В свою очередь, в "Святоградце"¹⁵ говорится, почему они называются духами: потому что они [сами] <не> образуют

Толкование: эти знаки разделяются на тела и духи. Восходящих тел - 6, а нисходящих - 4. Духов же [вообще] 4: 2 восходящих и 2 нисходящих.

Вопрос. Почему они называются духами и в каком месте встречаются?

Ответ. Дух подобен царю, а тело - слуге, и тело без духа невозможно.

интервалов и без других знаков не ставятся¹⁶. Так, без апострофа не ставится хамили¹⁷. Так же без олигона, либо оксии, либо некоторых других тонов я ни в коем случае не обнаружил писили¹⁸.

[Вопрос]. А без апострофа?

[Ответ. Без апострофа] мы не обнаруживаем элафрона. Но если мы обнаруживаем подобное, то считаем это достойным осуждения, Кендима без другого тона [также] не ставится. Хотя она образует интервалы, но одна она не ставится.

Скажем еще раз о знаках. Эти знаки такие: 14 [знаков] производят 24 фони - 12 восходящих и 12 нисходящих. Пересчитай и ты точно обнаружишь их. Наблюдай также за сочинителем, как он создал их в такой пападики. Потому что как в божественном [Писании] существует 24 фони, так и в таком искусстве он создал 24 фони¹⁹. Среди них - 14 знаков и 24 интервала. Сколько бы ты не обнаружил [сверх этих], знай, вопрошавшийся ученик²⁰, что они безинтервальные.

Наша речь - о 14 знаках, соответствующих 24 интервалам, 12 восходящим и 12 нисходящим. Ищи их и найдешь, ибо Великий Учитель искал их и нашел. Подобно тому, как в греческом алфавите 24 буквы, мы видим в "Стихираре" 24 интервала. Среди них - 14 знаков и 24 интервала.

Все, что ты встретишь кроме них, - безинтервальные знаки.

Л.3. Они такие: дипли //

вария \ килисма ~

кратима ~ антикенома

→ антикенокилисма ~

кратимокуфисма²¹ ~x

тематисмос ~ тема

аплун ~ эпегерма ~

энарксис ~ , паракалесма

~ другой [знак] пара-

калесмы ~ горгон ~

стрептон ~ тромикон ~

омалон ~ ксирон класма

~ параклитики ~

другая древняя [паракли-
тики]²² ~

Л.3 об. синагма Z синтетон

~ пиасма \ сисма




~ , псифистон ~



метритон ~



тромикоомалон ~

тромикосинагма ~


псифистосинагма ~


диплоомалон 
дзакисма²³  аподерма 

аргия , которая
называется [и] ставрос,
горгон  другой [горгон]²⁴

 аргон магистра
[Кукузеля]²⁵  фтора IV

[ихоса]  фтора IV

плагального [ихоса] 

фтора II плагального
[ихоса]  другая такая же

[фтора]²⁶  фтора

"ненано"²⁷  синтетон²⁸


Л.А. 29

VI.6. Эти тела называются "дарта"³⁰. Все они хирономируются согласно одной хирономии³¹.

Со Святым Богом начало объяснения настроек³².

Вопрос ³³. Что такое настройка?

Ответ. Настройка - это охват ихоса. Например, я что-то пою: "ананэ анэс".

Вопрос. Что такое "ананэ анэс"?

Ответ. "Спаси, Владыка, и отпусти"³⁴. Ибо тот, кто начинает, должен вести начало от Бога и завершать Богом. Как все христиане предпочитают начинать от малого "Трисвятительного" [гимна], так ими провозглашается

Л.6 об.стих, а именно: "Иисусе Христе, Господе, Боже наш". Так вот, чтобы что-то спеть, и мы должны использовать тот же способ. Поэтому вначале поется ихос³⁵.

Вопрос. Как настраивается второй [ихос]?

Ответ. "Неанес".

Вопрос. Что такое "неанес"?

Ответ. "Господе, отпусти"?

Вопрос. А как настраивается третий ихос?

Ответ. "Анеанес".

Вопрос. Что такое "анеанес"?

Ответ. "Утешитель, прости".

Вопрос. А как настраивается четвертый ихос?

Ответ. "Агиа".

[*Вопрос.*] Что такое "агиа"?

Ответ. Херувимы и серафимы, то есть воспеваемая и прославляемая ими Святая Троица. Отпусти, прости и да снизойди ко мне, [чтобы я мог] достойным гимном славить Тебя, нераздельное Божество. Со Святым Богом, начало настроек... "³⁶.

Комментарии

¹ Термин φωνή в византийских и поствизантийских музыкально-теоретических памятниках достаточно многозначен. Им определялись самые различные объекты, но чаще всего - звук, голос, интервал, ступень музыкального звукоряда и самый нотный знак, обозначающий интервал. Только контекст того или иного фрагмента способен показать конкретное значение φωνή в каждом отдельном случае. В данном же месте речь идет об исоне, который не обозначает интервал между звуками, и с этой точки зрения он является ἄφωνον. Однако тот же исон указывает на повторение высоты предыдущего звука, и поэтому он - ἔμφωνον.

² Безусловно рукописный ρυθμός - не что иное, как неверно записанный ἀριθμός. Под термином ἀριθμός понималось ὁ ἀριθμός τῶν φωνῶν (число фони), указывающееся каждым знаком. Φωνή (фони) же - обозначение интервала между двумя лежащими рядом ступенями лада: одна фони отделяет две последовательные ступени, две фони - ступени, находящиеся на расстоянии терции, три фони - звуки, составляющие кварту и т.д. Таким образом, фони - единица измерения интервальных расстояний, некий ἀριθμός πρώτος. Исон же не имеет исчисления, так как обозначает повторение высотного уровня предыдущего звука, то есть исон не указывает интервал как таковой.

³ μετροφωνία - пение только по интервальным знакам, без больших ипостаз. Метрофония рассматривалась как первая ступень на пути профессионального обучения будущих певчих. Об этом свидетельствует Гавриил:

"Ἔστι γὰρ οἶον ἀρχὴ καὶ θεμέλιος ἡ λεγομένη μετροφωνία. Ταύτην γὰρ ὁ καλῶς μετελθὼν ραδίως ἂν καὶ τὰλλα τῆς ψαλτικῆς κτήσαιο. χωρὶς δὲ ταύτης οὐδὲν κατορθωκῶς εἶη ἂν ὁ ψάλτης" (Gabriel 90, 588-590).

"Метрофония является началом и основой певческого искусства. Тот, кто ее хорошо усвоил, легко овладеет и другими [премудростями] певческого искусства, а без нее не обходится ни один певчий".

⁴ Здесь подразумеваются именно "основные" знаки - исон, алигон, апостроф, являющиеся своеобразным воплощением

трех главнейших направлений движения мелодической линии: повторения высотного уровня, повышения и понижения.

⁵ Как и ранее использованное ισασιόν (строчка 17 греческого текста этого листа), ισότης обозначает то "равенство" высоты звучания, которое получается в результате повторения предыдущего звука.

⁶ Конечно, строго говоря, не существует "восходящих" и "нисходящих" знаков, а есть лишь восходящие и нисходящие интервалы, обозначаемые теми или иным знаками. Но греческие музыканты постоянно переносили на невмы признаки определяемых ими объектов. Поэтому в их сознании сформировались представления о "восходящих" и "нисходящих" знаках. Каждый, кто знакомится с греческими музыкально-теоретическими текстами, должен принять эту условность и считаться с ней.

⁷ То есть ἀριθμός фони, указывающееся каждым знаком.

⁸ Так как термин $\text{το κρᾶτιμοῦπορροκατάβασμα}$ занимает в рукописи две строчки, то чтобы не оставлять пустое пространство над текстом, переписчик повторил изображение знака дважды: между 2 и 3, 3 и 4 строчками.

Как известно, в средневизантийской нотации существовала невма $\text{το κρᾶτιμοῦπορροον}$, указывающая две, следующие друг за другом в определенной ритмической последовательности, нисходящие секунды. Существуют свидетельства, что вместо термина κρᾶτιμοῦπορροον иногда применялось название κρᾶτιμοκατάβασμα . Так, например, в *Codex Lavra 1656* пишется: " $\text{κρᾶτιμοκατάβασμα, ὃ λέγεται κρᾶτιμοῦπορροον}$ " (Tardo 219) - "кратимокатавасма, которая называется и кратимоипорроон". В комментируемой же рукописи присутствует некое новое словообразование, составленное из обоих приведенных терминов - $\text{κρᾶτιμοῦπορροκατάβασμα}$. Нужно думать, что оно не представляло собой ничего загадочного для византийских музыкантов, так как его составляющие (κρᾶτιμοῦπορροον и κατάβασμα) были терминами, указывающими на одну и ту же интервальную последовательность.

⁹ С традиционной точки зрения содержание этого отрывка несколько необычно, так как в нем в группу нисходящих тел попали ипоррой и кратимоипоррокатавасма. Однако все источники единодушно утверждают, что ипоррой - "ни тело, ни

дух". Кратимоипоррокатавасма также обозначает две нисходящие секунды, и поэтому не может принадлежать ни к телам, ни к духам. Таким образом, толкование этих знаков в данном месте несколько отличается от общепринятого.

¹⁰ Рукописное δι(ο)=(δύο) - явная описка. Это подтверждается всем содержанием предложения.

¹¹ Так как καὶ ὑψηλὴ τῶν ἀνιόντων занимает вторую половину строчки 16 и начало строчки 17, графическое изображение ипсили повторено дважды на каждой из этих строк.

¹² Изображение хамили в рукописи дано дважды на одной строчке.

¹³ Это небольшое вопросительное предложение не столь однозначно, каким кажется на первый взгляд. Глагол λέγω может здесь означать и "называю", и "пою". Если προθεωρία предполагала первый вариант ("А как называются духи?"), тогда дальнейший ответ никак не связан с этим вопросом. Ведь он подразумевает объяснение этимологии каждого названия духов, что столь популярно в византийских и поствизантийских музыкально-теоретических рукописях. Однако после поставленного вопроса излагается нечто совершенно иное - одно из правил нотации. В таком случае нужно допустить, что компилятор выпустил следовавшее в первоисточнике продолжение и "перескочил" на другой раздел.

Если же λέγω используется в значении "пою", то тогда последующее изложение можно толковать как одно из правил пения духов. Однако и в этом случае нет полной уверенности, что переписчик не допустил пропуска.

¹⁴ Если буквально следовать рукописному тексту, то, принимая во внимание, что прежде речь велась о πνεύματα, перевод должен быть таким: "потому что когда [их = πνεύματα] обнаруживают перед другим знаком [= σώμα], они [?] подчиняют их [?] и делают безинтервальными". Вне зависимости от "расшифровки" вопросов в главном предложении содержание побочного предложения с точки зрения правил византийской нотации - полнейший абсурд. Общепринятое положение утверждает совершенно противоположное: "... πνεύματα ... ὑποτάσσουσι τὰ ἑαυτῶν σώματα ..., ὅταν ἔμπροσθεν αὐτῶν τῶσιν" (Wellesz E. Die Rhythmik ... 630-631) - "... духи... подчиняют свои тела..., когда они [= тела] стоят перед ними".

Таким образом, нужно считать, что этот отрывок испорчен. Если даже "подстроить" рукописное изложение к правилу нотации и после ἐνθα вставить σώματα, то и тогда сомнительность singularis ἑτέρου σημαδίου очевидна. Представляется, что правильный вариант должен иметь такой вид: "διὸ τὶ ἐνθα <σώματα> εὐρεθῶσιν ἔμπροσθεν <πνευμάτων> ὑλοτάσσοουσιν αὐτῶν". По этой реконструкции и сделан перевод.

¹⁵ "Святоградец" (Ἁγιοπολίτης) - знаменитый памятник византийского музыкознания. Последнее издание текста и его анализ: *The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary edition by J. Raasted. Copenhagen 1983 (Cahiers de l'Institut du Moyen-Age grec et latin, 45).*

¹⁶ Без явно выпущенной в рукописи частицы μή правильный смысл текста теряется.

В известном ныне тексте "Святоградца" такое утверждение отсутствует, но оно часто встречается в более поздних рукописях, содержащих другие специальные источники (см. образцы греческого музыкознания, публикующиеся в настоящей книге).

¹⁷ Термин τὸ χαμηλόν зачастую использовался наряду с ἡ χαμηλή, см., например: *Hagiopolites* (Raasted 29), *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 159), *Codex Vaticanus Graecus 872* (Tardo 171) и другие. Однако ради унификации специальной терминологии в переводе я предпочел употребить транскрипцию "хамили" как более распространенную.

¹⁸ Несмотря на всю неожиданность появления *aoristus*, да еще и первого лица, при переводе я вынужден следовать рукописному изложению. Хотя нужно отметить, что и в *Codex Vaticanus Graecus 872* (Tardo 169) в этом месте также возникает неожиданный "сдвиг" в прошедшее время и συνίσταται сменяется на εὔρομεν.

¹⁹ Это распространенная в греческом музыкознании параллель, см., например: *Hagiopolites* (Raasted 30), *Codex Constantinopolitanus 811* (Thibaut J.-B. *Traites ...* 604). Нужно думать, что она использовалась для обоснования правильности употребления именно такого количества фони - 12 восходящих и 12 нисходящих. Для учащихся это должно было звучать убедительно: если в алфавите 24 буквы, то естественно, что в музыке может быть 24 фони. Однако такое количество фони,

скорее всего, обусловлено предельным диапазоном человеческого голоса - по полторы октавы вверх и вниз от некоего центра.

²⁰ Как бы ни был странен тут этот *participium passivum*, при переводе я вновь вынужден следовать рукописному варианту.

²¹ Над термином кратимокуфисма в рукописи расположены друг над другом изображения двух знаков: нижний - обычная куфисма, верхний - собственно кратимокуфисма, то есть соединение куфисмы с кратимой. Совершенно очевидно, что оба знака здесь начертаны ради того, чтобы ученик мог наглядно увидеть общность и отличия в графике куфисмы и кратимокуфисмы.

²² Историкам византийской музыки следует обратить внимание на это свидетельство, так как графика приводящейся здесь древней параклитики может расширить бытующие ныне представления об уже известных формах этого знака (см. *Floros*, *C. Neumenkunde* 160).


²³ Как мы видим, рукопись дает здесь не одиночный знак дзакисмы, а соединение различных неvm с дзакисмой. Это совершенно естественно, так как смысл дзакисмы как знака длительности можно освоить только в контексте интервальных неvm.

²⁴ Нетрудно заметить, что знак, представленный как "другой горгон", является соединением горгона и омалона.

²⁵ Так как название этого знака занимает окончание 6 и начало 7 строчки л.2 об., то его изображение повторено дважды на обеих строчках.

Нельзя не обратить внимание на название неvмы: ἀργὸν τοῦ μαϊστοροῦ. Известно, что Иоанну Кукузелю приписывается много нововведений в теорию и практику музыки. Однако не все подобные сообщения византийской традиции можно проверить. По-видимому, к ним относится и наименование "аргон магистра". Вместе с тем, крайне интересно, что с именем знаменитого мелурга связывается именно аргон, а не какой-либо другой знак. Может быть, это обстоятельство следует рассматривать как фактор, свидетельствующий в пользу того, что Иоанн Кукузель действительно был создателем такого аргона.

26 Чтобы ни подразумевалось под ἄλλη ὁμοία, это название сопровождается изображением фторы первого икоса.

27 Графика этого знака далека от формы общеизвестной фторы "ненано"  .

28 Обратим внимание, что в каталоге больших ипостаз знак σύνθετον повторен второй раз. Первый раз он упоминался в самом начале этого листа.

29 Как уже указывалось, отсюда начинается учебное песнопение, аналогичное "Большому исону" Кукузеля. Его изложение продолжается вплоть до л.б.

30 Это распеваящееся предложение (см. фоторепродукцию листа) дает серьезный повод для размышлений. С одной стороны, неожиданное появление σάματα говорит о том, что по воле компилятора сюда попало предложение, непосредственно не связанное с предыдущим текстом песнопения, ибо в его заключительной части распевались названия не тел, а больших ипостаз. Однако, с другой стороны, данное предложение, как и предыдущие наименования невм, распевается на соответствующую мелодическую линию, и потому оно естественно продолжает "Большой исон". В результате однозначно толковать "стык" этих разделов *Греч. 497* крайне трудно.

Кроме того, сама фраза "τὰ σάματα λέγονται δαρτά" дает новую возможность для трактовки области применения термина δαρτά: не только как определения двойной кендимы (сравнить комментарии 4, 12 и 13 к *Греч. 494*), но и как обозначения всех тел (может быть, только восходящих). С этой точки зрения фразу "ἃ λέγονται δαρτά" из *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 151) нужно относить не только к двойной кендиме, но и ко всем шести восходящим телам.

31 Смысл этого предложения противоречит всему, что известно об индивидуальной "хирономической деятельности" каждого тела, см. комментарий 12 к *Греч. 494*, особенно цитату из трактата Гавриила (43, 104-106); а также: *Salvo B. di. Quelque appunto sulla chironomia nella musica byzantina // Orientalia Christiana Periodica 23, 1957, 192-201; Conomos D. Byzantine Trisagia and Cheroubika of the 14-th and 15-th centuries. A Study of late Byzantine Liturgical Chant. Thessaloniki 1974, 325-367; см. также публикации, указанные в комментарии 4 к Греч. 494. Не*

исключено, что довольно смутные современные представления о древней хиромии не способствуют полному и глубокому пониманию явлений, запечатленных в этом предложении (как, кстати, и во фрагменте *Греч.494*, к которому относится комментарий 12).

³² Я посчитал необходимым именно так переводить ἐνηχίσμα и аналогичные термины - ἤχισμα, ἤχημα, ἐνήχημα, ἀλήχημα. Все они обозначали один и тот же феномен - комплекс интонационных образований, исполнявшийся перед конкретным песнопением и включавший в себя характерные обороты того ихоса, который лежит в основе песнопения. Следовательно, ἐνηχίσμα выполняла функции своеобразной настройки хора на соответствующий ихос. Подробнее об этом см. в литературе, указанной в сноске 6 в главе 1.

³³ Напомню, что именно отсюда начинается третий раздел *Греч.497*, представляющий собой учебно-методический текст, известный по другим источникам, указанным ранее в общем обзоре рукописи.

³⁴ Как известно, первоначальное значение слогов, использовавшихся при настройке, утрачено (см. литературу, приведенную в сноске 6 к главе 1). Но в процессе обучения будущих певчих перед их наставниками постоянно возникала необходимость давать учащимся обьяснение смысла распеваемых слогов. И тогда появлялись параллели, основанные на близости звучания загадочных слогов и начальных фраз некоторых общеизвестных песнопений, использовавшихся в богослужбной практике. Подобные "обьяснения" переходили из одной рукописи в другую.

³⁵ Совершенно очевидно, что рукописное ὁ στίχος неверно и попало сюда по воле невнимательного переписчика из предыдущего предложения. Здесь должен быть ὁ ἦχος (см. это же место в изданиях других рукописей этого текста).

³⁶ Далее следуют всем известные ἤχίσματα.

Translation

The beginning of
chanting art signs,
sung according
to the echos

Fol.1 The beginning, the middle and the system of all ascending and descending [signs] is the most melodious ison, for without the ison no interval can be achieved. At the same time [there exists] another explanation of the ison: the ison is [a sign] with phonation but without interval¹. However, it can also be said as follows: the ison has phonation but has no measuring², that is, in melos it has phonation on a [certain] degree of metrophonia³ [but] has neither ascending nor descending intervals, but [just] equals [the preceding sound].

Question. How many [basic]⁴ signs are chanted in the [art] of Papadike?

Answer. Three: the ison, the oligon and the apostrophos, that is, equality⁵, raising and lowering, for in any case of equality [with the preceding sound] the ison is chanted, in

The beginning
of signs according
to the Damascenes

Each passage is chanted according to its own tone: the beginning, the middle and the end are the basis of all signs both of rise and fall. The right long [sound] is ... even, but the uneven sound is wrong. Another interpretation: the long [sound has] phonation. Then the Damascene says: "There is the phonation in it". And we shall [also] say something to interpret it: a long [sound] has phonation without interval. We also say about the the long [sound] that it has phonation, but if we try to analyse the melodies, we shall find no interval in them - neither in raising, nor in lowering, but just a [long] sound.

Question. How many signs do the Damascenes chant?

Answer. Three: long, sounding higher and sounding lower. We speak about the long [sound] in raising and lowering.

case of raising the oligon is chanted, and in any case of lowering the apostrophos is chanted.

Another question again.

How many ascending and descending interval signs⁶ exist in this [art] of Papadike?

Fol.1v. *Answer.*¹⁴ [Of them] 8 are ascending ones. They are: the oligon, the oxeia, the petasthe, the kouphisma, the pelaston, the dyo kentemata, the kentema and the hypsele. There are 6 descending [signs]: the apostrophos, the dyo joint apostrophoi, the elaphron, the hyporroee, the kratemohyperrokatatabasma and the chamele. They have intervals as follows⁷: the oligon, — - 1 phone, the oxeia / - 1, the petasthe ∩ - 1, the kouphisma ⋈ - 1, the pelaston ∪ - 1, the dyo kentemata ∩∩ - 1, the kentema \ - 2 and the hypsele ∟ - 4. Such are the ascending signs.

In their turn, the descending [signs have intervalles] as follows: the

Fol.2 apostrophos > -1
[phone], the dyo

Question. How many signs are chanted up and down according to the Damascene?

Answer. 14: 8 for raising and 6 for lowering.

[apostrophoi] >> -1, the
 elaphron \frown -2, the hyporroē
 \int -2, the kratemohyporro-
 katamabasma⁸ \llcorner -2, and
 the chamele \times -4.

They are distinguished into
 bodies and spirits. There are 6
 ascending bodies: the oligon,
 the oxeia, the petasthe, the
 kouphisma, the pelaston and
 the dyo kentemata. The
 descending [bodies] are 4: the
 apostrophos, the dyo joints
 apostrophoi, the kratemo-
 hyporrokatabasma and the
 hyporroē⁹. Besides, there are
 4 spirits¹⁰ -2 ascending and 2
 descending ones. Among the
 ascending spirits there are the
 kentema \backslash and the hypsele
 \angle , and among the descen-
 ding ones there are the
 elaphron \frown and the
 chamele¹² \times .

[Question]. And how are
 the spirits chanted?¹³

[Answer]. Because when
 [the bodies] are found before
 the spirits, they subordinate
Fol.2v. them and make them
 non-interval ones¹⁴. While in
 "The Hagiopolites"¹⁵ it is said

Interpretation: these sym-
 bols are distinguished into
 bodies and spirits. The ascen-
 ding bodies are 6 and the
 descending are 4. There are 4
 spirits (on the whole): 2
 ascending and 2 descending
 ones.

Question. Why are they
 called spirits and where are
 they found?

Answer. A spirit is like a
 king and a body is like a
 servant, and there can be no
 body without spirit.

why they are called spirits: because they [themselves] do not-form intervals and are not put without other signs¹⁶. Thus, the chamele cannot be placed without the apostrophos¹⁷. Similarly without the oligon, or the oxeia, or some other tones I could by no means find the hypsele¹⁸.

[Question]. And without the apostrophos ?

[Answer. Without the apostrophos] we do not find the elaphron. But if we find anything like it, we think it is blameworthy. The kentema without another tone is not used [either]. Although it forms intervals, it is not used alone.



We shall speak again about the signs. These signs are the following: 14 [signs] form 24 phonai - 12 ascending and 12 descending ones. Count and you are certain to find them. Observe the author having created them in such Papadike. For just as in the Holy-[Scripture] there exist 24 letters, so in this art he created 24 phonai¹⁹. Among them there are 14 signs and 24 intervals. Whatever you find [besides those], know, the pupil questioned²⁰, that they are without interval.


We shall speak about 14 signs, which correspond to 24 intervals: 12 ascending and 12 descending ones. Search for them and you will find them, because the Great Teacher searched for them and found. Just as in the Greek alphabet there are 24 letters, so in "The Sticheration" we can see 24 intervals. Among them there are 14 signs and 24 intervals.


All the signs that you will find except them, are non-interval signs.


Fol.3. They are: the diplo //


the bareia , the kulisma


, the kratema ,

the antikenoma , the



antikenokylisma , the

kratemokouphisma²¹ ,

the thematismos , the


thema haplun , the



epegerma , the enarxis


, the parakalesma ,

another sign of parakalesma

, the gorgon ,

strepton , the tromikon

, the homalon ,



xeron klasma , the

parakletike , another


















[ancient parakletike]²² ,

Fol.3v. the synagma , the

syntheton , the piasma

, the seisma ,

psephiston , the metreton

 , the tromikoomalon
 , the tromikosynagma 
 , the psephistosynagma 
 the diplohomon  , the
 tzakisma²³  , the apoderma
 , the argia  , which is
 also called the stauros, the
 gorgon  , another gorgon²⁴
 , the argon of Maestro
 [Koukouzeles]²⁵  , the
 phthora of the IV [echos] 
 the phthora of the IV Plagal
 [echos]  the phthora of the
 II Plagal [echos]  , the
 same [phthora]²⁶  , the
 phthora "nenano"²⁷  , the
 syntheton²⁸  .

Fol.4.....²⁹

Fol.6 These bodies are called "darta"³⁰. They are all cheironomized according to one and same cheironomia³¹.

With Holy God the beginning of explaining tunings³².

Question ³³. What is tuning?

Answer. Tuning is covering the whole echos. For example, I sing something: "anane anes".

Question. What is "anane anes"?

Answer. "Save me, Our Lord and remit"³⁴. For the one who begins should begin with God. Just as all Christians
Fol.6v. prefer to begin with the small "Trisagion" [chant], so they recide a verse, namely: "Jesus Christ, Our Lord, God Almighty". So in order to sing something we should do it in the same way. Therefore the echos is chanted first³⁵.

Question. How is the second [echos] tuned?

Answer. "Neanes".

Question. What is "neanes"?

Answer. "Lord, remit".

Question. And how is the third echos tuned?

Answer. "Aneanes".

Question. What is "aneanes"?

Answer. "Comforter, forgive".

Question. And how is the fourth echos tuned?

Answer. "Agia".

Question. What is "agia"?

Answer. Cherubs and seraphs, that is, the Holy Trinity sung and praised by them. Remit, forgive me and come into me [so that I could] praise Thee by a worthy hymn, Thee, the inseparable Deity. With Holy God, the beginning of tuning...³⁶.

Comments

¹ The term φωνή used in Byzantine and Post-Byzantine literary monuments on musical theory is polysemantic. It was used to define the most diverse objects, but more often than not it meant the sound, the voice, the interval, the degree of scale and the notation sign itself denoting an interval. Only the context of a certain passage can specify the concrete meaning of φωνή in every given case. Here the subject under consideration is the ison which does not denote the interval between sounds and from this viewpoint it is ἄφωνον. However, the same ison indicates the pitch repetition of the preceding sound and therefore is ἔμφωνον.

² There is no doubt that the manuscript ρυθμός - is none other than ἀριθμός written incorrectly. The term ἀριθμός was understood as ὁ ἀριθμός τῶν φωνῶν (a number of phonai), indicated by each sign. Φωνή is a designation of an interval between two adjacent mode degrees: one phone separates two consecutive degrees, two phonai separate the degrees which are a third apart from each other, three phonai separate the sounds forming a fourth etc. Thus, a phone is a unit of measuring interval distance, a certain ἀριθμός πρώτος, whereas the ison has no measuring for it denotes the repetition of the pitch level of the preceding sound, that is, the ison does not indicate the interval as such.

³ μετροφωνία is chanting only from interval signs, without the great hypostases. Metrophonia was considered to be the first stage of the future chanters' professional training. Here is the evidence of it, given by Gabriel:

"Ἔστι γὰρ οἶον ἀρχὴ καὶ θεμέλιος ἡ λεγομένη μετροφωνία. Ταύτην γὰρ ὁ καλῶς μετελθὼν ραδίως ἂν καὶ τὰλλα τῆς ψαλτικῆς κτήσαιοτο. χωρὶς δὲ ταύτης οὐδὲν κατορθωτικῶς εἶη ἂν ὁ ψάλτης" (*Gabriel 90, 588-590*).

"Metrophonia is the beginning and the basis of the art of chanting. He, who has studied it well, will easily master other [subtleties] of the art of chanting, and without it no chanter can do".

⁴ It is the "basic" signs that are implied here, namely, the ison, the oligon, and the apostrophos, which are a certain embodiment of the three main directions of the melodic line movement: the repetition of a pitch level, its raising and its lowering.

⁵ Both, the above-mentioned ἰσασμόν (line 17 of the Greek text on this folio) and ἰσότης denote the "equality" of the sound pitch which results from repeating the preceding sound.

⁶ Strictly speaking, there are no "ascending" or "descending" signs whatever; there are only ascending or descending intervals, marked by certain symbols. But Greek musicians used to attribute to neuments the features of objects defined by them, which resulted in the concepts of "ascending" and "descending" signs being formed in their mind. Those, who study Greek texts on musical theory, should accept this conventionally and take it into consideration.

⁷ That is ἀριθμός phone, which is marked by each sign.

⁸ As the term τὸ κρατημοῦπόρροκατάβασμα takes up two lines in the manuscript, the scribe repeated the sign twice: first, between the second and the third lines and then between the third and the fourth lines in order not to leave space above the text.

It is generally accepted that in Middle Byzantine notation there existed a neume τὸ κρατημοῦπόρροον, which denoted two consecutive descending seconds in a certain rhythmical succession. There is historical evidence that the term κρατημοῦπόρροον, was sometimes replaced by κρατημοκατάβασμα. Thus, for example, in *Codex Lavra 1656* it is written: "κρατημοκατάβασμα, ὃ λέγεται κρατημοῦπόρροον" (Tardo 219) - "The kratemokatabasma which is also called the kratemohyporron". In this manuscript commented, however, we can find a new word formation κρατημοῦπόρροκατάβασμα, composed of both terms mentioned above. This word is unlikely to have been mysterious to Greek musicians, because its components (κρατημοῦπόρροον and κατάβασμα) were the terms indicating one and the same interval sequence.

⁹ From the conventional point of view the contents of this passage are something unusual because the hyporroes and the kratemohyporrokatatabasma are found in the group of descending bodies. However, all sources unanimously claim that the hyporroes "neither a body, nor a spirit". The kratemohyporrokatatabasma also denotes two descending seconds and hence cannot belong either to the bodies or to the spirits. Thus, the interpretation of those symbols here is somewhat different from the generally accepted one.

¹⁰ The manuscript δί(ο)=(δύο) is apparently a slip of the pen. It is proved by the whole contents of the sentence.

¹¹ As καὶ ὕψηλῃ τῶν ἀνιόντων takes up the second half of line 16 and the beginning of line 17, the graphic representation of the hypsele is repeated twice on each these lines.

¹² The shape of the chamele in the manuscript is given twice on one and the same line.

¹³ This small interrogative sentence does not have a single meaning as it may seem at first sight. The verb λέγω may mean both "I call" and "I sing" here. If προθεωρία had implied the first of these two meanings ("And how are the spirits called?"), then the following answer has nothing to do with this question, for it implies the etymological explanation of every name of the spirits, which is so typical of Byzantine and Post-Byzantine manuscripts on musical theory. However, after the question something quite different is set forth, namely, one of the notation rules. In that case it should be assumed that the compiler omitted the continuation, which followed in the original, and "shifted off" to another part.

If λέγω means "I sing" here, then the following text might be interpreted as one of the spirit singing rules. However, even then one cannot be sure that the scribe did not make a lapse.

¹⁴ If one follows the manuscript text literally, then, taking into account that the subject which has just been considered is πνεύματα, the translation should be as follows: "Because, when [they = πνεύματα] are found before another sign [= σώμα], they [?] subordinate them [?] and make them non-interval". Irrespective of what is meant by the questions in the independent clause of this sentence, the meaning of the subordinate clause is absolute nonsense from the standpoint of Byzantine notation rules. The generally accepted principle is quite the opposite: "... πνεύματα ... ὑποτάσσουσι τὰ ἑαυτῶν σώματα ..., ὅταν ἔμπροσθεν αὐτῶν τεθῶσιν" (Welesz E. Die Rhythmik..., 630-631) - "...The spirits subordinate their bodies...when they [=bodies] stand before them." Therefore this passage should be considered spoiled. Even if the manuscript text had accurately fit the notation rule, and σώματα had been inserted after ἔνθα, the dubious character of the singularis of ἑτέρου σημαδίου would still have been apparent. The correct variant is likely to be as follows: "διὸ τὶ ἔνθα <σώματα> εὐρεθῶσιν ἔμπροσθεν <πνευμάτων> ὑποτάσσουσιν αὐτῶν". The translation was done according to this reconstruction.

¹⁵ "The Hagiopolites" (Ἁγιοπολίτης) is a famous literary monument of Byzantine musicology. The latest edition of this text

and its analysis is :The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on musical theory. Preliminary edition by J.Raasted.Copenhagen, 1983 (Cahiers de l'Institut du Moyen-Age grec et latin,45).

¹⁶ The correct meaning of the text is lost without a particle μή, which was evidently left out in the manuscript.

One cannot find this affirmation in the know text of "The Hagiopolites" but it is often met in the manuscripts of later periods containing other special sources (see examples of Greek musicology published in this book).

¹⁷. The term τὸ χαμηλόν was not infrequently used side by side with η χαμηλή, see, for example:*Hagiopolites* (Raasted, 29), *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 159), *Codex Vaticanus Graecus 872* (Tardo 171) and others. However, to use consistent terminology I preferred to use the transcription of "the chamele" in translation as the most wide-spread.

¹⁸ Notwithstanding the unexpectedness of *aoristus* in the text, and in the first person at that, I had to follow the manuscript text in my translation. It should be noted, though, that in the same place of *Codex Vaticanus Graecus 872* (Tardo 169) an unexpected "shift" into the Past Tense arises likewise and συνίσταται is replaced by εὔρομεν.

¹⁹ This parallel is quite common in Greek musicology, see, for example: *Hagiopolites* (Raasted 30), *Codex Constantinopolitanus 811* (Thibaut. Trait'es... 604). It is very likely to have been used to substantiate the correctness of using that very number of phonai, that is, 12 ascending and 12 descending. This must have sounded rather convincing to the pupils: if there are 24 letters in the alphabet, it seems natural that in music there should be 24 phonai. However, this number of phonai is likely to depend on the maximum range of the human voice - one and one-half octaves up and down a certain centre.

²⁰ Strange as this *participium passivum* may seem here, in the translation I had to follow the manuscript variant again.

²¹ There are figures of two signs placed one above the other over the term κρατημοκούφισμα in the manuscript: the lower is the ordinary kouphisma, and the upper one is the kratemokouphisma, which is a constraction of the kouphisma and the kratema. It is quite obvious that both signs are drawn here for the pupil to be able to see clearly the likenesses and the differences in the graphic representation of the kouphisma and the kratemokouphisma.

²² The historians of Byzantine music should pay special attention to this evidence, because the graphic shape of the ancient parakletike given here may add to the existing notions of the forms of this sign that are already known (see: *Floros C. Neumenkunde* ..., 160).


²³ In the manuscript here we can see not a single sign of the tzakisma but a conjunction of different neumes with the tzakisma. It seems quite natural, since the meaning of the tzakisma as a duration sign can be understood only in the setting of the interval neumes.

²⁴ One cannot fail to notice that the sign represented as "another gorgon" is a conjunction of the gorgon and the homalon.

²⁵ As the name of this sign occupies the end of line 6 and the beginning of line 7 of folio 2v., its figure is repeated twice on both lines.

The reader should note the name of the neume ἄργον τοῦ μοῦστορος. It is known that many innovations introduced into the theory and practice of music are ascribed to Ioannes Koukouzeles. However, it is the next to impossible to verify everything of this sort in Byzantine tradition, for example, the name "the argon of the Master". At the same time it is highly interesting that it is the argon, and not any other sign, that is connected here with the name of the famous melourg. This circumstance may be considered as a kind of evidence of Ioannes Koukouzeles having created such argon.

²⁶ Whatever may have been implied by ἄλλη ὁμοία, this name accompanies the shape of the phthora of the first echos.

²⁷ The graphic representation of this sign is different from the form of the well-known "nenano" phthora .

²⁸ It should be noted that in the catalogue of the great hypostases the sign σύνθετον is repeated for the second time. It was mentioned first in the beginning of this folio.

²⁹ As has already been noted, the training chant, similar to "The Great Ison" of Koukouzeles, starts from this point. It continues as far as fol. 6.

³⁰ This chanted sentence (see the photocopy of the folio) deserves some comment. On the one hand, the unexpected appearance of σώματα here shows that the compiler included a sentence not directly connected with the previous text of the chant, because the names of the great hypostases, and not those of the bodies, were chanted in the final part. However, on the other hand, the given sentence, as well as the preceding names of the neumes, are sung

according to the corresponding melodic line and in this way "The Great Ison" naturally continues. As a result, it is extremely difficult to explain definitively the linking of the "joint" of these two parts of *Greek 497*.

Moreover, the phrase "τα σώμα λέγονται δαρτά" allows us to interpret the term δαρτά not only as the definition of the dyo kentemata (compare comments 4, 12, and 13 to *Greek 494*), but also as the designation of all bodies (perhaps, only of those ascending). From this point of view the phrase "ἅ λέγονται δαρτά" from *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 151) should be referred not only to the dyo kentemata but to all six ascending bodies.

³¹ The meaning of this sentence is at variance with everything that is known about individual "cheironomia activity" of each body (see comment 12 to *Greek 494*, the quotation from Gabriel 48, 104-108, in particular; also: *Salvo B. di. Quelque appunto sulla chironomia nella musica byzantine* \ \ *Orientalia Christiana Periodica* 23, 1957, 192-201; *Conomos D. Byzantine Trisagia and Cheroubika of the 14th and 15th centuries. A study of Late Byzantine Liturgical Chant*. Thessaloniki 1974, 325-367; see also the publications given in the comment 4 to *Greek 494*). It is not impossible that vague modern ideas of ancient cheironomia do not contribute to deep and profound understanding of the phenomena imprinted in this sentence (as well as in the excerpt of *Greek 494*, referred to in comment 12).

³² I thought it necessary to translate ἐνηχίσμα and the similar terms ἤχισμα, ἤχημα, ἐνήχημα, ἀπήχημα in this way. All of them denoted one and the same phenomenon, namely, the combination of intonation forms which were to be performed before a certain chant and included the characteristic turns of the echos underlying the chant. Hence, ἐνηχίσμα worked as a peculiar tuning of the choir on the necessary echos. For more information about it see the works given in footnote 6 of Chapter 1.

³³ I would like to remind the reader that the third part of *Greek 494* starts at this point. It is a training text, which we know from the other sources mentioned above in the general survey of the manuscript.

³⁴ The original meaning of the syllables, used in tuning, has been lost (see the literature given in footnote 6 to Chapter 1). But it was often necessary for the teachers to explain the meaning of the

chanted syllables to the pupils in the process of training. It was then that some parallels, based on sound proximity of mysterious syllables and initial phrases of certain famous chants used in divine services, would arise. Such "explanations" passed from one manuscript to another.

³⁵ It is quite evident that the manuscript ὁ στίχος is incorrect and got here from the previous sentence owing to the scribe's negligence. Ἦχος should be here instead (see the same place in editions of other manuscripts of this text).

³⁶ Then the generally known ἠχίσματα follow.

Глава III

Иерусалимский калофонарь

дьякона Синадина

(Греческая 498)

По внешнему виду этой рукописи нетрудно понять, что судьба ее была незавидной. В течение своей бурной жизни она, как видно, побывала во многих сложных перипетиях. Почти все листы ее разрознены. Верхние части листов были когда-то очень сильно подмочены. Не избежала рукопись и огня: следы его действия видны по краям листов.

При покупке коллекции Порфирия Успенского рукопись была охарактеризована так: "Отрывок из учебника нотного церковного пения строчного письма XVII века, в четвертую долю листа, 14 листов (из Иерусалимской библиотеки св[ятого] Гроба) (Греч. ССССХСVIII)"¹.

Представляется, что такая датировка не совсем верна. Скорее всего, рукопись нужно отнести к середине XVI века². Что же касается уточненных размеров ее листов, то они такие: 210x160.

Знакомясь с описанием этой рукописи, мы должны постоянно помнить, что в нашем распоряжении находится не полный кодекс, а только его небольшая часть. Более того, у

¹ Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1883 год. Санкт-Петербург 1885, 162, N 109.

² Водяные знаки по типу тех, которые зарегистрированы Н.П. Лихачевым: Лихачев Н.П. Палеографическое значение бумажных водяных знаков. Т.2. Санкт-Петербург 1889, N 3422 (1538г.) и Т. 3 N 618 (1552 г.), N 3425 (1561г.)

нас нет никакой возможности даже приблизительно установить, в каком месте некогда полного Иерусалимского кодекса находились эти 14 листов. Правда, содержание заключительного листа с владельческой записью (см. далее) дает некоторый повод предполагать, что он мог быть заключительным листом всего кодекса. Такому толкованию как будто соответствует то обстоятельство, что имеющийся в нашем распоряжении отрывок начинается с песнопения. В результате можно было бы прийти к выводу, что неизвестный нам Иерусалимский кодекс начинался песнопениями и завершался изложением теории музыки: Однако такое расположение материала в рукописи (сначала песнопения, а потом - теория) настолько необычно, что подобные образцы вообще неизвестны. Поэтому первое наше предположение достаточно уязвимо.

С тем же успехом л.14 об. можно рассматривать как заключительный лист *προθεωρία*, после которой следовало изложение собственно нотного текста. Что же касается песнопения, начинающего *Греч.498*, то оно не противоречит такому предположению, так как в некоторых греческих рукописях *προθεωρία* излагается после "вступительного" песнопения (см., например: *Codex Docheiarius 380*, *Codex Xenophontus 144*, *Codex Xenophontus 153*)³. Более того, известны рукописи, где до *προθεωρία* излагаются два, три и даже большее число песнопений (например: *Codex Panteleimonus 972*, *Codex Xeropotamus 373*, *Codex Docheiarius 332*)⁴. А в *Codex Panteleimonus 1017* (начало XVI века) *προθεωρία* начинается только с л. 106⁵.

Однако и это предположение также достаточно сомнительно. Ибо, во-первых, оно противоречит присутствию владельческой записи на л.14 об., а, во-вторых, - и это самое главное - содержание *Греч.498* очень трудно определить как *προθεωρία* в общепринятом понимании. Читатель сам сможет убедиться в том, сколь необычно оно по сравнению с традиционными образцами этого жанра.

³ *Στάθης Τά Χειρόγραφα...* А, 540. В, 91, 110.

⁴ *Ibid.*, А, 222, 325, 359, 382.

⁵ *Ibid.*, В, 446, см. также: *Codex Vatopedi 1425*, *Codex Meteora*, *Metamorphosis 56* (*Χατζηγιακουμής* Μ. Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. 1453-1820. Ἀθήνα 1980, 120-121).

В тексте заключительного песнопения *Греч. 498*, помогающего раскрыть некоторые тайны его создания (он будет приведен далее), кодекс называется τὸ καλιφωνάρι (sic). Но этот термин больше свидетельствует об особенностях музыкального материала (καλοφωνικός), нежели о самом кодексе и его содержании. Единственное, о чем можно говорить с достаточной степенью уверенности, что перед нами - не разрозненные листы, а цельный фрагмент без всяких пропусков и "обрывов". В этом нетрудно убедиться, сопоставляя содержание текста при переходе от одного листа к другому.

Как уже отмечено, рукопись начинается с какого-то неизвестного песнопения (л. I-I об.), распеваемого на слоги τερρε, столь популярного для κρατήματα. И действительно, заключительные интонации этого песнопения почти идентичны известному сочинению Иоанна Кукузеля "Αὐτὴ ἡ ἡμέρα Κυρίου". Но это наблюдение еще требует уточнений.

Завершается песнопение в верхней части л. I об. И здесь, в центре того же листа, располагается небольшая παραλλαγή, состоящая всего из пяти строк. Ее нотный материал ведет голос певчего через все ἤχοι с таким текстом:

"Ἐν το (=τῷ) θληβε(σ)θε (=θλίβεσθαι) μὲ
εἰσακουσῶν (=εἰσάκουσόν) μου
τοῶν ὀδηῶν (=τῶν ὀδίνων)
Κύριε, εστηκραζο (=ἐκέκραζα)."

("Господи, - воззвал я в скорби моей, - услышь меня [и страждущих]"). Подобные упражнения, призванные помочь певчему ориентироваться в системе ихосов, встречаются во многих музыкальных рукописях.

В нижней левой части того же листа I об. черными буквами рукой Порфирия Успенского написано:

"Смотри это самое в Синайск(ой) рукописи
у меня под литерой **Ϛ**".

И параллельно с этой записью начинается музыкально-риторический текст нашей рукописи.

Этот первый раздел располагается от л. I об. до л. 4. Это небольшое сочинение по теории музыки, включающее в себя все принятые в таких случаях параграфы. Здесь будущий певчий знакомится с описанием интервальных знаков, с

основными правилами "подчинения" одних знаков другим, а также с каталогом больших ипостаз и фтор. Другими словами, этот раздел ничем особенным не примечателен. Правда, и в нем встречаются некоторые неожиданности. Например, при перечислении больших ипостаз мы столкнемся с такими редко упоминающимися невмами, как *διπλαλόν* и *μικροαλόν* (см. текст и комментарий 27). А после изложения системы фтор вдруг появляется объяснение знака ипоррои, которое по традиции должно помещаться после раздела, посвященного телам и духам, ибо ипоррой, как известно, "ни тело, ни дух", хотя и интервальный знак. Однако, за исключением таких незначительных отступлений от нормы, в целом содержание первого раздела *Греч. 498* ничем существенным не отличается от многочисленных текстов подобного рода.

Затем в конце л.4 как будто появляются всем известные невмы и подписанные под ними наименования: *Ἰσον, ὀλίγον, ὀξεῖα* ... И каждый, кто хоть сколько-нибудь знаком с расположением материала в аналогичных певческих рукописях, сразу же вспомнит о "Большом исоне". Тем более, что его появление здесь вполне естественно и соответствует принятому учебному плану, когда после освоения теоретического материала ученик должен был непосредственно приступать уже к первым практическим шагам. Тогда-то и возникала необходимость в "Большом исоне".

Однако то, что при первом взгляде на л.4 нашей рукописи можно было бы принять за "Большой исон", сокращено до таких минимальных размеров, что его следовало бы назвать "Малым исоном". В самом деле, в указанном месте *Греч. 498* распеваются только девять знаков (перечисляю их с той орфографией, с которой они приводятся в рукописи): *ισον, οληγον, οξηα, παρακλητηκη, πεταστη, διπλαη, кратιμα, κουφισμα, кратцокουφισμα*. И, как можно судить по невменному ряду, "Малый исон" - не песнопение в полном смысле слова, подобное "Большому исону". Это скорее новая теоретическая ступень в освоении нотации, где каждая невма дается с другими знаками, чтобы ученик научился воспринимать их в соединениях и понимать интервальное значение таких знаковых сочетаний (например: кратима с олигоном, исоном, олигоном и кендимой;

куфисма с исоном, олигоном и т.д.). В других рукописях такие упражнения носят различные подзаголовки:

" Ἴσον μετὰ ὀλίγου, ὀξεῖα μετὰ..."⁶

"αἱ κατιούσαι φωναὶ ἔχουσιν οὕτως...

αἱ ἀνιούσαι μετὰ τῶν κατιουσῶν ἔχουσιν οὕτως..."⁷

"σὺνθεσις τοῦ ὀλίγου, σὺνθεσις τῆς ὀξεΐας..."⁸

Таким образом, "Малый исон" - своеобразная форма приближения к нотации, занимающая некое срединное положение между "сухими" упражнениями большинства теоретических пособий и знаменитым "Большим исоном" Иоанна Кукузеля.

Греч. 498 приписывает этот образец "Малого исона" Иоанну Гликке (Константинопольский патриарх с 1315 по 1320 гг.) - знаменитому учителю Иоанна Кукузеля и Ксена Корона. В нашем источнике сообщается, что "Малый исон" заимствован из "Προπαδεΐα", созданной Иоанном Гликой. В связи с этим напомним, что действительно некоторые рукописи упоминают Иоанна Глику в качестве автора учебника по музыке. Так, например, в рукописи XV века *Codex Konstamonitus 86* на л.13 об. читаем следующее:

" Ἀρχὴ τῶν σημαδίων τῆς Παπαδικῆς Τέχνης, ψαλλομένων καὶ ἤχων. Ἀρχή, μέση καὶ τέλος, σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τῶν ἐπιόντων καὶ κατιόντων, τὸ ἴσον καὶ χωρὶς γὰρ τοῦ ἴσου, ὅλα τὰ φωνὰ ποιηθέντα παρὰ τοῦ ἀρχοντάτου κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Γλικκοῦ. ἤχος α': " Ἴσον, ὀλίγον, ὀξεῖα, πεταστή, βαρεῖα"⁹.

"Начало знаков пападического искусства, поющих согласно ихосу. Начало, середина и конец, система всех восходящих и нисходящих знаков - исон, ибо без исона они все беззвучны; создано протопсалтом господином Иоанном Гликой; ихос первый: "Исон, олигон, оксия, петасты, вария".

⁶ Buscher O. Die spatgriechische Tonschrift ...21.

⁷ Christ W. Op.cit., 269.

⁸ Παπανίκας Μ. Op.cit., 168.

⁹ Ἐπίθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ... Α, 656.

В будущем сравнительный анализ материала *Codex Konstamonitus 86* и других рукописей, содержащих учебное песнопение Иоанна Глики, с *Греч. 498* покажет, что общего и что различного в них. Но уже сейчас нетрудно отметить, что даже последовательность знаков в них не одна и та же. Сюда же следует добавить, что в опубликованном М.Гербертом таком же "Малом исоне", также приписываемом Иоанну Глике (τοῦ Γλοκέως), явно видны отступления от варианта, зафиксированного в *Греч.498*¹⁰. Все это свидетельствует о существовании многочисленных версий одного и того же невменного образца, встречающегося в греческих музыкальных рукописях.

После "Малого исона", который должен был бы по примеру "Большого исона" завершить *προθεωρία*, в *Греч. 498* с л.4 об., вопреки традиции, начинается изложение нового раздела теории музыки. Так, например, в его начале дается небольшой отрывок текста, поясняющий ученику, почему существует именно 4 духа, а не больше и не меньше. И здесь читатель столкнется с целым рядом необычных толкований общеизвестных положений, связанных не только с музыкой, но и с христианской модернизацией архаичного "языческого" воззрения на основные стихии природы, со своеобразной трактовкой "проблемы кендимы", к которой обращались многие теоретики музыки (см. комментарий 38), со странной интерпретацией происхождения графики некоторых нотных знаков.

Следующий за ним новый отрывок (л.5) полностью традиционен и излагает античные наименования восьми ихосов. Ему на смену приходит еще один фрагмент (лл.5. об. -6), содержание которого посвящено не средневизантийской нотации, а палеовизантийской. Его текст известен нам и по другим рукописям (см. комментарии 44-46).

Такое совмещение теоретических аспектов исторически различных нотаций не только в одном кодексе, но даже в одном тексте было довольно распространенным явлением. Этому способствовало несколько обстоятельств. Во-первых, в обеих нотациях в абсолютном большинстве случаев использовались одни и те же названия невм, а нередко и идентичные их начертания. Поэтому зачастую при первоначальном знакомстве с источником трудно было сразу понять, о какой

¹⁰ Gerbert M. Du cantu Vol.2, Tab.V.

нотации в нем идет речь. И переписчики иногда продолжали копировать такие тексты даже тогда, когда палеовизантийская нотация вышла из употребления. Во-вторых, внедрение средне-византийской нотации (как и любой другой) происходило не внезапно, а постепенно, и поэтому естественно, что на протяжении значительного отрезка времени существовали рукописи, освещающие нормы палеовизантийского нотного письма, уже вытесняемого из музыкальной практики. И лишь впоследствии постепенно начали систематизироваться теоретические параграфы, освещающие средневизантийскую нотацию. В-третьих, на протяжении достаточно длительного времени в церковном обиходе продолжали звучать произведения, зафиксированные в старой палеовизантийской нотации. Поэтому еще довольно долго ее знание оставалось необходимым, и это обстоятельство также способствовало тому, что продолжали появляться описания нотации. В результате изложение правил старой и новой нотаций нередко сочеталось в одних и тех же кодексах, которые иногда повторялись новыми поколениями переписчиков, и таким образом создавались удивительные теоретические тексты, в которых с успехом сосуществовало изложение систем как палеовизантийской, так и средневизантийской нотаций. *Греч. 498* является одной из таких рукописей, в которой частично сохранились следы теории палеовизантийского нотного письма (см. также следующий очерк: "Фрагмент из Стихираря Неофита, иеромонаха из Дамаска").

Однако описываемый фрагмент нашей рукописи неожиданно обрывается, и читателю предлагается краткое извлечение из каталога срединных ихосов (ἦχοι μέσοι). Правда, оно состоит всего из четырех названий, которые изложены так неточно и с такими пропусками, что без существенной реконструкции текста невозможно обойтись.

Вся эта музыкально-теоретическая смесь завершается небольшим песнопением (л.6 об.- 7) "Κύριος, εἰσάκουσε μου" - "Господь услышит меня".

Новый раздел *Греч. 498* (л.7 об. - 9 об.), в отличие от предыдущего, характеризуется удивительным единством и целенаправленностью. Несмотря на свое внешнее однообразие ("εἰ ἐβῆς ... εὔρης ... εἰὼν κατέβεις ἀπό ... εὔρης ..."), он дает учащемуся полное представление об октоихе как тональной

системе (относительно термина "тональность" в применении к византийской музыке см. комментарий I). Следуя за текстом, он опытным путем словно "прощупывает" все звуковое пространство, чтобы освоиться в нем и научиться оперировать не только *μαρτυρία*, указывающими конкретные *ἤχοι*, но и интервальными расстояниями между ними.

Вначале текст ведет ученика от центра системы, то есть от первого ихоса, поступенно вверх. Достигая по порядку основных звуков каждого ихоса, он обнаруживает знаменательную черту октоиха: оказывается, сколько бы певчий не восходил вверх, после завершения четырех *κύριοι ἤχοι* начинается новая серия тех же *κύριοι ἤχοι*. Аналогичным образом при поступенном нисхождении вниз от IV плагального ихоса после завершения четырех *πλάγιοι ἤχοι* начинается новая последовательность тех же *πλάγιοι ἤχοι*. Так в сознании будущего певчего все звуковое пространство, используемое в музыкальной практике, сразу же дифференцируется на две основные сферы: на верхнюю, где выстраиваются только *κύριοι ἤχοι*, и нижнюю, заполненную исключительно *πλάγιοι ἤχοι*.

Затем, с помощью направляющего его текста, ученик приступает к познанию деталей звукового пространства: он осуществляет шаги через ступень вверх и вниз, регистрируя при этом соответствующие ихосы; их сменяют шаги через три ступени, а потом - через четыре. При этом он продолжает фиксировать новые высотные уровни ихосов. В результате учащийся постепенно начинает хорошо ориентироваться в высотных параметрах системы октоиха.

Нужно иметь в виду, что читателю, воспитанному на европейских музыкально-теоретических традициях, необходимо постоянно помнить об одном важном отличии византийского понимания *φωνή* и нашего толкования понятия "ступени". Если, например, для нас первый плагальный и первый основной ихосы находятся на расстоянии 5 ступеней, то для византийских музыкантов они отделены друг от друга четырьмя *φωναί*. Это объясняется тем, что мы исчисляем число ступеней, начиная с основного звука первого плагального ихоса вплоть до аналогичного звука первого основного ихоса, а они учитывали только промежутки между ступенями, отделяющими указанные звуки. Поэтому, согласно византийской традиции, существуют

расстояния в два, три и четыре фони (φωναί). Однако подобная особенность византийского восприятия системы октоиха не нарушает ее ступенчатого понимания, так как в любых случаях - вне зависимости от того, отсчитывать ли звуковые ступени или интервалы между ними, сохраняется то, что мы вкладываем в представление о ступенчатой дифференциации звукового музыкального пространства. Поэтому мне показалось целесообразным сохранить термин "ступень" там, где это позволяет содержание текста, но при этом нужно учитывать разницу в европейском и византийском исчислении последовательности ступеней: *n* и *n-1*.

Возвращаясь к обзору *Греч. 498*, отметим, что в конце этой рукописи (лл.11-13) помещено несколько разновидностей "колеса Кукузеля" с очень кратким пояснением их предназначения.

На л.12 об. запечатлен детский рисунок, изображающий человечка ("вниз головой") с греческим алфавитом, написанным детской рукой.

Завершает нашу рукопись небольшое песнопение (лл.14-14 об.) с очень интересным текстом, записанным совершенно иным почерком, не встречающимся в предыдущих разделах:

Τοῦτον τὸ καλιφονάρι εδω-
 ρισα (=ἐδωήγησά) τὸ ἐγὼ ὁ
 διάκονος ω (=ὁ) Συναδινός ἀπὸ
 τὸ Ριζὸ Καρπασῶν τὸν μίνα
 (=μῆνα) τὸν πρὸ τούτου Γιουγι
 (=Γιούνη) καὶ θέλω (=θέλω)
 ἄσπρα ὀγδόντα νὰ με (=μὴ)
 λιπι (=λείπει) οὐδὲνα δι(ὸ)τι
 εχι(=ἔχει) κόπον πολλι (=πολύ)."

"Этот калофонарий расска-
 зал я, дьякон Синадин из Ридзо
 Карпасово, за месяц перед этим
 июнем и хочу [за него] 80 мо-
 нет, чтобы не отсутствовало ни
 одной, потому что [на калофо-
 нарий затрачено] много труда".

Напомним, что уже в рукописях XV века встречаются сочинения священника Димитрия Синадина (Δημητρίου ἱερέως τοῦ Συναδινοῦ), см., например: *Codex Xeropotamus 383, fol.199v.*; *Codex Panteleimonus 938, fol.244v*¹¹, *Codex Atheniensis 2406 fol.212, 212v., 213v.*¹² и другие. Впоследствии еще предстоит установить,

¹¹ Σπάρτης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ... Α, 293, Β. 245.
¹² Velimirović M. Byzantine composers in Ms. Athens 2406// Essays presented to Egon Wellesz. Oxford 1966, 15.

имеется ли какая-нибудь связь между священником Димитрием Синадином и дьяконом Синадином из петербургской рукописи.

После заключительного песнопения, текст которого был только что процитирован, тем же почерком написано:

"Καὶ τὸ καλυφωναρι (=καλι- "И калофонарий принадле-
φωναρι) εἶνε (=εἶναι) τοῦ γοῦμε- жит игумену [монастыря] "Ми-
νου τῆς Ἐλεοῦσας, ὄχι ἄλλο(υ)". лостивой [Богородицы]", а не
[кому-либо] другому".

Таким образом, 14 листов *Греч. 498* написаны двумя почерками: одним из них выполнены все листы рукописи за исключением последнего, другим - заключительное песнопение и запись о принадлежности рукописи (лл. 14-14 об.).

Прежде чем перейти к публикации текста рукописи, я должен обратить внимание читателя на особенности ее орфографии (некоторые ее черты нетрудно было отметить по уже цитировавшимся фрагментам). Уверен, что филологи получат здесь интересный материал для определения, с одной стороны, уровня грамотности писцов, участвовавших в создании *Греч. 498*, а с другой - для установления диалекта и области, в которой создавалась рукопись. Все говорит о том, что писец теоретических разделов работал по принципу "как слышу - так и пишу". Чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться с его записью некоторых общеизвестных терминов:

τὸ ἄλλήγον, τὸ ὄληγο, ὀλίον = τὸ ὀλίγον
πλαῆοις = πλάγιος
ἢ πλαιοί = οἱ πλάγιοι
λύησμα = λύγισμα

Нетрудно заметить систематическое избегание звука γ.

Аналогичным образом нередко выпускаются звуки μ и ν:

τὴν λαύδαυ = τὴν λάμβδαυ
τὸ καίτημα = τὸ κέντημα
σηδεσμη = σύνδεσμοι

Иногда писец словно не слышит начальных η или ε:

μῖφθορον = ἡμίφθορον
μήτωνα = ἡμίτονα
κήνος = ἐκεῖνος

В то же самое время он часто воспринимает εβ, как ευ:

καταιεῦς = κατέβεις

ἄν ιεὺγῆς, ανευγῆς = ἄν ἐβγῆς

а термин ἢ βαρεῖα он записывает как ἰσαρέα.

Чтобы дать читателю более полное представление об орфографии рукописи, приведу еще несколько примеров:

τῶ εἴσων = τὸ ἶσον

ῆς = εἰς

ὑσὸν, ἴσὸν, ἴσην, εἶσην = εἰσίν

ὑπωτάσσοντε, ειποτάσσωνται = ὑποτάσσονται

ὁ νε αινανός, νέαινανός = ὁ νε νανω

αναπέξη = "ἄναξ, ἄνες"

ποι οἱ θεισαν = ἐποηθήσαν

κλόθητοσκοινει καὶ ἔνε = κλώθει τὸ σκοινὶ καὶ εἶναι

ἀπόλλοση, ἀποταιλδὼν = ἀποτελοῦσι

ὁς αὐτος = ὡσαύτως

ἴγουν μεθαῖνε = ἡγουμεθα εἶναι

ταῖσαίρας = τέσσαρας

τρῶς = τρεῖς

ευρισρισις = εὐρήσης

ὁμῖος = ὁμοίως

συνταιθῆς, σηντεθης = συντεθείς

ται = τε καὶ

ὁ φέλημος = ὠφέλιμος

ηνε = εἶναι

Я отдаю себе отчет в том, что орфография *Греч.498* крайне затрудняет чтение теоретического текста. Однако какие-либо исправления подлинника недопустимы¹³.

¹³ Нотные тексты на лл. 1-1 об., 6 об. -7, 14-14 об., а также схемы "колеса Кукузеля" и прочие см. на фоторепродукциях.

Chapter III

Jerusalem Kalophonarion
of the Deacon Sinadios
(Greek 498)

You have only to look at this manuscript to see that its fate was hardly enviable. Its stormy life must have been full of vicissitudes. Almost all of its folios are odd. The upper parts of them had once been badly soaked. The manuscript did not escape a fire, and its edges were burnt.

When Porphyry Uspensky's collection the manuscripts it was characterized as follows: "A passage from a manual on church chanting from music in minuscule writing of the XVIIth century, in quarto, 14 folios (from the Library of the Holy Sepulchre in Jerusalem) (Greek CCCCXCVIII)"¹.

This date-mark does not seem to be absolutely correct. Most likely, this manuscript dates from the middle of the XVIth century². The specified size of its folios is 210 x 160.

While reading the text of this manuscript, we should bear in mind that we do not have the whole codex but only a small part of it at our disposal. Moreover, we do not have any possibility whatever to state even approximately in which part of the once full Jerusalem

¹ Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1883 год. Санкт-Петербург 1885, 162, N109.

² The water-marks are of the type registered by N.P.Lykhatchov: *Лихачев Н.П.* Палеографическое значение бумажных водяных знаков. Т.2. Санкт-Петербург 1899, N 3422 (1538) ; Т.3 N 618 (1552), N 3425 (1561).

Codex were those 14 folios were located. It is true that the contents of the final folio with the owner's mark (see below) gives us some chance to suppose that it could have been the last folio of the whole Codex. This interpretation is apparently verified by the fact that the starts with a chant. Thus we could come to the conclusion that the unknown Jerusalem Codex started with chants and ended with the exposition of musical theory. However, the arrangement of the material is so unusual that none of such examples have ever been known. That is why our first hypothesis is open to criticisms.

Folio 14v. may just as well be considered the final folio of προθεωρία, which would to have been followed by the notation text itself. As concerns the opening chant of *Greek 498*, it does not run counter to this version, as in some Greek manuscripts προθεωρία follows "the opening chant" (see, for example, *Codex Doxeiarius 380*, *Codex Xenophontus 144*, *Codex Xenophontus 153*)³. And what is more, manuscripts have been known, where two, three and even more chants are given before προθεωρία (for example: *Codex Panteleimonus 927*, *Codex Panteleimonus 972*, *Codex Xeropotamus 373*, *Codex Doxeiarius 332*)⁴. And in *Codex Panteleimonus 1017* (the beginning of the XVI) προθεωρία begins only from folio 106⁵.

This hypothesis, though, is not very convincing either. Firstly, it is at variance with the owner's mark in fol. 14v., and secondly - and this is very important - the contents of *Greek 498* are difficult to describe as traditional προθεωρία. The reader will be able to see for himself how unusual it is in comparison with the conventional examples of the genre.

In the text of the final chant of *Greek 498*, given below, which helps to unravel some questions of its origin, the codex is called τὸ καλιφωνάρι (sic). But this term speaks more of the features of musical material (καλοφωνικός), than of the Codex itself and its contents.

The only thing one can say with certainty is that we have before us not separate folios but a whole fragment without any blank spaces or breaks in the text. You have only to compare the contents of the

³ Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ... A, 540. B, 91, 110.

⁴ Ibid., A, 222, 325, 359, 382.

⁵ Ibid., B, 446, see also: *Codex Vatopedi 1425*, *Codex Meteora*, *Metamorphosis 56* (Χατζηγιακουμής Μ. Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1452-1820. Ἀθήνα 1980, 120-121).

text which passes on from one folio to the next to see that it is the true.

As has already been mentioned, the manuscript starts with an unknown chant (fol 1 - 1v.), performed to the syllables *τερερε*, so typical of *κρατήματα*. And indeed, the final intonations of this chant are almost identical with the famous work by Ioannes Koukouzeles "Αὕτη ἡ ἡμέρα Κυρίου". But this observation still must be clarified.

The chant ends at the upper part of fol.1v. And here, in the centre of the same folio, a small *παραλλαγή*, consisting of only five lines is to be found. Its notation material guides the chanter's voice through all ἦχοι with the following text:

"Ἐν το (=τῷ) θληβε(σ)θε (=θλίβεσθαι) μὲ
εισακουσῶν (=εισάκουσόν) μου
τοῶν ὀδηγῶν (= τῶν ὀδίνων)
Κύριε, εσηκραζο (=ἐκέκραξα)".

("Lord, I called out in my distress, hear me [and] all those suffering"). The training exercises of this kind, composed to help the chanter understand the system of *echoi*, are found in many musical manuscripts.

In the lower left part of the same fol.1v. it is written in black ink in the hand of Porphyry Uspensky:

"See this in the Sinai manuscript where I

have it under the letter **Ϛ**".

With this the text on musical theory of our manuscript begins.

Its first part, a small conventional work on musical theory, starts from fol. 1v. and concludes in fol.4. It consists of the usual number of paragraphs characteristic of this kind of composition. Here the future chanter acquaints himself with the description of interval signs, with the basic rules of "subordination" among the signs, and with the catalogue of the great hypostases and *phthorai*. In other words, this part does not seem to be remarkable in any way. However, it has some surprises, too. For example, while reading the list of the great hypostases we come across such rarely mentioned neumes, as *διπλομαλόν* and *μικρομαλόν* (see the text and comment 27). And the exposition of the system of *phthorai* is suddenly followed by the explanation of the *hyporroee* sign, which according to the tradition, is to be placed after the section about the bodies and the spirits, because the *hyporroee*, though an interval sign, is known

to be "neither a body, nor a spirit". Yet, on the whole, apart from such insignificant deviations from the standard, the contents of the first part of *Greek 498* are by no means different from the numerous texts of this kind.

Then at the end of fol.4 the well-known neumes with their names written under them appear: "ἴσον, ὀλίγον, ὄξεϊα ... Anyone, who has some notion of material arrangement in similar chanting manuscripts, is sure to remember "The Great Ison" at once. The more so, that its being here seems quite appropriate and corresponds to the accepted scheme of training, when after having mastered the theory, the pupil was to proceed to his first practical steps. It was then that "The Great Ison" became so necessary.

However, what at first sight could have been taken for "The Great Ison" on fol.4 of our manuscript, is shortened to such an extent that "The Small Ison" would have been a more appropriate name for it. And indeed, in the above-mentioned place of *Greek 498* only nine signs are to be chanted (I give them in the manuscript spelling): ἴσον, ὀληγον, οξηα, παρακλητηκη, πεταστη, δηπλη, κρατίμα, κουφισμα, κρατιμοκουφισμα. Judging by the neumatic sequence, "The Small Ison" is not a chant in the true sense of the word, like "The Great Ison" is. It is rather a new theoretical stage in mastering notation where each neume is given with other signs so that the pupil could take them in groups and grasp the interval value of such sign combinations (for example: the kratema with the oligon, with the ison, with the oligon and the kentema; the kouphisma with the ison, with the oligon etc.). In other manuscripts such exercises have various subtitles:

"⁷ Ἰσον μετὰ ὀλίγου, ὄξεϊα μετὰ ..."⁶

"αἱ κατιούσαι φωναὶ ἔχουσιν οὕτως ..."

αἱ ἀνιούσαι μετὰ τῶν κατιουσῶν ἔχουσιν οὕτως..."⁷

"σύνθεσις τοῦ ὀλίγου, σύνθεσις τῆς ὄξεϊας..."⁸.

Thus, "The Small Ison" is a specific form of mastering notation, being a certain intermediate stage between the "dry" exercises of the majority of textbooks on theory and the famous work "The Great Ison" by Ioannes Koukouzeles.

⁶ Fleischer O. Die Spätgriechische Tonschrift ... 21.

⁷ Christ W. Op. cit., 168.

⁸ Παπανίκας M. Op. cit., 168.

In *Greek 498* this example of "The Small Ison" is ascribed to Ioannes Glyces (the Patriarch of Constantinople, 1315 - 1320), the famous teacher of Ioannes Koukouzeles and Xenos Korones. In our source it is stated that "The Small Ison" was borrowed from "Προπαιδεία", created by Ioannes Glykes. I would like to remind readers that some manuscripts do mention Ioannes Glykes as the author of a manual on music. For example, in the XV-century manuscripts, *Codex Konstamonitus 86*, on fol.13v. we read the following:

"Ἀρχὴ τῶν σημαδίων τῆς Παπαδικῆς Τέχνης, ψαλλομένων κατ' ἦχον. Ἀρχή, μέση καὶ τέλος, σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τῶν ἀνιόντων καὶ κατιόντων, τὸ ἴσον ἐστί. χωρὶς γὰρ τοῦ ἴσου, ὅλα ἄφωνα. ποιηθέντα παρὰ τοῦ πρωτοψάλτου κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Γλυκέως. ἦχος α': "Ἰσον, ὀλίγον, ὄξεια, πεταστή, βαρεῖα"⁹

"The beginning of signs of the art of Papadike, that are chanted according to the echos. The beginning, the middle and the end, the system of all ascending and descending signs is the ison, for without the ison they are all voiceless; created by Ioannes Glykes, the protopsaltos; the first echos : "The ison, the oligon, the oxeia, the petasthie, the bareia".

The future comparative analysis of the material of *Codex Konstamonitus 86* and of other manuscripts, which contain the training chant of Ioannes Glykes, with *Greek 498* will show what are their common and distinctive features. But even now it is evident that they have different sign sequences. It should be added here that in the similar "Small Ison", published by M. Gerbert and also ascribed to Ioannes Glykes (τοῦ Γλυκέως), the deviations from the variant recorded in *Greek 498* are obvious¹⁰. All this speaks for the existence of numerous variants of one and the same neumatic model which is often found in Greek musical manuscripts.

Regardless of traditions, the exposition of a new part of musical theory starts on folio 4 v. of *Greek 498*, following "The Small Ison", which was to have completed προθεωρία, just as it did with "The Great Ison". Thus, it begins with a small passage from the text, which makes it clear to the pupil precisely why there are 4 spirits. And here the reader will come across a number of unusual interpretations of the well-known statements dealing not only with

⁹ Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ... Α, 656.

¹⁰ Gerbert M. Du cantu Vol.2, tab.V.

music but with other questions as well, namely: Christian modernization of the archaic "heathen" view of the basic elements of Nature; the peculiar treatment of "the kentema problem", studied by many musicologists (see comment 38); and the strange interpretation of the origin of graphic representation of some notation signs.

A new passage (fol.5), following the above-mentioned one, is written conforming with traditions, and gives ancient names of eight *echoi*.

It is followed by another passage (fol. 5v. - 6), which deals with Palaeo-Byzantine but not with Middle Byzantine notation. Its text is known to us from other manuscripts (see comments 44-46).

It was not unusual to combine theoretical aspects of historically different notation systems in one and the same codex and even in one and the same text. This was caused by several circumstances. Firstly, in both notations in the absolute majority of cases the neumes had similar names and sometimes even the same graphic shapes. Therefore, more often than not, it was rather difficult to understand which of the two notations was meant. The scribes sometimes continued to copy such texts even after Palaeo-Byzantine notation had become obsolete. Secondly, the spread of Middle Byzantine notation (like that of any other notation) did not come about suddenly but was a gradual process, therefore it seems natural that for a considerable period of time there had existed manuscripts promoting the standards of Palaeo-Byzantine notation, which was replaced in from musical practice. It was only later that theoretical paragraphs on Middle Byzantine notation began to turn into a system. Thirdly, for a long time the works, recorded in the old Palaeo-Byzantine notation, were still delivered in divine services. Thus, since the knowledge of Palaeo-Byzantine notation was still used for a long time, new descriptions of this system would appear from time to time. As the results, the rules of both notation systems - the old and the new - would meet in the same codexes, and sometimes they were repeated by new generations of scribes and thus very peculiar texts on musical theory were created where the Palaeo-Byzantine notation system would co-existed with the Middle Byzantine one. *Greek 498* is one of those manuscripts where some traces of Palaeo-Byzantine notation theory can be seen (see also the next chapter: "A Fragment of the *Sticherarion* of Neophyte, a *Hieromonachos* from Damascus").

The above-mentioned fragment of our manuscript, however, ends rather abruptly, and the reader is offered a short extract from the catalogue of the middle *echoi* (ἤχοι μέσοι), though it consists of only four names and they are given so inaccurately and with such gaps, that a considerable reconstruction of the text seems indispensable.

This entire medley of musical theory ends with a short chant (fol. 6v. -7): "Κύριος, εἰσάκουσε μου" - "Lord will hear me".

A new part of *Greek 498* (fol. 7v. - 9), unlike the previous one, is characterised by a surprising uninformativeness and purposefulness. In spite of its seeming monotony ("εἰ ἐβγῆς ... εὐρηγῆς ... ἐὰν κατέβεις ἀπὸ ... εὐρηγῆς..."), it gives the pupil a full idea of the *oktoechos* as a tonality system (about the usage of the term "tonality" as applied to Byzantine music see comment 1). Following the text, he tentatively "probes" the sound space to make himself familiar with it and learn to operate μαρτυρίαι indicating certain ἤχοι, but also to know the interval length between them.

The beginning of the text guides the pupil gradually from the centre of the system, that is, from the first *echos* upwards by degrees. Reaching in turn the main sounds of each *echos*, the pupil discovers a remarkable feature of the *oktoechos*: it turns out that however high the chanter may ascend, after the completion of the four κύριοι ἤχοι a new series of the same four κύριοι ἤχοι starts. Similarly during the descension by degrees down from the fourth plagal *echos* after completing four πλάγιοι ἤχοι, a new sequence of the same πλάγιοι ἤχοι begins. Thus, the whole sound space, used in musical practice, is differentiated in the future chanter's mind into two main spheres: the upper one, which includes only κύριοι ἤχοι and the lower one, containing exclusively πλάγιοι ἤχοι.

Then, with the text guiding him, the pupil starts to study the details of the sound space: now he moves by one degree at a time up and down, marking the corresponding *echoi*; then he moves up and down by two degrees at a time, then by four degrees, continuing to register new pitch levels of the *echoi*. Consequently, the pupil gradually acquires a good knowledge of the pitch parameters of the *oktoechos* system.

It should be born in mind that the reader, brought up on European traditions of musical theory, ought to remember a most important difference between the Byzantine concept of φωνή and our interpretation of "the degree". If for us the first plagal *echos* is 5

degrees from the main echos, for Byzantine musicians they were separated by 4 φωναί only. The point is that we count the number of degrees starting from the main sound of the first plagal echos up to the similar sound of the first basic echos; while they took into account only the intervals between the degrees separating the aforementioned sounds. Therefore, according to the Byzantine tradition there are distances of two, three and four phonai (φωναί). However, this feature of the Byzantine concept of the octoechos system agrees with the understanding of its degree character, for whether sound degrees or the intervals between them are counted, our understanding of degree differentiation of the sound musical space remains the same. Therefore I thought it reasonable to keep the term "degree" where the contents of the sentence allows it, bearing in mind, though, the difference between the European and Byzantine ways of counting degree sequences: n and $n-1$.

Returning to the survey of *Greek 498*, at the end of this manuscript there are several variations of "the wheel of Koukouzeles" with very brief explanatory notes about their usage (on fol.11 - 13).

On fol.12v. there is the a child's drawing of a little man ("upside down") with the Greek alphabet written in a child's hand writing.

Our manuscript ends up with a short chant (fol.14 - 14v) and a very interesting text, though its handwriting is completely different from all others in the text:

"Τούτον τὸ καλιφωνάρι εδι-
γισα (=ἐδιήγησά) τὸ ἐγὼ ὁ
διάκονος ω (=ὁ) Σιναδινὸς ἀπὸ
τὸ Ριζὸ Καρπασῶν τὸν μιν
(=μῆνα) τὸν πρὸ τούτου Γιουνι
(=Γιούνη) καὶ θέλο (=θέλω) ἄσ-
πρα ὀδόντα νὰ με (=μὴ) λιπι
(=λσιπει) οὐδένα δι(ὀ)τι εχι (=ἔχει)
κόπον πολλι (=πολύ)".

"This kalophonarion was told
by me, Sinadinos, a deacon from
Ridzo Karpasovo, a month before
this June, and I want 80 coins [for
it] , and not a single coin must be
missing for much labour [was
expended on the kalophonarion]".

I would like to remind readers here that already in the manuscripts of the XVth century the works by Demetrios Sinadinos, a priest (Δημητρίου ἱερέως τοῦ Συναδηνοῦ), can be found, see, for example: *Codex Xeropotamus 383*, fol.199v., *Codex Panteleimonus 938*, fol.244, *Codex Atheniensis 2406*, fol.212, 212v.¹¹, 213v.¹² and others.

¹¹ Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ... A, 293, B, 245.

It is still to be established in the future whether Demetrios Sinadinos, a priest, had anything in common with the Deacon Sinadinos of the Petersburg manuscript.

After the closing chant, the text of which has just been cited, there follows in the same handwriting:

"Καὶ τὸ καλυφοναρι (=καλι-	"And the kalophonarion be-
φωνάρι) εἶνε (=εἶναι) τοῦ	longs to Father Superior [of the
γούμενου τῆς Ἐλεοῦσας, ὅχι	monastery] of [our] Gracious
ἄλλο(υ)".	[Lady], but not to [anybody] else"

On the whole the 14 folios of *Greek 498* are written in two handwritings: all the folios of the manuscript, except the last one, are done in one handwriting, while the final chant and the record of the ownership of the manuscript are done in the other one (fol.14 - 14v.)

Before turning to the publication of the manuscript text, I must draw the reader's attention to the peculiarities of its spelling (some of this is apparent in the passages cited above). Philologists are sure to find here some interesting information, on the one hand, for determining the standard of literacy of the scribes who took part in writing *Greek 498*, and, on the other hand, for establishing, by the dialect, the geographic area where the manuscript originated. Everything supports the notion that the scribe who wrote the theoretical parts, worked according to the principle : "I write what I hear". One has only to read his transcription of some well-known terms to find that it is true.

τὸ ὠλλήγον, τὸ ὠληγο, ὀλίον	= τὸ ὀλίγον
πλαῆσις	= πλάγιος
ἡ πλαιοί	= οἱ πλάγιοι
λύσημα	= λύγισμα

It is not difficult to notice that the sound γ is systematically avoided.

Similarly the sounds μ and ν are often omitted:

τὴν λαύδαν	= τὴν λάμβδαν
τὸ καίτημα	= τὸ κέντημα
σηδεσμη	= σύνδεσμοι

¹² *Velimirovic M.* Byzantine composers in Ms.Athens 2406// Essays presented to Egon Wellesz. Oxford 1966, 15.

Sometimes the scribe does not seem to hear the initial η or ε:

μίφθορον = ἡμίφθορον
μήτωνα = ἡμίτονα
κήνος = ἐκείνος

At the same time he often hears εβ as ευ:

καταιεῦς = κατέβεις
ἄν ιευγής, ανευγῖς = ἄν ἐβγής
and writes the term ἡ βαρεῖα as ἰσαρέα.

To give the reader a full idea of the manuscript spelling more examples follow:

τῶ εἶσων = τὸ ἴσον
ῆς = εἰς
ὑσὺν, ἴσὺν, ἴσην, εἰσην = εἰσίν
ὑπωτάσσουντε, ειποτάσσωνται = ὑποτάσσονται
ὁ νε αιννανός, νέαιννάνος = ὁ νενανω
ανανέξη = "ἄναξ, ἄνες"
ποὶ οἱ θεισαν = ἐποιηθήσαν
κλόθητοσκοινει καὶ ἔνε = κλώθει τὸ σκοινὶ καὶ εἶναι
ἀπόλλόση, ἀποταιλῶν = ἀποτελοῦσι
ὅς αὐτος = ὡσαύτως
ἴγουῖν μεθαῖνε = ἤγουμεθα εἶναι
ταῖσαίρας = τέσσαρας
τρῦς = τρεῖς
ευριρσις = εὐρήσης
ὄμιος = ὁμοίως
συνταιθῆς, σηντεθης = συντεθείς
ται = τε καὶ
ὁ φέλημος = ὠφέλιμος
ηνε = εἶναι

I realise only too well that the spelling of *Greek 498* makes the reading of its theoretical part extremely difficult. However, any corrections of the original are inadmissible¹³.

¹³ The notation texts on fol. 1-1v., 4, 6v.-7, 14-14v., the diagrams of "the wheel of Koukouzeles" and others are given in photocopies.

- 1v. Ἄρχει σὺν θ(ε)ῶ ἀγίῳ τῆς παπαδικῆς
ἐπιστήμης· καὶ ἄρχεται τῷ εἴσῳ ἀ-
φωνον· ψαλλόμενῳ κατῆχον
ἄρχεῖ μεσός καὶ τέλος· σίστημα
5. πάντων τῶν κατηδόντων τοῦ ἴσου εὐ-
μενεστάτου διὰ τοῦ ἴσου· χωρῆς γὰρ
του ἴσου· οὗ κατόρθοῦται φωνεῖ
- 2 ἴσον ἄφων(ον)· οὐχῆ δὲ ἄφωνον
ὃ τὴν φωνὴν οὐκ ἔχει· φωνῆται
μὲν· οὐ μετρῆται μεν· οὐ μετρίται
δε· φων(ον) ἔχει ἀριθμοδες· φωνῆν
5. οὐκ ἔχει χωρῆς γὰρ τοῦ ἴσου οὗ κα-
τόρθοῦται φωνῆ· ἴσοτῆς ἀνάβά-
σεως· καὶ κατὰβάσεως· πόσα σιμα-
δια ψάλλονται· ἧς τὴν παπαδικὴν·
ἀπόκρισης· τρία ἴσων· **ε** ὀλύγον· —
10. καὶ ἀπόστρ(ο)ς **>** δίοι μὲν πάσης τῆς
ἰσώτητος ψάλλεται το ἴσω· διὰ δὲ
πάσης τῆς ἀναβάσεως ψάλλεται τὸ
ὀλύγον· διὰ δὲ πάσης τοῖς κατὰ-
βάσεως ψάλλεται ὁ ἀπώστροφος·
15. Ἐρότισης· πάσαις φωνῆς ψάλλον-
ται εἰς τὴν παπαδικὴν· ἀπόκρισις
δέκάτεσαρες· ἀνιούσαις μεν ὀκτώ·
κατιούσαις μεν ἕξ· ἕκ τῶν ἀνειόντων
ὑσὺν ταῦτα· ὀλίγον· — οξία / πεταστῆ **ω**
20. κουφισμα **εκ** παιλαστον **γ** δίο κεντίματα **λλ**
δαρτα· κεντιμα **** καὶ ὑψηλί **Λ** καὶ ἐκ τῶν
κατιουσῶν· ἀπώστροφος **>** δίο ἀπώστροφη σηδεσμη **>>**
- 2v. υπορογῆ **ς** κράτημα **ζ** ἔλαφρον **∩**
καὶ ἰ χαμηλί **χ** ἐξ αὐτὸν δε παλιν·

μερίζωντα τὰ τείσσαιρα σώμα-
 τα καὶ πν(ευμ)άτα καὶ ἴσυν σώματα
 5. ἐκ τὸν ἀνυιοισὸν ἕξι ὀλίγον ὀξία
 πεταστη κούφησμα παιλα-
 στῶν δίο κεντίμα(τα) δαρτ(ά) κατι-
 οὔσαις σώματα τέσσερα ἀπο-

στροφος > B >> ὑπωροη s κράτιμ(α) ~

10. εἴσην καὶ πν(εύμ)α(τα) δ' ἀνίοντα B
 καὶ κατήον(τα) B ἐκ τὸν ἀνίουσον ἴσην
 ταῦτα τῶ κέντιμα καὶ ὑψηλῆ
 ἐκ τὸν κατιοισῶν δ' ἴ τὸ ἔλαφρον
 καὶ ἱ χαμοιλῆ καὶ π(ῶ)ς ὑπωτασοντε

15. κε οὐχ εἰποτάσσωνται οὔτος
 αὐ ἀνυούσαις ὄλες φωναίς
 κυρίευοῦνται ὑπο τοῦ ἴσου ὄν οὐ-
 τ(ῶ)ς ε' δὲ ἀνιούσες φωνές κλύοντε
 παρὰ ταῖς κατηοῦσαις φωνῶν

ϖ ϖ ϖ (sic) ϖ(?) ϖ(?)

20. οὔτος ὑποτάσσωνται δε καὶ τα ριθου-
 τα πν(ευμ)α(τα) ἀνίγωντα γ' ἴ τῶ ὀλιγων
 ἴ ὀξία / καὶ ἱ παιταστη ϖ ὅταν ἐν-
 προσθεν υπ(ο)κάτο τούτον τεθόσυν

3.

οἶων ουτ(ῶ)ς -ιϖιϖ ϖ ϖ ϖ τα δε αὐτὸν διλόουν σι τον
 κατιόντον σιμάδιον τὸν ἀποστρο-
 φον > καὶ τὸν διπλαπωστροφον >> ἱ

5. ὄν οὐ ϖ ϖ ϖ κρατημοῦπάρων ὑπὸ του
 ὄμαλου J καὶ γίνετα ϖ οὔτ(ο)ς δὲ
 ὑπωρωῆ s ὑποτάσεται ὑπὸ του πιάσ-
 ματος καὶ γίνετε σῆσμα ἀρχεῖ

- τον ἀφώνων σίμαδιον ἢ μίδῃ
 10. τέθεισμένον ἄρμόδιος δια
 χειρονόμησας ἴσον ϵ διπλη \parallel κρα-
 τιμα Σ κρατημοκοισφισμα $\epsilon\kappa$ ἀντι-
 κενομα \curvearrowright πίασμα \parallel επεγερμα \parallel
 λύσημα Σ κίλισμα ϵ ἀπόδερμα τ
15. σησμα \parallel βαρέα ϵ τζακησμα ν τρομικον δ
 στρεπτον ϵ ὀμαλον τ διπλόμαλο(v) τ
 ψύφηστον ϵ ἔταιρον μίχρομαλον τ
 παρακαλεσμα ϵ ετερον ϵ γουργουρισμα ϵ
 ετερον γουργουρισμα τ παρακλη-
20. τικη Σ ετερα Σ ξυροκλασμα τ ἔτερον
 τοῦ ὑψαλτικου τ και γήνεται ἀργωσυνθετω(v)
 συνάγμα Σ τρομικόσυναγμα ϵ ψυφι-
 στοσυνάγμα ϵ τρομικον μετα του (ὀ)μαλοῦ τ
- 3v. ἐναρξης Σ : αὐτὲ ἴσην αἰ φθορὲ τίς
 ὕχοις ὄλοις ἀπὸ ἀρχεῖς ἕως
 τέλοις φθορὰ τοῦ πρώτου ἤχου δ
 φθορὰ τοῦ Β' ἤχου ϵ
5. φθορὰ τοῦ Γ' ἤχου ϕ
 φθορὰ τοῦ Δ' ἤχου ϵ
 φθορὰ τοῦ πλαγίου προτου ϵ

φθορά τοῦ $\overset{\text{Α}}{\underset{\text{ΠΥ}}{\text{ϕ}}}$ ϕ

φθορά τοῦ νὲ ἐνανῶ σ

10. ἕτερά φθορά $\overset{\text{ϕ}}{\text{ϕ}}$ ϕις (sic) λεγετε
θεμα ἀπλοῦν

φθορά τοῦ πλαγήου Δ' $\overset{\text{ϕ}}{\text{ϕ}}$

(ἡ)μίφθορον $\overset{\text{ϕ}}{\text{ϕ}}$ ὑμίφωνον $\overset{\text{ϕ}}{\text{ϕ}}$

οὐράνησμα $\overset{\text{ϕ}}{\text{ϕ}}$

15. ἐκτρεπτόν $\overset{\text{ϕ}}{\text{ϕ}}$

σι(αυ)ρῶς ὁμοῦ τε ἴσην τὰ ἄφωνα
σιμάδια πεντήκοντα δῖω ἰπῶ-
ροῆ δὲ οὔτε σῆσμα οὔτε πν(ευμ)ά
ἄλλα τοῦ φάριγκος κήνισης σύν-

20. τομ(ο)ς ἡχ(ο)ς καὶ εὐμέλος τὴν φωνὴν
ἀποπτήουσα δῖο καὶ μέλος κα-
λύται καὶ δὲ να μάθεται διακονε
ὁ νε αἰννανὸς ἀπόθεν γ(ε)ναται

4. ἀπο τὸν πρότον δῖ ὅτι ανανέξη
τὴν φωνὴν καὶ γήνεται νεαἰναν(ο)ς
καὶ ὁ λεγεται(ός) πόθεν γενάται ἄ-
πω τὸν τέταρτον καὶ γήνεται λεγεται(ος)

5. ἕτερα προπέδια ποιόιθιαισ(ν)
παρὰ κυροῦ Ἰω(άννου) τοῦ Γλυκαίως
ἀπου τὴν δηᾶβάση ἔνε δάσκα-
λος μέγας καὶ εἰ της δὲν τι διαβά-
ση οὔται γηνόσκη αὐτόν

Ἰσον, οληγον, οξηα ...


47.

Ερώτισης . πάσα πν(ευμ)α(τα) ψά-
λλονται εἰσιν Δ' καὶ διὰ
τὶ δὲν ἐπήκασιν Ε' οὐ ς'·
οἱ Γ' ἄλλα ἐπήκασιν(ν) Δ' .

5. Ἀποκρισης· διατῆ τέσαι-
ρα στηχεῖα ἔνε· ὁ κόσμος
ἄνω Β' ἄνεμος καὶ νερον·
καὶ κάτω Β' χῶμα καὶ λαμπρὶ
οὗτος ἐπήκασιν καὶ ἰδιδασκάλῃ·
10. τὸ κέντιμα καὶ ὑψηλῆ καὶ ἡς
ταῖς κατηούσας· ἔλαφρον·
καὶ ἰ χαμηλῆ· Ερώτησης·
διὰτι ἓνα κέντημα· ἔχη διὸ
φωνῆς κε τὰ διὸ ἔχου(ν) φωνή μία·
15. Ερώτησης· ὡσπερ ἓνα σκηνί
πλόκω· κλόθητοσκοινει καὶ ἔνε
αἶνα καὶ ἀπωκλόθητο καὶ ἔνε
τέσσαира· Ερώτι(σις)· ἡ ὀξία καὶ ἴσα-
ρέα· ἀπόθεν ἐξέβησαν· δι
20. ὅτι ἐκάψα τῆν λαύδαν καὶ πίκαν
ὀξῆαν καὶ βαρέαν· τὸ ὠλλήον καὶ
ἰ διπλῆ πόθεν ἐξέβησαν· ἐκά-
ψαν τὸ πῆ καὶ πίκαν τα·
Ἐρμηνεῖα τοῖς ὀκτὼ ἠχοῖς ἠγοῦν
τον Δ' πλάγιον· καὶ τὸν Δ
κύριον· τὰ ὠνόματα: - ἡς τῆν
- *5. μουσικὴν τέχνη.
ὁ πρότος λέγαι δόριος
ὁ δεύτερος λέγετε λίδιος.
ὁ τρίτος λέγαιτε φρήγιος·
ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου ὑποδόριος
10. ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου ὑποφρήγιος·
ὁ πλάγιος τοῦ τρίτου· ἐστὴν ὁ βαρυς·
λέγεται ὑπωλύδιος·
ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου· ὑπομιξο-
λύδης.
15. Δεῖ γηνόσκει ὁ μουσικαὶ· ὦτη ἡς


- ταῖς ἀνιοῦσαις ἄφωνές ἰσὴν κύ-
ριοι καὶ ἦς ταις κατηοῦσες ἡ πλά-
οιοὶ ὀυδέποτε ἐυρίσης ἦς ταῖς
ἀνιοῦσαις φωνές πλάγιον ἦχον .
20. οὔτε ἦς τῆς κατηοῦσαις κύριον ἄ-
λλος ταῖς ἀνιοῦσης κύριοι
καὶ ἦς ταις κατηοῦσης πλάγιοι
- 5v. παράλλαγι καὶ ἐροτίματα τῆς
παπαδικῆς τέχνης ἄποση τῶνει
εἰσὴν τῆς παπαδικῆς ἰη Ἐροτίσις
ἄποσα (ἡ)μήτωνα Ἀπόκρισης Ἐ
5. καὶ ἄποσα πν(εῦματ)α Δ . Ἀπόκρισης
τὶ εἰσὴν τόνη . καὶ (ἡ)μίτονα καὶ τῆ
τα πν(εῦματ)ά . Ἀπόκρισης τόνη
εἰσὴν τῶ ἴσο(v) τὸ ὠληγο(v) . ὀ ὄξια
ἰ παιτασθῆ τὸ ἀποδεσμα ὀ
10. ἀπόστροφος ἰ βαρέα τὸ αντι-
καίνωμα τῶ κράτιμα ἰ διπλι
τῶ ἀνάσταμα τῶ ποίασμα τὸ
καταίβασμα τῶ τρηπλὸ(v) εἴτι
τὸ σῆσμα τῶ παρακάλησμα
15. ἔταιρα οἶον ψυφηστῶν κατὰ-
βασμα καὶ ἐξηστρεπτὸν μέλη εἰ-
σὴν καὶ οὔ τόνη ἡμήτωνα εἰσὴν
ταῦτα τῶ ἐλαφρῶν τὸ κούφησ-
μα ἰ παρακλητηκὶ τὸ ψυφη-
20. στον κατὰβασμα καὶ τῶ ἐξιστρε-
πτὸν λέγωνται δαὶ καὶ μελῆ εἰς
ταῦτα τὸ ψηφηστὸν το χαμηλὸν
το ἐλαφρῶν καὶ τὸ καίτημα πν(εῦματ)α
δὲ λέγονται διὸ τὰς φωνὰς
μὲν ἀπολλόση χωρῆς γὰρ τοῦ ἰ-
σου οὔ κατορθοῦται οὔδὲ συνῆ-
6. σταται . καὶ χωρῆς γὰρ ἀποστροφον
οὔ συνῆσταται τὸ χαμηλον οὔδὲ
σῆντεθέται καὶ πάλην χωρῆς
ὀλίον ἰ ὄξια καὶ πετασθῆ οὔδὲ-

- μοῖ εὐρον μελον ὅς αὐτος πά-
10. λην χορῆς ἀπόστροφον οὐ -
 χ εὐρομεν τῷ τῷ ψεκτῶν ἰγοῦν
 μεθαίνε τοῦτο ὁμοίος καὶ τῷ
 χαμιλῶν καὶ το καίτεμα χωρῆς
 ἕτερον τόνον οὐ συνίσταται
15. φονὰς μὲν ἀποταιλῶν ση μῶνα
 δὲ οὐ συνίσταται. τὰ δὲ ἕτεραν ἰ -
 γουντε διὰ πν(εὔματ)ά.
 τὸ ἴμισον: τοῦ α' εστην ὁ βαρέος.
 τοῦ δευταίρου ὁ πλάγιος τοῦ προτου
20. τοῦ τρίτου ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου
 καὶ τοῦ τετάρτου ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου
 6v. καὶ ἄρχωνται αἱ δοχαῖς τοῦ
 προκημενὸν ὄλις τῆς εὔδο-

μάδος τῆ Β' ἐσπαιρας ηχος 


"Κύριος ἰσακουσετε μου εν τω κεκραγέναι ..."


- 7v. Γήνοσκε ὁ μουσικαὶ ὅτι ἀπὸ
 τον προτ(ον) ἦχ(ον) ευγῆς μίαν φονην ευρί-

σης ἦχ(ον)  εἰ δε καὶ εὐγῆς φονὰς

τρῆς . ευρῆς ἦχ(ον)  . εἰ δε καὶ εὐ(γῆς)

5. φονὰς ταισαίρας εὐρῆς ἦχ(ον) τέ-

ταρτον  εἰ δὲ ευγῆς φονὰς

τέσαιροις εὐρῆς ἦχ(ον) πρότον 

ομίος πάλιν ἀνευγῆς ἀπο τὸν
 δεύταιρον ἦχ(ον) μίαν φονῆν

10. ευρης ἤχ(ον) $\overline{\Gamma}$. εἰ ευγῆς φονὰς

δίο ευρῆς ἤχ(ον) τέταρτον δ

εἰ δαι ευγῆς φονὰς Γ' · ευρης ἤχ(ον)

πρότον θ · εἰ δαι ευγῆς φονας

Δ' · ευρης πάλιν κύριον δεύτε-

15. ρον ψ · ομίος πάλιν ἐὰν ευγ(ῆς)
απο τὸν τρίτον ἤχ(ον) φονη μία · ευρι-

σης ἤχ(ον) δ · εἰ δὲ ευγῆς φονας

διὸ ευρῆς ἤχ(ον) πρότον θ · εἰ δὲ

ευγῆς φοναὶ τρῆς · ευρῆς ἤχ(ον) ψ .

8. ομίος πάλιν ἐὰν ευγῆς ἀπὸ
τὸν τέταρτον · φονὶ μίαν ευρης

ἤχ(ον) πρότον θ · εἰ δὲ ευγῆς φονὰς

δίο ευρῆς ἤχ(ον) δεύτερον ψ .

5. εἰ δαι ευγῆς φονὰς τρῆς ευρῆς ἤχ(ον)

τρίτον $\overline{\Gamma}$ · εἰ δὲ ευγῆς φονὰς

τεσάρης ευρυς πάλιν κύριον

ταίταρτον δ^{\leftarrow} αρχη τῶν πλάγιων

αρχη) του πλαγίου $\overset{\leftarrow}{\pi} \overset{\gg}{\gamma}$:-

10. ἔαν κατηβίς ἀπο τον πλαγιόν πρότον
ἤχ(ον) φονι μίαν ἔυρῖς ἤχ(ον) πλαγι(ον) ται-

τάρτου δ^{\gg} ἔαν καταιβίς

φονάς δίο ευρῆς ἤχ(ον) βαρῶν $\underline{\omega}$.

ἔαν καταιβίς φονάς τρυς ευρις ἤχ(ον)

15. $\overset{\leftarrow}{\pi} \gamma$ ἔαν καταιβίς φονάς ταισσαι-

ρις ἔυρῶς ἤχ(ον) πάλιν κυριον πλαγι(ον) ἤχ(ον) $\overset{\gg}{\gamma}$.

ἔαν καταιευῖς ἀπαι τὸν πλάγι(ον)

δευταίρου φονι μίαν ἔυρης ἤχ(ον)

πλάγιόν $\overset{\gg}{\gamma}$ εἰ δαι καταιβίς

20. φονάς δίο ευρυς ἤχ(ον) πλάγιον ται-

τάρτου δ^{\leftarrow} εἰ δαι καταιβίς φονάς

τρῖς ἔυρῖς ἤχ(ον) βαρῶν $\underline{\omega}$.

εἰ δαι καταιβίς φονάς δ' ἔυρῶς

πάλιν κύριον πλάγιον δευταίρου $\overset{\leftarrow}{\pi} \overset{\gg}{\gamma}$.

ἔαν καταιβίς ἀπο τὸν βαρῶν

φονι μίαν ἔυρῶς ἤχ(ον) πλάγιόν δευταί-

5. ρου $\overset{\lambda}{\pi}\psi$ · εἰ δαὶ καταιβῖς φονὰς

β' · ευρις ἤχ(ον) πλάγιον πρῶτον $\overset{\lambda}{\pi}\psi$.

εἰ δαὶ καταιβῖς φονὰς γ' · ευρῖς

ἤχ(ον) πλάγι(ον) ταιτάρτου δ^{λ} .

εἰ δαὶ καταιβῖς φονὰς δ' · εὐρῖς

10. κύριον πάλιν βαρῦν ω .

ἔάν ἀπο τὸν πλάγιον ταιτάρτου

καταιβῖς φονι μίαν · ευρυς ἤχ(ον) ω .

εἰ δὲ καταιβῖς φονὰς δίο ευρῖς

ἤχ(ον) πλάγιον δευταίρου $\overset{\lambda}{\pi}\psi$.

15. ἰ δὲ καταιβῖς φονὰς τρῖς · ευρῖς

ἤχ(ον) πλάγι(ον) πρῶτου $\overset{\lambda}{\pi}\psi$.

ἰ δαὶ καταιβῖς φονὰς δ' · ευρυς

ἤχ(ον) κύριον πλάγιον ταιτάρτου δ^{λ}

καὶ αὐτὸς ἔστην βαρῦς ·

20. γυνοσκαὶ ὁ μουσικαὶ ἔάν καταιβῖς

ἀπὸ τὸν πρῶτον ἤχ(ον) φονι μίαν ευρις-

ρισις (sic) ἤχ(ον) πλάγιον ταιτάρτου δ^{λ} .

9. ἔάν ευγῖς ἀπο τὸν πλάγιον ταιτάρ-

του ἰ φωνι μίαν ἰ ευρις ἦχ(ον) πρότον $\rho \leftarrow \leftarrow$

ἔάν ευγῆς απο τον πλάγιον προτον

ἦχ(ον) φωνι μίαν ἰ ευρις ἦχ(ον) $\rho \leftarrow$.

5. ὁμῖος πάλιν ἔάν καταιβῆς

ἀπο τον προτον μίαν φονήν ἰ εὐρῖς

ἦχ(ον) πλάγιον δευταίρου $\rho \leftarrow \leftarrow$.

καὶ ἂν ευγῖς απο τὸν πλάγι(ον) δευταί-

ρου ἦχ(ον) μιαν φονῖ ευρῖς ἦχ(ον) τρίτον $\rho \leftarrow$.

10. ὁμῖος ἔάν καταιβῆς ἀπὸ τὸν
ταίταρτον ἦχ(ον) φωνι μίαν ἰ εὐρις
ἦχ(ον) βαρῦν $\rho \leftarrow$, καὶ ἔάν εὐγῆς ἀ-
πο τὸν βαρῦν μίαν φο(νή), ευρισης
ἦχ(ον) δ' ἰ ὁμῖος ἔάν ευγῆς ἀπο τὸν

15. πλάγιον προτον β' φονὰς ἰ ευρις ἦχ(ον) $\rho \leftarrow$.

ὁμῖος πάλιν αἰάν ευγῆς ἀπὸ
τὸν πλάγιον δευταίρου ἰ δίο φονὰς

ευρῆς ἦχ(ον) ταίταρτον $\rho \leftarrow \leftarrow$.

ὁμῖος παλιν ἔάν ευγῖς απο τὸν

20. βαρῦν β' φονὰς ἰ ευρῖς ἦχ(ον) προτον $\rho \leftarrow \leftarrow$.

ὁμῖος πάλιν αἰάν ευγῖς ἀπὸ τὸν
πλάγιον ταίταρτου β' φονας

ευρίς ἤχ(ον) δεύταιρον γ^{\prime} .

9v.

Γύνοσκε ὅτ(ι) ἔάν ευγίς ἀπο τὸν πλαγιον

πρότου ἤχ(ον) γ^{\prime} φονάς τρῖς ἑυρῆς

ἤχ(ον) ταίταρτον δ^{\prime} . Και αῖνας

δεμένος νέαινάνος.

5. καὶ αἰάν καταβῆς ἀπὸ τὸν ταί-
ταρτον φωνάς γ^{\prime} ευρίς ἤχ(ον) πλάγιον

πρότου γ^{\prime} ὁμῖος ἄν ευγίς ἀ-
πο τὸν πλάγιον δευταίρου ἤχ(ου)

φωνάς τρῖς ἑυρῆς ἤχ(ον) πρότον δ^{\prime} .

10. καὶ κήνος ἔνε δεδεμέμος φύσηκός
νέαιννανός καὶ ἔάν καταβῆς
ἀ(πο) το νέαιννανῶν φωνάς τρις ευρῆς

ἤχ(ον) πλάγιον δευταίρου γ^{\prime} .

ὁμῖος καὶ ἀπο τὸν πρότον δ^{\prime} .

15. ὁμῖος καὶ ἀπο τὸν βαρῦν ἤχ(ον) ευγῆς

φωνάς τρῖς ευρησης ἤχ(ον) δευταιρου γ^{\prime}

καὶ αἰάν τῆς ἔνε δεδεμένης ἤχ(ον) γ^{\prime}
καὶ αἰάν κατὰβοῖς ἀπο τὸν δεύ-
ταιρον ἤχ(ον) φονάς γ^{\prime} ευρης ἤχ(ον) βα-

βαρῦν ω· καὶ ἔαν ευγῖς ἀ-
πο τὸν ἦχ(ον) τοῦ πλάγι(ου) ταιταρτου ἦχ(ου)
φωνὰς ταῖσσάρας· εὐρῖς ἦχ(ον) τέ-

20. ταρτον δ· ὁμῖος καὶ ἀπο τὸν
ταίταρτον ἦχ(ον) κατὰβας φωνας δ·

εὐρῦς ἦχ(ον) πλάγηον τοῦ ταιταρτου πδ
Τέλος καλῶν.

11.

ὁ δ' αὐτὸς κύκλος εἶκεν οὗτος πρότος
ἦχος καὶ καλὸς ὁμοῦ τε κε κύριος
συντεθειῖς τὰς φωνὰς τὸν ἀσμάτων
παρὰ κυροῦ Ἰω(άννου) τοῦ Κουκουζέλλου.

11v.

Ὁ δίκυκλος εἶκεν οὗτος καλὸς
συνταιθῆς τὰς φωνὰς τὰς φω-
νας τῶν ἀσμάτων ἦχος κύριος
καὶ πλάγιος. ὁμοῦ ὦ τέχνῃ τεχνὸν
παρὰ τῶν διδασκάλων.

12.

ὁ δίκυκλος εἶκεν οὗτος κα-
λὸς : σῆντεθῆς τὰς φωνὰς
τῶν ἀσμάτων ἦχος κύριος
καὶ πλάγιος ὁμοῦ ὦ τέχνη

5. τέχνῶν παρα τὸν διδασκαλον

13:

- ο δ' αὐτὸς τετράκύκλος . ἐ-
ἴκεν οὗτος ἡ κήκλος σῆνται-
θῆς τὰς φωνὰς τον ἀσμάτων
κύριος ἴχος ἡ μέσης ται . καὶ πλά-
5. ἦοις ὁ φέλημος δε ἐστὶν τέ-
χνης τῆς μουσηκοῖς ἡ παρὰ κυρου Ἰω(άννου).
-

ἄλλα
ὁ μι οὐ̄ της ἀ-
λλης ἡ ἔχη δὲ οὗτος μηχανῆν κικρουμένην.
ὅμος σκόπευσον καὶ ταύτην ευρίσης.

14. "Τουτον το καλιφονάρι ... "

14v. Τες πε(ν)τε χιαδες
εξοδηασα τες δια υ-
για ο Θ(εο)ς ηνε μαρτις.

Перевод

Л.1 об. Со Святым Богом, начало пападической науки. она начинается с безинтервального исона, поющего согласно ихосам¹.

[Исон] - начало, середина, конец и система всех <восходящих и>² нисходящих [знаков], так как исон очень удобен для равенства [с предыдущим звуком], ибо без исона не достигается интервал³.

Л.2. Исон - безинтервальный [знак], но он не беззвучен [как тот], который не имеет звучания. Он озвучивается, но не измеряется, ибо не имеет исчисляемого интервала⁴. [Однако] без исона не достигается интервал, [ибо он образует] равенство [с предыдущим звуком] для повышения и понижения.

[Вопрос]. Сколько [основных] знаков поется в пападики?

Ответ. Три: исон ϵ олигон $—$ и апостроф \rangle .

Поэтому для всякой ровности [с предшествующим звуком] поется исон, для всякого повышения поется олигон, а для всякого понижения поется апостроф⁵.

Вопрос. Сколько интервальных знаков поется в пападики?

Ответ. Четырнадцать: 8 восходящих [и] 6 нисходящих. К восходящим относятся такие [знаки]: олигон $—$ оксия \diagup петасты ϵ куфисма $\epsilon\chi$ пеластон Υ двойная кендима $\backslash\backslash$, <которые называются> дарты⁶, [а также] кендима \backslash и ипсили \angle .

К нисходящим [относятся такие знаки]: апостроф \rangle .

Л.2 об. двойной соединенный апостроф $\rangle\rangle$ ипоррои \lrcorner кратима⁷

\sim элафрон \cap и хамили \times .

И среди них также различаются тела и четыре духа⁸. Среди восходящих телами являются 6 [знаков]: олигон, оксия, петасты, куфисма, пеластон, двойная кендима, <которые называются> дарты⁹. Четыре нисходящих тела

[такие]: апостроф > двойной [апостроф] >> ипоррон ⸗ кратима¹⁰ ⸚ .

Существует и 4 духа: 2 восходящих [и] 2 нисходящих. К восходящим относятся кендима и ипсили; к нисходящим¹¹ - элафрон и хамили.

[Вопрос]. Каким образом они подчиняются или не подчиняются<?>¹².

[Ответ]. Так, что все восходящие интервальные знаки руководятся исоном, который [руководит ими] так ...¹³

Восходящие же интервальные знаки склоняются под нисходящими так...¹⁴

⸚ ⸚^v ⸚(sic) ⸚(?) ⸚(?)

<И тела>¹⁵ подчиняются указанным духам. [Так], три начальных¹⁶ [тела] - олигон — оксия / петасти ⸚ -

Л.3. [подчиняются], когда их устанавливают перед или под [духами], например, так...¹⁷

⸚ ⸚ ⸚ ⸚ ⸚

Отсюда обнаруживают, что среди нисходящих знаков апостроф > и двойной апостроф¹⁸ >> <подчиняются нисходящим духам>¹⁹, например, так²⁰:



























⸚ ⸚ ⸚

[Когда] кратимоипорроон [помещается] под омалоном²¹ ⸚ , то получается²² ⸚ . Затем, [когда] ипоррон ⸗ помещается под пиасмой, то получается сисма²³.









Начало беззвучных знаков, установленных²⁴ надлежащим образом для хиронмии.

Исон. ⸚ дипли²⁵ // кратима ⸚ кратимокуфисма

⸚ ант икенома ⸚ пиасма // эпегерма ⸚ лигисма ⸚

килисма  аподерма  сисма²⁶  \ \ вариа  дзакисма
 тромикон  стрептон  омалон  двойной омалон
 псифистон  другой малый омалон²⁷ 
паракалесма  другая [паракалесма]  гургурисма²⁸ 
другая гургурисма  параклитики  другая
[параклитики]^{28a}  ксирон класма  [горгосинтетон]
 другой [горгосинтетон] псалтики²⁹  * и получается
аргосинтетон, синагма³⁰  тромикосинагма 
псифистосинагма  тромикон с омалоном 
энарксис 

Л.3 об. Это фторы всех ихосов, от начала до конца:

фтора ³¹ первого ихоса	
фтора второго ихоса	
фтора третьего ихоса	
фтора четвертого ихоса	
фтора плагального первого [ихоса]	
фтора плагального второго [ихоса]	
фтора "ненано"	
другая фтора  "легетос"	
тема аплун	

фтора плагального четвертого ихоса



полуфтора



полуфони^{31a}



уранисма



эктрептон



ставрос³².

Итого существует 52 беззвучных знака³³.

Ипоррон же - ни тело, ни дух, а звучно и мелодично произносимое движение голоса из горла. Поэтому и мелос [ее так] называется. Учите [это], дьяконы.

[*Вопрос*]. Откуда образуется "ненано"?

Л.4 [*Ответ*]. От первого [ихоса], потому что "ненано" образует звучание "Владыка, отпусти".

[*Вопрос*]. А откуда образуется "легетос"?

[*Ответ*]. "Легетос" получается из четвертого ихоса.

Другой³⁴ учебник был создан господином Иоанном Гликой. Тот, кто [его] прочтет, - великий учитель, а если кто-либо не прочтет, тот не узнает его:

"Исон, олигон, оксия..."³⁵

Л.4 об. *Вопрос*. Сколько поется духов <?>

[*Ответ*]. Четыре.

[*Вопрос*]. А почему предписывают [петь] не 5 или 6, или 3, а [именно] 4<?>

Ответ. потому что существует четыре стихии. Вселенная [имеет] две стихии вверху - ветер и воду, и две внизу - землю и Пасху³⁶. Так утверждали и учителя [музыки - ?]. <При восхождении поется>³⁷ кендима и ипсили, а при нисхождении - элафрон и хамили.

Вопрос. Отчего одна кендима указывает две фони, а двойная - одну фони<?>

Ответ. Она подобна сплетению одной веревки: когда сплетается веревка, то получается одна, а когда расплетается - получается четыре.³⁸

Вопрос. Откуда получились оксия и вариа<?>

[*Ответ.*] Потому что разрезали "лямбду" и назвали [части] оксией и варией.

[*Вопрос.*] Откуда получили олигон и дипли<?>

Л.5. [*Ответ.*] Разрезали "пи" и [соответственно] назвали их³⁹.

*Объяснение восьми ихосов,
то есть 4 плагальных и 4 основных*

[Их] названия в музыкальном искусстве [такие]:

первый [ихос] называется дорийским,

второй называется лидийским,

третий называется фригийским,

<четвертый называется миксолидийским>⁴⁰,

плагальный первого [называется] гиподорийским,

плагальный второго - гипофригийским,

плагальный третьего - "низким" [или] гиполидийским⁴¹,

плагальный четвертого - гипомиксолидийским.

Музыканты! Необходимо знать, что основные ихосы находятся в восходящих звуках, а плагальные - в нисходящих. Ибо ты никогда не найдешь плагальный ихос в восходящих звуках, а основной - в нисходящих, но [всегда] основные [будут находиться] в восходящих, а плагальные - в нисходящих.

Л.5 об.

*Параллаги⁴² и вопросы
по пападическому искусству*

[*Вопрос.*] Сколько тонов существует в пападическом [искусстве]<?>

[*Ответ.*] Пятнадцать⁴³.

Вопрос. Сколько полутонов<?>

Ответ. Пять.

[*Вопрос.*] Сколько духов<?>

Ответ. Четыре.

[*Вопрос.*] Что такое тоны, полутоны и духи<?>

Отвѣт. Тоны - это исон, олигон, оксия, петаста, апо-дерма, апостроф, вариа, антикенома, кратима, дипли, анастама, пиасма, катавасма, триплон либо сисма, паракалесма⁴⁴. Другие же [знаки] - псифистон, катавасма и эксистрептон - являются мелосами, а не тонами⁴⁵. Полутонами являются такие [знаки]: элафрон, куфисма, параклитики, псифистокатавасма и эксистрептон⁴⁶. Они называются и мелосами.



Л.6 [Духи] же такие: ипсилон, хамили, элафрон и кендима. Они называются духами, потому что они создают [большие] интервалы [и] без <других тонов> не устанавливаются⁴⁷. Без апострофа не устанавливается хамили и не образуется [никакой нисходящий интервал]. И, наоборот, без олигона или оксии и петаста мы не обнаруживаем ни одной <ипсилы>⁴⁸. Таким же образом без апострофа мы не обнаруживаем <элафрона или хамили, а если и обнаруживаем>⁴⁹ такое, то считаем это достойным порицания. Также без других тонов не устанавливается хамили и кендима. Хотя они образуют интервалы, но одни не устанавливаются. Другие же [знаки] рассматриваются среди духов...⁵⁰

Срединный первого [ихоса] - "низкий",
[срединный] второго - плагальный <четвертого>⁵¹,
[срединный] третьего - <первый плагальный>,
и [срединный] четвертого - <второй плагальный>.

Л.6 об. Начинаются дохи⁵² прокимена всей недели. На вечерю понедельника, первый ихос:

"Господь, услышит меня..."⁵³

Л.7 об. Знай, музыкант, что если от первого ихоса ты

поднимешься на 1 фони, то обнаружишь ихос ; если же ты поднимешься на 2⁵⁴ фони, то обнаружишь ихос ; если же ты поднимешься на 3⁵⁵ фони, то

обнаружишь δ^{\leftarrow} ; если же ты поднимаешься на 4⁵⁶ фони

то обнаружишь первый ихос ρ^{\leftarrow} .

Точно так же, если ты поднимаешься от второго ихоса на 1 фони, то обнаружишь ихос $\bar{\rho}$; если ты поднимаешься на

2 фони, то обнаружишь ихос четвертый δ^{\leftarrow} ; если ты

поднимаешься на 3 фони, то обнаружишь ихос первый ρ^{\leftarrow} ;

если ты поднимаешься на 4 фони, то вновь обнаружишь основную⁵⁷ γ^{\leftarrow} .

Точно так же, если ты вновь поднимаешься от третьего

ихоса на 1 фони, то обнаружишь ихос δ^{\leftarrow} ; если ты

поднимаешься на 2 фони, то обнаружишь первый ихос ρ^{\leftarrow} ;

если ты поднимаешься на 3 фони, то обнаружишь ихос γ^{\leftarrow} ;

<если ты поднимаешься на 4 фони, то вновь обнаружишь основной, то есть третий ихос>⁵⁸.

1.8.

Точно так же, если ты поднимаешься на 1 фони

от четвертого ихоса, то обнаружишь первый ихос δ^{\leftarrow} ;

если ты поднимаешься на 2 фони, то обнаружишь второй ихос γ^{\leftarrow} ; если ты поднимаешься на 3 фони то обнаружишь

третий ихос β^{\leftarrow} ; если ты поднимаешься на 4 фони, то

вновь обнаружишь основной четвертый [ихос] δ^{\leftarrow} .

Начало плагальных [ихосов].

Начало плагального⁵⁹ $\pi\delta^{\leftarrow}$. Если ты опустишься от первого плагального ихоса на 1 фони, то обнаружишь

плагальный четвертого δ^{\leftarrow} ; если ты опустишься на 2 фони, то обнаружишь "низкий" ихос ϵ^{\leftarrow} ; если ты опустишься на 3 фони, то обнаружишь плагальный ихос

$\pi\gamma^{\leftarrow}$; если ты опустишься на 4 фони, то обнаружишь

основной плагальный⁶⁰ ихос $\pi\delta^{\leftarrow}$.

Если ты опустишься от второго плагального ихоса на 1

фони, то обнаружишь плагальный ихос $\pi\delta^{\leftarrow}$; если ты

Л.8 об. опустишься на 2 фони, то обнаружишь плагальный

четвертого ихоса $\begin{matrix} \text{А} \\ \text{П} \end{matrix} \delta^{\leftarrow}$; если ты опустишься на 3 фони,

то обнаружишь "низкий" ихос $\underline{\underline{u}}$; если ты опустишься на 4 фони, то вновь обнаружишь основной плагальный

второго $\begin{matrix} \text{А} \\ \text{П} \end{matrix} \gamma^{\leftarrow}$.

Если ты опустишься на 1 фони от "низкого", то

обнаружишь плагальный ихос второго $\begin{matrix} \text{А} \\ \text{П} \end{matrix} \gamma^{\leftarrow}$; если ты

опустишься на 2 фони, то обнаружишь первый плагальный

$\begin{matrix} \text{А} \\ \text{П} \end{matrix} \eta^{\leftarrow}$

; если ты опустишься на 3 фони, то обнаружишь

плагальный ихос четвертого $\begin{matrix} \text{А} \\ \text{П} \end{matrix} \delta^{\leftarrow}$; если ты опустишься

на 4 фони, то обнаружишь основной "низкий" $\underline{\underline{u}}$.

Если ты опустишься на 1 фони от плагального четвертого [ихоса], то обнаружишь "низкий" ихос $\underline{\underline{u}}$;

если ты опустишься на 2 фони, то обнаружишь плагальный

ихос второго $\begin{matrix} \text{А} \\ \text{П} \end{matrix} \gamma^{\leftarrow}$; если ты опустишься на 3 фони, то

обнаружишь плагальный ихос первого $\begin{matrix} \text{А} \\ \text{П} \end{matrix} \eta^{\leftarrow}$; если ты

опустишься на 4 фони, то обнаружишь плагальный ихос

четвертого $\text{As}^{\leftarrow 61}$.

Знай, музыкант, если ты опустишься на 1 фони от первого ихоса, то обнаружишь плагальный ихос четвертого

As^{\leftarrow} . Если ты поднимаешься на 1 фони от плагального

Л.9. четвертого, то обнаружишь первый ихос g^{\leftarrow} .

Если ты поднимаешься на 1 фони от первого плагального ихоса, то обнаружишь <второй плагальный>⁶² ихос y^{\leftarrow} . А когда ты вновь опускаешься на 1 фони от <третьего плагального> [ихоса] то обнаруживаешь плагальный

<второго> $\text{Ay}^{\leftarrow 63}$.

Если ты поднимаешься на 1 фони от плагального второго, то обнаруживаешь <плагальный> третьего r^{\leftarrow} .

Точно так же, когда ты опускаешься на 1 фони от <плагального> четвертого ихоса, то обнаруживаешь "низкий" u^{\leftarrow} , и когда ты поднимаешься на 1 фони от "низкого", то обнаруживаешь четвертый <плагальный>

ихос As^{\leftarrow} .

Точно так же, когда ты поднимаешься на 2. фони от первого плагального [ихоса], то обнаруживаешь

<плагальный> ихос r^{\leftarrow} . Точно так же, когда ты вновь

поднимаешься на 2 фони от плагального второго [ихоса],
то обнаруживаешь четвертый <плагальный> ихос δ^{\leftarrow} .

Точно так же, когда ты вновь поднимаешься на 2 фони от
"низкого", то обнаруживаешь первый ихос ρ^{\leftarrow} . Точно так
же, когда ты вновь поднимаешься на 2 фони от плагального
четвертого [ихоса], то обнаруживаешь второй ихос γ^{\leftarrow} .

Л.9 об. Знай, что когда ты поднимаешься на 3 фони от

плагального первого ихоса π^{\leftarrow} , то обнаруживаешь

четвертый <плагальный> ихос δ^{\leftarrow} и некий [другой],
связанный с "ненано". И если ты опустишься на 3 фони от
плагального четвертого [ихоса], то обнаруживаешь

плагальный первого π^{\leftarrow} . Точно так же, когда ты
поднимаешься на 3 фони от плагального второго, то



обнаруживаешь первый ихос ρ^{\leftarrow} , и он естественно связан
с "ненано". И когда ты опускаешься на 3 фони от "ненано",


то обнаруживаешь плагальный второго π^{\leftarrow} ⁶⁴. И точно так
же, когда ты поднимаешься на 3 фони от "низкого", то


обнаруживаешь ихос второго י^{\prime} , и он связан с третьим ихосом. И если ты опускаешься на 3 фони от второго ихоса, то обнаруживаешь "низкий" ихос י^{\prime} . Точно так же, если ты поднимаешься на 3 фони от плагального четвертого ихоса י^{\prime} , то обнаруживаешь третий ихос

Л.10. י^{\prime} . И когда ты опускаешься на 3 фони от третьего [ихоса], то обнаруживаешь ихос четвертого י^{\prime} .

Если ты поднимаешься на 4 фони от плагального первого ихоса, то обнаруживаешь י^{\prime} . Точно так же, опускаясь [от него] на 4 фони, ты обнаруживаешь плагальный ихос первого י^{\prime} . И если ты восходишь на 4 фони от плагального второго ихоса, то обнаруживаешь второй ихос י^{\prime} . Опускаясь на 4 фони от второго ихоса, ты обнаруживаешь плагальный второго י^{\prime} . Если ты

поднимаешься на 4 фони от "низкого" ихоса, то обнаруживаешь ихос . Понижаясь от него на 4 фони, ты обнаруживаешь "низкий" ихос . И если ты поднимешься на 4 фони от четвертого плагального ихоса,

то обнаруживаешь четвертый . Точно так же, опускаешься на 4 фони от четвертого ихоса, ты обнаружи-

ваешь плагальный ихос четвертого .

Хороший конец.

Л.11. [Колесо Кукузеля]

Само колесо подобно этому первому, прекрасному и одновременно основному ихосу. Оно замыслено господином Иоанном Кукузелем для ступеней песнопений.

Л.11 об. [Двойное колесо]

Л.12. Двойное колесо подобно самому прекрасному основному и одновременно плагальному ихосам. Оно создано учителями для ступеней песнопений. О, искусство искусств!⁶⁵

Л.12 об. [Детский рисунок]

Л.13. Это четверное колесо, созданное Иоанном [Кукузелем] для ступеней песнопений, подобно основному ихосу, срединному и плагальному. Оно полезно для искусства музыки.

[Четверное колесо]

Однако и оно имеет некую скрытую механику, смотри и ты обнаружишь ее.

Л.14. "Этот калофонарий..."

Л.14 об. "Эти пять тысяч..."

Комментарии

¹. В этих словах отражено не только значение исона для системы нотации, но и его тесная связь с ладотональной системой византийской музыки.

В дальнейшем при комментировании публикуемых источников я буду постоянно использовать термин "ладотональность", хотя в соответствующем значении для средневековой музыки чаще применяются обозначения: церковные лады, средневековые лады, натуральные лады, modi, toni и т.д. Термин же "тональность" и особенно такое типичное русское словообразование, как "ладотональность", почти никогда не соотносится со средневековым музыкальным мышлением, так как еще в XIX веке сложилось представление о "тональности" (die Tonalität) как исключительно гармонической системе, в основе которой лежит только мажоро-минорная организация, и потому термин "тональность" якобы неприемлем для иных ладовых систем. Поэтому, во избежание недопонимания, я вынужден хотя бы вкратце высказать свою точку зрения на эту проблему.

Я глубоко убежден, что двумя важнейшими координатами музыкального мышления, вне которых оно вообще немыслимо, являются а) система звуков, связанных многочисленными формами соподчинения (лад) и заключенных в конкретный ладовой объем (тетрахордный, пентахордный, гексахордный, октавный), и б) способность переносить такую ладовую организацию на различные высотные, то есть тональные, уровни. Оба эти фактора действуют во все исторические эпохи, так как без них музыка перестает быть системной организацией, а превращается в хаотический набор звуков.

Конечно, каждый исторический период создает особые ладовые формы, с конкретным ладовым объемом и со своеобразным его заполнением, где существуют "свои" контакты между звуками, неодинаковое их количество и неоднозначное распределение между ними функций. Такая неповторимость ладовой организации, естественно, оказывает влияние и на высотные тональные уровни, на которых "располагаются" ладовые формы, на их взаимоотношения друг с другом.

Значит, речь должна вестись об исторических типах ладотональных организаций, порожденных различными этапами

музыкального мышления. Например, об античной, когда ладово-тетракордные системы со своеобразной логикой взаимоотношений между звуками располагались на многочисленных тональных уровнях: дорийском, фригийском, лидийском и т.д. (свои взгляды на эту проблему я изложил в книге "Античное музыкальное мышление"). Своеобразен и ладотональный этап раннего западноевропейского средневековья, основывающийся на гексахордных формах организации лада. Общеизвестны также октавные ладовые организации новоевропейской музыки.

Но на всех этих стадиях развития продолжают действовать оба указанных фактора - ладовый и тональный, неотделимые друг от друга. Именно поэтому мне представляется целесообразным для любого периода развития музыки использовать термин "ладотональность", вмещающий в себя представления с двух важнейших и обязательных категориях музыкального звуковысотного мышления. Однако, безусловно, всегда нужно помнить (и это общеизвестно), что историческая эволюция создает различные типы ладотональных организаций. И поэтому античная ладотональная система отлична как от средневековой, так и от новоевропейской.

С этой точки зрения ничто не мешает использовать термин "ладотональность" и при обсуждении проблем византийской музыки.

Касаясь терминологии, не могу не коснуться еще одного ее аспекта.

Обычно греческий ἤχος принято было переводить на русский язык термином "глас", возникшим в музыкальной жизни Русской Православной Церкви, судя по всему, в результате перевода ἤχος. Бесспорно, термин "глас" отражает те же самые явления русской средневековой музыки, которые в византийской именовались ἤχος.

Вместе с тем, несмотря на всю близость музыкальных культур Византии и средневековой Руси, освященных общими традициями музыкального оформления боголужений, нет ничего удивительного в том, что своеобразие каждой из культур проявилось и в особенностях ладотональной организации музыкального материала. Более того, зародившись под благотворным влиянием Византии, русская церковная музыка пошла в дальнейшем самостоятельной дорогой. И это

обстоятельство также не могло не повлиять на своеобразие ладонональной системы русского музыкального искусства.

Принимая во внимание все эти соображения, я отказался от использования "гласа" как русского эквивалента греческого ἦχος. Несмотря на внешнюю однозначность этих терминов, в них заложены многочисленные особенности, обусловленные индивидуальностью и своеобразием музыкальной практики Византии и Древней Руси. Поэтому в книге используется транскрипция греческого термина - "ихос".

2. Я вставил ἀνιόντων τε καὶ, так как в тексте очевидный пропуск.

3. Фраза "τοῦ ἴσου εὐμενεστάτου διὰ τοῦ ἴσου" почти не встречается в προθεωρία*. Однако другая фраза - "χωρὶς γὰρ τοῦ ἴσου οὐ κατόρθοῦται" - присутствует почти в каждом подобном образце. В Греч.498 мы обнаруживаем ее дважды: и в комментируемом месте, и на строчках 4-6 того же самого листа. Вряд ли это соответствует традициям жанра, где ради сжатости изложения материала не допускались никакие повторения. Поэтому нужно предполагать, что одно из появлений процитированной фразы возникло по недоразумению. Однако я не берусь точно указать, в каком месте оно ошибочно, так как и в том, и в другом случае возможны аргументы "за" и "против". Хотя в соответствии с традицией более естественно ее место там, где она сейчас изложена вторично.

4. Как видно, и здесь не все в проядке с текстом. Особенно вызывает сомнение повторение "μὲν οὐ μετρεῖται" на строке 3, а также ничем не оправданное возвращение в конце 4 и в начале 5 строчек л.2 к "φωνὴν οὐκ ἔχει", которое уже "звучало" в середине 2 строки. Поэтому мне представляется, что более приемлемым должен быть такой вариант:



"Ἴσον [λέγεται] ἄφωνον οὐχὶ δὲ ἄφωνον
ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει, φωνεῖται
μὲν οὐ μετρεῖται δέ,
ἀριθμῶδες γὰρ φωνὴν οὐκ ἔχει".

В соответствии с этим исправлением и осуществлен перевод.

5. См. комментарий 4 к Греческой 497.

* В Греч.496, не рассматриваемой в настоящей книге, на л.1 пишется: "τὸ ἴσον ἐστὶν εὐμελέστατον χωρὶς γὰρ τοῦ ἴσου δια ἀφωνα μενοῦσιν".

6. ἃ λέγονται заимствовано мною из *Codex Barberinus Graecus* 300 (Tardo 151), см. комментарий 4 и 13 к Греч.494, а также комментарий 30 к Греч.497.

7. Совершенно очевидно, что рукописное κράτῆμα ошибочно, так как κράτῆμα - знак длительности, который не должен входить в группу интервальных знаков. Однако здесь даже присутствует начертание знака кратимы . Согласно же теоретическим положениям византийской нотации, в данном месте должен быть упомянут знак кратημοῦλόρηρον .

8. Соответствие положениям византийской теории требует изменить рукописные "τὰ τέσσερα σώματα καὶ πνεύματα" на "τὰ σώματα καὶ τὰ τέσσερα πνεύματα". Перевод сделан с учетом этой поправки.

9. См. комментарий 6.

10. См. комментарий 7.

11. Числительное во фразе "ἐκ τῶν κατιουσῶν τέσσερα"- явная ошибка.

12. В рукописи - не вопросительный знак, а точка. Однако направленность содержания фразы и следующий после нее текст недвусмысленно говорят о том, что это вопросительная фраза. Аналогичные явления читатель легко может обнаружить и в других местах рукописного текста.

13. В рукописи-источнике здесь должна была располагаться серия знаков, иллюстрировавшая известное правило средне-византийской нотации: исон, находящийся над восходящим интервальным знаком, отменяет его значение.

14. В данном месте также должны были излагаться примеры, показывающие, что нисходящий знак, установленный над восходящим, аннулирует интервальное действие последнего.

15. Я позволил себе таким образом дополнить рукописный текст, так как в противном случае получается бессмыслица.

16. Следует отметить, что *participium ἀνοίγων* не встречается в абсолютном большинстве подобных источников, характеризующихся достаточно стабильной и ограниченной лексикой, а потому сразу же обращает на себя внимание.

17. Как видно, в рукописи-источнике здесь размещалась новая серия знаков, призванная проиллюстрировать данное правило.

18. Обратим внимание, что вместо традиционного $\omicron\acute{\iota}\delta\upsilon\omicron$ $\acute{\alpha}\lambda\omicron\sigma\tau\rho\omicron\phi\omicron\iota$ $\sigma\acute{\upsilon}\nu\delta\epsilon\sigma\mu\omicron\iota$ здесь употребляется $\acute{\omicron}$ $\delta\iota\lambda\lambda\omicron\alpha\lambda\omicron\sigma\tau\rho\omicron\phi\omicron\varsigma$.

19. Представляется, что без такого незначительного изменения $\tau\acute{\omega}\nu$ $\acute{\alpha}\lambda\omicron\sigma\tau\rho\omicron\phi\omicron\omega\nu$ $\kappa\alpha\iota$ $\tau\acute{\omega}\nu$ $\delta\iota\lambda\lambda\omicron\alpha\lambda\omicron\sigma\tau\rho\omicron\phi\omicron\omega\nu$ на $\acute{\omicron}$ $\acute{\alpha}\lambda\omicron\sigma\tau\rho\omicron\phi\omicron\varsigma$ $\kappa\alpha\iota$ $\acute{\omicron}$ $\delta\iota\lambda\lambda\omicron\alpha\lambda\omicron\sigma\tau\rho\omicron\phi\omicron\varsigma$ и дополнения $\acute{\upsilon}\lambda\omicron\tau\acute{\alpha}\sigma\sigma\omicron\nu\tau\alpha\iota$ $\acute{\upsilon}\lambda\omicron$ $\tau\acute{\alpha}$ $\kappa\alpha\tau\iota\omicron\nu\tau\alpha$ $\pi\upsilon\epsilon\upsilon\mu\alpha\tau\alpha$ фрагмент лишается смысла. В традиционных образцах $\pi\rho\omicron\delta\epsilon\omega\rho\iota\acute{\alpha}$ это правило выражается в такой форме: " $\acute{\iota}\alpha$ $\kappa\alpha\tau\iota\omicron\nu\tau\alpha$ $\pi\upsilon\epsilon\upsilon\mu\alpha\tau\alpha$... $\acute{\upsilon}\lambda\omicron\tau\acute{\alpha}\sigma\sigma\omicron\upsilon\sigma\iota$ $\tau\acute{\alpha}$ $\acute{\epsilon}\alpha\upsilon\tau\acute{\omega}\nu$ $\sigma\acute{\omega}\mu\alpha\tau\alpha$...". В рукописи над строкой 20 л.2 об. (см. фоторепродукцию) приводятся такие примеры: хамили и элафрон, расположенные над петасты и куфисмой, отменяют их интервальное действие.

20. Приводящиеся здесь для иллюстрации изложенного правила две пары неврм $\curvearrowright \times$, должны быть представлены иначе: $\succ \curvearrowleft \succ \times$.

21. Сам знак кратимоипорроон в тексте отсутствует и дающееся здесь изображение одалона J отличается от общераспространенного J .


Попутно отметим, что в данном случае, как и во многих других (см. также комментарии 4 к л.45 об. РАИК 63), не проводится четкая грань между двумя значениями глагола $\acute{\upsilon}\lambda\omicron\tau\acute{\alpha}\sigma\sigma\omicron\upsilon\iota\nu$ - "подчинять" и "помещать под", получающих различное преломление в нотации. В результате без всякой "цезуры" в тексте осуществляется переход от описания правил нотации, касающихся взаимодействия интервальных знаков, когда одни подчиняют ($\acute{\upsilon}\lambda\omicron\tau\acute{\alpha}\sigma\sigma\omicron\upsilon\iota$) другие, к описанию составной графики некоторых беззвучных ипостаз, образованных из более простых по начертанию неврм, когда одни знаки помещаются под ($\acute{\upsilon}\lambda\omicron\tau\acute{\alpha}\sigma\sigma\omicron\nu\tau\alpha\iota$) другими.

22. $\acute{\alpha}\rho\chi\omicron\sigma\acute{\upsilon}\nu\delta\epsilon\tau\omicron\nu$ - именно так называется знак, образованный соединением одалона и кратимоипорроона. Однако здесь это изображение помещено без наименования (см. такие комментарий 30). Подробнее об этом знаке см.: *Conomos D. Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. A Study of late Byzantine Liturgical Chant. Thessaloniki 1974, 363-366.*

23. В данной рукописи отсутствует начертание сисмы.

24. Я не берусь объяснить, каким образом отрицание μηδέ, чуждое этому заглавию, попало в текст. Но независимо оттого, какими причинами вызвано его появление, при переводе оно не может учитываться.

25. Странно, что в рукописи над традиционным изображением дипли появилась горизонтальная черта.

26. Начертание сисмы в рукописи не завершено, так как в нем отсутствует знак ипоррой . Общепринятая форма

сисмы .

27. Безусловно, "двойной омалон" и "малый омалон" должны были бы вызвать значительный интерес как знаки, необычные для традиционного каталога больших ипостаз. Однако их одинаковое начертание (см. строчки 16 и 17 фоторепродукции л.3) разочаровывает.



28. Редко встречающийся знак, название которого можно перевести как "мурлыкание".

28a. К сожалению, оба приведенных знака параклитики ничем не отличаются между собой по начертанию.


29. При перечислении невм знак ἕτερον τοῦ ψαλτικοῦ всегда ставился вслед за γοργοσύνητον. Об этом свидетельствуют тексты многих известных источников, в которых упоминается ἕτερον τοῦ ψαλτικοῦ, см.: *Gerbert M. De cantu ... Vol.11, fasc.IV; Christ W. Uber die Harmonik des Manuel Bryennius ... 269; Παπανίκας Μ. Op. cit. 166; Codex Barberinus Graecus 300 (Tardo 155), Gabriel Hieromonachos. Op. cit, 64 (сноска к строчке 294). Такая последовательность при перечислении этих двух невм обусловлена тем, что в основе графики "другого [горгосинтетона] псалтики" лежит начертание "горгосинтетона". Следуя этой традиции, я вставил в текст "горгосинтетон".*

30. Названию этого знака в рукописи предшествует фраза "καὶ γίνεταὶ ἀργοσύνητον", которая здесь появилась совершенно не к месту. Как видно, она должна находиться на строке 6 данного листа, где также указывается καὶ γίνεταὶ, но не дается название ἀργοσύνητον, которое должно быть рядом с изображением знака (см.комментарий 22).

31. Необходимо отметить, что представленная здесь графика всех фтор в основном соответствует общепринятым их изображениям. Исключение составляют разве что неаккуратно написанные фторы первого и первого плагального ихосов. Во-первых, они практически ничем не отличаются друг от друга, а во-вторых, отступают от традиционных начертаний фторы

первого ихоса  и первого плагального  . В тексте я даю обычные фторы каждого ихоса, как они представлены в *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 153). Желаясь познакомиться с их рукописными вариантами могут их видеть на фоторепродукции.

Здесь же нужно отметить, что при упоминающейся далее невме "тема аплун" отсутствует ее графическое изображение.

31a. По фоторепродукции нетрудно увидеть, что начертания знаков полужфтора и полужфони практически ничем не отличаются друг от друга  .

32. Сама невма "ставрос"  в рукописи отсутствует.

33. Даже самый тщательный учет перечисленных в этом разделе больших ипостаз дает их на несколько единиц меньше.

34. Как уже указывалось (см. вступительный очерк), предшествующее предложение отделяется от этого лакуной в целую строку. Нужно думать, что таким образом переписчик хотел обозначить начало нового раздела.








35. Начало "Малого исона".

36. Так в комментируемом тексте преобразилось древнейшее учение о четырех первоэлементах (воздухе, воде, земле и огне), якобы лежащих в основе всех явлений живой и неживой природы. Как известно, эта архаичная концепция возникла еще на заре эллинской цивилизации. Пути же ее христианизации, в результате которой место "языческого" огня (πῦρ) заняла Пасха (Πασχα), могли быть самыми различными. Например, такая подмена могла возникнуть под влиянием ранней пасхальной службы, где центральное положение занимал обряд возжигания света в храме Гроба Господня, или как отражение более

поздней службы (со второй половины X века), посвященной сошествию Божественного Огня с неба. Во всяком случае совершенно очевидно, что преобразование πῦρ в Λαμπρή произошло в литургическом обиходе, а затем попало на листы рукописей, подобных *Греч.498* и тесно связанных с церковной жизнью. За консультацию по этому вопросу я благодарен К.К.Акентьеву.

37. εἰς ταῖς ἀνιούσαις ψάλλεται - очевидный пропуск в тексте.

38. В византийской музыкально-педагогической практике не мог не возникнуть вопрос о причине, приведшей к тому, что одна кендима указывала две фони, а двойная кендима - одну. Ведь по простейшей логике все должно было быть как раз наоборот. Поэтому певчие, начинающие приобщаться к музыке и, естественно, мыслявшие простейшими категориями, должны были получить ответ на этот постоянно возникавший вопрос. Знакомясь с изложенным здесь толкованием, мы понимаем, что ответ, дающийся в *Греч.498*, показывает не знание сути дела, а лишь остроумное отклонение от подлинного ответа: одна кендима может ассоциироваться с веревкой, которая при желании расплетается на составляющие, и, наоборот, две кендимы - с двумя веревками, способными при сплетении соединиться в одну.

39. Если толкование происхождения оксии  и вариис  из "разрезанной" ламбды  выглядит вполне правдоподобно, то выведение олигона  и дипли  из "разрезанной" буквы "пи"  достаточно искусственно. Ведь знак дипли предполагает не только тесное расположение двух параллельных линий, но и их очевидный наклон вправо, что является одним из наглядных отличий дипли, например, от пиасмы  (конечно, наряду с другими характерными особенностями графики). Однако начертание "пи" лишено такого наклона.

В целом необходимо учитывать, что все подобные трактовки происхождения неум, далеко не всегда соответствовавшие действительности, создавались учителями музыки зачастую искусственно. Более того, не последнюю роль в таких

толкованиях играли индивидуальные воззрения каждого наставника и традиции его школы. Нужно предполагать, что в данном случае мы имеем дело с одним из таких частных своеобразных (и не во всем удачном) методов объяснения происхождения начертаний олигона и дипли.

40. Вновь очевидный пропуск.

41. Традиционная последовательность тональных наименований требует соответствующего их расположения: названия с приставкой $\acute{\omicron}\lambda\acute{o}$ всегда устанавливались в том же порядке, что и названия без нее. Поэтому если в приводящемся перечне "фригийский" следует после "лидийского", то и "типофригийский" должен размещаться после "типофригийского". Во всяком случае, таков был принцип организации античной ладотональной системы, откуда византийцы заимствовали эти специальные термины. В нашей рукописи, как мы видим, указанный принцип нарушен, так как сначала идет "типофригийский", а затем - "типолидийский", хотя в последовательности наименований без приставки $\acute{\omicron}\lambda\acute{o}$ сначала следовал "лидийский", а потом - "фригийский". Это является еще одним доказательством того, что сопоставление системы ихосов с античными тональностями было делом схоластическим и формальным, так как между ладотональными организациями, отражающими различные исторические этапы музыкального мышления, не могло быть никакой смысловой общности. Именно поэтому в византийской традиции использовались последовательности с неодинаковым порядком тональных наименований. Сводку сведений по этому вопросу см.: *Channik Ch., Wolfram G. Kommentar // Gabriel Hieromonachos. Op. cit., 124-125; Haas M. Byzantinische und Slavische Notationen 2.41; Герцман Е. Византийское музыковедение, 177-178.*

42. О $\mu\alpha\rho\alpha\lambda\lambda\alpha\gamma\acute{\eta}$ см. комментарий 1 к л.50 об. *РАИК 63.*

43. В рукописи стоит цифра 18 (ιη'), но это явная ошибка. К такому заключению следует прийти не только основываясь на положениях теории византийской нотации, но даже на сведениях данной рукописи, в которой далее перечисляется 15 тонов.

44. Именно эти знаки отнесены к тонам и в двух других знаменитых рукописях: *Codex Barberinus Graecus 300 (Tardo 159)*

и *Codex Petropolitanus Graecus 239* (Thibaut J.-B. Monuments ... 87), а также л.48 об. *РАИК 63*.

Здесь же следует еще раз напомнить, что излагающаяся в комментируемом разделе рукописи теория 15 тонов, 5 полутонов и 4 духов является фрагментом, отражающим нормы не средневизантийской, а палеовизантийской нотации.

⁴⁵. *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 159) вместо трех знаков приводятся два - τὸ ψηφιστοκάταβασμα καὶ τὸ ἐξίστρεπτόν, а в *Codex Petropolitanus Graecus 239* (Thibaut. Monuments ... 87), и *РАИК 63* (л.48 об.) - ψηφιστόν, ψηφιστοκάταβασμα, ἐξίστρεπτόν. Целесообразно также обратить внимание на то, что во всех этих трех рукописях наименование последнего из знаков дается не так, как он регистрируется в источниках по средневизантийской нотации: не ἐκστρεπτόν, а ἐξίστρεπτόν, (а в *РАИК 63* - ἐξίστρεπτόν).

⁴⁶. О полутонах *Греч.498* сообщает почти то же самое, что *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 159) и *Codex Petropolitanus Graecus 239* (Thibaut. Monuments ... 87): τὸ ἐλαφρόν κλάσμα, τὸ κοῦφισμα, ἢ παρακλητική, τὸ ψηφιστοκάταβασμα καὶ τὸ ἐξίστρεπτοκάταβασμα. Однако "Святоградец" (Raasted 29) упоминает только три полутона - σεῖσμα, κλάσμα μικρόν καὶ παρακλητική, а *Codex Vaticanus Graecus 872* (Tardo 169) перечисляет шесть полутонов: τὸ ἐλαφρόν κλάσμα, τὸ κοῦφισμα, τὸ πελαστόν, τὸ θέμα, ἢ παρακλητική καὶ ἡ φθορά.

⁴⁷. Конечно, в этом месте я вынужден был опустить рукописную фразу "χωρὶς γὰρ τοῦ ἴσου οὐ κατορθοῦται", так как она является чужеродной для данного места *Греч.498*, где излагаются пояснения, не имеющие ничего общего с исоном. Не вызывает сомнения, что эта популярная фраза попала сюда ошибочно. Поэтому не оставалось ничего другого, как внести в текст необходимое уточнение, без которого он теряет свой смысл: "χωρὶς γὰρ <ἐτέρων τόνων οὐ> συνίσταται".

⁴⁸. См., например: *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 159), *Codex Jerusalimitanus 332* (Rebours 12).

⁴⁹. См., например: *Codex Jerusalimitanus 332* (Rebours 12), *РАИК 63*, л.48 об.

⁵⁰. В других рукописях, содержащих аналогичный текст (см., например: *Codex Barberinus Graecus 300* - Tardo 159 и *РАИК 63*, л.48 об.) далее следует описание интервальных значений духов

и другие теоретические положения нотации. Однако в *Греч.498* дальнейшее изложение этого раздела отсутствует и начинается совершенно новая часть. Читатель настоящей книги может ознакомиться с пропущенным в *Греч.498* разделом по публикуемому здесь же тексту *РАИК 63*.

51. Эти три строки (19-21) л.6 полностью неверны и я вынужден был изменить номера ихосов ради соответствия с установками византийской теории. Но, знакомясь даже с исправленным вариантом фрагмента, нужно постоянно помнить, что традиции греческого музыкознания предполагали сначала изложение основ системы октоиха, то есть описание $\kappa\acute{\upsilon}\rho\iota\omicron\iota$ и $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\iota$ ἤχοι, а уже потом - $\mu\acute{\epsilon}\sigma\omicron\iota$ ἤχοι. Однако, как мы видим, в *Греч.498* четыре строки, посвященные срединным ихосам, возникают неожиданно и так же внезапно прекращаются. Мы можем только строить более или менее правдоподобные предположения о том, какими соображениями руководствовался переписчик, начавший, а потом прекративший переписывать систему срединных ихосов.

52. αἱ δοχαί - прокимены, исполняющиеся во время вечернего и утреннего богослужения (см.: *Στάθης* Γρ. Οἱ ἀναγραφματισμοὶ ... 39).

53. Здесь излагается песнопение с начальными строками из четвертого стиха псалма 4.

54. В рукописи - τρεῖς, что является явной ошибкой.

55. Рукописные τέσσαρας - такая же очевидная ошибка.

56. Лишь здесь восстанавливается верное исчисление.

57. Как показывает наблюдение над текстом, определение $\kappa\acute{\upsilon}\rho\iota\omicron\varsigma$ в данном случае указывает не на "основной" ихос, отличающийся от плагального (ведь в данном разделе речь идет пока только об основных ихосах), а на "основной", с которого начиналось перечисление восхождений по ступеням ладотональной системы. В таком же значении $\kappa\acute{\upsilon}\rho\iota\omicron\varsigma$ применяется далее и в сфере плагальных ихосов (см. комментарий 60).

58. Очевидный пропуск в тексте, который необходимо заполнить хотя бы при переводе, так как в противном случае образуется пробел в освоении учащимися звукового пространства октоиха.

59. Эта фраза помогала ученику установить некую точку отсчета, от которой начинается освоение плагальных ихосов.

60. Как и в случае с основными ихосами (см. комментарий 57), определение κύριος, соотнесенное с плагальными ихосами, также употребляется для обозначения того плагального ихоса, от которого начинается описание нисходящего ряда ладотональностей.

61. Конечная фраза этого предложения - "καὶ αὐτὸς ἐστὶν βαρῦς" - попала сюда по ошибке, так как βαρῦς – третий плагальный ихос, а излагаемое здесь описание завершается четвертым плагальным. Скорее всего, подлинное место этой фразы после строки 10 данного листа. При переводе я опустил ее, так как совершенно очевидно, что она не имеет отношения к предложению, после которого стоит.

62. Без дополнения πλάγιον текст неверен. Аналогичным образом я уточнял текст и далее.

63. В рукописном варианте этого предложения вместо τρίτον ошибочно появилось πρῶτον.

64. Судя по всему, следующая фраза - "ὁμοίως καὶ ἀπὸ πρῶτον"

9 - оказалась здесь по недоразумению. Дело не только в том, что она не завершена, но и в том, что принятая в этом разделе сочинения последовательность изложения материала не позволяет вести речь ни о первом основном, ни о первом плагальном ихосах. Действительно, в комментируемом фрагменте описываются ихосы, находящиеся на расстоянии трех ступеней друг от друга. В связи с этим уже были названы и первый основной, и плагальный первого. Не случайно переписчик оставил эту фразу без продолжения. Очевидно, он сам понял ошибку. Естественно, что при переводе я опустил эту фразу.

65. Нетрудно увидеть, что четыре строчки, расположенные на л.11 об., полностью идентичны тексту на л.12 (разница между ними незначительна: на л.11 об. дважды по ошибке повторены τὰς φωνάς). Поэтому при изложении перевода я не стал повторять одно и то же определение двойного круга.

Translation

Fol.1v. With Holy God the beginning of the science of Papadike. It starts with the noninterval ison, chanted according to the echoi¹.

[The ison] is the beginning, the middle, the end and the system of all <ascending and>² descending [signs], since the ison is very convenient for equality [with the preceding sound], for without the ison no interval can be obtained³.

Fol.2. The ison is a non-interval [sign], but it does not sound [the way the one] which has no phonation, does. It is chanted but not measured, for it has no measurable interval⁴. [However], without the ison there can be no interval, [since it forms] equality [with the preceding sound] for raising and lowering.

[Question]. How many [basic] signs are chanted in the papadike?

Answer. Three: the ison ϵ the oligon $-$ and the apostrophos \rangle . Thus, for all kinds of equality [with the preceding sound] the ison is chanted, in every case of raising the oligon is chanted and in every case of lowering the apostrophos is chanted⁵.

Question. How many interval signs are chanted in the papadike?

Answer. Fourteen: 8 ascending [and] 6 descending ones. The ascending [signs] are: the oligon $-$ the oxeia \swarrow the petasthe ϵ the kouphisma $\epsilon\alpha$ the pelaston γ the dyo kentemata $\backslash\backslash$ <which are called> "darta"⁶, [and also] the kentema \backslash and the hypsele \angle . The descending [signs] are the following]: the apostrophos \rangle the dyo joint apostrophoi $\rangle\rangle$ the hyporroee \mathcal{S} the kratema⁷ \sim the elaphron \frown and the chamele \times .

Fol.2v. And they are distinguished into bodies and four spirits⁸. Among the ascending [signs] there are 6 bodies: the oligon, the oxeia, the petasthe, the kouphisma, the pelaston, the dyo kentemata <which are called> "darta"⁹. The four descending

bodies are [the following]: the apostrophos > the dyo [apostrophoi] >> the hyporroee ς the kratema ~¹⁰.

There exist 4 spirits: 2 ascending [and] 2 descending ones. The ascending [spirits] are: the kentema and the hypsele; the descending ones¹¹ are the elaphron and the chamele.

[Question]. In what way are they subordinate or not subordinate <?>¹²

[Answer]. It is like this: all ascending interval signs are subordinate to the ison which [guides them] as follows ...¹³.

While all ascending interval signs bow under the descending ones as follows ...¹⁴.

✕ ς ς (sic) ς(?) ς(?)

<And the bodies>¹⁵ are subordinate to the above-mentioned
Fol.3 spirits. [Thus], the three initial¹⁶ [bodies] - the oligon — , the oxeia / the petasthe ς are [subordinate] when they are placed before or under [the spirits], for example, in the following way¹⁷:


































— ς ς ς /

It turns out then that among the descending signs the apostrophos > and the dyo apostrophoi¹⁸ >> are <subordinate to the descending spirits>¹⁹, for example, in the following way²⁰:






~ > ς

[When] the kratemohyporroon [is placed] under the homalon²¹ J, it makes²² ς. Then, [when] the hyporroee ς is placed under the piasma, it makes the seisma²³.

*The beginning of soundless signs, formed²⁴
in a proper way for the cheironomia*

The ison  the diple²⁵  the kratema  the
kratemokouphisma  the antikenoma  the piasma  the
epegerma  the lygisma  the kylisma  the apoderma
 the seisma²⁶  the bareia  the tzakisma  the
tromikon  the strepton  the homalon  the double
homalon  the psephiston  another small homalon²⁷
 the parakalesma  another parakalesma  the
gourgourisma²⁸  another gourgourisma  the parakletike
 another [parakletike]^{28a}  the xeron klasma  [the
gorgosyntheton]  another [gorgosyntheton] of the psaltike²⁹
 and it makes the argosyntheton, the synagma³⁰  the
tromikosynagma  the psephistosynagma  the tromikon
with the homalon  the enarxis 

Fol.3v. *These are the phthorai of all echoi, from beginning to end:*

the phthora ³¹ of the first echos	
the phthora of the second echos	
the phthora of the third echos	
the phthora of the fourth echos	
the phthora of the first plagal [echos]	

the phthora of the second plagal [echos] ♀

the phthora "nenano" ♂ another phthora ♀ "legetos"
the thema halpun

the phthora of the fourth plagal [echos] ♀

the hemiphthora ♀ the hemiphone^{31a} ♀

the uranisma #e+

the extrepton C9

the stauros³², '

Altogether there are 52 soundless signs³³.

The hyporroie is neither a spirit, nor a body, but a voice movement, executed sonorously and melodiously from the throat. Hence, the name of its melos. Learn it, deacons.

[Question]. How is "nenano" formed?

Fol.4 [Answer.] It is formed from the first [echos], for "nenano" makes the chanting of "Lord, remit".

[Question]. And how is the "legetos" formed?

[Answer]. The "Legetos" is formed from the fourth echos.

Another³⁴ manual was created by Master Ioannes Glykes. He, who will read [it], is a great teacher, and he, who does not read it, will not know it:

"The ison, the oligon, the oxeia..."³⁵

Fol.4v. Question. How many spirits are chanted <?>

[Answer]. Four.

[Question]. But why is it prescribed [to chant] not 5 or 6 or 3 but [precisely] 4<?>

Answer. For there exist 4 elements. The Universe [has] two upper elements - wind and water, and two lower ones - earth and Passover³⁶. So the teachers [of music -?] asserted. <During the ascension are chanted>³⁷ the kentema and the hypsele,

during the descension the elaphron and the chamele [are chanted].

Question. Why does one kentema indicate two phonai, while the dyo kentemata show only one phone<?>

Answer. It is like interlacing a rope: when it is interlaced you get one rope; when you untwist it, you get four³⁸.

Question. How were the oxeia and the bareia formed <?>

Answer. Because "lambda" was cut and [the parts] were called the oxeia and the bareia.

Question. How were the oligon and the diple formed<?>

Fol.5 *Answer.* They cut "pi" and [the parts] were given these names³⁹.

*The exposition of eight echoi, that is,
of 4 plagal and 4 basic ones.*

[Their] names in the art of music are:

the first [echos] is called Dorios,

the second [one] is called Lydios,

the third [one] is called Phrygios,

<the fourth one is called Mixolydios>⁴⁰,

the plagal of the first [one is called] Hypodorios,

the plagal of the second [one is called] Hypophrygios,

the plagal of the third [one is called] "low" [or] Hypolydios⁴¹,

the plagal of the fourth [one is called] Hypomixolydios.

Musicians! It is necessary to know that the basic echoi are in ascending sounds and the plagal are in descending ones. For you will never find the plagal echos in ascending sounds, and the basic one in descending sounds, but the basic [echoi] will [always be found] in ascending, and the plagal - in descending [sounds].

*The parallage⁴² and the questions
of the art of Papadike.*

Question. How many tones exist in the papadike [art] <?>

Answer. Fifteen⁴³.

Question. How many semi-tones <?>

Answer. Five.

Question. And how many spirits <?>

Answer. Four.

[*Question*]. What are tones, semi-tones and spirits <?>

Answer. The tones are: the ison, the oligon, the oxeia, the petasthe, the apoderma, the apostrophos, the bareia, the antikenoma the kratema, the diple, the anastama, the piasma, the katabasma, the triplon, or the seisma, the parakalesma⁴⁴. Other [signs] such as the psephiston, the katabasma and the existrepton, are mele but not tones⁴⁵. The semi-tones are such [signs] as : the elaphron, the kouphisma, the parakletike, the psephistokatabasma and the existrepton⁴⁶ . They are also called mele.

Fol.6 [The spirits] are such [signs] as: the hypsilon, the chamele, the elaphron and the kentema. They are called spirits, for they make [greater] intervals [and] are not placed without <other tones>⁴⁷ . Without the apostrophos the chamele cannot be placed and [no descending interval] can be formed. And, vice versa, without the oligon , or without the oxeia or the petasthe, we do not find any <hypsele>⁴⁸. Similarly, without the apostrophos we do not find <the elaphron or the chamele, and if we do find them>⁴⁹ , we consider it blameworthy. The chamele and the kentema cannot be placed without other tones either. Though they form intervals, they are not placed alone. Other [signs] are considered among the spirits...⁵⁰ .

The middle of the first [echos] is "low"

[the middle] of the second [echos] is the plagal <of the fourth>⁵¹


[the middle] of the third [echos] is <the first plagal>

[the middle] of the fourth [echos] is <the second plagal>

Fol.6v. Dochai of the prokeimenon⁵² of the whole week start. For Monday vespers, the first echos:

*"God will hear me..."*⁵³

Fol.7v. Know, musician, that if from the first echos you go one

phone up, you will find the echos  ; if you go ²⁵⁴ phonai

up you will find the echos  ; if you go ³⁵⁵ phonai up you

will find δ^{\rightarrow} ; if you go 4⁵⁶ phonai up, you will find the first

echos ρ^{\rightarrow} .

Similarly, if you go 1 phone up from the second echos you will find the echos $\bar{\rho}$; if you go 2 phonai up, you will find the

fourth echos δ^{\rightarrow} ; if you go 3 phonai up you will find the first

echos ρ^{\rightarrow} ; if you go 4 phonai up you will find the basic⁵⁷

[one] $\bar{\rho}$.

Similarly, if you go 1 phone up from the third echos, you will

find the echos δ^{\rightarrow} ; if you go 2 phonai up you will find the first

echos ρ^{\rightarrow} ; if you go 3 phonai up you will find the echos $\bar{\rho}$;

<if you go 4 phonai up you will find the basic, that is, the third echos>⁵⁸.

Fol.8 Similarly, if you go 1 phone up from the fourth echos you

will find the first echos ρ^{\rightarrow} ; if you go 2 phonai up you will

find the second echos γ^{\prime} ; if you go 3 phonai up you will find

the third echos $\overline{\overline{\overline{\overline{\gamma}}}}$; if you go 4 phonai up you will find the

basic fourth [echos] δ^{\prime} .

The beginning of the plagal [echoi].

The beginning of the plagal⁵⁹ $\overline{\overline{\overline{\overline{\gamma}}}}$. If you go 1 phone down from the first plagal echos, you will find the plagal of the fourth δ^{\prime} ; if you go 2 phonai down you will find the "low" echos $\overline{\overline{\overline{\overline{\gamma}}}}$; if you go 3 phonai down you will find the plagal echos

$\overline{\overline{\overline{\overline{\gamma}}}}$; if you go 4 phonai down you will find the basic plagal⁶⁰

echos $\overline{\overline{\overline{\overline{\gamma}}}}$.

If you go 1 phone down from the second plagal echos you

will find the plagal $\overline{\overline{\overline{\overline{\gamma}}}}$; if you go 2 phonai down you will find

Fol.8v. the plagal of the fourth echos $\overline{\overline{\overline{\overline{\gamma}}}}$; if you go 3 phonai down you will find the "low" echos $\overline{\overline{\overline{\overline{\gamma}}}}$; if you go 4 phonai

down you will find the basic of the plagal second again $\overline{\overline{\overline{\overline{\gamma}}}}$.

If you go 1 phone down from the "low" you will find the plagal echos of the second $\overset{\curvearrowright}{\pi} \underset{\cdot}{y}$; if you go 2 phonai down you

will find the first plagal $\overset{\curvearrowright}{\pi} \underset{\cdot}{g}$; if you go 3 phonai down you will

find the plagal echos of the fourth $\overset{\curvearrowright}{A} \underset{\cdot}{\delta} \overset{\curvearrowleft}{\epsilon}$; if you go 4 phonai down you will find the basic "low" $\underline{\underline{u}}$.

If you go 1 phone down from the plagal of the fourth [echos] you will find the "low" echos $\underline{\underline{u}}$; if you go 2 phonai down

you will find the plagal echos of the second $\overset{\curvearrowright}{\pi} \underset{\cdot}{y}$; if you go 3

phonai down you will find the plagal echos of the first $\overset{\curvearrowright}{\pi} \underset{\cdot}{g}$; if you go 4 phonai down you will find the plagal echos of the

fourth $\overset{\curvearrowright}{A} \underset{\cdot}{\delta} \overset{\curvearrowleft}{\epsilon}$ 61.

Know, musician, that if you go 1 phone down from the first

echos you will find the plagal echos of the fourth $\overset{\curvearrowright}{A} \underset{\cdot}{\delta} \overset{\curvearrowleft}{\epsilon}$. If

you go 1

Vol. 9 phone up from the plagal of the fourth you will find the first

echos $g \overset{\curvearrowleft}{\leftarrow}$. If you go 1 phone up from the first plagal echos

you will find <the second plagal>⁶² echos $\overset{\curvearrowright}{\text{y}}$. And when you go 1 phone again from <the third plagal> [echos] you will find

the plagal <of the second> $\overset{\curvearrowright}{\text{y}}$ ⁶³.

If you go 1 phone up from the second plagal you will find <the plagal> of the third $\overset{\curvearrowright}{\text{y}}$.

Similarly, when you go 1 phone down from <the plagal> of the fourth [echos] you will find the "low" [echos] $\overset{\curvearrowright}{\text{y}}$ and when you go 1 phone up from the "low" you will find the fourth

<plagal> echos $\overset{\curvearrowright}{\text{y}}$.

Similarly, when you go 2 phonai up from the first plagal [echos] you will find <the plagal> echos $\overset{\curvearrowright}{\text{y}}$. Similarly, when again you go 2 phonai up from the second plagal [echos] you

will find the fourth <plagal> echos $\overset{\curvearrowright}{\text{y}}$. Similarly, when you

go 2 phonai up from the "low" you will find the first echos $\overset{\curvearrowright}{\text{y}}$.

Similarly, when you go 2 phonai up from the fourth plagal [echos] again you will find the second echos $\overset{\curvearrowright}{\text{y}}$.

Fol.9v. Know, that when you go 3 phonai up from the first plagal

echos $\overset{\curvearrowright}{\text{y}}$ you will find the fourth <plagal> echos $\overset{\curvearrowright}{\text{y}}$ and [another] one connected with "nenano". And if you go 3 phonai

down from the fourth <plagal> [echos] you will find the plagal

of the first $\overset{\curvearrowright}{\pi} \overset{\curvearrowright}{\theta}$. Similarly, when you go 3 phonai up from the

second plagal, you will find the first echos $\overset{\curvearrowleft}{\theta}$, and it is naturally connected with "nenano". And if you go 3 phonai down from "nenano" you will find the plagal of the second

$\overset{\curvearrowright}{\pi} \overset{\curvearrowright}{\theta}$ ⁶⁴. Similarly, when you go 3 phonai up from the "low" you

will find the echos of the second $\overset{\curvearrowleft}{\theta}$, and it is connected with the third echos. And if you go 3 phonai down from the second echos you will find the "low" echos $\underline{\underline{\overset{\curvearrowleft}{\theta}}}$. Similarly, if you go

3 phonai up from the fourth plagal echos $\overset{\curvearrowleft}{\pi} \overset{\curvearrowleft}{\theta}$ you will find the third

Fol.10 echos $\overset{\curvearrowright}{\pi} \overset{\curvearrowright}{\theta}$. And when you go 3 phonai down from the

third [echos] you will find the echos of the fourth $\overset{\curvearrowleft}{\pi} \overset{\curvearrowleft}{\theta}$.

If you go 4 phonai up from the first plagal echos, you will

find $\overset{\curvearrowleft}{\theta}$. Similarly, going 4 phonai down [from it] , you will

find the plagal echos of the first $\overset{\text{A}}{\pi\text{g}}$. And if you go 4 phonai up from the plagal of the second echos you will find the second echos $\overset{\text{y}}{\text{f}}$. Going 4 phonai down from the second echos you

will find the plagal of the second $\overset{\text{A}}{\pi\text{y}}$. If you go 4 phonai up from the "low" echos you will find the echos $\overset{\text{f}}{\text{r}}$. Going 4 phonai down [from it], you will find the "low" echos $\overset{\text{u}}{\text{r}}$. And if you go 4 phonai up from the fourth plagal echos, you

will find the fourth $\overset{\text{A}}{\delta}$. Similarly, going 4 phonai down from the fourth echos you will find the plagal echos of the fourth

$\overset{\text{A}}{\pi\delta}$.

Good end.

Fol. 11. [The wheel of Koukouzeles.]

The wheel itself is like the first, beautiful and, at the same time, basic echos. It was conceived by Master Ioannes Koukouzeles for chanting degrees.

Fol.11v. and 12. [The double wheel.]

The double wheel is like the most beautiful basic echoi and, at the same time, like the plagal echoi. It was created by teachers for chanting degrees. Oh, the art of all arts⁶⁵.

Fol. 12v. [A child's drawing.]

Fol. 13. This quadruple wheel created by Ioannes [Koukouzeles] for chanting degrees is like the basic echos, the middle and the plagal ones. It is useful for the art of music.

[The quadruple wheel].

However, it also has some secret mechanics, look and you will discover it.

Fol.14. "This kalophonarion..."

Fol. 14v. "These five thousand..."

Comments

¹ These words reflect not only the importance of the ison for the system of notation, but its close connection with the mode tonality system of Byzantine music as well.

Later, commenting on the sources published in the present book, I am going to use the term "mode tonality" (Russ. "ladotonalnost"), though for mediaeval music other terms are more frequently used to render the same meaning: church modes, mediaeval modes, natural modes, modi, toni etc. While the term "tonality", especially such a typical Russian word-formation as "*ladotonalnost*", has hardly ever been applied to Mediaeval music thinking, for it was as far back as the XIXth century, when the concept of "tonality" (die Tonalität) was formed as that exclusively harmonious system, which is based solely on major and minor organization, making the term "tonality" inappropriate for other mode systems. Therefore, in order to avoid misunderstanding, I have to give, if in brief, my own view of the problem.

I am deeply convinced that the two most important distinctive and indispensable features of musical thinking are: a) the system of sounds, correlated with each other by numerous forms of subordination (Russ. *lad* - "mode") and united in a certain mode volume (tetrachordal, pentachordal, hexachordal and octave), and b) the ability to apply this mode tonality organization to different pitch, i.e. tonality levels. Both of these factors have been valid in all historical periods, because without them music ceases to be a system, but turns into chaotic combination of sounds.

It is true that every historical period creates its own specific mode forms, with a certain mode volume and its special content, where the sounds of each mode form have their "own" relations, varying in number and functions. This unique character of the mode organization influences pitch tonality levels, on which mode forms are "allocated", and their interrelation.

Therefore, we should deal with historical types of mode tonality organizations, engendered by the musical thinking of various periods, for example, of the antique type (Dorios, Phrygios, Lydios etc.), when mode tetrachordal systems with a peculiar logic of sound interrelation were allocated on numerous tone levels (my own views on this problem can be found in my book "Musical Thinking of the

Ancient World"). A very distinctive period of the mode tonality development was that of the Middle Ages in Western Europe, which was based on hexachordal forms of mode organization. In modern European music the octave mode organizations are also generally known.

But in all these historical periods the two aforementioned factors - mode and tonality, inseparable from each other - have continued to be very effective. Thus, I find it reasonable to use the term "mode tonality" (Russ. "*ladotonalnost'*"), which includes the notions of the two important and indispensable categories of musical sound pitch thinking, for any period of music development. However, it should be born in mind - and this is a general truth - that historical evolution has created different types of mode tonality organizations. So the Ancient mode tonality system is equally different both from the Mediaeval and the New European ones.

From this point of view I do not see why we cannot use the term "mode tonality" (Russ. "*ladotonalnost'*") discussing the problems of Byzantine music.

I must mention one more aspect of terminology.

The Greek term ἤχος used to be translated into Russian as "глас" (*glas*). It had originated in the musical practice of the Russian Orthodox Church and must have been the result of translating ἤχος. No doubt, the term "глас" reflects the same phenomena in Russian mediaeval music which in Byzantium were called ἤχος.

At the same time, in spite of Byzantine and Mediaeval Russian cultures being very close to each other due to common traditions in the musical arrangement of divine services, it is no wonder that their distinctive character made itself manifest in specific features of the mode tonality organization of music material. Moreover, having taken form under the beneficial influence of Byzantium, Russian church music in due course took its own path. And this circumstance could not but influence the special character of the mode tonality system of Russian musical art.

Considering all this, I gave up the idea of using "*glas*" as the Russian equivalent of Greek ἤχος. However close in meaning these terms may seem, each of them has its numerous distinctions, caused by the individual and specific character of musical practice in Byzantium and Ancient Russia.

Thus, I have chosen to use the transcription of the Greek term - "echos" - in the present book.

² I inserted ἀνιόντων τε καί, for there is evidently an omission in the text.

³ The phrase "τοῦ ἴσου εὐμενεστάτου διὰ τοῦ ἴσου" can hardly be found anywhere in προθεωρία*. However, another phrase "χωρίς γὰρ τοῦ ἴσου οὐ κατόρθοῦται" is found in almost every example of this kind. In *Greek 498* it is used twice: in the place commented on and on lines 4 - 6 of the same folio. This seems to be at variance with the traditions of the genre, where, for the sake of conciseness, no repetitions were allowed. Therefore it is not improbable that the phrase was repeated owing to some misunderstanding. I would not undertake to state, though, which of the two phrases appeared by mistake, since the number of arguments pro and contra is equal in both cases. Yet in accordance with the tradition this phrase looks more appropriate in the place where it is given for the second time.

⁴ There is apparently another mistake here too. "μέν οὐ μετρεῖται" on line 3 looks especially doubtful; so does the return to "φωνὴν οὐκ ἔχει", which has already been "chanted" in the middle of line 2, at the beginning of lines 4 and 5 on fol. 2. So I think the more acceptable variant should be as follows:

" Ἴσον [λέγεται] ἄφωνον· οὐχὶ δὲ ἄφωνον
ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει, φωνεῖται
μέν οὐ μετρεῖται δέ,
ἀριθμῶδες γὰρ φωνὴν οὐκ ἔχει".



It was with due regard for this correction that the translation was done.

⁵ See comment 4 to *Greek 497*.

⁶ ἃ λέγονται was borrowed by me from *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 151), see comment 4 and 13 to *Greek 494*, and the comment 30 to *Greek 497*.

⁷ The manuscript κράτημα is evidently used incorrectly here, for κράτημα is a sign of duration, which does not belong to the group of interval signs. However, we even have a graphic representation of the

* In *Greek 496*, which is not considered in the present book, on fol. 1 it is written: "τὸ ἴσον ἐστὶν εὐμελέστατον· χωρίς γὰρ τοῦ ἴσου ὅλα ἀφωνα μενοῦσιν".

kratema  . Yet according to the rules of Byzantine notation, the sign κρατημοῦπόρρον  should have been placed here instead.

⁸ In accordance with the rules of Byzantine notation theory the manuscript "τὰ τέσσερα σώματα καὶ πνεύματα." should be replaced by "τὰ σώματα καὶ τὰ τέσσερα πνεύματα". The translation was done with regard for this correction.

⁹ See comment 6.

¹⁰ See comment 7.

¹¹ The numeral in the phrase "ἐκ τῶν κατιουσῶν τέσσερα" is apparently an error.

¹² In the manuscript it is not a question-mark but a full stop. However, the meaning of the phrase and the text following it show that it is an interrogative phrase. The reader can easily find the similar cases in other places of the manuscript text.

¹³ At this place in the manuscript source there should have been a series of signs, illustrating a well-known rule of Middle Byzantine notation: the ison, placed above the ascending interval sign, negates its value.

¹⁴ Here the examples, showing that the descending sign placed above the ascending one negates the interval value of the latter, should have been given.

¹⁵ I have ventured to supplement the manuscript text in such a way to avoid possible nonsense.

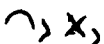
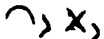
¹⁶ It should be noted that *participium* ἀνοίγων is hardly ever met in the absolute majority of sources of this kind, which are characterized by limited vocabulary, and therefore it attracts the reader's attention at once.



¹⁷ There must have been a new number of signs, given to illustrate this rule, in the manuscript source here.

¹⁸ Let us note that οἱ δύο ἀπόστροφοὶ σύνδεσμοι is used here instead of the conventional ὁ διπλαοπιστροφός.

¹⁹ This fragment seems to lose its meaning if τῶν ἀποστροφῶν καὶ τῶν διπλαοπιστροφῶν is not changed for ὁ ἀπόστροφος καὶ ὁ διπλαοπιστροφός and ὑποτάσσονται ὑπὸ τὰ κατιόντα πνεύματα is not added. In the traditional examples of προθεωρία this rule is expressed in the following way: "τὰ κατιόντα πνεύματα ...ὑποτάσσει τὰ ἑαυτῶν σώματα...". Above line 20 of fol. 2v. of the manuscript (see the photocopy) the following examples are given: the chamele and the

elaphron, placed above the petasthe and the kouphisma, negate the interval value of the latter.

²⁰ The two pairs of neumes  χ_2 , given here to illustrate the above-cited rule, should be given in a different way:  χ_2 .

²¹ The sign of the kratemohyporron is missing in the text and the shape of the homalon, given here , is different from the generally accepted one .


It should be noted in passing that here, as well as in many other cases (see also comment 4 to fol. 45 v. of *RAIC 63*), there is no clear line of distinction between the two meanings of the verb ὑποτάσσειν - " to subordinate" and " to place under", which have different expressions in notation. Therefore, without any " caesura" in the text, the exposition of notation rules, dealing with the interrelation of interval signs when some of them subordinate (ὑποτάσσοῦσι) others, is followed by the exposition of the composite graphics of some soundless hypostases, formed from the neumes with more primitive outlines, when some signs are placed under (ὑποτάσσονται) the other.


²² ἀργουσύνθετον is the name of the sign which is a conjunction of the homalon with the kratemohyporron. However, it is depicted here without any name (see also comment 30). For more information about this sign see: *Conomos D. Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. A Study of Late Byzantine Liturgical Chant. Thessaloniki 1974, 363 - 366.*

²³ In this place of the manuscript the drawing of the seisma is missing.

²⁴ I will not undertake to explain how the negation μηδέ, alien to this text, made its way into it. But, whatever the reasons for this may have been, it cannot be regarded in translation.

²⁵ It is strange that in the manuscript a horizontal line should have appeared above the traditional shape of the diple.

²⁶ The graphic representation of the seisma was not completed in the manuscript, for it lacks the sign of the hyporroc . The

accepted shape of the seisma is .


27 "The double homalon" and "the small homalon" were sure to have aroused great interest, being the signs unusual for a traditional catalogue of the great hypostases. Yet their identical graphic representation (see lines 16 and 17 of the photocopies of fol. 3) is rather disappointing.


28 A rare sign, its name may be translated as "purring".

28a Unfortunately, the given signs of the parakletike are in no way different from one another.

29 In the list of the neumes the sign ἕτερον τοῦ ψαλτικοῦ was always placed after γοργοσύνθετον. This can be evidenced by the texts of many well-known sources, where ἕτερον τοῦ ψαλτικοῦ is recorded; see: *Gerbert M. De cantu ...*, T.II, Tab. IV: *Christ W. Über die Harmonik des Manuel Bryennius ...*, 269; *Παρανίκας M. Op.cit.*, 166; *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 155), *Gabriel Hieromonachos. Op. cit.*, 64 (footnote to line 294). Such succession of these two neumes may be accounted for by the fact that the graphic representation of " another [gorgosyntheton] of psaltike" is based on the graphics of the "gorgosyntheton". Following this tradition I put the term "gorgosyntheton" into the text.


30 The name of this sign in the manuscript is preceded by the phrase "καὶ γίνεται ἀργοσύνθετον", which seems to be out of place here. It should be on line 6 of the given folio where καὶ γίνεται is also recorded, though without the name ἀργοσύνθετον, which should have been placed next to the drawing of the sign.


31 It should be noted that on the whole the graphic representations of all phthorai given here are basically the same as the traditional ones, the carelessly written phthorai of the first and the first plagal echoi being the only exception. Firstly, they are hardly different, and secondly, they are at variance with the traditional graphic outlines of the phthorai of the first echos  and

the first plagal echos  . In the text I use the conventional phthorai of either echoi in the way they are given in *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 53). Their manuscript variants are given in photocopies.

It should be added here that the neume "thema haplun", mentioned below, is not accompanied by its graphic representation.

31a It is not difficult to see from the photocopy that the shapes of the hemiphthora and the hemiphone signs hardly differ from one

another. 

32 The neume "stauros"  is missing in the manuscript.

33 Even after the most careful counting of the great hypostases in this section, their total number is several items smaller.

34 I have already mentioned (see the introductory part) that the preceding sentence is separated from the given one by a one-line gap. It is not improbable that the scribe wanted to mark a new part.

35 The beginning of "The Small Ison".

36 This is how the present text transforms the ancient theory about the four elements (air, water, earth and fire) which are supposed to form the basis of all natural phenomena.

This archaic concept is known to have originated at the dawn of Hellenic civilization. The ways it was christianized, which resulted in "heathen" fire (πῦρ) being replaced by Easter (Λαμπρή) could have been many. For example, such substitution may have occurred under the influence of the early Easter service, where the rite of the "Holy Fire" in the Church of the Holy Sepulchre occurred, or it may have been the reflection of a later service (beginning from the second half of the Xth c.), devoted to the descent of the Holy Light from Heaven. Anyway, the transformation of πῦρ into Λαμπρή is sure to have taken place in liturgical practice and then it made its way to the folios of such manuscripts as *Greek 498* and the like, closely connected with church life. I am deeply grateful to C.C.Akentyev for having advised me on this question.

37 εἰς ταῖς ἀνιοῦσαις ψάλλεται is apparently an omission in the text.

38 The question of what might have been the reason for one kentema indicating two phonai and the dyo kentemata showing only one phone, could not fail to arise in the Byzantine practice of music teaching, for, in accordance with the simplest logic, it should have been the other way round. Therefore, chanters, starting their musical training and, naturally, operating according to the most primitive categories, had to find an answer to this recurrent question. While acquainting ourselves with the text here, we realize that the answer, given in *Greek 498* shows not a competent knowledge of the matter

but a witty deviation from the real answer: one kentema can be compared with a rope which can be untwisted into several parts, while the dyo kentemata are very much like two ropes which can be interlaced and make one.

³⁹ If the interpretation variant of the oxeia \diagup and the bareia \curvearrowright , having originated from "the lambda Λ cut in two parts", seems fairly probable, the idea of the oligon $-$ and the diple $//$ being based on "the cleaved" letter "pi" Π is rather far-fetched. For the sign of the diple has not only two close parallel lines but their apparently right slope, which is the main distinction of the diple, say, from the piasma \backslash (as well as its other graphic features). However, such slope is missing in the shape of "pi".

On the whole, it should be born in mind that such interpretations of the origin of neumes, which more often than not were rather far-fetched, were artificially created by teachers of music. Moreover, the individual views of every teacher and the traditions of his school were inevitably reflected in the teachers' interpretations. It is most probable that we have here one such individual, whose methods of interpreting the origin of the oligon and the diple shapes were not very successful.

⁴⁰ Another obvious omission.

⁴¹ The traditional succession of tonality names require their special arrangement: the names with a prefix $\acute{\upsilon}\pi\acute{o}$ are always given in the same order as the names without the prefix. Therefore, if in the given list "Lydios" is followed by "Phrygios", then "Hypolidios" should be followed by "Hypophrygios". In any case, such had been the principle of the ancient mode tonality system organization, whence the Byzantines borrowed these special terms. However, in our manuscript, as is seen, this principle is violated, for "Hypolydios" follows "Hypophrygios", while in the sequence of names with the prefix $\acute{\upsilon}\pi\acute{o}$ "Phrygios" followed "Lydios". This is another piece of evidence of showing that the comparison of the echoi with ancient tonalities was formal and scholastic for mode tonality organizations, reflecting different historical periods of musical thinking, which could not have any identity in meaning. For this reason sequences

with different order of tone names were used in Byzantine tradition. For a summary of information on this problem see : Channick Ch., Wolfram G. Kommentar //Gabriel Hieromonachos. Op.Cit., 124 - 125; Haas M. Byzantische und Slavische Notationen, 2.41. *Γερμαν E. Византийское музыкознание*, 177 - 178.

⁴² About παραλλαγή see comment 1 to fol. 50v. of *RAIC 63*.

⁴³ In the manuscript there is figure 18 (ιη '). But this is an obvious mistake. This conclusion is based not only on the rules of Byzantine notation theory, but even on the information given in the present manuscript with the list of 15 tones to follow.

⁴⁴ These signs are referred to tones in other two well-known manuscripts : *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 159) and *Codex Petropolitanus Graecus 239* (Thibaut. Monuments ..., 87), and also fol. 48v. of *RAIC 63*.

The reader is reminded - again that the theory of 15 tones, 5 semi-tones and 4 spirits, given in the commented part of the manuscript, is but a fragment reflecting the standards of Palaeo-Byzantine and not of Middle Byzantine notation.

⁴⁵ In *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 159) two signs only are given τὸ ψηφιστοκατάβασμα καὶ τὸ ἐξιστρεπτόν instead of three while in *Codex Petropolitanus Graecus 239* (Thibaut. Monuments..., 87) and *RAIC 63* (fol. 48 v.) it is as follows; ψηφιστόν, ψηφιστοκατάβασμα, ἐξιστρεπτόν.

It is not unreasonable to note that the name of the last sign given in all three manuscripts differs from the name of the same sign as registered in the sources on Middle Byzantine notation: not ἐκστρεπτόν, but ἐξιστρεπτόν (and in *RAIC 63* ἐξηστρεπτόν).

⁴⁶ *Greek 498* gives the same information about semi-tones as *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 159) and *Codex Petropolitanus Graecus 239* (Thibaut. Monuments ..., 87): τὸ ἑλαφρόν κλάσμα, τὸ κούφισμα, ἢ παρακλητική, τὸ ψηφιστοκατάβασμα καὶ τὸ ἐξιστρεπτοκατάβασμα. However, in "The Hagiopolites" (Raasted 29) only three semi-tones are recorded - σείσμα, κλάσμα μικρόν καὶ παρακλητική and *Codex Vaticanus Graecus 872* (Tardo 169) gives 6 semi-tones : τὸ ἑλαφρόν κλάσμα, τὸ κούφισμα, τὸ πελαστόν, τὸ θέμα, ἢ παρακλητική καὶ ἡ φθορά.

⁴⁷ It is clear that I had to leave out the manuscript phrase "χωρὶς γὰρ τοῦ ἰσοῦ οὐ κατορθοῦται", for it does not belong at this in *Greek 498*, where some explanations are given which have nothing in

common with the *ison*. There is no doubt that this popular phrase had been inserted here by mistake. Therefore, the only reasonable way out was to add the necessary specification to the text, without which the latter would be senseless : "χωρίς γὰρ ἐτέρων τόνων οὐ συνίσταται".

⁴⁸ See, for example, *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 159), *Codex Jerusalimitanus 332* (Rebours 12).

⁴⁹ See, for example, *Codex Jerusalimitanus 332* (Rebours 12), *RAIC 63*, fol. 48 v.

⁵⁰ In other manuscripts, containing the same text (see, for example, *Codex Barberinus Graecus 300* - Tardo 159 and *RAIC 63*, fol.48v.) the exposition of interval values of the spirits and other theoretical principles of notation follow. But in *Greek 498* the subsequent exposition of this part is missing and a completely new section begins. The reader of the present book will find the missing part in the text of *RAIC 63* published here.

⁵¹ These three lines (19 - 21) on fol. 6 are absolutely wrong and I had to change the numbering of *echoi* to make it conform to the rules of Byzantine theory. But even reading the corrected variant of the passage, one should remember that according to the traditions of Greek musicology, the exposition of the *oktoechos* system foundations was to go first, that is, the description of κύριοι, and πλάγιοι ἤχοι was to be followed by μέσοι ἤχοι. In *Greek 498*, though, the four lines describing the middle *echoi* appear rather unexpectedly and end up just as suddenly. We can only guess about the reasons which made the scribe first start and then stop writing the system of the middle *echoi*.

⁵² αἱ δοχαὶ are the *prokeimena*, executed during the evening and the morning services (see: *Στάθης Γρ. Οἱ ἀναγραμματισμοὶ ... 39*).

⁵³ Here the chant with the opening lines from the fourth verse of *Psalms 4* is given.

⁵⁴ In the manuscript it is *τρεις*, which is an obvious mistake.

⁵⁵ The manuscript *τέσσαρας* is another mistake, equally obvious.

⁵⁶ It is only here that the correct way of counting degrees is being re-established.

⁵⁷ As a closer reading of the text shows, the definition κύριος indicates not "the basic" *echos* which differs from the *plagal* (for this part deals with the basic *echoi* only), but "the basic" *echos* which opened the list of descensions by degrees of the mode tonality

system. In this very meaning κύριος is used later in the sphere of the plagal echoi.

⁵⁸ Obviously an omission in the text, which should be filled, if only in translation, otherwise pupils will have a gap in mastering the sound space of the oktoechos system.

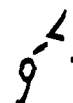
⁵⁹ This phrase helped the pupil to have some starting point in learning the plagal echoi.

⁶⁰ Just as in the aforementioned case with the basic echoi (see comment 57), the definition κύριος, if compared with the plagal echoi, is used to indicate the plagal echos, which opens the descension sequence of mode tonalities.

⁶¹ The final phrase of the sentence "καὶ αὐτὸς ἐστὶν βαρῦς" found its way here by mistake, because βαρῦς is the third plagal echos, while the discription here ends up with the fourth plagal. Most likely, this phrase should have been after line 10 of the given folio. I left this line out in the translation, since there is no doubt that it bears no relation to the preceding sentence.

⁶² The next is incorrect without πλάγιον added to it. Further corrections and specifications of the text are done in the similar way.

⁶³ In the manuscript variant of this sentence τρίτον was erroneously replaced by πρῶτον.

⁶⁴ The next phrase "ὁμοίως καὶ ἀπὸ πρῶτον  " seems to have been inserted here by mistake. It is not only that it is incomplete. The exposition order of material here does not comment on either the first basic echos, or the first plagal. And indeed, in the commented passage the echoi, separated by 3 degrees, are described. The first main echos and the plagal of the first echos have already been mentioned in this connection. The scribe seems to have left this phrase deliberately incomplete. He must have realized his mistake. So I thought it only natural to leave this phrase out in the translation.

⁶⁵ It is easy to see that the four lines, placed on fol. 11v., are absolutely identical to the text on fol. 12 (the only difference between them being rather insignificant, namely, τὰς φωνάς are repeated twice on fol. 11v. by mistake). Therefore I chose not to

repeat one and the same definition of the double wheel in translation.

Глава IV.

Фрагмент "Стихираря Неофита, иеромонаха из Дамаска"

(Греческая 495)

При работе над отрывком из *Греч. 498*, связанным с палеовизантийской нотацией, у меня возникла мысль представить читателям еще одну рукопись из коллекции Порфирия Успенского, так как ее содержание имеет самое непосредственное отношение к той же проблеме.

Эта полузагадочная рукопись никогда не привлекала должного внимания музыковедов и наука прошла мимо нее. А рукопись содержит в себе такие сведения, которые не могут не заинтересовать тех, кто стремится раскрыть тайну палеовизантийской нотации.

Конечно, это не означает, что предлагаемая вниманию читателей рукопись может дать ответы на многие вопросы, возникающие при изучении палеовизантийской нотации. Как раз наоборот. Она только увеличивает число безответных вопросов. И вместе с тем вряд ли кто-нибудь будет оспаривать мнение, что чем больше введено в научный обиход источников (даже пока "молчащих"), тем активнее можно штурмовать крепость палеовизантийской нотации.

Речь идет о рукописи под шифром *Греч. 495* (репродукции ее листов даны сразу после *Греч. 498*).

И.А.Бычков и В.К.Ернштедт датировали ее XVI-XVII вв¹. В.Бенешевич, давший ее краткое описание² и поместивший в своей книге фотокопию л.1 об³., вообще не высказывался о времени создания рукописи. Ж.-Б.Тибо - единственный музыковед, который опубликовал ее краткое описание⁴ и датировал ее XV веком. Попутно он высказал несколько до предела сжатых замечаний, касающихся рукописи (наиболее существенные из них будут упомянуты далее). Но уровень знаний о византийской нотации в его время был слишком ограничен. Поэтому он не смог увидеть в материале рукописи важные свидетельства и по достоинству оценить их. Все это и дает основание утверждать, что *Греч. 495* никогда не была предметом серьезного исследования музыковедов.

Рукопись представляет собой 4 листа размером 255 x 165. Ее первый лист - пустой, а на л.1 об. вверху карандашная запись:

"Стихирарь Неофита иеромонаха из Дамаска".

Внизу же листа приписано:

"Синай. Год неизвестен".

На последнем листе (л.7 об.) находится полностью смытая арабская запись.

Качество бумаги, абсолютно лишенной каких-либо водяных знаков, и характер почерка писца говорят о том, что *Греч.495* написана не позднее второй половины XIII века. Поэтому все вышеупомянутые датировки, относящие рукопись к более позднему времени, представляются сомнительными. Это подтверждает и музыкально-теоретическое содержание источника, которое можно определить как встречу на листах одной *πρωτεύουσα* двух исторически различных нотаций - палеовизантийской и средневизантийской. Такая встреча в более поздние

¹ Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1883 год. Санкт-Петербург 1885, 161, N 106.

² Бенешевич В. Описание греческих рукописей монастыря Святой Екатерины на Синае. Т.1, 631-632, N 302.

³ Там же, 155.

⁴ Thibaut. *Monuments ...* 133. Однако в этом издании рукопись ошибочно зарегистрирована под N 496. Кроме того, наблюдения над текстом Ж. -Б. Тибо наводят на мысль, что перепутан не только шифр рукописи, но и сам источник, ибо не отмеченными оказались многие важные черты, которые невозможно было не заметить.

времена была бы немыслима. Конечно, известны и рукописи XVI-XVII вв., в которых иногда очень фрагментарно проскальзывают разрозненные сведения о палеовизантийской нотации. Здесь же конспективно изложены две палеовизантийские системы нотации (именно к такому выводу приводит изучение рукописи) и одновременно важнейшие правила средневизантийского нотного письма. На рубеже XIII-XIV вв. еще иногда возникала потребность в описании нотной системы, уходящей тогда в безвозвратное прошлое. Несколько позже она уже никого не могла заинтересовать.

Содержание *Греч.495* выражено не в музыкально-теоретическом тексте, а в классификации знаков и в особых таблицах. Поэтому, приступая к описанию рукописи, я вынужден был отказаться от формы изложения, принятой во всей книге. Так как в рукописи отсутствует текст как таковой, отпала необходимость в его публикации, а следовательно, и в комментариях к нему. По этим причинам вниманию читателей предлагается только краткое описание источника, сопровождаемое изложением некоторых соображений, возникающих при знакомстве с его содержанием (конечно, при чтении этого описания нужно постоянно иметь перед глазами прилагаемые фотокопии рукописей).

Содержание *Греч.495* подразделяется на две основные части.

Вторая из них (лл.2-7 об.) посвящена перечислению сочетаний знаков средневизантийской нотации. И здесь почти нельзя обнаружить ничего, что было бы неизвестно по другим рукописям с прозеωρία. Мы видим те же обычные разделы: "Αἱ ἀναβαλλννοῦσαι (sic) φωναί" или "Φωναί αἱ καταβέμουςας (sic)" и аналогичные. Завершается прозеωρία известными "νῆξιματα (sic) τῶν ὀκτὼ ἤχων". Единственным отличием изложения учебного материала этой части рукописи от однотипных явлений форма подачи соединения знаков: каждое их сочетание заключено в круг и несколько листов рукописи представляют собой серию таких красных кругов, в которых неумы и цифры, указывающие количество получающихся φωναί, написаны черными чернилами. Такой контраст цветов и необычная форма изложения знаковых соединений призваны были привлечь внимание учащихся и способствовать лучшему запоминанию содержимого каждого круга (см. соответствующие репродукции

в конце книги; странно, что Ж.-Б. Тибо ни словом не обмолвился об этой отличительной особенности рукописи).

Конечно, наибольший интерес представляет первая часть рукописи (лл.1 об. - 2). Несмотря на свои сравнительно небольшие размеры, она содержит в себе очень важный материал, познавательное значение которого трудно переоценить, ибо, как уже указывалось, здесь излагаются две палеовизантийские нотные системы.

Вот начало первой из них (даю в орфографии рукописи):

" Ἐρωτισ(ι)ς· Πόσοι τόνοι·
καὶ τί, τόνοϛ· καὶ τί ἡμήτονα· καὶ
πόσα πνεύματα;

Ἄλ(όκρισις)· Τόνοι μὲν οὖν
ἔστιν ιε ' καὶ πν(εύματ)α· δ '·
καὶ ἡμήτονα· ε ' καὶ τόνοι μὲν
οὖν ἔστιν οὗτοϛ· ιε "'

"*Вопрос.* Сколько [существует] тонов, что такое полутон и сколько [бывает] духов?"



Ответ. Существует 15 тонов, 4 духа и 5 полутонов. Тонами являются следующие 15 [знаков]".



Далее следует ряд изображений знаков и под каждым из них находится его порядковый номер, подобно тому, как в более поздних рукописях, да и во второй части данной рукописи, под одной невмой или под сочетанием неvm указывается соответствующее интервальное значение в виде числа φωναί.


Начертания знаков даны без названий. Однако, судя по всему, не только их число, но и их порядок во многом соответствуют тому, который указан для тонов в *Греч.498* (л.5 об., напомним его: исон, олигон, оксия, петасти, аподерма, апостроф, вария, антикенома, пиасма, катавасма, сисма, паракалесма). Сомнения вызывают только начертания пяти знаков, изображенных под номерами 8, 11, 13, 14 и 15. Однако рукопись, которую мы сейчас рассматриваем, может помочь установить истину.

Дело в том, что второй каталог знаков содержит их изображения вместе с названиями. Кроме того, в обоих перечислениях находится много общих знаков. Благодаря этому второму каталогу можно уточнить некоторые невмы первого списка, где они даны только с порядковыми числами.

Знак первого каталога под номером 8, согласно перечислению *Греч.498* и других источников (см.комментарий 44 к *Греч.*


498), должен быть антикеномой. Однако находящаяся на этом же листе рукописи, на строке 15, невма с подписанным под ней названием ἀντικένωματῶν имеет более острый угол при содействии двух линий , чем знак под номером 8 . Кроме того, существует еще одно доказательство того, что под номером 8 находится не антикенома. Дело в том, что группа невм, в которую входит этот знак, - τόνοι. Вместе с тем в группе ἡμίτονα под номером 4 находится знак (строка 11), полностью соответствующий изображению того, который имеет под собой подпись ἀντικένωματῶν: здесь тот же самый острый угол между двумя основными линиями его начертания. Но так как один и тот же знак не может одновременно входить и в τόνοι, и в ἡμίτονα, то, принимая во внимание указанное расхождение в графике, нужно заключить, что под номером 8 находится не антикенома, а какой-то другой знак, название которого установить сейчас не представляется возможным.

Знак под номером 11 несколько отличается от известных форм анастамы, хотя Ж.-Б. Тибо определяет его как анастаму. В изображение анастамы всегда входят дипли  и петасты  (иногда к ним добавляется апостроф и двойная кендима, см.: Floros C. Neumenkunde... 201). В нашей рукописи под номером 11 находится знак, состоящий из петасты и двух параллельных

черточек, подобных дипли, но имеющих наклон в сторону , противоположную той, которая характерна для дипли. Может быть, перед нами еще одна незарегистрированная разновидность анастамы? Однако этот вопрос требует дальнейшего изучения. Пока же остановимся на том, что невма под номером 11 достаточно близка к анастаме по своему начертанию.

Знак под номером 13 ничем не похож на известные формы главасмы (см.: Floros C. Neumenkunde... 240), которая, согласно перечислению других рукописей, должна здесь находиться. Однако дальнейшее знакомство с Греч. 495 покажет, что этот знак идентичен представленной в самом начале л. 2 описываемой рукописи (конец 1 и начало 2 строк) невме с интересным названием: δύο κ(α)τ(α)βάσμ(α)τα δεξιὸν καὶ ἀριστερόν (две

катавасмы, правая и левая)⁵. Причем на первой строке, где изображена правая катавасма, рядом с основной формой знака, похожей на эллиптическую полуокружность, у которой на нижнем "обрыве" появляется нечто похожее на невму ипоррои


, с левой стороны стоит обозначение Г. У левой катавасмы, изображенной на второй строке, это обозначение отсутствует. Так вот, знак под номером 13 на л.1 об. почти полностью повторяет начертание, запечатленное на 1 строке л.2, лишь с небольшим добавлением в верхней внутренней части полуокружности в виде очень маленького волнообразного штриха. Однако, несмотря на такую незначительную разницу, можно быть совершенно уверенным, что на л.1 об. под номером 13 находится катавасма.

Знак под номером 14 очень далек от традиционных изображений сисмы (см.: *Floros C.Neumenkunde...218*), а следующий за ним не имеет ничего общего с паракалесмой (см.: *Ibid.*, 256). Последний в точности повторяет форму древней анатрихисмы, состоящей из двух апострофов, оксии и двух кендим (см., *Ibid.*, 216). Поэтому знак под номером 15 можно с полным основанием определить как ἀνατρίχισμα (об этом писал и Ж.-Б.Тибо).

Таковы разночтения в группе тонов в *Греч.495* в сравнении с аналогичными сообщениями других источников.

В группе же духов *Греч.595* все знаки как будто соответствуют известному нам перечню (ипсилон, хамили, элафрон, кендима; см.*Греч.498*, начало л.6). Правда, некоторая неуверенность появляется при взгляде на первую невму этой группы в *Греч.495*: переписчик, изображая кендиму, написал точку и - явно по неосторожности - добавил снизу небольшой штрих с поворотом вправо. В результате получилось нечто

⁵ В Афонской рукописи X века -Codex Lavra Г. 67 - на 6 строке листа 159

имеется знак с похожим названием σταυρός ἀπὸ δεξιᾶς. . Скорее всего, такое название связано с графической формой невмы, где справа (ἀπὸ δεξιᾶς) соединены горизонтальная и вертикальная линии креста (σταυρός). Подробнее об этом знаке см.: Tillyard H.J.W.Fragment of a Byzantine Musical Handbook in the Monastery of Lavra on Mt.Athos//Annual of the British School at Athens 19, 1912-13, 113; Palikarova Verdeil R. La musique Byzantine ... 117; Haas M. Op. cit., 2.93; Floros C.Neumenkunde ... 274.

вроде запятой, повернутой в противоположную сторону от обычной. Однако, несмотря на это, можно смело утверждать, что здесь все-таки изображена кендима.

Что же касается духа под номером 2, то это, конечно, ипсили, несмотря на то, что ее горизонтальная черта несколько удлинена (\angle) по сравнению с традиционной нормой (\angle). Но на л.2 мы встречаем как обычную ипсили (строка 2), так и аналогичную той, которая находится на л.1 об. в группе πνεύματα (см. л.2, строка 8).

Особый интерес представляет группа ἡμίτονα (на л.1 об. строка 11). В отличие от всех известных сообщений (см.комментарий 46 к *Греч.498*) здесь в нее включены класма, элафрон, куфисма, фтора, антикенома и тема. Все начертания знаков этой группы четки и не вызывают сомнений.

Таким образом, классификация знаков, зафиксированных на л.1 об. *Греч.495* (условно - Нотация А), может быть представлена в таком виде (даю наименования знаков в общепринятой орфографии, а не по *Греч.495*):

Τόνοι

1. ἴσον
2. ὀλίγον
3. ὀξεῖα
4. πετασθή
5. ἀπόδερμα
6. ἀπόστροφος
7. βαρεῖα
8. -
9. κράτημα
10. διπλῆ
11. -
12. σεῖσμα
13. καταβάσματα
14. -
15. ἀνατρίχισμα

Πνεύματα

1. κέντημα
2. ύψηλή
3. έλαφρόν
4. χαμηλή

Ήμίτονα

1. κλάσμα έλαφρόν
2. κούφισμα
3. φθορά
4. άντικένωμα
5. θέμα

Далее, со строки 12 л.1 об. начинается изложение другой классификации знаков палеовизантийской нотации. На чем основывается такое утверждение?

При первом знакомстве с фразой "καὶ τόνοι μὲν οὖν ἔστιν κδ'", начинающей новый раздел, может возникнуть мысль, что в ней содержится ошибка. Если цифра верна, то чем тогда объяснить перечисление на лл.1 об. - 2 не 24, а большего количества знаков. Ведь последние две невмы (κατάβασμαν и ἕτερον ψιφηστόν [κατάβασμαν]) превышают указанное число. Если κδ 'ошибка переписчика, то можно предполагать, что здесь должна стоять цифра ιδ ' (близкая к ε 'Нотации А). Тогда каталог новой группы τόνοι должен завершиться на л.1 об., где как раз и оканчивается перечисление 14 невм. Что же в таком случае представляют собой 12 невм, приведенных в верхней части л.2?

Однако все сомнения относительно κδ ' рассеиваются после ознакомления с содержанием одиннадцати верхних строк л.2. Становится ясно, что перечень знаков, указанных на л.1 об. после фразы "καὶ τόνοι μὲν οὖν ἔστιν κδ' " и на первых одиннадцати строках л.2, является общим. Действительно, после изложения названий и начертаний 26 невм в рукописи утверждается, что среди них находится только 7 звучащих знаков (καὶ ἀπὸ τούτων εἰσὶν ἔμφωνα ζ '), а остальные 17 - σύμφωνα (Ж.-Б.Тибо ошибочно принял ἔμφωνα и σύμφωνα за новую, третью систему знаков).


Итак, получается, что цифра κδ ', заявленная в начале перечня второй группы τόνοι, верна. Следовательно, какие-то

два "лишних" знака (так как всего их - 26) попали сюда по недоразумению или по какой-то неизвестной нам причине (Ж.-Б.Тибо насчитывал здесь 27 знаков, так как δύο καταβάσματα δεξιόν καὶ ἀριστερόν он рассматривал как два различных знака).

Суммируя ἔμφωνα и σύμφωνα, можно получить как раз те 24 знака, которые и составляют Нотацию Б (будем условно ее называть так).

Вместе с тем, в результате знакомства с каталогом 26 невм, а потом - с 7 ἔμφωνα и 17 σύμφωνα обнаруживаются не только "лишние" знаки, находящиеся среди 26. Одновременно с ними нетрудно установить и "новые" невмы, оказавшиеся среди ἔμφωνα и σύμφωνα, отсутствующие в каталоге 26.

В самом деле, среди ἔμφωνα и σύμφωνα по какой-то причине не оказалось πελαστόν, обеих παρακλητικά, а также κατάβασμαν и ἕτερον ψιφηστόν [κατάβασμαν], заявленных среди 26 знаков. Обзор же начертаний σύμφωνα показывает, что в каталоге 26 не были упомянуты три невмы, приводящиеся в этой группе под номерами 12, 16 и 17.

Знак под номером 12  напоминает архаичную τίναγμα (см.: Palikarova Verdeil R. La musique Byzantine... 118; Floros C. Neumenkunde... 235; хотя Ж.-Б.Тибо почему-то считал, что это параклитика). Знак под номером 16 абсолютно идентичен поздней ὄλρορη, известной и в палеовизантийских формах нотного письма (см. Floros C. Neumenkunde... 146). Что же касается знака под номером 17, то это какое-то сложное образование, состоящее из хорошо известных невм. Однако само название этого знака остается загадочным.

Результаты проведенного анализа можно свести в одну таблицу, включающую в себя две группы знаков: одну - τόνοι и другую - ἔμφωνα и σύμφωνα. Для удобства обзора я даю их под теми же номерами, под которыми они зафиксированы в рукописи. Причем одноименные знаки располагаются напротив друг друга, а отдельно выносятся "лишние" и "новые" (орфография здесь также не рукописная, а унифицированная):

Νοτάκια Β

Τόνοι	2. ὀλίγον 3. ὀξεΐα 24. κέντημα 17. ὕψηλή 22. ἀπόστροφος 6. ἔλαφρόν 9. χαμηλή 1. ἴσον 4. βαρεΐα 5. φθορά 7. ἀπόδεσμα 8. ἀντικένωμα 10. κλάσμα ξυρόν 11. κλάσμα ἔλαφρόν 12. κράτημα 13. σεΐσμα 14. διπλή 15. δύο καταβάσματα (δεξιὸν καὶ ἀριστερόν) 19. κούφισμα 20. θέμα 18. κύλισμα	ἔμφωνα	1. ὀλίγον 2. ὀξεΐα 3. κέντημα 4. ὕψηλή 5. ἀπόστροφος 6. ἔλαφρόν 7. χαμηλή 1. ἴσον 2. βαρεΐα 3. φθορά 4. ἀπόδεσμα 5. ἀντικένωμα 6. κλάσμα ξυρόν 7. κλάσμα ἔλαφρόν 8. κράτημα 9. σεΐσμα 10. διπλή 11. δύο καταβάσματα (δεξιὸν καὶ ἀριστερόν) 13. κούφισμα 14. θέμα 15. κύλισμα
		σύμφωνα	
.....			
"лишние"	15. πελαστόν 21. πετασθή 23. παρακλητικὴ 25. κατάβασμα 26. ἕτερον ψηφιστόν κατάβασμα	"новые"	12. τίναγμα 16. ὑπορροή 17. -

Итак, мы получили классификацию Ноtации Β. Безусловно, в чем-то наши сведения о ней недостаточны, а в чем-то дефектны. Простейшая логика подсказывает, что сумма ἔμφωνα и σύμφωνα должна давать общее количество τόνοι. В нашем же распоряжении в двух колонках содержится 21 общий знак. Но среди τόνοι 4 знака оказались "лишними" (будем считать, что невма под номером 26 - ἕτερον... - является разновидностью

того, который стоит под номером 25, подобно тому, как существуют две παρακλητικά и два κύλισματά). Зато в группе σύμφωνα появились три "новых" знака, не объявленных при перечислении всех знаков нотации среди τόνοι.

Дает ли нам что-либо обнаружение этих "лишних" и "новых" знаков? Сейчас я не берусь ответить на этот вопрос. Нужно надеяться, что в будущем его смысл прояснится.

Представляется, что в настоящее время важнее получить ответ на другой вопрос: действительно ли оба каталога τόνοι, изложенные в Греч.495, являются разными нотографическими системами или это одно общее образование?

Если справедливо последнее допущение, то нужно считать, что описываемая в рукописи система содержит несколько различных уровней дифференциации знаков, при которой невмы, подразделяющиеся на три категории (τόνοι, πνεύματα, ἡμίτονα), могут в тоже самое время составлять и две другие самостоятельные группы (ἔμφωνα и σύμφωνα). В пользу такого предположения говорит, как будто, то обстоятельство, что при обоих перечислениях τόνοι объявляется о наличии одинакового числа знаков - 24 (если, конечно, не учитывать остающиеся пока загадочными для нас всякие "лишние" и "новые" знаки, оказавшиеся во второй группе τόνοι). Однако против такого предположения свидетельствует, прежде всего, уже указывавшаяся сложность действия гипотетической соединенной системы Нотаций А и Б. Ведь практически невозможно осознать индивидуальность функций одних и тех же знаков, с одной стороны, как πνεύματα и ἡμίτονα, а с другой - как ἔμφωνα и σύμφωνα.

Кроме того, против сведения Нотации А и Б в единую систему говорит и иной аргумент, вытекающий непосредственно из материала Греч. 495. При их совмещении "разногласия" между ними оказываются еще большими, чем между различными группами знаков в одной нотации Б. Так, вне соединенной системы оказывается 4 знака из Нотации А (ἀνατίχισμα и три невыясненные невмы под номерами 8, 11 и 14) и 8 знаков из Нотации Б (κλάσμα ξυρόν, κύλισμα, πελαστόν, παρακλητική, κατάβασμα, τίναγμα, ὑπορροή и оставшийся загадочным знак из группы σύμφωνα под номером 17).

Конечно, очень соблазнительно найти способ совмещения Нотаций А и Б и тем самым получить если и не столь долгожданный ключ к разгадке всей палеовизантийской системы нотного письма, то, во всяком случае, значительно приблизиться к этой заветной цели. Но такая операция невозможна не только из-за несовместимости обеих нотаций. Судя по всему, стремление во что бы то ни стало слить их в единое целое противоречит существованию давно известных разновидностей палеовизантийского нотного письма (см., например: *Tylliard H.J.W. The Problem of Byzantine Neumes// The Journal of Hellenic Studies* 41, 1921, 31; *idem. Byzantine Neumes: The Coislin Notation// BZ* 37, 1937, 345 - 358; *idem. The Stages of the Early Byzantine Musical Notation// Ibid.*, 45, 1952, 29-42; *Raasted J. A Primitive Pelcobyzantine Notation // Classica et Mediaevalia* 23, 1962, 302-310 и другие). Действительно, все, что науке сейчас известно по этой проблеме, говорит об отсутствии единой палеовизантийской системы и о распространении разрозненных форм нотографии, более или менее отличающихся друг от друга.

Материал *Греч.495* еще раз подтверждает это, представляя в распоряжение учащихся две в чем-то сходные, а в чем-то различные классификации знаков. Нужно предполагать, что это было сделано сознательно и с определенной целью: дать в руки учащимся сведения хотя бы о двух палеовизантийских системах нотации, которые могли встретиться в их практической деятельности. И не беда, что наша рукопись создавалась уже тогда, когда по византийскому миру начала свое победное шествие средне-византийская нотация. Во-первых, вряд ли музыканты XIII века знали, что новое нотное письмо вытеснит те разновидности нотации, которыми они пользовались прежде (как известно, такие кардинальные явления осознаются лишь по прошествии значительного исторического периода). Во-вторых, переписчик *Греч.495* заимствовал материал для своей рукописи из какого-то более раннего источника. В-третьих, стихирарь иеромонаха Неофита из Дамаска должен был содержать песнопения, изложенные не только в Нотациях А и Б, но и, конечно же, в средневизантийской нотации. В противном случае не было практического смысла разъяснять в προθεωρία все три системы - две старые и новую.

Безусловно, *Греч.495* содержит в себе тайны и изучение этой рукописи должно продолжаться.

Chapter IV.

A Fragment of "The Sticherarion of Neophite, Hieromonachos from Damascus"

(Greek 495)

Working with the fragment from *Greek 498*, which dealt with Palaeo-Byzantine notation, I got an idea to familiarize readers with another manuscript from the collection of Porphyry Uspensky, as its contents are closely connected with the same problem.

This enigmatic manuscript does not seem to have interested musicologists and has never been seriously studied. But this manuscript contains information which is certain to be of great interest to those who are anxious to solve the enigma of Palaeo-Byzantine notation.

This does not mean, though, that the manuscript can answer the **all** numerous questions which arise in studying Palaeo-Byzantine notation. Quite the opposite is the case. It increases the number of **questions** which have no answer. And, at the same time, there is **hardly** anyone who will dispute the statement that the more sources (even the hitherto "silent" ones) one includes in his research, the **more** successfully the fortress of Palaeo-Byzantine notation can be "assaulted".

The manuscript to be considered here is one with a pressmark *Greek 495* (the photocopies of its folios follow *Greek 498*).

I.A.Bytchkov and V.K.Ernstedt dated it from the XYIth-XYIIth centuries¹. V.Beneshevich, who gave a brief description of this manuscript² in his book and even published a photocopy of fol.1v³, there, gave no information as to the date of its origin. J.-B. Thibaut is the only musicologist who dated it the XVth century in his brief description of it⁴. He made several remarks, concerning the contents of the manuscript (the most significant of them will be considered later in this book). But the standard of knowledge of Byzantine notation was rather low in his days. Therefore he failed to notice some important evidence in the manuscript and correctly estimate its worth. All this allows me to claim that *Greek 495* has never been an object of musicologists' careful study.

The manuscript consists of 4 folios of 255 x 165 each. The first folio is blank, and on the top of fol.1v. there is a record in pencil:

"The Sticherarion of Neophyte, a Hieromonachos from Damascus".

At the bottom of the folio it is added :

"Sinai. Year unknown".

On the last folio (fol.7v.) an almost washedout record in Arabic is found.

The quality of the paper, almost void of any water-marks, and the scribe's handwriting indicate that *Greek 495* had been written not later than the second half of the XIII century. So all above-mentioned opinions, which date the manuscript from a later time, seem doubtful. This can be proved by the contents of the source which deals with musical theory and can be defined as a junction of two different notations on the folios of one *προθεωρία*: Palaeo-Byzantine and Middle Byzantine. This kind of junction would have been impossible in later periods. There are some manuscripts of the XYIth-XYIIth centuries which are known to contain some scanty

¹ Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1883 год. Санкт-Петербург 1885, 161, N 106.

² Бенешевич В. Описание греческих рукописей монастыря Святой Екатерины на Синае. Т. I, 631-632, N 302.

³ Ibid., 155.

⁴ Thibaut. Monuments..., 133. However, in that edition the manuscript is erroneously registered as N 495. Moreover, close observation of the text of J.-B. Thibaut makes one think that not only the press-mark of the manuscript but the source itself is wrong, since a lot of its important features were left unnoted, though it seems impossible to fail to notice them.

information about Palaeo-Byzantine notation. But here we have a summary of two Palaeo-Byzantine notation systems (such is the conclusion which results from the study of the manuscript), and, at the same time, the most important rules of Middle Byzantine notation. At the turn of the XIIIth-XIVth centuries sometimes there would arise a necessity to describe the notation system which was irretrievably vanishing into past. However, later it could not arouse anyone's interest at all.

The classification of signs and special tables, but not a text on musical theory, form the contents of *Greek 495*. Thus, beginning to describe the manuscript, I had to give up the idea of using the narrative scheme accepted for the book as a whole. Since there is no text as such in the manuscript, it was not necessary to publish any comments on it either. Therefore the reader is offered but a brief description of the source, accompanied by some observations about its contents (it seems indispensable to have the photocopies of the manuscripts while reading this description; the photocopies are subjoined).

Greek 495 is subdivided into two main parts.

The second part (fol.2-7v.) deals with enumerating sign conjunctions of Middle Byzantine notation. Nothing new, which is not known from other manuscripts with προθεωρία, is to be found here. We can see the usual sections: "Αἱ ἀναβαινοῦσαι (sic) φωναί" or "Φωναὶ αἱ καταβέμουσας (sic)" and the like. Προθεωρία ends with the well-known "νηχίσματα (sic) τῶν ὀκτὼ ἤχων". The form of representing the training material in this part of the manuscript is its only distinction from other manuscripts of that kind; and it is the way in which conjunctions of signs are given: each conjunction is put into a red circle, where neumes and figures, indicating the number of φωναί, are written in black ink. Such contrast of colours and the peculiar form of representing sign conjunctions were intended to attract pupils' attention and help them remember the contents of each circle (see the corresponding photocopies at the end of the book; it is strange that J.-B. Thibaut did not comment on this striking feature of the manuscript). The first part of the manuscript (fol.1v.-2) is by all means of the utmost interest. Notwithstanding the small size, it contains information, the importance of which can hardly be overestimated, for, as has already been suggested, two Palaeo-Byzantine notation systems are expounded here.

Here is the beginning of the first one, given in the manuscript spelling:

" Ἐρωτισ(ι)ς· Πόσοι τόνοι·
καὶ τί, τόνος καὶ τί ἡμίτονα· καὶ
πόσα πνεύματα;



Ἄπ(όκρισις)· Τόνοι μὲν οὖν
ἔστιν ιε' καὶ πν(εύματ)α· δ' καὶ
ἡμίτονα· ε' καὶ τόνοι μὲν οὖν
ἔστιν οὗτος· ιε' "

"*Question.* How many tones [exist] what is a semi-tone and how many spirits [can there be]?"



Answer. There exist 15 tones, 4 spirits and 5 semi-tones. The tones are the following 15 [signs]".


Then a series of graphic representations of signs is given with index numbers under each of them, just as it is done in later manuscripts and in the second part of the present manuscript, when under a neume or a combination of neumes a corresponding interval value, given as a number of φωναί, is placed.

The graphic shapes of the signs are given without names. However, not only their number, but their order of succession as well, seems to be similar to the one given for the tones in *Greek 498*.(fol.5v.; I shall remind it to the reader: the ison, the oligon, the oxeia, the petasthe, the apoderma, the apostrophos, the bareia, the antikenoma, the piasma, the katabasma, the seisma, the parakalesma).The only graphic shapes that give rise to doubts are those of five signs only, depicted under numbers 8, 11, 13, 14 and 15. However, the manuscript we are speaking of now is to help us arrive at the truth.

The fact is that in the second catalogue of signs their graphic shapes are given with names. Moreover, in both lists there are many common signs, which makes it possible to specify some neumes of the first catalogue, where they are given with their index numbers only, with the help of the second catalogue. Thus, the sign of the first catalogue under number 8 is to be the antikenoma, according to the list of *Greek 498* and other sources (see comment 44 to *Greek 498*). However, the neume on line 15 of the same folio with the name ἀντικένωμαν written under it has a sharper angle in the juncture of the two lines  than the sign under number 8 . Besides, there exists other evidence of the fact that the sign under number 8 is not the antikenoma. The point is that the group of neumes, of which this sign is a component, is τόνοι. At the same time in ἡμίτονα group there is a sign (line 11) under number 4,


which is similar in shape to the one which has the name ἀντικένωμαν under it: it has the same sharp angle between two main lines of its graphic outline. But one and the same sign cannot be a part of both τόνοι and ἡμίτονα, thus, with the abovementioned difference in shape considered, it should be concluded that it is not the antikenoma under number 8, but some other sign, the name of which is impossible to ascertain at present.


The sign under number 11 is somewhat different from the familiar forms of the anastama, though J.-B. Thibaut qualifies it as anastama. The traditional graphic representation of the anastama includes the diplo  and the petasthe  (sometimes the apostrophos and the dyo kentemata are added to them, see: Floros C. Neumenkunde..., 201). In the given manuscript under number 11 we have a sign, consisting of the petasthe and two small parallel lines, very much

like the diplo but with the opposite slope . Is it possible that we have here another unregistered variant of the anastama? However, this is a question for further study. For the present let us presume that the neume under number 11 is fairly close to the anastama in its shape.

The sign under number 13 has nothing in common with the familiar shape of the katabasma (see: Floros C. Neumenkunde..., 240), which is expected here according to the lists of other manuscripts. However, further acquaintance with *Greek 495* will show that this sign is identical with the neume given in the beginning of fol. 2 of the present manuscript (end of line 1 and the beginning of line 2) with an interesting name: δύο κ(α)τ(α)βάσμ(α)τα δεξιὸν καὶ ἀριστερόν (two katabasmata, right and left)⁵. Moreover, on the first line, where the right katabasma is depicted next to the main form of the sign, which looks very much like an elliptical semi-

⁵ In *Codex Lavra I. 67*, the Athos manuscript of the X century, on line 6 of fol. 159



there is a sign with a similar name: σταυρός ἀπὸ δεξιᾶς . This name is most likely to be connected with a graphic representation of the neume where on the right (ἀπὸ δεξιᾶς) a horizontal and a vertical lines of the cross (σταυρός) come together. See more about this sign in: *Tillyard H.J.W.* Fragment of a Byzantine Musical Handbook in the Monastery of Lavra on Mt. Athos, 113; *Palikarova Verdeil R.* La musique Byzantines..., 117; *Haas M.* Byzantinische und Slavische Notationen, 2.93 *Floros C. Neumenkunde* ..., 274.

circumference, on the lower "break" of which something resembling the neume hyporroē  appears, the name Γ stands. The left katabasma, depicted on the second line, does not have that name. Thus, the sign under number 13 on fol. iv is almost a copy of the shape given on the first line of fol. 2, with a tiny wavy line added to the upper inner part of the semicircle. However, in spite of this slight difference, it is undoubtedly the katabasma that is on fol. 1 v. under number 13.

The sign under number 14 is very far from the traditional shape of the seisma (see: *Floros C. Neumenkunde...*, 218), and the succeeding one has nothing in common with the parakalesma (see: *Ibid.*, 256). The latter almost exactly imitates the form of the ancient anatríchisma, which consist of two apostrophoi, the oxeia and two kentemata (see: *Ibid.*, 216) Therefore, the sign under number 15 may be with good reason defined as ἀνατρίχισμα (J.-B. Thibaunt also wrote about it).

Such are the variants in the group of tones in *Greek 495*, as compared the similar information of other sources.

Whereas in the group of the spirits of *Greek 495* all signs seem to correspond with the list of signs known to us (the hypselon, the chamilon, the elaphron, the kentema; see *Greek 498*, the beginning of fol. 6). It is true that one may be doubtful when looking at the first neume of this group in *Greek 495*, for the scribe put a dot, drawing the kentema, and under it, evidently through negligence, added a small line with a turn to the right. The result was something like a comma turned in the direction opposite to the conventional graphic shape. However, in spite of this it may be stated with confidence that it is the kentema that is depicted here.

As to the spirit under number 2, it is undoubtedly the hypsele, though its horizontal line is slightly extended  in comparison with the traditional shape . But on fol. 2 we meet both - the conventional hypsele (line 2) and the one, identical with the hypsele which is found on fol. iv. in the group πνεύματα (see fol. 2, line 8).

The group ἡμίτονα (on fol. iv., line 11) is of special interest. Unlike all well-known information (see comment 46 to *Greek 498*), it includes the klasma, the elaphron, the kouphisma, the

phthora, the antikenoma and the thema. All graphic shapes of signs in this group are legible and do not give rise to doubts.

Thus, the classification of the signs, recorded on fol.1 v. of *Greek 495* (by agreement - Notation A), can be given in the following way (I give the names of the signs according to the traditional spelling but not according to that of *Greek 495*):

Τόνοι

1. ἴσον
2. ὀλίγον
3. ὀξεῖα
4. πετασθή
5. ἀπόδεσμα
6. ἀπόστροφος
7. βαρεῖα
8. -
9. κράτημα
10. διπλῆ
11. -
12. σεῖσμα
13. καταβάσματα
14. -
15. ἀνατρίχισμα

Πνεύματα

1. κέντημα
2. ὑψηλή
3. ἐλαφρόν
4. χαμηλή

Ἡμίτονα

1. κλάσμα ἐλαφρόν
2. κούφισμα
3. φθορά
4. ἀντικένωμα
5. θέμα

Beginning from line 12 a description of another classification of Palaeo-Byzantine notation signs starts. What grounds do we make

this statement on? Reading the opening phrase of a new section "καὶ τόνοι μὲν οὖν ἔστιν κδ ' " one may well have the impression that there is a mistake in it. If the figure is correct, then how can the fact of enumerating more than 24 signs on fol.1v. - 2 be accounted for? One easily sees that because of the last two neumes (κατάβασμαν and ἕτερον ψιφηστόν [κατάβασμαν]) the aforementioned number is exceeded. If κδ ' is the scribe's error, then the figure ιδ ' (close to ιε ' of a Notation A) may be expected here. Then the catalogue of the new group of τόνοι is to end on fol.1v., where the list of 14 neumes ends. Such being the case, what are the 12 neumes given in the upper part of fol.2?


However, no doubts are left as to the character of κδ ' after reading the eleven upper lines of fol.2. It becomes clear then, that the list of signs, given on fol.1v. after the phrase "καὶ τόνοι μὲν οὖν ἔστιν κδ ' " and on the first eleven lines of fol.2, is one and the same. Indeed, after giving the names and the graphic shapes of 26 neumes it is stated in the manuscript that there are only 7 sounded signs (καὶ ἀπὸ τούτων εἰσὶν ἔμφωνα ζ ') among them, while the other 17 are σύμφωνα (J.-B.Thibaut erroneously took ἔμφωνα and σύμφωνα for a third, new system of signs).

Thus, the figure κδ ', given in the beginning of the list of the second group of τόνοι, turns out to be correct. So there are two "superfluous" signs here (for there are 26 signs) which were inserted and were inserted by mistake or for some unknown reason (J.-B.Thibaut counted 27 signs here, for he considered δύο καταβάσματα δεξιὸν καὶ ἀριστερόν as two different signs).

If we add ἔμφωνα to σύμφωνα we shall get those 24 signs which form Notation B (as we have agreed to call it).

However, while reading the catalogue of 26 neumes and that of 7 ἔμφωνα and 17 σύμφωνα, not only "superfluous" signs are discovered among 26 signs. "New" neumes, which are missing in the catalogue of 26 signs, can easily be found among ἔμφωνα and σύμφωνα.

And indeed, for some unknown reason neither πελαστόν, nor παρακλητικά, nor κατάβασμαν and ἕτερον ψιφηστόν [κατάβασμαν] mentioned in the list of 26 signs, were found among ἔμφωνα and σύμφωνα. At the same time the survey of σύμφωνα graphic shapes shows that the catalogue of 26 signs did not include the three neumes, given under numbers 12, 16 and 17 in this group.

The sign under number 12  resembles the ancient τίναγμα (see: *Palikarova Verdeil R. La musique Byzantine...*, 118; *Floros C. Neumenkunde...*, 235; though J.-B. Thibaut considered for some reason that it is the parakletike). The sign under number 16 is absolutely identical with the later ὑποροπή, well-known in Palaco-Byzantine forms of notation (see: *Floros C. Neumenkunde...*, 146). As to the sign under number 17, it seems to be some complex formation which consists of the well-known neumes. Yet the name of this sign remains a mystery.

The results of the analysis can be summarized in one table, which consists of two groups of signs: one of τόνοι and the other of ἔμφωνα and σύμφωνα. To make the survey more convenient I am giving them under the same number that they have in the manuscript, the signs with the same name being placed opposite one another, and "the superfluous" and "the new" signs are given separately (the spelling here is also traditional, not the manuscript one).

Notation B

Τόνοι	2. ὀλίγον 3. ὄξεια 24. κέντημα 17. ὑψηλή 22. ἀπόστροφος 6. ἐλαφρόν 9. χαμηλή 1. ἴσον 4. βαρεῖα 5. φθορά 7. ἀπόδεσμα 8. ἀντικένωμα 10. κλάσμα ξυρόν 11. κλάσμα ἐλαφρόν 12. κράτημα 13. σείσμα 14. διπλή 15. δύο καταβάσματα (δεξιὸν καὶ ἀριστερόν) 19. κούφισμα 20. θέμα 18. κύλισμα	ἔμφωνα	1. ὀλίγον 2. ὄξεια 3. κέντημα 4. ὑψηλή 5. ἀπόστροφος 6. ἐλαφρόν 7. χαμηλή 1. ἴσον 2. βαρεῖα 3. φθορά 4. ἀπόδεσμα 5. ἀντικένωμα 6. κλάσμα ξυρόν 7. κλάσμα ἐλαφρόν 8. κράτημα 9. σείσμα 10. διπλή 11. δύο καταβάσματα (δεξιὸν καὶ ἀριστερόν) 13. κούφισμα 14. θέμα 15. κύλισμα

"superfluous"	15. πελαστόν 21. πετασθή 23. παρακλητική 25. κατάβασμα 26. ἕτερον ψηφιστόν κατάβασμα	"new"	12. τίναγμα 16. ὑπορροή 17. -

Thus, we have obtained the classification of Notation B. It is true that our knowledge of it may be insufficient, even imperfect to some extent. It would be only logical to assert that the sum of ἔμφωνα and σύμφωνα should make the total number of τόνοι. Yet we have 21 common signs in two columns. But among τόνοι 4 signs turned out to be "superfluous" (we presume that the neume under number 26 ἕτερον... is a variant of the one placed under number 25, just as

there exist two παρακλητικά and two κυλισματά). But then 3 "new" signs, not mentioned in the list of all notation signs among τόνου, appeared in the group of σύμφωνα.

Does the discovery of those "superfluous" and "new" signs add anything to our knowledge of notation? At present I would not venture to give an answer to this question. Yet let us hope that it will be cleared up in the near future.

It seems more reasonable to find an answer to another question: whether both catalogues of τόνου recorded in *Greek 495*, are different notografic systems or a single formation.

If the latter assumption is true, then it means that the system described in the manuscript, contains several different levels of sign differentiation, according to which the neumes divided into three categories (τόνου, πνεύματα, ήμίτονα) can form two other separate groups (έμφωνα and σύμφωνα) at the same time. The circumstance, which seems to speak in favour of this supposition, is the following: in both lists of τόνου it is stated that each of them contains 24 signs (if we do not take into consideration those "mysterious" and "new" signs which happened to be in the second group of τόνου). However, the complicated character of functioning, inherent in the hypothetic united system of Notation A and B, speaks against it, for it is next to impossible to understand the individual character of functions of the same signs as πνεύματα and ήμίτονα on the one hand, and as έμφωνα and σύμφωνα on the other.

Moreover, another argument against uniting Notation A and B into a single system arises directly from the material of *Greek 495*. If they are united, the "disagreement" between them appears to be greater than the one between different sign groups within Notation B. Thus, 4 signs from Notation A (ανάτριχισμα and three unknown neumes under numbers 8, 11 and 14) are left out of the united system, as well as 8 signs from Notation B (κλάσμα ξυρόν, κύλισμα, πελαστόν, παρακλητική, κατάβασμα, τίνασμα, ύπορροή and the mysterious sign from the group of σύμφωνα under number 17).

It would be very tempting, of course, to find a way of uniting Notations A and B, thus, if not finding the clue to the secret of the entire Palaeo-Byzantine notation system, at least coming closer to the realization of this cherished aim. Yet not only the incompatibility of both notations makes this operation impossible. Any attempt to unite them into a whole by all means conceivable means contra-

dicting the existence of a long-standing variant of Palaeo-Byzantine notation (see, for example: Tylliard H.J.W. The Problem of Byzantine Neumes//The Journal of Hellenic Studies 41, 1921, 31; idem. Byzantine Neumes: The Coislin Notation// Bz 37, 1937, 345-358; idem. The Stages of the Early Byzantine Musical Notation// Ibid.,45,1952, 29-42; Raasted J.A.Primitive Paleobyzantine Notation// Classica et Mediaevalia 23, 1962, 302-310 and others). In fact, all the information that exists nowadays on this problem speaks for the absence of a single Palaeo-Byzantine system and of separate forms of notography, more or less different from each other, which are spread in musicology.

The material of *Greek 495* is one more piece of evidence supporting this position, providing pupils with two similar, if somewhat different, classifications of signs. Most probably it was done with premeditation and with a certain purpose in mind: to offer pupils the information about at least two Palaeo-Byzantine notation systems, which they might come across in future practice. And it does not matter that our manuscript was being composed at the time when Middle Byzantine notation had already started its triumphant conquest of the Byzantine world. Firstly, the musicians of the XIIIth century are unlikely to have known that a new notation would replace the variants of the notation they had used before (as is well known, such crucial events tend to be realized only after a considerable period of time). Secondly, the scribe of *Greek 495* had borrowed the material for his manuscript from some earlier source. Thirdly, "The Sticherarion of Neophyte, a Hieromonachos from Damascus" was to have contained the psalms given both in Notation A and Notation B and in Middle Byzantine notation as well. Otherwise, it would have been useless to expound all three systems: two old ones and a new one in προθεωρία.

No doubt, *Greek 495* is full of mysteries and the study of this manuscript should be continued by all means.

Глава V.

"Вопросоответник" с Афона

(Греческая 239)

Среди 42 кодексов коллекции Порфирия Успенского имеется лишь один, который почти на всех своих листах содержит тексты, непосредственно связанные с историей и теорией музыки. Это *Греческая 239*, приобретенная Порфирием Успенским на Афоне¹. Рукопись заключена в твердый картонный переплет и, несмотря на то, что отдельные листы ее уже отделены от всего кодекса, в целом находится в достаточно хорошем состоянии. В ней 130 листов (206 x 151), среди которых имеются пустые: 2-4, 24 об. - 26, 35-58, 127 об. - 130. Филиграни - охотничий рожок с контрамаркой GMT (к сожалению, рожок точно такой же формы не зарегистрирован в изданиях, посвященных описанию водяных знаков). Рукопись датируется приблизительно третьей четвертью XVIII века.

На ее ценность сразу же обратил внимание Ж.-Б.Тибо и опубликовал некоторые тексты в своей книге (см. далее).

В верхней части л. 1 присутствует греческая запись:

"Βιβλίον τοῦ Ἰωάννου ἀναγνώστου Γεωργίου Σαμίου
περιέχων τὸ εἰρμολόγιον τὸ σύντομον κατὰ τὸ ὕφος τῆς
(Κωνσταντινου)πόλεως".

И здесь же находится такой русский перевод этой записи:

¹ См.: Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1883 г., 82-83, N 5.

"Книга Иоанна анагноста (Чтеца) Георгия Самосца
содержит ирмолог, укороченный по методе
Константинопольский (sic)".

И далее:

"А приобретена она Архимандритом Порфирием
Успенским на Афоне".

Первым текстом кодекса (лл.5-6 об.) является "Θαύμα τῆς ὑπεραγίας δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου ἐν τοῖς μέρεσι τοῖς ἀνατολικοῖς μοναστηρίου ὑπῆρχεν ἐπονομαζόμενον ἡ μεγάλη ἀντίληψις" - "Чудо пресвятой повелительницы нашей Богородицы, называемое "Великое постижение" [и] бывшее в восточных краях монастыря".

Это известное предание о том, как Богородица совершила одно из своих благодеяний: некий Роман, имевший от рождения ужасный голос, благодаря чуду стал удивительным певцом, по прозвищу "Сладкопевец". Эта легенда имеется во многих списках².

Следующий текст рукописи (лл.6 об. - 10 об.) - не менее знаменит: "Διήγησις ἐκ τοῦ βίου τοῦ μεγάλου μαϊστορος τῆς μουσικῆς τέχνης κύρ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη" - "Повествование о жизни великого магистра музыкального искусства господина Иоанна Кукузеля". Науке сейчас известны 8 списков этого повествования. Самый древний (XVI в.) - из библиотеки Леймонского монастыря на острове Лесбосе - был описан в конце прошлого века А. Пападопуло-Керамевсом³. Четыре списка относятся к XVII веку: *Codex Panteleimonus 801* (1613 г.)⁴, *Codex Lavra 1 23* (1618 г.)⁵, *Codex Lavra 1 45^b*, *Codex Marcianus Graecus VII 41* (coll.

² См., например: *Halkin F. Bibliotheca hagiographica graeca*. T.III, Bruxelles 1957,67; *Delehaye H. Propylaeum ad Acta Sanctorum*. Bruxelles 1902,95-96; *Lampsides O. Uber Romanos den Meloden - ein unveröffentlicher hagiographischer Text/BZ 61*, 1968, 36-39 и другие.

³ *Παπαδόπουλος-Κεραμείος Α. Μαυρογορδάτειος βιβλιοθήκη. Ἐν ΚΠόλει 1885*, 108-109.

⁴ *Lambros S. Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos. Vol.II, Cambridge 1990*, 436.

⁵ *Eustratiades S., Spyridon of the Laura. Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Laura on Mount Athos. Cambridge 1925*, 175.

⁶ *Ibid.*, 182.

1468)⁷. Существуют и две более поздние рукописи⁸. Некоторые варианты "Повествования" даже публиковались⁹. Восьмой рукописный текст этого источника - *Греч. 239*. Он также неоднократно привлекал внимание исследователей: П.Сырку опубликовал его русский перевод¹⁰, а Р.Паликарова Вердей - французский¹¹.

На лл.11-15 *Греч. 239* находится "Ἐρωτάλοκρισις περὶ τοῦ τί ἐστὶν ἡ χειρονομία" - "Вопросоответник о том, что такое хирономия", изданный Ж.-Б.Тибо¹². К настоящему времени уже опубликованы варианты этого текста из таких знаменитых рукописей, как *Codex Lavra 1656*, *Codex Vaticanus Graecus 872* и *Codex Jerusalemitanus 332*¹³. Во второй части настоящей книги будет приведен еще один список этого текста из *РАИК 63* (лл.47 об. - 48) с регистрацией всех разночтений указанных рукописей.

На лл. 15 об. - 17 *Греч. 239* содержится "Ἑρμηνεία τῆς παραλλαγῆς τοῦ Κουκουζέλη τοῦ τρόχου" - "Объяснение параллаги колеса Кукузеля". Это "Объяснение" также опубликовано в книге Ж.-Б.Тибо¹⁴. Оно известно и по *Codex Lavra 1656*¹⁵. Читатель настоящей книги может ознакомиться с ним по *РАИК 63* (л.50 об.; см. Часть II).

Лл. 27-34 об. *Греч. 239* посвящены изложению знаменитого памятника музыкознания "Ἑρμηνεία κυροῦ Μανουῆλ τοῦ

⁷ Mioni El.(ed.) Codices graeci manuscripti: Bibliotheca divi Marci Venetiarum.Т.II.Rome 1960. 92-94.

⁸ Lambros S. Op.cit. Vol.I, 145; Vol.II,325.

⁹ См., например: Ἀκολουθία: ἀσματικὴ καὶ ἐγκόμιον τῶν ὁσίων καὶ θεοφόρων πατέρων ἡμῶν τῶν ἐν τῷ Ἁγίῳ Ὁρει τοῦ Ἁθῶ διαλαμπάντων. Ἐν Ἑρμουπόλει 1847, 82-84. Ἀγάπιος μοναχὸς τοῦ Κρητός Ἀμαρτωλῶν σωτηρία. Βενετία 1889, 292-294. Λαμπάδαριος Σ. Κρητίς, ἦτοι νέα στοιχειώδης διδασκαλία τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἐν ΚΠόλει 1890, 47-50. Δουκάκης Κ. Μέγας συναξαριστὴς πάντων τῶν ἁγίων. Ὀκτώβριος, Ἐν Ἀθήναις 1895, 11-13. Обзор рукописей "Повествования" и их публикаций см. в диссертации: Williams Ed. John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for great Vespers in the Fourteenth Century. Yale University, Ph.D., 1968 (рукопись), 320-388.

¹⁰ Сырку П. Житие Иоанна Кукузеля как источник для болгарской истории // Журнал Министерства Народного Просвещения 282, 1892, 132-134.

¹¹ Palikarova Verdeil R. La Musique Byzantine ... 195-200.

¹² Thibaut. Monuments ... 87-88.

¹³ Tardo 226, 164-165.

¹⁴ Thibaut. Monuments ...89.

¹⁵ Tardo 227-228.

Χρυσάφη περὶ τοῦ τί ἐστὶ φθορά " - "Объяснение господина Мануила Хрисафа о том, что такое фтора". Этот текст также запечатлен на страницах книги Ж.-Б.Тибо¹⁶.

Начиная с л.59, в *Греч. 239* излагается "Εἰρμολόγιον σύντομον ποιηθὲν παρὰ τοῦ μουσικολογιωτάτου κύρ Πέτρου πρωτοψάλτου τοῦ Βυζαντινοῦ, ὅπερ περιέχει εἰρμούς τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν καὶ ταξομένων ἁγίων καὶ ὄλου τοῦ ἐνιαυτοῦ" - "Краткий ирмолог, созданный прославленнейшим в музыке господином протопсалтом Петром Византийским, который содержит ирмосы господских и богородичных праздников, а также установленных [праздников] святых и всего года".

Однако в состав этого кодекса входит музыкально-теоретический текст (лл.17-24), не привлекавший внимания издателей и исследователей. Более того, даже сам владеец кодекса, Порфирий Успенский, описывая его состав и перечисляя все, что входит в рукопись, исключил это небольшое, но крайне важное и интересное сочинение¹⁷. Складывается такое впечатление, что Порфирий Успенский и не догадывался о том, что между "Объяснением параллаги колеса Кукузеля" и трактатом Мануила Хрисафа в кодексе существует еще один самостоятельный музыкально-теоретический текст. Несмотря на то, что он написан на том языке, который принято называть новогреческим, все его содержание обращено к музыкальной теории прошлых времен. Это и дает основание представить его в "Петербургском теоретиконе".

Его название гласит: "Ἐρωταλόκρισις τῶν φωνῶν" - "Вопросоответник об интервальных знаках".

Прежде всего необходимо отметить особенность формы "Вопросоответника". В уже известных нам образцах проθεωρία возникающая форма диалога постоянно нарушается. "Вопросоответник" из *Греч. 239* - не проθεωρία, а самостоятельное теоретическое сочинение и в нем на протяжении всего текста выдерживается форма диалога. Причем это необычный диалог.

¹⁶ *Thibaut J.-B. Monuments ...89-92.* Как известно, сейчас опубликован автограф Мануила Хрисафа: *The Treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios*, edited by Dimitri E. Conomos (*Monumenta Musicae Byzantinae a Carsten Hoeg condita. Corpus scriptorum de re musica. Vol. II.*). Wien 1985.

¹⁷ *Порфирий Успенский.* Первое путешествие в Афонские монастыри и скиты. Часть II. Отделение второе. Москва 1880, 87.

Всегда подразумевалось, что ученик задает вопрос, а учитель отвечает. И это совершенно естественно, так как именно обогащенный знаниями учитель призван освещать вопросы, возникающие у ученика. Такой традиции следует абсолютное большинство памятников музыкознания Средневековья. Здесь же все происходит наоборот. Учитель - Δ[ιδάσκαλος] задает вопросы, а Ученик - Μ[αθητής] отвечает на них. Создается эффект присутствия на экзамене, в ходе которого учитель проверяет знания ученика посредством задаваемых вопросов. Однако, скорее всего, этот диалог подтверждает, что используемая в учебном обиходе на протяжении очень длительного времени форма "Вопросоответника" превратилась в некий традиционный жанр, ставший настолько формальным, что уже не играло никакой роли, строго соблюдается в нем сама логика беседы учителя с учеником или нет. Важно было сохранить лишь внешнюю форму "вопрос - ответ", а их распределение между участниками диалога стало весьма свободным. И наш "Вопросоответник" убедительно подтверждает это. Его смысл абсолютно не изменится, если вопросы будут переданы ученику, а ответы - учителю¹⁸.

Содержание "Вопросоответника" также необычно.

Как известно, с византийских времен в *musica practica* теория состояла только из изложения правил нотации. Знания же об особенностях музыкального звука, его отличий от немusicalного, учение об интервалах, родах, системах, то есть все то, что завещала Средневековью древнегреческая наука о музыке, - все это в Византии отошло в область *musica speculativa*, принадлежащей квадривиуму, а шире - системе общего образования. *Musica practica* обращалась к этому материалу крайне редко и только выборочно, приобщая к своему музыкальному знанию лишь то, что так или иначе могло быть непосредственно связано с музыкальной практикой. Таким образом, теория нотации стала выполнять в *musica practica* роль всеобщей музыкальной теории (более того, нередко нотация отождествлялась не только с теорией, но даже с самой музыкой; см. комментарий 2).

¹⁸ Симптомы подобного перерождения можно встретить уже в памятниках музыкознания значительно более ранних, чем "Вопросоответник" с Афона. В связи с этим можно указать, например, на одно место из трактата Псевдо-Дамаскина, где учитель также задает вопрос ученику (см. публикующийся во II части настоящей книги текст этого сочинения по РИИК 63, л.44).

Подобное положение сохранялось длительное время и в поствизантийскую эпоху. Поэтому в абсолютном большинстве источников нотация всегда излагается полностью, ибо она являлась олицетворением теории музыки как таковой. Нотация могла описываться более сжато или, наоборот, более пространно, но всегда затрагивала три основные области теории нотации: 1) интервальные знаки, 2) большие ипостазы и 3) систему ихосов. В комплексе они давали тот набор сведений, который был необходим для овладения навыками чтения нотного текста.

Однако в "Вопросоответнике" из *Греч. 239* само заглавие говорит о том, что в сочинении излагается не вся теория музыки (то есть нотации), а только раздел об интервальных знаках (φωναί). В самом деле, весь текст диалога между учителем и учеником полностью сосредоточен на интервальных знаках. Даже если иногда речь заходит о больших ипостазах, то обсуждается вопрос только об их взаимодействии с интервальными знаками. Таким образом, все внимание беседующих обращено на разнообразные формы действия в нотном тексте "звучащих" невм.

Правда, на самом последнем листе "Вопросоответника" появляется небольшой раздел о фторах. Но все свидетельствует о том, что это позднейшее и явно не авторское добавление. Действительно, раздел о фторах возникает неожиданно, сразу же после материала, связанного с интервальными знаками. Согласно же традиции, в промежутке между описанием интервальных знаков и фтор должны находиться соответствующие части, посвященные большим ипостазам и мартириям ихосов, а лишь затем - сведения о фторах. Здесь же все промежуточные разделы отсутствуют, что уже само по себе лишено всякого смысла (и музыкально-теоретического, и педагогического). Такая внезапность появления рассказа о фторах делает его каким-то обособленным по отношению ко всему тексту. О том же самом говорит и форма его изложения: прекращается чередование вопросов и ответов. После первого вопроса ("Сколько существует фтор..."), вставленного, как видно, чтобы придать переходу видимость естественности, следует обычный повествовательный текст, ничем не напоминающий диалог между учителем и учеником. По содержанию же этот заключительный раздел совершенно не соответствует заглавию сочинения, в котором недвусмысленно сказано, что "Вопросо-

ответник" посвящен исключительно интервальным знакам (φωναί).

Все это свидетельствует о том, что материал о фторах является неуклюжим добавлением, противоречащим авторскому замыслу "Вопросоответника", в основе которого лежит стремление обсудить проблемы, связанные исключительно с интервальными знаками.

Нужно думать, что такая тематика сочинения была вызвана потребностями музыкальной педагогики. Действительно, знание "звучащих" знаков, их интервального значения, умение безошибочно и быстро определять графику каждого, а также четко и ясно понимать смысл их взаимодействия с другими невмами, когда они образуют многочисленные сочетания, - все это было столь важно для освоения нотации, что вне этих знаний и непосредственно связанных с ними практических навыков нотация оставалась недостижимой. Интервальные знаки составляли ее ядро, и без них теряли всякий смысл и большие эпостазы, и мартирии ихосов.

В учебной жизни такая ситуация вынуждала уделять максимум внимания изучению именно интервальных знаков. А это, в свою очередь, могло предопределить появление отдельного теоретического сочинения исключительно об интервальных знаках.

Такими представляются причины, способствовавшие возникновению "Вопросоответника" из *Греч.* 239.

Что можно сказать об его авторе?

Анализ содержания "Вопросоответника" показывает, что он, во-первых, досконально был знаком с лучшими достижениями греческой музыкально-теоретической мысли, в частности, с трактатом иеромонаха Гавриила (см. комментарии 16, 17 и 20). Во-вторых, либо он был одним из наиболее оригинально мыслящих педагогов-музыкантов своего времени, либо просто передал в своем сочинении новые воззрения, бытовавшие в профессиональной среде. Для подтверждения этого приведу несколько примеров.

Так, при объяснении "места" двойной кендимы среди интервальных знаков ее всегда определяли "ни тело, ни дух" и этим самым пытались выделить эту невму из двух основных групп интервальных знаков. В "Вопросоответнике" двойная кендима характеризуется как ἐλευθέριος ("свободный") знак. С

точки зрения теории нотации это удачное определение, которое довольно точно отражает действие "свободной" и независимой двойной кендимы в многочисленных сочетаниях с другими знаками. Точно так же ипоррой и кратимоипорроон выведены в "Вопросоответнике" как ἀδιάφορα ("нейтральные"), что соответствует "поведению" этих знаков в нотном тексте.

Следовательно, в "Вопросоответнике" нашли отражение поиски греческой музыкально-теоретической мысли, направленные на детальную классификацию интервальных знаков, точнее отражающую особенности их действия и способствующую углубленному изучению нотации, поскольку детальная классификация - это путь к более обстоятельному познанию.

Вместе с тем, несмотря на такие явно прогрессивные тенденции, в некоторых вопросах автор нашего источника остается в плену общепринятых в его время заблуждений (см., например, сопоставление значений и названий кендимы и двойной кендимы, а также толкование этимологии термина τὸ ὀλίγον, ср. комментарий 12).

Совершенно ясно, что "Вопросоответник" отражает состояние греческого музыкознания второй половины XVIII века в деле изучения древней нотации, которой предстояло оставаться в музыкальной практике довольно непродолжительное время, ибо уже недалек был час введения в музыкальный обиход Греческой Православной Церкви "Нового метода".

Текст "Вопросоответника" написан грамотным писцом и в нем нет значительных погрешностей. Поэтому я даю его без исправлений - так, как он изложен в рукописи.

Chapter V:

"The Question-and-Answer Dialogue"

from Athos

(Greek 239)

Among the 42 codexes of Porphyry Uspensky's collection only one contains the text which directly deals with the history and theory of music on nearly all its folios. It is *Greek 239* purchased by Porphyry Uspensky on Athos¹. The manuscript is bound in cardboard and though several folios have already come loose, it is still in fairly good condition. It consists of 130 folios (206x151), some of them being blank: 2-4, 24v.-26, 35-58, 127v. -130. The watermarks are: a bugle with a countermark GMT (unfortunately, the bugle of such form is not registered in the publications devoted to the description of watermarks). The manuscript can be approximately dated the third quarter of the XVIII century. Its great value was immediately noticed by J.-B. Thibaut who published some of the texts in his book (see below).

In the upper part of fol. 1 there is a record in Greek:

"Βιβλίον τοῦ Ἰωάννου ἀναγνώστου Γεωργίου Σαμίου
περιέχων τὸ εἰρμολόγιον τὸ σύντομον κατὰ τὸ ὕφος τῆς
(Κωνσταντινῆς) πόλεως".

Its Russian translation is also given here:

¹ Отдел Императорской Публичной библиотеки за 1883 год, 82-83, N 5

"Книга Иоанна анагноста (Чтеца) Георгия Самосца
содержит ирмолог, укороченный по методе
Константинопольский (sic)"

"The book of John the Anagnost (the Reader) of
Georgios of Samos contains the heirmologion,
shortened by the Constantinople Method"

And then:

"А приобретена она Архимадритом Порфирием
Успенским на Афоне"

"It was purchased by Archimadrite Porphyry Uspensky
on Athos"

The first text of the codex (fol. 5-6v.) is the following: "Θαῦμα τῆς ὑπεραγίας δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου ἐν τοῖς μέρεσι τοῖς ἀνατολικοῖς μοναστήριου ὑπῆρχεν ἐπονομάζομενον ἡ μεγάλη ἀντίληψις " - "The miracle of Our Holy Lady, the Virgin, which is called " the Great Comprehension" and took place in the Eastern part of the monastery". This is a well-known legend about one of a miracles performed by the Virgin: a certain man, Roman by name, who had an awful voice from birth, owing to the miracle became a wonderful singer and was nicknamed "Sweetsinger". This story can be found in many lists².

The succeeding text of the manuscript (fol.6v.-10v.) is equally famous:"Διήγησις ἐκ τοῦ βίου τοῦ μεγάλου μαῖστορος τῆς μουσικῆς τέχνης κύρ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη"- " The Hagiography of Ioannes Koukouzeles, the Great Master of Musical Art". Eight copies of this story are known to researchers at present. The most ancient of the copies - the one from the library of Leimonos monastery on the isle of Lesbos - was described by A.Papadopoulos-Kerameus³ at the end of the last century. Four copies date from the

² See, for example: *Halkin F.* Bibliotheca hagiographica graeca. T.III. Bruxelles 1957, 67; *Delehaye H.* Propylaeum ad Acta Sanctorum. Bruxelles 1902, 95-96; *Lampsides O.* Uber Romanos den Meloden -ein unveröffentlicher hagiographischer Text// BZ 61, 1968, 36-39 and other.

³ *Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α.* Μαυρογορδάτειος βιβλιοθήκη. Ἐν ΚΠόλει 1885, 108-109.

XVIIth century: *Codex Panteleimonus 801* (1613)⁴, *Codex Lavra I 23* (1618)⁵, *Codex Lavra I 45*⁶, *Codex Marcianus Graecus VII 11* (coll. 1468)⁷. There exist two manuscripts from the later periods⁸. Several variants of the Hagiography were even published⁹. The eighth manuscript text of this source is *Greek 239*. It has more than once attracted the attention of musicologists. P. Syrku published its Russian translation¹⁰ and R. Palikarova Verdeil - the French one¹¹.

On fol. 11-15 of *Greek 239* one can find "Ἐρωταπόκρισις περὶ τοῦ τί ἐστὶν χειρονομία" - "The Question - and - Answer Dialogue on What is Cheironomia", published by J. -B. Thibaut¹². The variants of this text from such famous manuscripts as *Codex Lavra 1656*, *Codex Vaticanus Graecus 872* and *Codex Jerusalemitanus 332*¹³ have already been published. The second part of the given book includes one more copy of this text from *RAIC 63* (fol. 47v.-48) with all versions of the abovementioned manuscripts.

On fol. 15v.-17 of *Greek 239* there is "Ἐρμηνεία τῆς παραλλαγῆς τοῦ Κουκουζέλη τοῦ τρόχου" - "The Exposition of the Parallage of Koukouzeles' Wheel". This "Exposition" was also published in J.-B. Thibaut's book¹⁴. In addition, it is known from *Codex Lavra 1656*¹⁵.

⁴ Lambros S. Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos. Vol. II. Cambridge 1900, 436.

⁵ *Eustratiades S., Spyridon* on the Laura. Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Laura on Mount Athos. Cambridge. 1925, 175.

⁶ *Ibid.*, 182.

⁷ *Mioni El.* (ed.) *Codices graeci manuscripti: Bibliotheca divi Marci Venetiarum. T. II.* Rome 1960, 92-94.

⁸ Lambros S. *Op. cit.* Vol. I, 145; Vol. II, 325.

⁹ See for example: Ἀκολουθία: ἀσματικὴ καὶ ἐγκώμιον τῶν ὁσίων καὶ θεοφόρων πατέρων ἡμῶν τῶν ἐν τῷ Ἁγίῳ Ὄρει τοῦ Ἁθῶν διαλαμψάντων. Ἐν Ἐρμουπόλει 1847, 82-84. Ἀγάπιος μοναχὸς τοῦ Κρήτος. Ἀμαρτωλῶν σωτηρία. Βενετία 1889, 292-294. Λαμπαδάριος Σ. Κρητὶς, ἦτοι νέα στοιχεῖωδης διδασκαλία τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἐν ΚΠόλει 1890, 47-50. Δουκάκης Κ. Μέγας συναξαριστὴς πάντων τῶν ἁγίων. Ὀκτώβριος. Ἐν Ἀθήναις 1895, 11-13. See the survey of the Hagiography manuscripts and of their publications in the dissertation: *Williams Ed.* John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century. Yale University, Ph. D. 1968 (manuscript), 320-388.

¹⁰ *Сырку П.* Жизнь Иоанна Кукузеля как источник для болгарской истории// Журнал Министерства Народного Просвещения 282, 1892, 132-134.

¹¹ *Palikarova Verdeil R.* La Musique Byzantine..., 195-200.

¹² *Thibaut J.-B.* Monuments..., 87-88.

¹³ *Ibid.* 226, 164-165.

¹⁴ *Thibaut J.-B.* Monuments..., 89.

The reader of the present book will be able to find it in *RAIC* 63(fol.50v., see Part II).

Folios 27-34v. of *Greek 239* contain the famous monument of Byzantine musicology "Ἑρμηνεία κυροῦ Μανουὺλ τοῦ Χρυσάφη περὶ τοῦ τί ἐστὶ φθορά" - "The Exposition of What is Phthora by Manuel Chrysaphes". This text can also be found in the book of J.-B.Thibaut¹⁵.

Beginning from fol. 59 of *Greek 239* the reader will find "Ἑρμολόγιον σύντομον ποιηθὲν παρὰ τοῦ μουσικολογιωτάτου κύρ Πέτρου πρωτοψάλτου τοῦ Βυζαντινοῦ, ὅπερ περιέχει εἴρημους τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν καὶ ταξομένων ἀγίων καὶ ὄλου τοῦ ἐνιαυτοῦ " - "The concise heirmologion, created by the most illustrious in music Peter Byzantios, the protopsaltos, which contains heirmoi of Our Lord and Our Lady feasts, and also the established [feasts] of the saints and of the whole year".

However, this codex contains a text on musical theory (fol. 17-24) which has never been given attention by publishers and researchers. Moreover, even Porphyry Uspensky, the owner of the codex, inventorying the contents of the manuscript, did not include this small but very important and interesting work in the list of its contents¹⁷. Porphyry Uspensky does not seem to have had any idea of there being a separate text on musical theory between "The Exposition of the Parallage of Koukouzeles' Wheel" and the treatise of Manuel Chrysaphes in the codex. Though this text is written in what is usually called Modern Greek, it deals with the musical theory of the past. This circumstance allows us to include it in the "Petersburg Theoretikon".

Its title is "Ἐρωταπόκρισις τῶν φωνῶν " - "The Question-and-Answer Dialogue on Interval Signs".

First of all, it is necessary to note the original form of "The Dialogue". In all well-known examples of προθεωρία the dialogue

¹⁵ *Tardo* 227-228.

¹⁶ *Thibaut J.-B. Monuments....*, 89-92. As is known, the autograph of Manuel Chrysaphes has already been published: *The Treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios*, edited by Dimitri E. Conomos (*Monumenta Musicae Byzantinae a Carsten Hoeg condita. Corpus scriptorum de re musica. Vol.II*). Wien, 1985.

¹⁷ *Πορφυρίη Ὑσπενσκίη. Πρῶτοε πνευματικὴ ἐξοδὸς ἐν Ἀφόνικα μοναστηρίοις καὶ σκίτοις. Μέρος Β. Ἐπιμετρηθὲν ἐκτετακτικῶς. Μόσκη 1880,87.*

form arises sporadically and is often broken. "The Dialogue" from *Greek 239* is not προθεωρία, but a separate theoretical work where the dialogue form is maintained throughout the whole text. Moreover, this dialogue is rather unusual.

It has always been customary for a pupil to ask questions and for a teacher to answer them, which is quite natural, since it is the teacher, enriched with knowledge, who is to answer the pupil's questions. The majority of mediaeval monuments on musicology have followed this tradition. But here we have the opposite case. The Teacher - Διδάσκαλος asks questions, and the Pupil - Μ[αθητής] answers them. The effect is like being present at an examination when the Teacher is testing the Pupil by asking questions.

Most likely, though, this dialogue proves that the form of a dialogue, having been used in teaching for a long time, turned into a traditional genre which became so formal, that it did not matter whether the logic of the Teacher-Pupil discussion was followed or not. The only thing that mattered was to keep the outward form of the dialogue, that is, "question and answer", while the distribution of parts in it became fairly free. And our "Dialogue" is a good evidence of it. Nothing will change in its meaning if the Pupil starts to ask questions and the Teacher answers them¹⁸.

The text of "The Dialogue" is also unusual.

Since Byzantine times theory in *musica practica* is known to have consisted of notation rules only. All that had been inherited by Mediaeval musicology from Ancient Greek musical science - the knowledge about specific features of a musical sound, its distinction from a non-musical sound, the theory of intervals, genera, system - all this in Byzantium passed into the domain of *musica speculativa*, which belonged to quadrivium, and in the broad sense, to the system of general education. *Musica practica* turned to this material very rarely, selecting from it only what was directly related to musical practice. Thus, the theory of notation assumed a part of the universal musical theory in *musica practica* (moreover, very often notation was identified not only with theory but with music itself; see comment

¹⁸ The traces of such transformation can be met in the musicological monuments which are even earlier than "The Dialogue" from Mount Athos. In this connection we can note a passage from the treatise by Pseudo-Damascene, where the Teacher also puts questions to the Pupil (see the text of this work from *RAIC 63*, fol. 44, published in the second part of the present book).

2).

Such was the situation which for a long time remained in the Post-Byzantine period. Due to this fact notation is always given in full in most sources, for it embodied the theory of music *per se*. Notation could be described briefly or extensively, but it always touched upon three basic spheres of notation theory, namely: 1) interval signs, 2) the great hypostases, and 3) the system of *echoi*. As a whole, they represented the complex of information necessary to master the skill of reading notation text.

However, the title of "The Dialogue " from *Greek 239* implies that the work contains not the entire theory of music (that is, of notation), but only that part of it which deals with interval signs (*φωναί*). And indeed, the whole dialogue between the Teacher and the Pupil is focused on interval signs exclusively. Even when the great hypostases are discussed, it is only their relation to interval signs that is touched upon here. Thus, the interlocutors' attention is drawn to the various forms of the "sounded" neumes appearing in the text.

It is true that there is a small section about *phthorai* on the last folio of "The dialogue". However, there is every reason to consider it a later addition, by no means done by the author himself. The section about *phthorai* springs up in the text rather unexpectedly, following the material concerning interval signs. In accordance with the tradition, between the description of interval signs and the *phthorai* there should be section dealing with the great hypostases and the *martyria* of *echoi*, which only then should be followed by the information about *phthorai*. However, we do not find any intermediate sections whatever, which is senseless in itself (from the standpoint of musical theory and musical teaching). The irrelevance of the section about *phthorai* in the text makes it look somewhat detached from the rest of the material, which is also proved by its composition: the alternation of questions and answers ceases. After the first question ("How many *phthorai* are there..."), inserted here apparently to make the translation look more natural, an ordinary narrative text follows, which has nothing in common with the dialogue between the Teacher and Pupil. The contents of this closing section is not reflected in the title of the whole treatise which says quite explicitly that "The Dialogue" deals with interval signs (*φωναί*) only.

All this is the evidence of the phthorai being but a clumsy insertion made by a scribe (at any rate not by the scribe of *Greek 239*), which is at variance with the author's intention to discuss the problems of interval signs only in "The Dialogue".

Such subject-matter of the work is likely to have been caused by the demands of musical pedagogics. And indeed, to know the "sounded" signs and their interval value, to be able to recognize the graphic shape of each sign quickly and correctly, and to understand clearly the essence of their inter-action with other neumes when they form numerous conjunctions, - all this was so important for mastering notation that without this kind of knowledge and practical skills related to it, the complexity of notation remained inaccessible. Interval signs formed the kernel of the notation system. Without them the great hypostases and the martyria of echoi became meaningless.

In academic life such situation resulted in paying most of the attention to learning interval signs, which, in its turn, could predetermine the appearance of a separate theoretical writing devoted exclusively to interval signs.

Such must have been the circumstances which favoured the composing of "The Dialogue" in *Greek 239*.

What can be said about its author ?

As the analysis of the contents of "The Dialogue" shows, its author must have been well acquainted with the best achievements of Greek musical theory and with the treatise by Hieromonachos Gabriel (see comment 16, 17 and 20). Besides, he must have been one of the most original teaching musicians of his time, or, maybe, he just gave expression to the new ideas current among the contemporary professionals. Here are several examples to prove this suggestion.

Whenever "the place" of the dyo kentemata among the interval signs was explained, they were always qualified as "neither a body, nor a spirit", thus being distinguished from the two basic groups of interval signs. In "The Dialogue" the dyo kentemata are characterized as ἐλευθέριος ("free") symbol. From the standpoint of notation theory it is an apt definition, expressing rather precisely the functions of the "free" and independent dyo kentemata in the numerous conjunctions with other signs. Similarly, the hyporroee and the kratemohyporroee are specified as ἀδιάφορα ("neutral") in "The

Dialogue" which also corresponds to the "behaviour" of those signs in notation text.

Hence, "The Dialogue" contains the search of Greek musical theory thinking for a more detailed classification of interval signs, reflecting the specific features of their functioning more precisely and favouring the deeper study of notation, for a more detailed classification is the way to a more profound knowledge.

At the same time, notwithstanding such progressive tendencies, in some questions the author of this source is still under the delusions which were widely spread in his time (see, for example, the comparison of values and names of the kentema and the dyo kentemata, as well as the etymological interpretation of the term τὸ ὀλίγον, compare with comment 12).

It is quite clear that "The Dialogue" reflects the state of Greek musicology of the second half the XVIIIth century as concerns the study of ancient notation, which was to remain in musical practice but for a short period of time, since there was not too much time left before "The New Method" was to be introduced into the musical practice of Greek Orthodox Church.

The text of "The Dialogue" was written by a skilful scribe without any gross errors. Therefore I give it in the manuscript version without any corrections on my part.

Codex Petropolitanus Graecus 239
(fol. 17-24).

Ἐρωταπόκρισις τῶν φωνῶν.

17. Δ. Τί ἐστὶ μουσική ;
Μ. Μουσική εἶναι τέχνη ὅπου γίνεται ἐξ ἀριθμῶν καὶ ἁρμονιῶν, ὅλη καταγινομένη περὶ τοὺς θεῖους ὕμνους.
- Δ. Ποία εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς μουσικῆς ;
5. Μ. Σημάδια τινὰ φωνητικά τε καὶ ἄφωνα, τὰ ὅποια, ἂν τὰ ὀνόμασι τινὰς καὶ στοιχεῖα, δὲν σφάλλει.
- Δ. Πῶς δὲ στοιχεῖα ;
Μ. Διατὶ ἐκ τούτων εὐγαίνει ἅπαντα ἡ μουσική, καὶ εἰς αὐτὰ πάλιν ἀναλύεται ἢ μᾶλλον εἰπεῖν οἰκειότερον, ὅτι στοιχεῖον εἶναι ἐκεῖνο, ἀφ' οὗ πρῶτον γίνεται τί, καὶ εἰς τὸ τέλος ἀναλύεται.
10. Δ. Ποῖον ἐξ αὐτῶν τῶν σημαδίων ἢ στοιχείων εἶναι τὸ πρῶτιστον ;
Μ. Τὸ ἴσον **ε**
15. Δ. Τοῦτο τὸ ἴσον ὅπου λέγεις, φωνῆεν εἶναι ἢ ἄφωνον ;
Μ. Καὶ φωνῆεν ὑπάρχει, καὶ ἄφωνον.
Δ. Διατὶ οὕτω διπλὰς ἔχει τὰς ἐνεργείας ;
Μ. Ὅτι παρὰ τὸ ψάλλοντι κεῖται, ἢ ἄφωνον νὰ τὸ σιαπεράση ἐν ἴσῳ, ἀριθμῶ ἢ φωνῆεν, δηλαδὴ, ὅταν Θε(ὸς) ἀνάγει αὐτὸ ἢ μίαν φωνήν, ἢ πολλά, καὶ πάλιν τέχνη αὐτως τὸ κατὰγει εἰς τὸ ἴδιον μέτρον, ὅπερ ἤρξατο.
- 17v. Δ. Διατὶ πρῶτιστον στοιχεῖον ἢ νὰ εἰπῶ σημάδιον εἶναι τὸ ἴσον ;
Μ. Ἐπειδὴ ἀναγκαίως πρέπει νὰ εἶναι, καὶ εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς μουσικῆς, καὶ εἰς τὴν μέσην, καὶ εἰς τὸ τέλος ὡς πάντων ὑπερέχον τῶν ἄλλων σημαδίων.
5. Δ. Μετρεῖται τοῦτο τὸ ἴσον ἢ φωνεῖται μόνον ἄνευ τινὸς μέτρου ;
Μ. Φωνεῖται μὲν, οὐ μετρεῖται δέ.
Δ. Διατὶ ὀνομάσθη ἴσον, καὶ οὐχὶ ἀλλῶς ;
10. Μ. Ὅτι φυλάττει τὴν ἰσότητα ἀπάσης τῆς μουσικῆς.

- Δ. Καί λοιπόν τοῦτο τὸ ἴσον ἢ ἐτέθη εἰς τὴν μουσικὴν ἢ δὲν ἐτέθη φαίνεται μοι νὰ μὴ ἦναι ἀναγκαῖον, ὡς ἀχρηστον ;
 Μ. Οὐχί, μάλιστα πολλὰ ἀναγκαῖον διότι χωρὶς τούτου

οὐδέποτε

κατορθοῦνται φωνή.

15. Δ. Ποῦ συντάττεται αὐτὸ τὸ ἴσον, εἰς τὰ ἀνιόντα στοιχεῖα, ἢ εἰς τὰ κατιόντα ;
 Μ. Μῆτε εἰς τὰ ἀνιόντα, μῆτε εἰς τὰ κατιόντα, ἀλλὰ φυλάττει τὴν ἰσότητα καὶ εἰς αὐτὸ ἴσταται, ἕως ἂν τεθῇ κἀ(ν)ένα ἀπὸ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, δηλ(αδὴ) σημάδια, ἢ ἀνιόν(τα) ἢ κατιόν(τα).
20. Δ. Ὅταν δέ τύχῃσι πολλὰ ἴσα, τί πρέπει νὰ γενῆ δι' αὐτά ;
 ὅλα ἀνάγοντα ἢ μόνον τὰ μερικά ;
18. Μ. Τάξις εἶναι εἰς τὸν ψάλλοντα, ὅπταν εὐρεθῶσιν ἐπέκεινα ἀπὸ τὰ τρία ἴσα, νὰ ἀνάγῃ τὰ μερικά, καὶ πάλιν νὰ τὰ κατάγῃ, ἕως νὰ ἐμπέσῃ εἰς τὸν ἴδιον ῥυθμόν, ὅθεν ἤρξάτο.
- Δ. Εἰς πόσας φωνὰς δύναται ὁ ψάλλον νὰ ἀναβιβάσῃ τὸ ἴσον ;
5. Μ. Εἰς ὅσας θέλει, πλην τόσας πάλιν χρειάζεται κατιούσας, ὅπου νὰ εὔρῃ ἐκεῖνο τὸ ἴσον, ὅπερ τὸ πρῶτον ἄρχησεν.
- Δ. Αὐτὰ λοιπόν τὰ σημάδια τῆς μουσικῆς, ἢ στοιχεῖα, πόσα εἶναι τὸν ἀριθμόν, τόσον ἀνιόντα, ὅσον καὶ κατιόντα ;
- Μ. Δέκα καὶ τέσσαρα ἅπαντα ἄνευ ὅμως τοῦ ἴσου.
10. Δ. Πῶς καὶ τί λογῆς ὀνομάζονται ;
- Μ. Ὀλίγιν — ὀξεῖα / πετασθῆ ε κούφισμα εκ πελασθόν
 δύο κεντήματα \ \ κέντημα \ ὑψηλή \ ἀπόστροφος > δύο ἀπόστροφοι σύνδεσμοι >> ἀπορρόη ς
 κρατημοῦπόρροη 4
- ἐλαφρόν ∪ καὶ χαμηλή ∪.
15. Δ. Ποίαν ἐνέργειαν ἔχουσι ταῦτα ;
- Μ. Ἀνάγουσι τὴν φωνὴν τοῦ ψάλλοντος καὶ κατάγουσιν αὐτήν, καὶ

μελωδίαν φέρουσι, καὶ σχηματισμόν, καὶ ἡδυτάτην
ἁρμονίαν.

Δ. Εἰς πόσα διαιροῦνται αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, ἢ νὰ εἰπῶ σημάδια ;
Μ. Εἰς ἀνιόντα καὶ κατιόντα.

20. Δ. Ποῖα εἰσὶ τὰ ἀνιόντα καὶ πῶς ὀνομάζονται ; καὶ πόσα εἶναι
τὸν ἀριθμόν ;

18v. Μ. Εἰσὶ μὲν ὀκτώ, καλοῦνται δὲ ὀλίγον — ὀξεῖα / πετασθῆ ω
κούφισμα $\epsilon\kappa$ πελασθόν γ δύο κεντήματα \backslash κέντημα \backslash
καὶ ὑψηλή \angle .

Δ. Πόσα δὲ εἰσὶ κατιόντα στοιχεῖα, καὶ πῶς ὀνομάζονται ;

5. Μ. "Ἐξὶ τὸν ἀριθμόν" καλοῦνται δὲ ἀπόστροφος \rangle

δύο ἀπόστρο-
φοι σύνδεσμοι \gg ἀπορροή ζ κρατημοῦπόρροον γ
ἐλάφρον \curvearrowright

καὶ χαμηλή γ .

Δ. "Ἡδὴ ὅμως εἰπέ μοι κατὰ μέρος, καὶ πρῶτον τὰ ἀνιόντα ση-
μάδια, εἰς πόσα διαιροῦνται ;

10. Μ. Εἰς τρία, εἰς σώματα, εἰς πνεύματα καὶ εἰς ἐλεύθερα.

Δ. Ποῖα καὶ πόσα εἰσὶ τὰ σώματα ;

Μ. Πέντε, τὸ ὀλίγον — ἢ ὀξεῖα / ἢ πετασθῆ ω τὸ κούφι-
σμα $\epsilon\kappa$ καὶ τὸ πελασθόν γ .

Δ. Ποῖα δὲ τὰ πνεύματα καὶ πόσα εἶναι ;

15. Μ. Δύω τὸ κέντημα \backslash καὶ ἡ ὑψηλή \angle .

Δ. Τὰ δὲ ἐλεύθερα ποῖα εἰσὶν ;

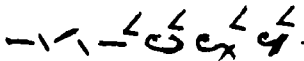
Μ. Τὰ δύο μόνον κεντήματα \backslash .

Δ. Ποῖαν διαφορὰν ἔχουσι τὰ ἀνιόντα πνεύματα ἀπὸ τὰ
σώματα αὐτῶν ;

20. Μ. "Ὅτι τὰ μὲν σώματα ὑποτάσσονται ὑπὸ τῶν ἰδίων τῶν πνευ-
μάτων καὶ μένουσι παντελῶς ἀνερέγητα καὶ ἄφωνα, κα-
θῶς ἀπὸ τὸ σῶμα ὅταν ἐξέλθῃ ἡ ψυχὴ (ὅπου εἶναι πνεῦμα)
μένει πλέον ἐκεῖνο νεκρωμένον καὶ ἄφωνον, οὕτω καὶ τὰ
σώματα τῶν ἀνιουσῶν φωνῶν.

Δ. Πῶς καὶ τίνι τρόπῳ ὑποτάσσονται τὰ ἀνιόντα σώματα ὑπο-
πνευμάτων αὐτῶν ;

5. Μ. Ὅταν τεθῶσι τὰ πνεύματα ἔμπροσθεν τῶν σωμάτων ἢ ὑπο-
κάτωθεν αὐτῶν, οὕτως, ὡς ἐνταῦθα φαίνεται καταστρω-

μένα 


Δ. Τὰ δὲ ἐλεύθερα κεντήματα πῶς ;






Μ. Αὐτὰ εἶναι οὔτε ὑποτάσσονται, οὔτε ὑποτάσσουσι κἀνένα
10. στοιχεῖα, ἀλλὰ παντὶ ἀδιάφορα εἰσὶ.

Δ. Εἰς ποῖον μέρος κλίνουσι περισσότερον τὰ δύο κεντήματα,
εἰς τὰ σώματα ἢ εἰς τὰ πνεύματα ;

Μ. Εἰς τὰ σώματα κλίνουσι, πλὴν οὐκ ὅλως, ἀλλὰ μερικῶς.

Δ. Εἰπέ μοι τοιγαροῦν πόσας φωνὰς ἔχει τὸ καθ' ἓν στοιχεῖον,
15. ἢ σημάδιον τῶν ἀνιουσῶν ;

Μ. Τὸ μὲν ὀλίγον — μίαν ἢ ὀξεῖα / μίαν ἢ πετασθῆ 
μίαν·

τὸ κούφισμα  μίαν· τὸ πελασθόν  μίαν· τὰ δύο κεν-
τήματα  μίαν· τὸ κέντημα  δυο· καὶ ἡ ὕψηλὴ 

τέσσαρες.

γίνονται ἅπασαι αἱ ἀνιούσαι, δώδεκα φωναὶ τὸν ἀριθμόν.

20. Δ. Πῶς τὰ δύο κεντήματα μίαν ἔχουσι φωνήν, τὸ δὲ ἓν
κέντημα δύο ;

19v.

Μ. Ἐπειδὴ καὶ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ποιητὰς ἐδίδαξαν τὰ δύο
κεντήματα, νὰ εἶναι περισσότερον μὲ τὰ σώματα, καὶ ὄχι
μὲ τὰ πνεύματα. διὰ τοῦτο ἔχουσι μίαν φωνήν ὡς μέρος ἐκ
τῶν σωμάτων καὶ μέρος ἐκ τῶν ἐλευθέρων. τὸ δὲ ἓν
κέντημα, ὡς τιμιώτερον ἀπὸ τὰ σώματα, ἐτάχθη νὰ εἶναι

5. μετὰ τῶν πνευμάτων, καθὼς, καὶ ἡ ψυχὴ εἶναι ἀνωτέρα τοῦ
σώματος· ὁμῶς ἂν εἰποῦμεν πλέον σαφέστερον, ἢ μία φωνὴ
τῶν δύο κεντημάτων εἶναι περισσοτέρα καὶ πλέον

δυνατοτέ-

ρα εἰς τὰ ὕψη παρὰ αἱ δύο φωναὶ τοῦ ἐνὸς κεντήματος, κα-
θὼς δηλαδὴ καὶ οἱ τοῦ χαλκῆως δύο ἄσκοί, ὅταν ἀπὸ

10. μίαν καὶ τὴν αὐτὴν ὀπὴν ἐκδίδωσι τὸν ἀέρα εἰς τὸ πῦρ, εἶναι δραστικώτερος καὶ πλέον σφοδρότερος ἐκεῖνος ὁ ἀήρ τῶν δῦω ἀσκῶν παρὰ τοῦ ἐνός καὶ μόνου ἀσκοῦ. ἔτζι εἶναι καὶ ἡ φωνὴ τῶν δῦω κεντημάτων, ἢ ὅποια πλέον ὑψηλὰ ἀνέρχεται καὶ πλέον κρότον δίδει ἀπὸ τὰς δῦω φωνὰς τοῦ ἐνός κεντήματος.

15. Δ. Τὸ ὀλίγον — πῶς δὲν ὠνομάσθη ἀλλέως, ἀμὴ ὀλίγον ;
 Μ. "Ὅτι ὀλιγωτέρον φέρει τὴν φωνὴν ἀπὸ τὰ ἄλλα σώματα, κατὰ τὴν ἐπωνυμίαν ὅπου ἔχει· δηλαδὴ ἰσόμετρον καὶ ὄχι νὰ ἀνάγεται εἰς τὸ ὕψος παρὰ τοῦ δέοντος, ἀλλὰ μιᾶς μόνον φωνῆς δύναμιν ἔχει καὶ τὴν περισσότερον.

20. Δ. Ἡ δὲ ὀξεῖα / πῶς ἔτζι ὠνομάσθη ;
 Μ. Διατι αὐτὴ πολλὰ ὀξέως ἀνέρχεται εἰς τὰ ὕψος, ὥστε φαίνεται τότε, ὅτι ἔχει πολλὰς φωνὰς εἰς τὸν ἑαυτὸν της, καὶ μάλιστα ὅταν τύχη μετὰ τοῦ ψη(φι)στοῦ ἢ ὅποια πάλιν μὲ τρόπον ἐπιτήδειον καὶ σύντομον φέρει τὸ ψάλλοντα εἰς τὸ ἴδιον ῥυθμὸν καὶ μέλος.

Δ. Ἡ δὲ πετασθὴ εὐ πῶς τὴν αὐτὴν ἔλαβεν ὀνομασίαν ;

5. Μ. Ἐπειδὴ καὶ αὐτὴ κύκλω περιφέρει τὴν φωνὴν εἰς τὰ ὕψη καὶ ἐκ τῶν κάτω μεγάλως ἀνάγει αὐτὴν εἰς τὰ ἄνω, ἀποδείχνουσα ταύτην ὡσὰν πετροειδῆ, καὶ μέλος ποιεῖ ἔναρμόνιον καὶ πολλὰ μετάρσιος γίνεται, νομιζομένη, ὅτι ἔχει πλείονας φωνὰς.


10. Δ. Τὸ δὲ κούφισμα εκ πῶς οὕτως ὠνομάσθη ;

Μ. Ἀπὸ τῆς ἐν τῇ φωνῇ τάσεως, κοῦφον δὲ λέγεται ἢ κούφισμα, ἐπειδὴ καὶ ἐλαφρῶς καὶ ἡσύχως ἀναβιβάζει τὴν φωνὴν χωρὶς τινὰ τόνον.

Δ. Τὸ δὲ πελασθὸν γ διατι οὕτως ὠνομάσθη ;


15. Μ. Διατι τὰ δευτερεῖα ἔχει τῆς πετασθῆς· ὡσὰν ὅπου καὶ αὐτὸ εἰς ὕψος

ανάγει τὴν φωνὴν παρὰ τοῦ δέοντος καὶ κρότον πολὺν φέρει,
καὶ
μάλιστα ὅταν τύχη μετὰ παρακλητικῆς καὶ δύο ἀποστρόφων

καὶ τρομικοῦ .

20. Δ. Πῶς καὶ τί λογιῆς πελασθὸν ἔχει τὰ δευτερεῖα τῆς πετασθῆς,
καθὼς ἀνωτέρω εἶπας;

Μ. Ἐπρεπε νὰ ὀνομασθῇ τέτοιας λογιῆς, ὡς σύμφωνον τῆς
πετα-

σθῆς, δηλαδὴ ἀφαιρεῖται τὸ πᾶν στοιχεῖον  καὶ

20v.

προσθέσει
τοῦ λάμβδα Λ γίνεται πελασθὸν, αὐτὴ πετασθὸν, ὅθεν καὶ
ἰδίας ἐνεργείας ἔχει, πλὴν ὀλίγων τινῶν, εἰς ὅσα εἶναι
χρήσιμος ἢ πετασθῆ καὶ οὐχὶ τὰ ὅλα.

Δ. Τὸ δὲ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλὴ πῶς;

Μ. Περὶ μὲν τούτων εἶπομεν, ὅτι εἰσὶ πνεύματα, καὶ αὐτὴν τὴν
εἰκόνα

5. τῆς ψυχῆς φέρουσι· καθάπερ οὖν ἐκείνη ἀθάνατος ὑπάρχει,
οὕτω
καὶ αὐτά, πάντα ἀνυπότακτα τυγχάνουσι καὶ τὰ ἴδια
σώματα

<αὐ> τῶν ὑποτάσσουσιν, ὅταν ἔμπροσθεν ἢ ὑποκάτωθεν,
ὥσπερ ἔφημεν ἀνωτέρω.

Δ. Καὶ λοιπὸν ἀνίσως τὰ πέντε στοιχεῖα ἢ σημάδια τῶν
άνιουσῶν

10. εἶναι σώματα καὶ ἔχουσιν ἀπὸ μίαν φωνὴν, τί ἀνάγκη εἶναι
νὰ
καταστρώνωνται ὅλα εἰς τὴν μουσικὴν; ἤμπορουσε (χάριν
λόγου)
ἓνα σῶμα καὶ δύο πνεύματα νὰ κάμωσι τὴν ἰδίαν ἐνέργειαν
καὶ

ὄχι νὰ τίθωνται τόσα πολλὰ.

Μ. Μάλιοτα πρέπει νὰ καταστρώνωνται ὅλα τὰ σώματα εἰς τὴν
μουσικὴν,

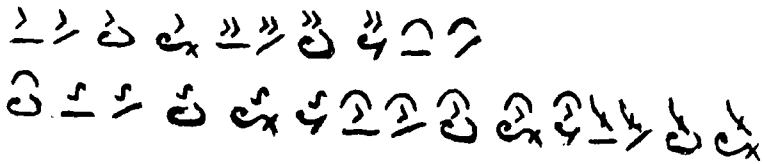
15. ὡσάν ὅπου διαφέρουσιν ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο, καθὼς αὖνωτέρω
εἶπομεν.
διατὶ ἀλλέως χειρονομεῖται τὸ ὀλίγον, ἀλλέως ἢ ὀξεῖα καὶ
ἀλλέως
τὰ ἐπίλοιπα, ὡσάν ὅπου ἔχουσι διαφορετικὴν τὴν ἐνέργειαν,
ὅτι
λογῆς εἶναι εἰς τὰ εἴκοσι τέσσαρα γράμματα, δηλ(αδὴ) τὰ
στοιχεῖα
εἰς τὸ ἀλφάβητον, ὅπου τὸ ᾧ μέγα ἀπὸ το ὄ μικρόν, ἀγκαλιὰ
καὶ νὰ ἔχουν τὴν ἰδίαν φωνήν, πλὴν διαφέρουσιν ἓνα τοῦ
ἄλλου,
ἐπειδὴ τὸ ᾧ μέγα εἶναι μακρόν, τὸ δὲ ο μικρόν, εἶναι βραχύ.
ὁμοίως καὶ τὸ ἦτα καὶ τὸ ἰῶτα, καὶ τὸ ὑψηλὸν μίαν φωνήν,
κάμνουσι, πλὴν εἶναι διαφορετικά, ὡσάν καὶ τὰ ἄλλα
δίφθο-
21. γγα· καὶ πάλιν τὸ αἰ καὶ τὸ ε ψηλὸν μίαν φωνήν προσφέρου-
σι, με ὄλον τοῦτο διαφέρουσιν ἓνα τοῦ ἄλλου.
- Δ. "Ἐστω οὕτως· πλὴν τὰ δύο πνεύματα τῶν ἀνιουσῶν
στοιχείων
5. ἀφ ' εἶναι ἀνώτερα τῶν σωμάτων, ὡς εἰκόνα τῆς ψυχῆς καὶ
αὐτα
καὶ ἀφ ' ἐ(τέρου) ὑποτάσσουσι τὰ πάντα σώματά των,
διατὶ νὰ τίθενται
ὁμοῦ εἰς τὴν κατάστροφιν τῆς μουσικῆς, καὶ τὰ
ὑποτεταγμένα σώ-
ματα εἰς καιρὸν ὅπου δὲν ἔχουσι καμμίαν ἐνέργειαν ὡς
ἄφωνα
καὶ ὑποτεταγμένα ; τοῦτο φαίνεται μοι ὡσάν περιττόν.
10. Μ. Οὐχὶ περιττόν ἀλλὰ μάλιστα ἀναγκαῖον, διὰ δύο αἴτια· ἓνα
μέν,
διὰ νὰ φανῆ ἡ ὑποταγή, καὶ ἡ νέκρωσις τῶν σωμάτων, ἀπὸ
τὰ πνεύματά των, καὶ τὸ ἄλλο διὰ περισσοτέραν στολήν,
ὡσάν ὅπου
τὰ πνεύματα μόνον νὰ ταθῶσιν εἰς τὴν σειρὰν τῆς μουσικῆς
εἶναι
πάντη γυμνὰ καὶ ἀνοστότατα.

15. Δ. Εἰπέ μοι τοιγαροῦν, τὰ ἀνιόντα σώματα μόνον ὑπὸ τῶν πνευμά-
των αὐτῶν ὑποτάσσονται ἢ καὶ ὑπ' ἄλλου τινός· στοιχείου ;
Μ. Μάλιστα κυριεύοντα ἀκόμι καὶ ὑπὸ τοῦ Ἰσοῦ ὅταν ἐπάνωθεν

αὐτῶν ταθῆ οὕτως, ὡς ἐνταῦθα φαίνονται $\leq \leq \leq \leq$.

Καὶ πρὸς τούτοις ὑποτάσσονται καὶ ἀπὸ ὅλα τὰ κατιόντα στοι-

20. χεῖα, καθὼς, δε εἰσὶ σχεδιασμένα, πρὸς σαφεστέραν πλη-
ροφορίαν



- 21v. Δ. "Ὅλα τὰ ἀνιόντα τὴν ἰδίαν καὶ αὐτὴν ὑποταγὴν ἔχουσι καὶ εἰς τὰ πνεύματά των καὶ εἰς τὰς κατιούσας φωνὰς καὶ εἰς τὸ ἴσον ἢ διαφέρουσιν ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο ;

- Μ. Μόνη ἢ πετασθῆ διαφέρει ἀπὸ τὰ ἄλλα σώματα, ὡσὰν ὁποῦ αὐτὴ
5. ὅταν ψάλλεται, ἀποδείχνει κἄποιαν ἀνυποταξίαν καὶ εἰς ὅλα αὐτὰ τὰ τρία μέρη, δηλαδὴ καὶ εἰς τὰ πνεύματα, καὶ εἰς τὰ κατιόν-
τα στοιχεῖα, καὶ εἰς τὸ ἴσον· διατὶ αὐτῆ, ὅχι μόνον νὰ ταθῆ ἓν ἐξ αὐτῶν ἐπάνω της, ἀλλὰ σχεδὸν καὶ πνεύματά της, καὶ τὰ κα-
τιόντα σημάδια, καὶ τὸ ἴσον, νὰ τῆς γένωσιν ὅλα αὐτὰ βάρος,

10. καὶ νὰ ταῦθ' ἑπάνω της, πάλιν αὐτὴ ἔχει νὰ
 σχηματισμὸν, καὶ νὰ ἀναβιβασθῇ με ^{κάμη} λεπτότητα
 εἰς ὕψος καὶ
 μάλιστα ὅταν τύχη πλησίον τῆς βαρείας, καθὼς
 ἐνταῦθα φαίνε-
 ται ἡ βαρεῖα ὁμοῦ καὶ ἡ πετασθὴ μαζὺ με
 ἀποστρόφους

ἄ, ἄ, ἄ, ἄ, ἄ, ἄ, ἄ, ἄ

15. διατι ἀπὸ αὐτὸ τὸ σημαδόφωνον τῆς βαρείας
 λαμβάνει ἡ
 πετασθὴ κάποιαν περισσοτέραν δύναμιν καὶ
 ἐνέργειαν.
 Δ. Λοιπὸν ἡ πετασθὴ ἀφ' οὗ εἶναι ὑποτεταγμένη,
 πῶς κινεῖται
 καὶ ἀνάγεται οὕσα νεκρὰ καὶ ὅλως κυριευμένη ;
 Μ. Αὐτὴ ἔλαβε τὴν ἐτυμολογίαν ἀπὸ τὸ ὄνομα,
 ἐπειδὴ καὶ πέτεται
 20. αὐτῆς ἡ φωνή, κᾶν ὑποτεταγμένη καὶ κυριευμένη
 εἶναι, καὶ
 μάλιστα κινεῖ τὴν χεῖρα, ὡς πτέρυγα.
 Δ. Ἐχει καὶ ἄλλο σῶμα τῶν ἀνιουσῶν μέρας τὴν
 ἐνέργειαν, καθὼς ἡ

22

- πετασθὴ ἢ ὄχι ;
 Μ. Εἶναι καὶ ἡ ὀξεῖα ὅπου καὶ αὐτὴ ὡσάν τὸ
 πελασθὸν φέρει τὰ
 δευτερεῖα τῆς πετασθῆς, ἐπειδὴ καὶ κάμνει
 κάποιον κρότον εἰς
 τὰ ὕψη, καὶ μάλιστα ὅταν τύχη μετὰ ψηφιστοῦ,
 ὡς ἐνταῦθα ἀπο-
 5. δεικνύεται ἡ ἐνέργειά της καὶ διαφορά.



D. Τὰ δὲ ἄλλα στοιχεῖα τῶν ἀνιουσῶν σωμάτων
ἔχουσι καὶ αὐτὰ
τινὰ ἐνέργειαν ;

M. Οὐδαμῶς, ἀλλὰ πάντα ἀνενέργητα εἰσὶν, ὅταν
εὐρεθῶσιν ὑποτε-
10. ταγμένα ἢ ὑπὸ τῶν ἰδίων τους πνευμάτων καὶ
κατιουσῶν σημα-
δίων ἢ κυριευμένα ὑπὸ τοῦ ἴσου.

Δ. Ἦδη εἶπέ μοι καὶ περὶ τῶν ἕξ κατιουσῶν
στοιχείων εἰς πόσα διαιροῦται.

M. Εἰς δύο, εἰς πνεύματα καὶ εἰς σώματα, καθὼς
καὶ τὰ ἀνιόντα, ἄνευ
ὅμως τῆς ἀπορρόης \mathcal{L} καὶ

τοῦ κράτημοῦ πόρροου \mathcal{V} .

15. Δ. Ποῖα εἰσὶ τὰ σώματα καὶ πόσα εἶναι ;

M. Δύο· ἀπόστροφος \mathcal{J} καὶ οἱ δύο ἀπόστροφοι οἱ
σύνδεσμοι $\mathcal{J}\mathcal{J}$

Δ. Ποῖα δὲ καὶ πόσα τὰ πνεύματα ;

M. Δύο· τὸ ἐλαφρὸν \mathcal{C} καὶ ἡ χαμηλὴ \mathcal{V} .

Δ. Τὰ σώματα τωγαροῦν τῶν κατιουσῶν στοιχείων
ὑποτάσσονται καὶ

20. αὐτὰ, καθὼς καὶ τὰ ἀνιόντα ;

M. Μάλιστα ὑποτάσσονται ὑπὸ τῶν ἰδίων αὐτῶν
πνευμάτων, δηλ(αδῆ)
ὑπὸ τοῦ ἐλαφροῦ καὶ τῆς χαμηλῆς, ὅταν
ταθῶσιν ἔμπροσθεν αὐ-

22v. τῶν ὡς δε φαίνονται $\mathcal{J}\mathcal{C} \mathcal{J}\mathcal{C} \mathcal{J}\mathcal{C} \mathcal{J}\mathcal{C} \mathcal{J}\mathcal{C} \mathcal{J}\mathcal{C}$.

Δ. Τὰ δὲ ἄλλα δύο στοιχεῖα τῶν κατιουσῶν,
δηλ(αδῆ) ἢ ἀπορροή

καὶ τὸ κρατημοῦπόρροον, σώματα εἰσὶν ἢ
πνεύματα
Μ. Μήτε σώματα, μήτε πνεύματα, ἀλλὰ ἀδιάφορα
εἰσί.

5. Δ. Πῶς ἀδιάφορα ;

Μ. Ἐπειδὴ καὶ δὲν μετέχουσιν οὔτε τοῦ ἑνὸς
μέτρους τὴν συμφωνίαν
οὔτε τοῦ ἑτέρου τὴν ἐνότητα.

Δ. Οὐκοῦν αὐτὰ πάντῃ ἀνυπότακτα εἰσί ;

Μ. Οὐδαμῶς, ἀλλὰ ὑποτάσσονται· ἢ μὲν ἀπορροή ὑπὸ
τοῦ πιάσματος

10. σημαδοφώνου, καὶ γίνεται σείσμα, ὡς

ὧδε κεῖται



τὸ δὲ κρατημοῦπόρροον ὧς ὑποτάσσεται ὑπὸ τοῦ
ὄμαλου ἧ καὶ γίνεται ἀργοσύνθετον ἧ.

Δ. Ἐπειδὴ καὶ αὐτὴ οὔσα μία σύντομος κίνησις.

διὰ τοῦτο καὶ τὰς δύο
φωνάς αὐτῆς εὐτήχως καὶ ἐμμελῶς διὰ τοῦ
γαργαρεῶνος, ἢ νὰ

15. εἰπῶ διὰ τοῦ φάρωγος, ποτὲ μὲν συντόμως
ἐμφέρει καὶ ἀποπτύει
καὶ ποτὲ ἀργῶς κατὰ τὴν κειμένην γραμμὴν, ἢ
θέσιν·

ἐκλήθη δὲ ἀπορροή παρὰ τοῦ ρέω, ῥήματος, καὶ
τῆς ἀπὸ προ-
θέσεως, ὅπερ δηλοῖ τρέχω ἢ τρέχει.

Δ. Τὸ δὲ κρατημοῦπόρροον πῶς οὕτως καὶ αὐτὸ
ὀνομάσθη ;

20. Μ. Τοῦτο εἶναι σύνθετον ἐκ τοῦ κρατήματος
σημαδοφώνου καὶ ἀπορροῆς·
ὅθεν καὶ κρατημοῦπόρροον ἐκλήθη.

Δ. Ἐχουσι καὶ αὐτὰ τὰ κατιόντα στοιχεῖα τινὰ
ἐνέργειαν εἰς τὴν

δούλευσιν τῆς μουσικῆς, ὥσπερ τὰ ἀνιόντα, ἢ οὐ;

- Μ. Ἐχουσι βέβαια, ἀπαράλλακτος ὁ ἀπόστροφος
δηλαδή περιστρέφει
τὴν φωνὴν καὶ κυκλωφέρει αὐτήν, ὅταν μάλιστα
εὐρίσκεται
πλησίον τοῦ ἐλαφροῦ, καὶ ἔχει εἰς αὐτὸ νὰ
καταντήσῃ ὁ ψάλλων,
5. τότε ὑψοῖ τὸ μέλος καὶ ἀνάγει τὴν φωνήν, μὲ
τὸ νὰ ἔχη πιάσμα

κάτωθεν αὐτοῦ καὶ τζάκισμα ἐπάνω \sum .

- Δ. Ὁ δὲ ἀπόστροφος γὰρ ἔχει καὶ ἄλλην
ὀνομασίαν καὶ ἐνέργειαν
ἢ οὐ ;

- Μ. Ὁ ἀπόστροφος γάρ, ὡς ἀποστρέφων ἐκ τῶν
ἀνιουσῶν εἰς τὰς κατιούσας
10. καὶ ἔχει φωνὴν μίαν ἐναντίαν ὅμως εἰς τὸ
ὀλίγον· διατὶ αὐτὴ
ἀνάγει τὴν φωνήν, ὁ δὲ κατάγει αὐτήν, ἢ εἰπεῖν:
ὅτι ἀπο-
στρέφεται ὅλως τὰς ἀνιούσας, ὡς ἀσύμφωνος
αὐτῶν.

Δ. Οἱ δὲ δύο ἀπόστροφοι, πῶς ;

- Μ. Αὐτοὶ μίαν μόνην φωνὴν ἔχουσι, καθὼς καὶ
ἓνας ἀπόστροφος,
15. πλὴν ποιῶσιν ἀργίαν, καὶ τέλος ἐκείνης τῆς
ψαλλομένης θέσεως,
σύνδεσμοι δὲ ἐκλήθησαν διὰ τὸ συνδεδεμένου
εἶναι καὶ φων-
νήν τινὰ δυνατωτέραν ποιῶσιν.

- Δ. Τὰ δὲ δύο πνεύματα τῶν κατιουσῶν, δηλαδή τὸ
ἐλα-
φρόν \curvearrowright καὶ ἡ χαμηλὴ \surd τίνα ἐνέργειαν καὶ
διαφορὰν ἔχου-
σι ;

20. Μ. "Ὡσπερ τὰ ἀνιόντα πνεύματα, οὕτως καὶ αὐτά,
 δηλαδή τὴν ἰδίαν
 ἐνέργειαν ἔχουσι, καθάπερ ἐκεῖνα, ὡσάν ὁποῦ
 καὶ αὐτὰ
 23ν. τὴν τῆς ψυχῆς εἰκόνα φέρουσιν, ἀθάνατος οὕσα·
 τὰ ὁποῖα
 ὑποτάσσουσι μόνον τὰ ἑαυτῶν κατιόντα σώματα,
 ἦτοι τὸν ἀπό-
 στροφον καὶ τοὺς δύο ἀποστροφους τοὺς
 συνδέσμους >> ὅταν
 ἔμπροσθεν αὐτῶν τεθῶσιν οὕτως·

> ~ >> ~ > λ >> λ

5. Δ. Πόσας φωνάς ἔχει τὸ καθ' ἓν στοιχεῖον τῶν
 κατιουσῶν ;

Μ. Ὁ μὲν ἀπόστροφος > ἔχει μίαν φωνήν, οἱ δύο
 ἀπόστροφοι οἱ
 σύνδεσμοι >> μίαν, ἡ ἀπορρόη ς δύο, τὸ

κράτημοῦπόρροον 4

δύω, τὸ ἐλαφρόν ~ δύω, καὶ ἡ χαμηλὴ λ
 τέσσαρες, ὁποῦ
 γίνονται ὅλαι δώδεκα, καθὼς καὶ τῶν ἀνιουσῶν.

10. Δ. Εἰπέ μοι πάλιν περὶ τῆς ἀπορρόης, ἔχει τινὰ
 ἄλλην ἐνέργειαν ;

Μ. Αὐτὴ, ὡς ἔφην, ἀπορρέει τὴν φωνήν, ἦτοι κατάγει αὐτὴν
 διὰ τοῦ
 φάρυγγος ἄνευ ὅμως τινὸς κρότου καὶ ταραχῆς ὅθεν καὶ
 ἀπο-
 ρροὴ ἐνομήσθη.

Δ Πῶς κατάγει τὰς δύο φωνάς; ἀργῶς ἢ μέ συντομίαν;

15. Μ. Πότε μὲν ἀργῶς, κατὰ τὴν διακειμένην γραμμὴν οὕτως, πότε
 δὲ μέ συντομίαν τοιοῦτοτρόπως.

Δ. Τὸ δὲ κρατημοῦπόρροον, ὡς ἔφης, ὅτι ἀπὸ κρατήματος
 καὶ ἀπορροῆς γίνεται, τίνα ἐνέργειαν ἔχει εἰς τὰ κάτωφερῆ;

Μ. “Ομοιον τῆς ἀπορροῆς, πλὴν ἔχει τινὰ δούλευσιν εἰς τὰ
κάτω

20. πολλά περισσοτέραν, καὶ μετὰ μεγάλης ἀργίας καταβιάζει
τὰς δύο φωνάς του.

Δ. Τὸ δὲ ἐλαφρόν, πῶς οὕτως ὠνομάσθη;

24. Μ. Διὰ τὸ εὐκόλως πίπτον εἰς τὰ κάτω, ὅθεν καὶ ἐλαφρόν
ἐκαλέσθη. Ἐπειδὴ καὶ πολλά ἐλαφρὰ καταβιάζει τὰς δύο
του
φωνάς, ἀμερίστους μὲν καὶ συνδεδεμένους· ὑπάρχει δεόμε-
νος.

5. Δ. Πόσοι εἶναι αἱ φθοραὶ τῶν ἤχων καὶ τί θέλει νὰ εἰπῇ φθορά;

Μ. Φθορὰ λέγεται μεταβολή, ὅπου ὁ ψάλλον μεταβάλλει τὸ
μέ-
λος, ἢ νὰ εἰπῶ τὸ φθείρει, καὶ κάμνει ἐναλλαγὴν ἀπὸ τὸν
ἤχον ὅπου ψάλλει. καὶ ἐμβαίνει εἰς ἄλλον διὰ μέσου τῆς
φθορᾶς,
καὶ πάλιν μετατρέπει εἰς τὸ ἴδιον μέλος, δηλ(αδὴ) ὅταν
ξεφθορήσῃ,

10. καταντᾶ πάλιν εἰς τὸν αὐτὸν ἤχον ὅπου ἀρχησε, πλὴν οὐχὶ
ἀπλῶς
καὶ ὡς ἔτυχεν. ἀλλὰ μετὰ σχηματισμοῦ γίνεται ἡ ἐναλλαγή.
φθοραὶ δὲ κατὰ τοὺς παλαιοὺς εἶναι ἐπέκεινα ἀπὸ τὰς δέκα,
καθῶς εἰς πολλοὺς τόπους φαίνονται καταστρωμένοι.
οἱ δὲ νέοι ποιηταὶ ἠλάττωσαν αὐτάς, ὡς εἰσίν, ὧδε

15. ὅπου τὴν σήμερον συνηθίτρεται, τὰς ὁποίας ἰδοὺ μίαν πρὸς
μί-
αν φανερώσωμεν.

φθορὰ τοῦ πρώτου ἤχου ς φθορὰ τοῦ δευτέρου ς

φθορὰ τοῦ τρίτου ϕ φθορὰ

τοῦ τετάρτου ρ φθορὰ τοῦ πλά(γιου) ϑ φθορὰ τοῦ

πλ(άγιου)β ς φθορὰ τοῦ νε-

νανῶ ς.

20. κατὰ τοὺς χρόνους τούτους ὅμως ἐσχόλασαν τὰς δύο
φθοράς, τοῦ βα-
ρέος **ϝ**, καὶ τοῦ ν (sic - ?) πλ(άγιου) δ' **πϝ**.

Перевод

Вопросоответник об интервальных знаках

Л.17. *Наставник (Н)**. Что такое музыка?

Ученик (У). Музыка - это искусство, которое возникает из чисел и гармоний¹ [и] полностью посвящено божественным гимнам.

Н. Что является основой музыки?

У. Некие звучащие и беззвучные знаки². Те, которые назвали бы их элементами, не ошиблись бы.

Н. Почему же элементами?

У. Потому что из них происходит вся музыка и, в свою очередь, она по ним анализируется или, более подобает сказать, что элемент [в музыке] является тем, из чего происходит нечто первичное, и после создания она анализируется [по этим элементам].

Н. Какой из знаков или элементов является первейшим?

У. Исон \underline{c} .

Н. Этот исон, о котором ты говоришь, - звучащий или беззвучный?

У. Он существует и [как] звучащий, и [как] беззвучный.

Н. Почему он имеет двойное действие?

У. Потому что для певчего он устанавливается либо безинтервальным, чтобы исполнять [звук] на той же высоте³, либо звучащим, то есть когда Бог ведет его либо на одну фони, либо на многие и вновь искусно приводит к собственной высоте⁴, с которой началось [пение].

Н. Отчего первичным элементом, или знаком, как я говорю, является исон?

У. Поскольку обязательно и в начале музыки, и в середине, и в конце должен быть [знак], как бы превосходящий все остальные знаки⁵.

Н. Этот исон измеряется или только озвучивается без какого-либо интервала⁶?

У. Он озвучивается, но не измеряется.

Н. Отчего он назван исоном, а не иначе?

* Чтобы избежать возникающих в русском переводе двух неразличимых сокращений [Учитель] и [Ученик], даются *Н* [наставник] и *У* [ученик].

У. Потому что он соблюдает равенство [с предыдущим звуком] во всей музыке⁷.

Н. И, следовательно, этот исон либо устанавливается в музыке, либо не устанавливается. Мне представляется, что он не является необходимым, так как он бесполезен?

У. Нет, он очень необходим, потому что без него никогда не достигается интервал.

Н. Где помещается сам исон - среди восходящих элементов или среди нисходящих ?

У. Ни среди восходящих, ни среди нисходящих, он сохраняет равенство [с предыдущим звуком] и пребывает с ним до того, как устанавливаются какие-либо из этих элементов, то есть [до того, как устанавливаются] восходящие или нисходящие знаки.

Н. Когда же встречается много исонов, то что посредством их нужно исполнять ? Все приводящиеся [исоны] или только некоторые?

Л.18. У. В пении существует такой порядок : когда [певчие] обнаруживают более трех исонов, то некоторые [из них существуют] в высоте, а некоторые, наоборот, в низине⁸, для того, чтобы попасть в свою высоту⁹, откуда началось [пение].

Н. На сколько фони певчий может повышать исон?

У. На сколько хочет. Однако столько же требуется затем понижений, пока не обнаружится тот исон, который начал [звучать] первым.

Н. Итак, в каком количестве существуют эти знаки или элементы музыки? Сколько восходящих [элементов] и сколько нисходящих?

У. [Их] всего 14, но без исона.

Н. Как и почему называются различные знаки?

У. Олигон — оксия / петасти ω куфисма σ
пеластон γ двойная кендима $\backslash \backslash$ кендима \backslash ипсили \angle
апостроф \rangle двойной соединенный апостроф $\rangle \rangle$ апоррои ζ
кратимоипорроон ζ элафрон \cap и хамили \vee .

Н. Какое они имеют действие?

У. Они повышают голос певчего и понижают его, создают мелодию, порядок и самую упоительную гармонию.

Н. На сколько [групп] подразделяются эти элементы или знаки ?

У. На восходящие и нисходящие.

Н. Сколько существует восходящих [знаков] и как они называются? И каково [их] число?

Л.18 об. У. [Их] существует 8, а называются они олигон — оксия / петасты ѿ куфисма сх пеластон ч двойная кендима \\\ кендима \ и ипсили L.

Н. Сколько существует нисходящих элементов и как они называются?

У. По количеству [их] - 6, а называются они апостроф >, двойной соединенный апостроф >> апоррой s кратимоипоррой ч, элафрон ^ и хамили ч.

Н. А сейчас скажи мне отдельно, во-первых, на сколько [групп] подразделяются восходящие знаки?

У. На три : на тела, духи и свободные [знаки].¹⁰

Н. Какие и сколько существует тел?

У. Пять: олигон —, оксия /, петасты ѿ, куфисма сх и пеластон ч.

Н. Какие же духи и сколько [их] ?

У. Два : кендима \ и ипсили L.

Н. А какие свободные [знаки] ?

У. Только двойная кендима \\\.

Н. Чем отличаются восходящие духи от своих тел?

У. Тем, что тела подчиняются своим духам и полностью прекращают [свое] действие, [становясь] беззвучными. Как душа (которая является духом), отходя от тела, не только

Л.19. умерщвляет его, но и делает [его] беззвучным. Таковы и тела восходящих интервальных знаков.

Н. Как и каким образом восходящие тела подчиняются своим духам?

У. Когда тела стоят перед духами или под ними - так, как здесь показано¹¹:

— 1, — 2, — 3, — 4

Н. Ну а [как ведет себя] свободная [двойная] кендима?

У. Она не подчиняется и не подчиняет [себе] никакие элементы, а полностью безразлична [к ним].

Н. На чью сторону больше склоняется двойная кендима - к телам или к духам?

У. Она склоняется к телам, однако не полностью, а частично.

Н. Итак, скажи мне, сколько фони содержит каждый восходящий элемент или знак?

У. Олигон — -1, оксия / -1, петаста ω -1, куфисма σ -1, пеластон γ -1, двойная кендима $\backslash\backslash$ -1, кендима \backslash -2 и ипсили \angle -4. Все восходящие [знаки] образуют количество в 12 фони.

Н. Почему двойная кендима содержит 1 фони, а одна кендима -2?

У. Поскольку некоторые из творцов [музыки] учили, что двойная кендима больше бывает с телами, а не с духами,

Л.19 об то из-за этого она имеет 1 фони- частично как [знак] тел и частично [как знак] свободных. А одна кен-дима, как более почитаемая, [в отличие] от тел, ставилась с духами, как душа, восходящая из тела. Но мы бы сказали яснее : 1 фони двойной кендимы больше и сильнее при восхождении, чем 2 фони одной кендимы, то есть как два кузнечных меха, когда из одного и того же отверстия выпускают воздух в огонь; ведь более эффективен и сильнее тот воздух, [который выпускается] из двух мехов, чем из одного-единственного меха. Так же и фони двойной кендимы, которая выше поднимается и дает больше звучания, чем 2 фони одной кендимы.


Н. Почему олигон — назван не иначе, а именно олигоном?


У. Потому что по сравнению с другими телами он несет более незначительный интервал. Согласно этому он и имеет название. То есть это равномерный [знак]¹² не потому, что

он ведет [голос] вверх сверх необходимого, а потому, что он показывает значение только одной фони и не более.¹³


Н. Почему оксия / так названа?

У. Потому что она поднимается вверх очень резко.


Л.20. Значит, она обнаруживается тогда, когда содержит в себе "многие голоса"¹⁴, и часто, когда она встречается вместе с псифистоном , то соответствующим и кратким способом она вновь ведет пение согласно своему интервалу¹⁵ и мелосу.

Н. А петасти , почему [для нее] взяли именно такое название?

У. Поскольку и она всегда ведет голос в высоту и величаво возносит его снизу вверх, словно демонстрируя каменные строения¹⁶. Она образует стройный мелос, и он часто получается взвившимся, и считается, что она содержит "многие голоса".

Н. Почему куфисма  так названа?

У. По напряжению голоса. Она называется "легкой" и "куфисмой", так как она легко и спокойно повышает голос без какого-либо ударения¹⁷.

Н. Почему пеластон  так назван?


У. Потому что он занимает второе место от петасти. Будто и он ведет голос обязательно вверх¹⁸. Он несет большое звучание, особенно когда встречается с паракликтики, двойным апострофом и тремиконом.



Н. Каким образом и почему пеластон занимает второе место от петасти, как ты сказал выше?

У. [Знак] подобного рода следовало бы назвать согласо-

Л.20. об ванным с петасти, так как [от нее] отнимается весь

элемент  и при добавлении образуется пеластон...¹⁹

Н. А почему кендима и ипсили так [названы]?

У. О них мы говорим, что они - духи и несут сам образ души. Точно так же, как бессмертна она, так и все они

пресыбакут несподвластными и подчиняют себе свои тела, когда [последние стоят] перед ними или под [ними], как мы сказали выше ²⁰.

Н. Итак, [распределение между телами и духами] неравномерно: 5 элементов или знаков для восхождений - это тела, содержащие по одной фони. Отчего необходимо, чтобы все они присутствовали в музыке? Можно было бы, например, одному телу и двум духам выполнять свое действие и не устанавливать многие аналогичные [знаки] ?

У. В музыке крайне необходимо использовать все тела, ибо, как мы сказали выше, одно [тело] отличается от другого. Потому что по-своему хирономируется олигон, по-своему оксия и по-своему остальные [тела], так как они имеют различное действие ²¹. Например, как существуют 24 буквы, то есть [24] элемента в алфавите, где омега [отличается] от омикрона, хотя они имеют одинаковое звучание. Но все же один [знак] отличают от другого, поскольку омега [указывает] долгий [звук], а омикрон - краткий. Таким же образом "эта", "иота" и "ипсилон" дают одина-

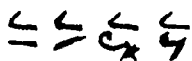
Л.21. ковое звучание. Кроме того, различают и другие дифтонги. Так, α и "эпсилон" дают полностью одинаковое звучание, однако при всем этом одну [букву] отличают от другой ²².

Н. Пусть будет так. Однако, с одной стороны, два духа для восходящих элементов [называются так] потому, что они [достигают высотного уровня] выше тех других знаков, поскольку они отражение души. А с [другой] стороны, они подчиняют все свои тела. Почему же при создании музыки нужно одновременно устанавливать и подчиненные тела, тогда как они не имеют никакого действия, ибо они беззвучные и подчиненные? Это кажется мне излишним.

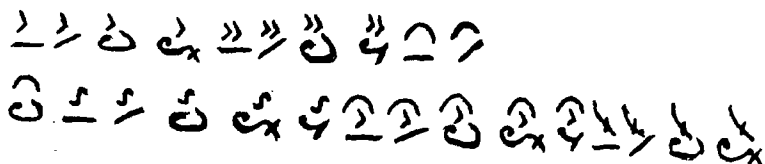
У. Не излишне, а весьма необходимо по двум причинам. Во-первых, для того, чтобы проявлялось послушание и умерщвление тел посредством их духов, а во-вторых, из-за превосходнейшего наряда, ибо когда в музыкальной последовательности устанавливаются только духи, повсюду получается голо и некрасиво ²³.

Н. Скажи мне, а восходящие тела подчиняются только своим духам или также и какому-нибудь другому элементу?

У. Они также часто подчиняются и исону, когда его устанавливают над ними, как здесь показано:

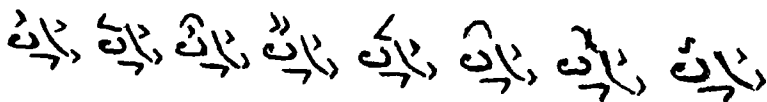


Кроме того, они также подчиняются и всем нисходящим элементам, как здесь начертано для более ясного понимания:



Л.21. об. Н. Все восходящие [тела] имеют то же самое подчинение при своих духах, при нисходящих интервалах и при исоне или отличают один знак от другого?

У. Только петаста отличается от других тел, ибо там, где она поется, она проявляет некоторое неповиновение при всех этих трех группах, то есть при духах, при нисходящих элементах и при исоне. Поскольку она [такая], то над ней устанавливается не только одна из этих [групп], но, пожалуй, и ее духи, и нисходящие знаки, и исон. Так что все они, будучи установленными над ней, становятся ей в тягость. [Тогда] она вновь может создать отдельный характер исполнения и повышать вверх с нежностью, особенно когда она встречается вблизи от вариации, как показывается здесь - вариация одновременно с петаста и апострофом:



потому что от этого знака вариация петаста получает некоторую большую силу и энергию.

Н.Итак,какому [знаку] подчинена петаста?Как она изменяется и исполняется,будучи мертвой и полностью подчиненной?

У. Она ведет этимологию от названия; поскольку ее звучание [словно] летает, она является подчиненной и руководимой, а руку она двигает, как крыло²⁴.

Д.22. Н. Имеется ли среди восходящих [знаков] другое тело, частично [такого же] действия, как петасты, или нет?

У. Существует оксия, которая сама, подобно пеластону, занимает второе место от петасты, поскольку и она создает некое звучание вверх, особенно когда встречается вместе с псифистоном, как здесь, [где] демонстрируется ее действие и отличия [от других знаков]:



Н. А другие элементы восходящих тел - имеют ли они какое-то действие?

У. Никакого. Они совершенно лишены [интервального] значения, когда [их] обнаруживают подчиненными либо своим духам и нисходящим знакам, либо когда они руководятся исоном.

Н. Скажи мне и о 6 нисходящих элементах. На какие [группы] они подразделяются?

У. На две: на духи и тела (как и восходящие [знаки]), но без апоррои \int и кратимоипорроон \int .

Н. Какие [среди нисходящих знаков] существуют тела и сколько [их] ?

У. Два: апостроф \rangle и двойной соединенный апостроф $\rangle\rangle$.

Н. А какие и сколько духов ?

У. Два: элафрон \frown и хамили \surd .

Н. Итак, тела нисходящих элементов подчиняются, как и [тела] восходящих?

У. Особенно они подчиняются своим собственным духам, то есть элафрону и хамили, когда [их] устанавливают перед ними, как показывается здесь:

» ~ » ~ » ~ » ~ k ~ k ~ k

Л.22. об. *Н*. А другие два нисходящих элемента, то есть апоррой и кратимоипорроон, - тела или духи?


У. Ни тела и ни духи, а нейтральные знаки²⁵.



Н. Почему они нейтральные?


У. Потому что они не соответствуют признаку ни одной [группы], ни другой.

Н. Они вообще не подчиняются?

У. Вообще. Однако апоррой помещается под знаком

пиасмы и образуется сисма, как показано здесь , а

кратимоипорроон  помещается под омалоном  и

образуется аргосинтетон²⁶ 

Н. Поскольку она, [то есть апоррой], будучи неким кратким движением [голоса] и поэтому сладкозвучно и мелодично [производящая] два звука горловой трахеей (или я хочу сказать горлом), иногда ведет и извергает [звучание] быстро, а иногда медленно в согласии с установленной строкой или соединением [знаков]. Названа же она "апоррой" от глагола "рео" - "теку" и от предлога "апо" ["вы"], что означает "вытекаю" или "вытекает".


Н. А почему так назван кратимоипорроон?

У. Потому что он составлен из знака кратимы и апоррой. Отсюда он и назван "кратимоипорроон".

Н. Имеют ли сами нисходящие элементы какое-нибудь

Л.23. действие в музыкальном деле, подобно восходящим [знакам], или нет?

У. Несомненно, имеют. Точно так же апостроф, конечно, поворачивает голос и изменяет его [движение], когда он обнаруживается весьма близко от элафрона, и певчий использует его для понижения...²⁷... тогда мелос


повышается и ведет голос вверх, с тем, чтобы пиасма [была] под ним, а дзакисма сверху .


Н. Имеет ли апостроф другое название и действие или нет?


У. Апостроф как [знак], поворачивающий [движение голоса] от восходящих к нисходящим [звукам], содержит 1 фони, противоположную олигону. Потому что та [невма] повышает голос, а эта понижает его. Или [лучше] сказать, что [апостроф] полностью отвергает восходящие [знаки] как несоответствующие ему.

Н. А как двойной апостроф?

У. Как и один апостроф, он содержит только 1 фони. Однако он создает длительность и окончание самого поющего соединения знаков. [Двойной] соединенный [апостроф] назван так из-за соединения [двух апострофов] и из-за того, что он создает некое более продолжительное звучание.







Н. А два нисходящих духа, то есть элафрон  и хамили

, имеют какое-то особое действие?

У. Как восходящие духи, так и они имеют собственное **Л.23. об** действие, подобное тому, как будто и они несут образ души, [ее] бессмертную суть. Они подчиняют только свои нисходящие тела - апостроф и двойной соединенный апостроф  - когда [их] устанавливают перед ними так:



Н. Сколько фони содержит каждый нисходящий элемент?

У. Апостроф  содержит 1 фони, двойной соединенный апостроф  - 1, апоррои  - 2, кратимоипорроон  - 2, элафрон  - 2 и хамили  - 4. Здесь, как и среди восходящих [знаков], образуются все 12 [фони]²⁸.

Н. Скажи мне вновь об апоррой. Имеет ли она какое-нибудь другое действие?

У. При ней, как я сказал, голос [словно] вытекает, точнее, она ведет его горлом, но без какого-либо шума и волнения. Поэтому она и названа "апоррой"²⁹.

Н. Как она ведет две фони - медленно или быстро?

У. Если медленно, то в зависимости от особо расположенной строки, так..., а если быстро - то другим образом...³⁰

Н. А кратимоипорроон, который, как ты говоришь, образуется из кратимы и апоррой, - имеет ли он какое-нибудь действие при понижениях?

У. Аналогично апоррой. Но он обладает неким действием при чрезмерном понижении и понижает на 2 фони с большими длительностями.

Н. А почему элафрон так назван?

Л.24. *У.* Потому что он тот, который легко падает вниз³¹. Отсюда он и назван элафроном. Поскольку он очень легко понижает [голос] на 2 свои неделимые и соединенные фони, они существуют соединенными.

Н. Сколько существует фтор и что хочет сообщить [певчому] фтора?

У. Фторой называется изменение, когда певчий изменяет мелос или же, [лучше] сказать, разрушает [его] и производит смену ихоса, который он поет. И благодаря фторе он вступает в другой [ихос], а затем переводит [пение] в свой мелос, то есть когда он прекращает [его], то вновь достигает того же мелоса, которым начал. Однако модуляция [происходит] не просто и не случайно, а вместе с [изменением] характера исполнения. Согласно древним, существует более десяти фтор, [появляющихся], как только во многих местах обнаруживаются разрушения [ихосов]. Новые же мастера уменьшили их [количество]. Поэтому здесь они записаны так, как принято сегодня. Мы обозначаем одну [фтору] за другой³² :

фтора I ихоса

фтора II ихоса

фтора III ихоса



фтора IV ихоса

фтора I плагального ихоса

фтора II плагального ихоса

фтора "ненано"

Однако в теперешние времена остались неиспользованными две фторы:

фтора "низкого" [ихоса]  и фтора IV плагального [ихоса] .

Комментарии

¹ ἐξ ἀριθμῶν καὶ ἀρμονιῶν. В этих словах словно запечатлена история эллинской музыки, начиная от ее архаичных времен. Известно, что еще древнейшие пифагорейцы рассматривали музыку как результат действия акустических закономерностей, выраженных в определенных числовых пропорциях. По их представлениям, такие числовые пропорции лежали не только в основе интервалов (2:1, 3:2, 4:3, и т. д.), но и регулировали образование ладовых организаций. Последние же, в свою очередь, оказывались фундаментом гармоний, по которым и оценивались эстетические достоинства музыки, характерные особенности ее стиля, национальная принадлежность и даже воздействие на нравственность. Пифагорейцы, да и все древние эллины также хорошо знали, что число лежит и в основе ритмической организации музыкального материала. Так была заложена основа не только греческой науки о музыке, но и всего европейского музыкознания.

Прошли столетия, и византийские ученые, следуя античным традициям, продолжали утверждать значение числа и гармоний для жизни музыки. Вторая часть труда Пахимера (1242 - 1310 гг.) "Περὶ τῶν τεσσάρων μαθημάτων" ("О четырех математических науках"), называющаяся "Περὶ ἀρμονικῆς ἤγουν περὶ μουσικῆς" ("О гармонике, то есть о музыке "), и трактат Мануила Вриенния (рубеж XIII-XIV вв.) "Ἀρμονικά" ("Гармоники") являются наиболее ярким отражением этих тенденций (конечно, было и много других, менее значительных авторов, писавших в этой области, начиная от знаменитого Михаила Пселла и кончая Иоанном Педиасмом: подробнее об этом см.: *Hannich Ch. Die Lehrschriften der klassisch-byzantinischen Musik//Hunger H. mit Beiträgen von Hannich C. und Lieler P. Die hochsprachliche Profane Literatur der Byzantine. München 1978, Bd.2, 184-195; Richter L. Antike Überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie// Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1961, 6. Jahrgang. Leipzig 1962, 75-115; idem. Fragen der spätgriechisch-byzantinischen Musiktheorie //Gründungstagung der Arbeitsgemeinschaft Byzantinistik in der Sektion Mittelalter der Deutschen Historiker-Gesellschaft 1961 in Weimar. Byzantinische Beiträge, hrsg. J. Irmscher. Berlin 1964,*

187-230; Герцман Е. Развитие музыкальной культуры // Культура Византии. Т.2:Вторая половина VII-XII вв. Москва 1989, 557-570: его же :Музыкальная культура поздней Византии //Там же, Т.III : XIII -первая половина XVвв. Москва 1991, 528 - 550: его же : Об одном византийском музыкально-теоретическом источнике // Вспомогательные исторические дисциплины. Т. XXIII. Ленинград 1991, 118 - 126).

Это было важнейшее направление византийской науки, в которой музыка являлась составной частью всеобщей системы знаний.

Византийские же музыканты, не отрицая подобного понимания числа и гармонии, сами несколько иначе относились к ним.

Их главной заботой было певческое ремесло. Поэтому особенно пристальное внимание они всегда сосредотачивали на том, что имело непосредственное отношение к деятельности музыканта - практика. Естественно, что такая философско-эстетическая категория, как гармония,находилась далеко от их ежедневных интересов и не заняла сколько - нибудь значительного места в византийском музыкально-теоретическом наследии, связанном с *musica practica*.

Что же касается проблемы числа, то она получила здесь несколько иное преломление.

Особенности акустических форм музыкального материала мало заботили музыкантов - практиков. Ведь в своей деятельности они совсем не сталкивались с музыкальными инструментами, для использования которых знание акустических законов играет важную роль. Византийские музыканты имели дело только с человеческим голосом. Именно голос являлся "альфой и омегой" певческого ремесла. Вне голоса для них практически не существовало музыки. А его акустическая (то есть музыкальная ") организация находилась в сфере природных способностей того или иного певчего. Благодаря этому все было довольно просто : если голосовой аппарат годился для певческого дела, то это должно было обозначать, что и акустические параметры голоса соответствовали требованиям, предъявляемым певчим. В противном случае человек просто не становился музыкантом. Так практически решалась проблема акустического начала в музыке. Следовательно, музыкальная

акустика в пифагорейском понимании вовсе не занимала византийских музыкантов.

А это означает, что для них теряло всякий смысл число как важнейший фактор музыкально-акустической организации.

Вместе с тем одной из важнейших забот византийских музыкантов являлась нотация, так как без ее знания певчий просто не мог состояться. Но все разновидности нотного письма, применявшиеся в Византии, были преимущественно интервальными (см. комментарии к *РАИК 63* во второй части книги : комментарии 10 к л.42 об., а также 1 и 4 к л. 46). Это приводило к необходимости активного использования числа. Ведь любой музыкальный интервал - это звуковое воплощение числа, ибо без исчисления он невысказан. В результате число заняло свое особое место в византийской *musica practica*, но уже в совершенно ином качестве : не как выражение акустических параметров интервала, а как средство определения интервальных расстояний между звуками по количеству *φωναί*. Именно в таком плане применялось понятие числа (см., например, комментарии 2 и 7 к *Греч. 497*).

Судя по всему, такой подход сохранялся длительное время и в поствизантийский период.

Я позволил себе напомнить эти факты, чтобы при упоминании "чисел и гармоний" в Афонской рукописи читатель мог ясно осмыслить содержание, вкладываемое в них автором "Вопросоответника" (см. также комментарий 3).

² Вот наглядное свидетельство того, что нотация зачастую отождествлялась с самой музыкой. По воззрению автора сочинения, основой музыки являются не звуки, не лады, не ритмические системы, а нотные знаки. Эта мысль появилась в тексте не случайно. Буквально через несколько предложений будет повторено утверждение, что из нотных знаков " происходит вся музыка".

³ *ἐν ἰσῶν ἀριθμῶ* - буквально: "при равном исчислении". Для автора текста два звука, находящиеся на одной высоте, оценивались как звуки, отстоящие друг от друга " на одно и то же исчисление" от предыдущего звука, расположенного на ином высотном уровне. Это следствие интервальной нотации и своеобразное понимание интервала как расстояния, измеряющегося конкретным числом *φωναί*.

⁴ εἰς τὸ ἴδιον μέτρον. Здесь подразумевается "собственная интервальная величина", то есть конкретный высотный уровень звука, находящийся на соответствующем интервальном удалении от определенной точки отсчета. Такое использование τὸ μέτρον также является результатом интервального анализа звукового пространства. Именно поэтому я посчитал возможным перевести τὸ μέτρον как "высота".

⁵ Безусловно, здесь имеется в виду, так сказать, "качественная" сторона исона. Ведь он - единственный знак, от которого можно начинать пение. И с этой точки зрения он не идет ни в какое сравнение со всеми остальными знаками. Являясь своеобразной точкой отсчета, он тем самым лежит в основе всей нотографической системы, и потому всегда необходим как некий стержень, вокруг которого "действуют" все другие знаки. Без исона же их "действие" просто невозможно.

⁶ ἄνευ τινὸς μέτρον. В данном случае τὸ μέτρον выступает уже непосредственно в значении "интервал". Подобная традиция идет еще со времен Византии. Вспомним хотя бы высказывание Гавриила (48, 103), обсуждающего нотные знаки, изменяющие высотный уровень звука на секунду вверх. Он пишет, что "...κατὰ τὸ μέτρον εἰςὶ ταῦτά" - "по интервалу они одинаковы".

⁷ τὴν ἰσότητα ἀλάσης τῆς μουσικῆς - буквально: "равенство всей музыки". Такое выражение было очень хорошо понятно византийским и поствизантийским музыкантам. Но для того, чтобы его мог осмыслить современный читатель, воспитанный на европейских музыкально-теоретических традициях, перевод этой фразы потребовал совмещения с небольшим пояснением.

⁸ Возможно, что с точки зрения строгого литературного стиля противопоставление высотных полюсов звучания как "высоты" и "низины" неприемлемо. Но оно хорошо отражает особенности восприятия различных высотностей. А это самое важное для правильного осмысления данного фрагмента текста.

⁹ εἰς τὸν ἴδιον ῥυθμόν. Здесь ὁ ῥυθμός выступает как синоним τὸ μέτρον. Вспомним εἰς τὸ ἴδιον μέτρον, к толкованию которого я уже обращался (см. комментарий 4 : см. также комментарий 2 к Греч. 497).

¹⁰ См. вступительный очерк к Греч. 239.

11 "Ὅταν τεθῶσι τὰ πνεύματα ἔμπροσθεν τῶν σωμάτων ἢ ὑποκάτωθεν αὐτῶν". Насколько я могу судить, правило византийской нотации гласило об обратном. Во всякой προθεωρία утверждалось: "ὑποτάσσουσι δὲ καὶ τὰ ἀνιόντα πνεύματα... τὰ ἀνιόντα σώματα..., ὅταν ἔμπροσθεν ἢ ὑποκάτω αὐτῶν τεθῶσιν" " - "Восходящие духи подчиняют восходящие тела..., когда они, [то есть тела], стоят перед или под ними, [то есть духами]" ". Поэтому представляется, что в комментируемой фразе τὰ πνεύματα и τῶν σωμάτων должны "поменяться" и местами, и падежами. В соответствии с такой перестановкой и сделан перевод.

12 Мы поймем появление здесь ἰσόμετρον, если сопоставим его с уже встречавшимся выражением ἐν ἴσῳ ἀριθμῷ (см. комментарий 3).

13 Это объяснение значения олигона также очень туманно. Ведь олигон в качестве показателя восходящей секунды абсолютно идентичен всем другим телам: он повышает голос на такой же интервал, как оксия, петасты, куфисма, пеластон и двойная кендима. Но почему название этого знака произошло от прилагательного ὀλίγος (небольшой, малый), хотя его действие аналогично некоторым другим, остается тайной, так как толкование, изложенное в "Вопросоответнике", ничего не объясняет.

Необходимо отметить, что оно не принадлежит автору "Вопросоответника". Он лишь своими словами передал представления, бытовавшие еще в Византии. Так, Гавриил в своем трактате (54, 180 - 56, 182) писал:

"Ὀλίγον δὲ, διὰ τὸ ὀλίγον ἐξέρχασθαι τοῦ ἴσου, τὴν ὀλιγωτέραν γὰρ τῶν ἄλλων σημαδίων φωνὴν ἔχει τὸ ὀλίγον". "Олигон же [носит такое название], потому что он многим отходит от исона, так как олигон указывает интервал меньший, чем другие знаки".

Значит, и во времена Гавриила было известно столь малоубедительное объяснение.

Это говорит о том, что уже в византийскую эпоху постепенно "забывалась" причина происхождения наименований многих знаков и начинало утрачиваться знание об истории становления нотации. Вместе с тем со слов того же Гавриила

(56, 185-196) становится ясно, что приведенное выше объяснение вызывало критику, и одновременно с ним существовало другое, более убедительное толкование происхождения названия "олигон":

" Ἄλλ' ἔχει τις εἰπεῖν ὡς καὶ ἡ ὀξεῖα καὶ ἡ πετασθὴ ἀνά μίαν ἔχουσι τὴν φωνήν, ὅθεν ᾤφειλε καὶ ταῦτα ὀλίγα καλεῖσθαι. Ἡ δὲ αἰτία ὅτι τοῦτο ἐστὶ τὸ ἀρχαῖον σημάδιον, ἢ δὲ ὀξεῖα, ἢ πετασθὴ καὶ τὰ ἀλλὰ εἰσὶ νεώτερα. Φασὶ γὰρ τινες ὡς τοῦ Πτολεμαίου εἰσὶ ταῦτα. Οὐ γὰρ ὁμοῦ γέγονε πάντα, ἀλλ' ὥσπερ ἐπὶ τῶν εἰκοσιτεσσάρων γραμμάτων Παλαμήδην μὲν πρῶτον εὐρετὴν εἶναι λέγουσι τῶν δεκαεξῆς γραμμάτων, ἔπειτα δὲ καὶ τῶν ἄλλων ἄλλους, οὕτω γέγονε καὶ ἐπὶ τῶν σημάδιων. Λοιπὸν ὁ πρῶτος ὀνοματοθέτης τῶν σημάδιων τούτων εἰδὼς ὅτι ἢ μίαν φωνήν ἐξερχόμεθα ἢ δύο ἢ τρεῖς ἢ τέσσαρας ἢ πλείους, τὸ ἔχον τὴν μίαν ἐκάλεσεν ὀλίγον, τὸ δὲ ἔχον τὰς δύο ἐκάλεσεν κέντημα".

"Но кое-кто утверждает, что оксия и петаста указывают на один интервал. Причина же [такого наименования олигона заключается в том], что он древний знак, а оксия, петаста и другие - более поздние. Некоторые говорят, что они происходят от Птолемея. [Однако] не все [знаки] появились одновременно, а подобно тому, как [говорят] относительно 24 букв, что Паламед стал первым изобретателем 16 букв, а потом другие [стали создателями] других. Так произошло и с нотными знаками. Тот, кто первый дал названия этим знакам, увидев, что [при пении] мы продвигаемся либо на одну фони, либо на две, либо на три, либо на четыре, либо на много, назвал [знак], содержащий одну фони, олигоном, а содержащий две - назвал кендимой..."

На основании такого сообщения можно предполагать, что в древности, когда зарождалась нотация, олигон был единственным знаком, указывавшим на самый маленький интервал (восходящую секунду) и поэтому получил название τὸ ὀλίγον. Впоследствии, в процессе развития нотации, появились и другие знаки, также предполагающие шаг на секунду. Но название "олигон" уже было дано самому первому показателю

секунды. Так, несмотря на существование "одноинтервальных" знаков, олигон остался со своим именем, подразумевающим движение на наименьший интервал.

¹⁴ Есть смысл сопоставить это иносказание с объяснением, которое давал оксии Апостол Констас в своей "Μουσική Τέχνη"(см.: Σταθης Γρ. Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας, 47): " ἡ ὄξεια <ἔχει> τὴν δύναμιν" - "Оксия <содержит> силу".

¹⁵ И вновь ὁ ρύθμός - в значении "интервал".

¹⁶ Вполне возможно, что описание величавого и спокойного характера петасти навело автора на сравнение с величественными каменными соборами.

¹⁷ Это несколько свободный пересказ фрагмента из сочинения Гавриила (60, 233- 236):

"Τὸ δὲ κούφισμα ἀπὸ τῆς ἐν τῇ φωνῇ τάσεως· κούφον γὰρ λέγεται τὸ ἐλαφρόν, ὅθεν τὴν φωνὴν τοῦ κουφίσματος ἐλαφρῶς δεῖ καὶ κούφως ἐκφέρειν, ἀλλ' οὐ μετὰ τόνου διὰ τοῦτο γὰρ κούφισμα."

"[Название] же куфисмы произошло от напряжения голоса, ибо "куфон" называется "легкое", откуда интервал куфисмы должен исполняться легко и воздушно, а не с ударением. Поэтому он, [то есть знак], называется "куфисмой".

Поскольку в тексте Гавриила присутствует два совершенно однозначных наречия "ἐλαφρῶς... καὶ κούφως", к которым просто невозможно подобрать столь однозначные синонимы, я перевел их как "легко и воздушно".


¹⁸ Гавриил (60, 236 - 239) также указывает на связь пеластона и петасти :

"Τὸ δὲ πελασθὸν πετα-
σθὸν ἔδει μᾶλλον καλεῖσθαι
εἰς ὅσα γὰρ ἐστὶ χρήσιμος
ἢ πετασθή, εἰς τοσαῦτα καὶ
τὸ πελασθὸν, πλὴν ὀλίγων
τινῶν."

"Пеластон же должен скорее
называться петастон. Насколько
полезной является петаста,
настолько [полезным оказыва-
ется] и пеластон, исключая
некоторые немногочисленные
случаи".

Несколько ниже в нашей рукописи "Вопросоответника" будет процитировано (правда, в испорченном виде - см. комментарий 19) заключительное предложение этого фрагмента.

¹⁹ Весь этот абзац вызывает недоумение. Во-первых, описание происхождения начертания пеластона как некоего суммирования графики "лямбды" и изображения, оставшегося

после изъятия из формы петаста элемента , порождают разнообразные вопросы, ибо многое в самой описываемой операции и в ее результате остается непонятным. Во-вторых, после крайне странного соединения αὐτὴ πετασθὸν (?) помещена "перекроенная" цитата из сочинения Гавриила (см. комментарий 18), где вместо логически ясной последовательности "εἰς ὅσα γὰρ ἐστὶ χρήσιμος ἢ πετασθή, εἰς τοσαῦτα καὶ τὸ πελασθὸν, πλὴν ὀλίγων τινῶν" возникает ее "зеркальный" вариант, лишенный всякого смысла и к тому же с пропуском важной фразы: "πλὴν ὀλίγων τινῶν...<?>... εἰς ὅσα εἶναι χρήσιμος ἢ πετασθή". Если же к этому добавить неизвестно откуда возникшее и непонятное добавление καὶ οὐκ τὰ ὅλα, то появляется целая цепь сомнений в достоверности всего отрывка. Поэтому мне кажется, что в данном месте текст явно испорчен, и чтобы не усугублять и без того сложную ситуацию, я посчитал благоразумным не переводить окончание этого абзаца.

²⁰ См. комментарий 11. Нетрудно заметить, что автор "Вопросоответника" не дает объяснения названий кендимы и ипсили, то есть он обходит молчанием вопрос, поставленный в тексте, и переходит к толкованию названия группы знаков, к которой относится кендима и ипсили - τὰ πνεύματα. Гавриил же (56, 196-201), касаясь наименований кендимы и ипсили, сообщает следующее:

"... τοῦτο δέ παρονομάζεται ἀπὸ τῆς χειρονομίας, καθὰ δὴ καὶ τὰ δύο κεντήματα. ὁ γὰρ χειρονομῶν τὰ κεντήματα οἶονεὶ σχηματίζει τὸν δάκτυλον κεντᾶν - τὸ δὲ ἔχον τὰς τέσσαρας ἐκάλεσεν ὑψηλὴν, διότι οὐδὲν ἄλλο τῶν σημαδίων ἐκφέρει τὴν φωνὴν ἐπὶ τὸ ὑψηλότερον ταύτης".

"...ee, [то есть кендимы], наименование заимствовано из хирономии, как и [название] двойной кендимы. Ибо тот, кто хирономирует [ee], изображает точки так, словно тычет пальцем.[Знак] же, указывающий четыре фони, он назвал ипси-ли, потому что никакой другой из знаков не возносит голос выше ee".

Таким образом, название "кендима" производится от глагола κεντέω ("колоть"), а ипсили - от прилагательного -ὑψηλός ("высокий").

21 Почти буквальная цитата из трактата Гавриила (48,104 - 106).

22 В сочинении Гавриила (48, 96 -106), когда задается вопрос, не бесполезны ли знаки, указывающие один и тот же интервал, звучит такой ответ (чтобы не возникло недоразумений в понимании излагаемой здесь характеристики звучания "омеги" и "микрона", при переводе я изменил последовательность τὸ βραχὺ и τὸ μακρόν, так как в тексте Гавриила сначала упоминается "омега", а потом - "микрон").

"Οὐδαμῶς, ἀλλ' ὥσπερ ἐπὶ τῶν γραμμάτων τὸ ω τὸ μέγα καὶ τὸ ο τὸ μικρὸν κατὰ μὲν τὴν προφορὰν εἰσι ταῦτά, διαφέρουσι δὲ τῷ μὲν εἶναι βραχὺ, τὸ δὲ μακρὸν. Ὁμοίως δὴ καὶ τὸ η καὶ τὸ ι καὶ τὸ υ καὶ ἄλλα τὰ δίφθογγα ταῦτά μὲν εἰσι κατὰ τὴν ἐκφώνησιν. διαφέρουσι μέντοι καὶ ταῦτα κατὰ τὸ μακρὸν καὶ τὸ βραχὺ καὶ κατ' ἄλλας χρείας, οὕτω γίνεται καὶ ἐπὶ τῶν σημαδίων τῶν ἐχόντων ἀνὰ μίαν φωνήν, ὅτι κατὰ τὸ μέτρον εἰσι ταῦτά, διαφέρουσι μέντοι κατὰ τινὰ τρόπον. Ἄλλως γὰρ χειρονομεῖται τὸ ὀλίγον καὶ ἄλλως ἢ ὀξεῖα καὶ ἄλλως ἢ πετασθῆ καὶ ἄλλως τὰ δύο κεντήματα".

"Нисколько, а подобно тому, как в алфавите "омега" (ω) и "омикрон" (ο) одинаковы по произношению, но различают их тем, что одна долгая, а другой - краткий, то аналогичным образом "эта" (η), "иота" (ι), "ипсилон" (υ) и другие дифтонги одинаковы по произношению, однако отличают их по долготе, краткости и по другим признакам. Так происходит и со знаками, указывающими на один интервал, потому что по интервалу они одинаковы, а отличают их другим образом. Ибо иначе хиронмируется олигон, иначе - оксия, иначе - петаста, иначе - двойная кендима".

См. комментарий 21.

Нельзя не обратить внимания, что в только что приведенной цитате Гавриил называет дифтонгами одиночные звуки. По-видимому, подсознательно он имел в виду не только звуки η, υ, но и однозвучные дифтонги ει, οι, υι.

²³ Скорее всего, для такой оценки решающую роль играет особый профессионально-эстетический взгляд на нотный текст - взгляд, воспитанный длительным опытом не одного поколения музыкантов. В подобных случаях невольно происходит сопоставление конкретного невменного текста с многими другими, уже давно известными. И вне зависимости от того, каково реальное звучание данной нотной записи, можно почувствовать свое собственное отношение к ней, даже

только к ее внешнему виду. Конечно, формирование такого отношения - результат длительного общения с многочисленными нотными текстами. Автор нашего "Вопросоответника" воспитывался на невменном материале, в котором постоянно употреблялись сочетания невм. Поэтому, когда перед его мысленным взором предстала запись, использующая лишь последовательности отдельных знаков, где духи лишены тел, то естественно, что он мог определить ее только как "голую и некрасивую".

²⁴ Согласно традиции, византийские теоретики музыки производили термин ἡ πετασθή от глагола πέταμαι - "летать". Хириномический жест, показывающий петасты, напоминал движение крыла птицы (см. комментарий 5 к л. 43 РАИК 63).

²⁵ ἀδιάφορα εἶσι. Как уже указывалось во вступительном очерке к *Греч. 239*, подобное определение - новшество, не встречавшееся в музыкально-теоретических источниках более раннего времени.

²⁶ Здесь так же, как и в *Греч. 498* (см. комментарий 21 к *Греч. 498*), отсутствует разница между двумя значениями ὑποτάσσειν - "подчинять" и "помещать под" (см. также комментарий 4 к л. 45 об. РАИК 63).

²⁷ Безусловно, в рукописи очевидный пропуск, так как окончание предложения по смыслу никак не связано с его началом.

²⁸ См. комментарий к *Греч. 497*.

²⁹ См. комментарий 6 к *Греч. 494*.

³⁰ Можно допустить, что там, где я вставил троеточие (в рукописи его, конечно, нет), могли быть соответствующие последовательности невм, которые по какой-то причине не попали в наш кодекс.

³¹ О слове ἐλαφρός см. комментарий 17.

³² Фторы даются здесь не в унифицированной форме, а так, как они изображены в публикуемой рукописи.

Translation

The Question-and-Answer Dialogue on Interval Signs.

Fol.17. *Teacher (T.)* What is music?

Pupil (P.) Music is an art which is born of numbers and harmonies¹, [and] is completely devoted to sacred chants.


T. What is the basis of music?

P. Certain sounding and soundless signs². Those, who would call them elements, would not be wrong.

T. But why elements?

P. For it is of them that all music is composed, and, at the same time, it is analysed by them, or, rather, if put in a more proper way, an element [in music] is what gives rise to something primary and after being created it is analysed [by these] elements.

T. Which of the signs or elements is the first?

P. The ison .

T. This ison, you are speaking about, is it sounding or soundless?

P. It can be both: sounding and soundless.

T. Why does it have double functioning?

Fol.17v. *P.* Because for the chanter it is set either as a non-interval sign to emit a [sound] at the same pitch³, or as a sounding [one], that is, when God guides it either on one phone or on several degrees and deftly brings it back to its own pitch⁴ from which [chanting] has started.

T. Why is the ison [considered to be] the first element, or sign, as I call it?

P. Because at the beginning, in the middle and at the end of music there must be [a sign], as if superior to other signs⁵.

T. Is this ison measured, or is it just chanted without any interval?⁶

P. It is chanted but not measured.

T. Why is it called the ison and not otherwise?

P. Because it maintains equality [with the preceding sound] in all music⁷.

T. So this ison may be either set in music or not. I presume it is not so indispensable, for it seems to be useless.

P. No, it is indispensable because without it no interval can be obtained.

T. Where is the ison as such to be found: among the ascending elements or among the descending ones?

P. It is neither among the ascending, nor among the descending [elements] but it retains equality [with the preceding sound] and remains such until some of these elements have been set, that is, [until] either ascending or descending signs have been set.

T. When many isa come together, what is to be performed by means of them? All given [isa] or only some of them?

Fol. 18. *P.* There is a rule in chanting: when [chanters] come across more than three isa, some [of them exist] high and some, on the contrary, low⁸ to get to its pitch⁹ where [chanting] has started.

T. How many phonai can the chanter raise the ison by?

P. By as many [phonai] as he likes. But the same number of falls will be necessary then, until that very ison is discovered which the first [to sound].

T. So, what is the number of these signs or elements of music? How many ascending [elements] and how many descending [ones] are there?

P. [There are] 14 all in all but without the ison.

T. How are different signs called and why [are they called so]?

P. The oligon — the oxeia / the petasthe ∪ the kouphisma ⚡ the pelaston ♣ the dyo kentemata ∞ the kentema \ the hypsele ∟ the apostrophos > the dyo joint apostrophoi >> the aporroē ∽ the kratemohyporroon '∩ the elaphron ∩ and the chamele ∟.

T. What are their functions?

P. They raise the chanter's voice and lower it, create the melody, order and the most delightful harmony.

T. How many [groups] are these elements and signs divided into?

P. Into ascending and descending [groups].

T. How many ascending [signs] exist and what are their names? And what is [their] number?

Fol.18v. *P.* They are 8, and they are called the oligon — the oxeia / the petasthe ω the kouphisma $\epsilon\alpha$ the pelaston γ the dyo kentemata $\backslash\backslash$ the kentema \backslash and the hypsele \angle .

T. How many descending elements exist and what are their names?

P. They are 6, and they are called: the apostrophos \rangle the dyo joint apostrophoi $\rangle\rangle$ the aporroee \mathcal{J} the kratemohyporroon \mathcal{Y} the elaphron \frown and the chamele \mathcal{V} .

T. And now tell me separately, first of all, how many [groups] are the ascending signs divided into?

P. Into three [groups]: the bodies, the spirits and the free [signs]¹⁰.

T. What and how many bodies there exist?

P. Five: the oligon — the oxeia / the petasthe ω the kouphisma $\epsilon\alpha$ and the pelaston γ .

T. What and how many spirits there exist?

P. Two: the kentema \backslash and the hypsele \angle .

T. And what [signs] are free?

P. Only the dyo kentemata $\backslash\backslash$.

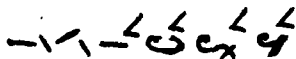
T. What is the difference between the ascending spirits and their bodies?

P. The bodies are subordinate to their spirits and stop [their] functioning [when becoming] soundless. Like soul (which is a spirit), when it leaves the body, thus mortifying it, it makes [it] soundless. The same are the bodies of the

Fol.19. ascending interval signs.

T. How many in what way do the ascending signs submit to their spirits?

P. When the bodies stand before the spirits or under them as is shown here¹¹:



T. And how does the free [dyo] kentemata behave?

P. It neither submits to, nor subordinates any elements but is completely indifferent [to them].

T. Which side does the dyo kentemata tend to take: that of the bodies or that of the spirits?

P. It tends [to take the side] of the bodies, but only partially, not completely.

T. Well, tell me how many phonai does each ascending elements or sign contain?

p. The oligon — - 1, the oxeia / - 1, the petasthe ω - 1, the kouphisma ex - 1, the pelaston γ - 1, the dyo kentemata \ - 1, the kentema \ - 2, and the hypsele L - 4. All ascending [signs] form 12 phonai.

T. Why does the dyo kentemata have 1 phone, and one kentema 2?


P. As some creators [of music] taught, that the dyo kentemata is more often found with the bodies than with the
Fol. 19v. spirits, because of this it has one phone - partly as the body [sign] and partly as the free [sign]. And one kentema, being more honoured, [as distinct] from the bodies, was placed with the spirits like the sould ascending from the body. But we would say more clearly: 1 phone of the dyo kentemata is greater and stronger in ascension, than 2 phonai of one kentema; it is like two pairs of bellows with the air being let out into the fire from one and the same hole; for the stronger and the more effective is the air [which is let out] from the two pairs of bellows than from one. The same is with the phonai of the dyo kentemata, which rises higher and gives more phonation than 2 intervals of one kentema.


T. Why is the oligon — not called other than [oligon]?

P. Because in comparison with other bodies it has a more insignificant interval. Hence, its name. In other words, it is a

uniform [sign] 12, not because it guides the voice up higher than it is necessary, but because it indicates the value of only one phone and [not] more¹³.

T. Why is the oxeia / called so?

Fol.20. *P.* Because it rises very abruptly. So it is discovered, that when it contains "many voices"¹⁴ and often when it is found together with the psephiston , it guides chanting again, properly and briefly, in accordance with its interval¹⁵ and melos.

T. And the petasthe , why was this particular name chosen [for it]?

P. Because it also guides the voice upwards and raises it high, as if demonstrating stone buildings¹⁶. It forms harmonious melos and the latter often appears to flying up, and it is considered to contain "many voices".

T. Why is the kouphisma  called so?

P. Because of straining the voice. It is called "light" and "kouphisma" because it raises the voice in a light and quiet way, without any accent¹⁷.


T. Why is the pelaston  called so?

P. Because it stands second from the petasthe. As if it guided the voice upward by all means¹⁸. It has strong phonation, especially when it meets with the parakletike, the dyo apostrophoi and the tromikon.



T. How and why does the pelaston stand second from the petasthe as you have mentioned above?

Fol.20v. *P.* [The sign] of such kind should be called coordinated with the petasthe, because [it is from] the latter that the

whole element  is taken and in addition the pelaston is formed...¹⁹

T. Why are the kentema and the hypsele [called] so?

P. We say about them that they are spirits and bear the very image of soul. Like the soul is immortal, so are they all

independent and subordinate their bodies when [the latter stand] before or under [them], as we have mentioned above²⁰.

T. Thus, [the distribution of signs between the bodies and the spirits] is uneven: 5 elements or signs for ascension are bodies, having 1 phone each. Why is it necessary that they should exist in music? Could one body and two spirits perform their functions without making it necessary to set most of the similar [signs]?

P. In music it is extremely impossible to use all bodies, for, as has been mentioned above, one [body] differs from another. Because the oligon is cheironomized in its own way, and so is the oxeia, and so are other [bodies], for they have different functions²¹. For example, the same is in the alphabet, where there exist 24 letters, that is, [24] elements, and the omega [differs] from the omicron, though they have the same phonation. Yet, one [sign] can be distinguished from the other, because the omega [indicates] a long [sound] and the omicron [indicates] a short one. Similarly

Fol.21. "eta", "iota" and "ypsilon" give one and the same phonation. Besides, other diphthongs are marked out. Thus, αι and "epsilon" give phonation almost identical, however, one [letter] is distinguished from the other²².

T. Let it be so. However, on the one hand, the two spirits for the ascending elements [are called so] because they [reach the pitch level] higher than [other signs], for they are the reflection of soul. But on the other [hand], they subordinate all their bodies. Then, why is it necessary to set the subordinate bodies as well, while creating music, if they have no effect, being soundless and subordinate? I find it unnecessary.

P. It is not superfluous but quite indispensable for two reasons. Firstly, to cause the obedience and mortification of the bodies by their spirits, and secondly, to create a perfect raiment, for when only spirits are set in a musical sequence, everything appears bare and plain²³.

T. Tell me, are the ascending bodies subordinate to their own spirits or to some other elements as well?

P. They are also subordinate to the ison when it is placed above them as is shown here:

ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ

Moreover, they are also subordinate to all descending elements, as is drawn here for better understanding

ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ
ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ

Fol.21v. T. Do all ascending [bodies] have one and the same kind of subordination to their spirits, to the descending intervals and to the ison, or is one sign distinguished from another?

P. Only the petasthe differs from other bodies, for wherever it is chanted, it displays a certain disobedience in all these three groups, that is with the spirits, with the descending elements and with the ison. It being [such], not only one of these [groups] is placed above it, but, most probably, its spirits as well, and the descending signs, and the ison. So that all of them, when placed above it, become a burden to it. [Then] it can again create a separate character of execution and raise with tenderness, especially when it is found near the bareia as is shown here - the bareia together with the petasthe and the apostrophos:

ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲩⲛⲟⲩ

because from this very sign of the bareia the petasthe gains some great power and energy.

T. So, what [sign] is the petasthe subordinate to? How is it changed and executed, being dead and completely subordinate?

P. Its etymology comes from its name, for its sound [seems] to be flying, it is subordinate and guided, and it makes the hand move like a wing²⁴.

T. Is there among the ascending [signs] another body with Fol.22. partly the [same] function as the petasthe has or not?

P. There is oxeia which, like the pelaston, stands second from the petasthe, for it creates a certain rising sound, especially when it is found together with the psephiston, as is shown here, [where] its functioning and distinction [from other signs] are shown:



T. And other elements of the ascending bodies, do they have some functions?

P. None whatever. They are void [interval] value when [they] are found subordinate either to their spirits and descending signs, or when they are guided by the ison.

T. Well, tell me about 6 descending elements too. What [groups] are they divided into?

P. Into two [groups]: the spirits and the bodies (like the ascending [signs]) but without the aporroce ♩ and the kratemohyporroon ♩ .

T. What bodies and how many [of them] are there [among the descending signs]?

P. Two: the apostrophos > and the dyo joint apostrophoi >> .

T. And what are the spirits and how many of them?

P. Two: the elaphron ∩ and the chamele ∪ .

T. So the bodies of the descending elements are subordinate like those of the ascending ones, aren't they?

P. They are especially subordinate to their own spirits, that is, to the elaphron and the chamele, when they are placed before them as is shown here:



Fol.22v. T. And the other two descending elements, that is, the aporroee and the kratemohyporroon, are they bodies or spirits?



P. They are neither bodies nor spirits, but neutral [signs]²⁵.



T. Why are they neutral?

P. Because they do not have features of either [group].

T. Are they not subordinate at all?

P. No, they are not. However, the aporroee is placed under the sign of the piasma and thus the seisma is formed,

as is shown here , and the kratemohyporroon  is

placed under the homalon  and the argosyntheton²⁶  is formed.

T. Since it, [that is, the aporroee], being a certain short movement [of the voice] and thus in a sweet and melodious way [emitting] two sounds by the windpipe (or rather, I want to say, by the throat), sometimes guides and emits [the sounding] quickly and sometimes slowly, following the chosen line or [in accordance with] a conjunction [of signs]. Its name - "the aporroee" - comes from the verb "reo" ("I flow") and the preposition "apo" ["out"], and has the meaning "I flow out" or "He flows out".

T. Why is the kratemohyporroon called so?

P. Because it is composed of the signs of the kratema and the aporroee. Hence, its name "kratemohyporroon".

T. Do the descending elements themselves have any function in music practice, like the ascending [signs] or not?

Fol.23. P. No doubt, they do. Likewise the apostrophos is sure to turn the voice and change its [movement], when it is found fairly close to the elaphron and the chanter uses it for lowering...²⁷...then the melos rises and guides the voice up so that the piasma [could be] under and the tzakisma above it

23c

T. Does the apostrophos have any other name and function or not?

P. The apostrophos, being [the sign] which changes the [movement of the voice] from the ascending to the descending [sounds], has 1 phone opposite to the oligon. For that [neume] raises the voice, and this one lowers it. Or rather, it would be [better] to say that [the apostrophos] rejects the ascending [signs] completely as being inadequate to it.

T. And what about the dyo apostrophoi?

P. Like one apostrophos, they have only 1 interval. However, it creates the duration and the ending of the most chantable conjunction of signs. The [dyo] joint [apostrophoi] are called so because of joining [two apostrophoi] and because they create a longer sound.

T. And the two descending spirits, that is, the elaphron \frown and the chamele \sphericalangle , do they have any special functions?

P. Like the ascending spirits, they also have their specific functions, as if they were also bearing the
Fol.23v. image of soul, [its] immortal essence. They subordinate only their descending bodies, the apostrophos and the dyo joint apostrophoi \gg , when [they] are placed before them, in the following way:

$\sphericalangle \frown \gg \frown \sphericalangle \gg \sphericalangle$

T. How many phonai does each descending element have?

P. The apostrophos \sphericalangle has 1 phone, the dyo joint apostrophoi \gg - 1, the aporroee S - 2, the kratemohyporroon V - 2, the elaphron \frown - 2 and the chamele \sphericalangle - 4. Here, as well as among the ascending [signs] all 12 [phonai] are formed²⁸.

T. Tell me again about the aporroee. Does it have any other function?

P. When it is chanted, as I have said, the voice [seems] to be flowing out, or it guides [the voice] by the throat, but

without any noise or excitement. Therefore it is called "the aporroë"²⁹.

T. How does it guide two phonai: slowly or quickly?

P. If slowly, then, depending on the line, placed in a special way, like this..., and if quickly, then in a different way...³⁰.

T. And the kratemohyporroon, which, as you say, is formed of the kratema and the aporroë, does it have any function in lowering?

P. The same as that of the aporroë. But it has a certain function during utmost lowering and it lowers by 2 phonai with great durations.


T. And why is the elaphron called so?

Fol.24. *P.* Because it is the one which falls down easily³¹. Hence, its name "the elaphron". Since it easily lowers [the voice] by its 2 indivisible and joint phonai, they exist joint.

T. How many phthorai exist and what does the phthora want to tell [the chanter]?

P. The phthora is the name of a change when the chanter changes the melos or, [better] to say, ruins [it] and changes the echos which he chants. And due to the phthora he starts another [echos] and then guides [chanting] on to its own melos, that is, when he stops [it], he returns to the very echos from which he has started. However, modulation does not [come] easily and occasionally, but takes place together [with the change] in the manner of execution.

The ancients believed that there were more than 10 phthorai, [arising] whenever [echoi] were found to be destroyed in many places. The new maestros reduced their [number]. Therefore here they are recorded in the way it is accepted today. We mark one [phthora] after another³²:

the phthora of the 'I echos 

the phthora of the II echos



the phthora of the III echos



the phthora of the IV echos



the phthora of the I plagal echos





the phthora of the II plagal echos



the phthora "nenano"



However, at present two phthorai have been left unused:

the phthora of the "low" echos  and [the phthora] of
the IV plagal [echos] .

Comments

¹ ἐξ ἀριθμῶν καὶ ἁρμονιῶν. The whole history of Hellenic music, from its most ancient times, seems to be reflected in these words: Ancient Pythagoreans are known to have considered music to be the effect of some acoustic laws, which were expressed in certain numerical proportions. They believed that such numerical proportions not only formed the basis of intervals (2:1, 3:2, 4:3 etc.) but also regulated the formation of mode organizations. The latter, in their turn, appeared to be the foundation of harmonies, by which the aesthetic value of music, its stylistic features, its national character and even its influence on morality, used to be estimated. The Pythagoreans, like all ancient Hellenes, knew fairly well that number underlies the rhythmic organization of musical material. Thus the foundations not only of Greek musical science, but those of all European musicology as well, were laid.

Centuries passed, and Byzantine scholars, following ancient traditions, continued to confirm the significance of number and harmonies for musical life. The second part of the treatise by Pachymeres (1242 - 1310) "Περὶ τῶν τεσσάρων μαθημάτων" ("On Four Mathematical Sciences"), called "Περὶ ἁρμοκικῆς ἤθουν περὶ μουσικῆς" ("On Harmonic, that is, On Music"), and the treatise by Manuel Bryennius (turn of the XIIIth-XIVth centuries) "Ἀρμονικά" ("The Harmonics") are the most vivid reflections of such tendencies (of course, there were many other, less outstanding, authors, writing in this domain of musicology, from the famous Michael Psellus to Ioannes Pediasmos; for more details about it see: *Hannich Ch. Die Lehrschriften der klassisch-byzantinischen Musik*// Hunger H. mit Beiträgen von Hannich Ch. und Lieler P. *Die hochsprachliche Profane Literatur der Byzantiner*. München, 1978, Bd.2, 184 - 195; *Richter L. Antike Überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie*// *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1961, 6. Jahrgang*. Leipzig 1962, 75 - 115; *idem. Fragen der spätgriechisch-byzantinischen Musiktheorie*// *Gründungstagung der Arbeitsgemeinschaft Byzantinistik in der Sektion Mittelalter der Deutschen Historiker-Gesellschaft 1961 in Weimar. Byzantinische Beiträge*, hrsg. J. Irmscher. Berlin 1964, 187-230; *Герцман Е. Развитие музыкальной культуры*// *Культура Византии. Т. II: Вторая половина VII-XII*

вв. Москва 1989, 557-570; *idem*. Музыкальная культура поздней Византии//*Ibid.*, Т.III: XIII - первая половина XV вв. Москва 1991, 528-550; *idem*. Об одном византийском музыкально-теоретическом источнике//*Вспомогательные исторические дисциплины*. Т.XXIII. Ленинград 1991, 118-126. It was the most important trend in Byzantine science where music was a component in the entire system of learning.

Byzantine musicians, however, though not denying such concept of number and harmony, regarded them in their own way.

The skill of chanting was their particular concern. Therefore they always paid special attention to what was directly connected with the work of a practical musician. It is quite natural that a philosophical and aesthetical category as such harmony was too distant from their everyday interests to occupy a significant place in Byzantine heritage of musical theory, connected with *musica practica*.

As concerns the problem of number, it was given a somewhat different treatment.

Practical musicians were little concerned about the features of acoustic forms of musical material, for in their activity they never dealt with playing musical instruments for which one had to know the laws of acoustics. Byzantine musicians dealt only with the human voice. The human voice was the "alpha and omega" of chanting. Music existed for them only when expressed by the human voice. And its acoustic (that is, "pre-musical") organization belonged to the sphere of a each chanter's natural gifts. That made things easier: if vocal organs were fit for chanting, it meant that the acoustic parameters of the voice were also adequate for chanting. Otherwise, a man could never become a chanter. Such was the practical way of solving the problem of the acoustic of music. Thus, musical acoustics, in the way the Pythagoreans had understood it, was of no interest to Byzantine musicians. Therefore, number as the most important factor of the acoustic organization of music lost all its significance for them.

At the same time Byzantine musicians were very much concerned about notation, for it was quite indispensable to know it to make a good chanter. But all variants of notation, used in Byzantium, were mostly interval notations (see comments to *RAIC 63* in the second part of the book: comment 10 to fol.42v.,

and comment 1 and 4 to fol.46). Therefore, number was used on a large scale, for every musical interval is a sound expression of a number, as it is inconceivable without measuring. As a result, the role of number in Byzantine *musica practica* became quite special, if completely different: it was not the expression of acoustic parameters of an interval but a certain means of measuring interval space between sounds according to the number of φωναί. It was in this way that the concept of number was used (see, for example, comment 7 to *Greek 497*).

This approach is likely to have been popular for a long time in Post-Byzantine period.

I allowed myself to remind of these facts so that the reader, coming across "numbers and harmonies" in the manuscript of Athos, could have a clear understanding of the meaning which the author of "The Dialogue" implied (see also comment 3).

² Here is visual evidence of notation having often been identified with music itself. According to the author's views, it is notation signs but not sounds, or modes, or rhythmic system, that form the basis of music. It was no coincidence that this idea appeared in the text. Several sentences after it the assertion that "all music originates" from notation signs are later repeated.

³ ἐν ἴσῳ ἀριθμῷ - literally: "when equally measured". For the author of the text two sounds on one and the same pitch were qualified as the sounds standing apart from each other "by one and the same measuring" from the preceding sound which was placed on another pitch level. It is a result of the interval notation and shows a peculiar understanding of the interval as of some distance, measured by a concrete number of φωναί.

⁴ εἰς τὸ ἴδιον μέτρον. Here the "individual interval value" is implied, that is, a certain sound pitch level, allocated at the necessary interval distance from a fixed starting point. Such usage of τὸ μέτρον is also a result of the sound space interval analysis. It is due to this fact that I thought it possible to translate τὸ μέτρον as "pitch".

⁵ No doubt, "the qualitative" aspect of the ison is implied here. For it is the only sign from which chanting can start. And from this viewpoint it cannot be compared with other signs. Being a certain starting point, it underlies the whole notographic system working as an indispensable pivot, around which all other

signs "function". While without the ison their "functioning" would have been impossible.

⁶ ἄνευ τινὸς μέτρον. In the given case τὸ μέτρον has the direct meaning of "an interval". This tradition dates as far back as Byzantine period. Let us remember the statement of Gabriel (48, 103), who is discussing notation signs changing the sound pitch level by a rising second. He writes about them: "...κατὰ τὸ μέτρον εἰσὶ ταῦτά" ("...in interval they are alike").

⁷ τὴν ἰσότητα ἀπάσης τῆς μουσικῆς - literally: "equality of the whole music." This expression was clearly understood by Byzantine and Post-Byzantine musicians. But for the contemporary reader, who has been brought up on European traditions of musical theory, to understand it, the translation of this phrase should be followed by some explanation.

⁸ The comparison of sound pitch poles as "highness" and "lowness" can hardly be acceptable by the standards of literary style. But it does reflect the specific ways of perceiving various pitches. And it is very important for a better understanding of the given passage from the text.

⁹ εἰς τὸν ἴδιον ῥυθμόν. Here ὁ ῥυθμός is a synonym to τὸ μέτρον. Let us remember εἰς τὸ ἴδιον μέτρον, the interpretation of which I have already commented on (see comment 2; see also comment 2 to *Greek 497*).

¹⁰ See the preface to *Greek 239*.

¹¹ "Ὅταν τεθῶσι τὰ πνεύματα ἔμπροσθεν τῶν σωμάτων ἢ ὑποκάτωθεν αὐτῶν". As far as I can judge, the rule of Byzantine notation stated the opposite. It was asserted in any προθεωρία: "ὑποτάσσουσι δὲ καὶ τὰ ἀνιόντα πνεύματα... τὰ ἀνιόντα σώματα...,...ὅταν ἔμπροσθεν ἢ ὑποκάτω αὐτῶν τεθῶσιν" - "The ascending spirits subordinate the ascending bodies..., when they [the bodies] are placed before or under them [the spirits]". Therefore it seems reasonable that in the commented phrase τὰ πνεύματα and τῶν σωμάτων should change places and cases. The translation was done in accordance with this rearrangement.

¹² We shall understand why ἰσόμετρον is here, if we compare it with the above-mentioned expression ἐν ἴσῳ ἀριθμῷ (see comment 3).

¹³ This explanation of the meaning of the oligon is also very vague. For the oligon, as the sign of the ascending second, is absolutely identical with other bodies: it raises the voice by the same interval as the oxeia, the petasthe, the kouphisma, the pelaston and the dyo kentemata do. But why the name of this sign comes from the adjective ὀλίγος ("small", "minor"), though its function is analogous to some other, still remains a mystery, for the interpretation, given in "The Dialogue" does not make it clear.

It is necessary to note that it does not belong to the author of "The Dialogue". He just rendered in his own words the concepts popular in Byzantium. Thus, Gabriel wrote in his treatise (54, 180-56, 182):

"Ὀλίγον δὲ, διὰ τὸ ὀλίγον
ἐξέρχεται τοῦ ἴσου, τὴν
ὀλιγωτέραν γὰρ τῶν ἄλλων
σημαδίων φωνὴν ἔχει τὸ
ὀλίγον".

"The oligon [has its name] because it differs from the ison but a little, for the oligon indicates a smaller interval than other signs do".

It means that such unconvincing explanation was known even in Gabriel's days.

It speaks for the fact that in the Byzantine epoch the origin of the names of many signs had already been gradually forgotten and the knowledge of the history of notation development gradually vanished at that time.

At the same time, according to Gabriel (56, 185-196), the aforementioned explanation was criticized, and side by side with it, a more convincing version of interpreting the origin of the name "oligon" existed:

"Ἄλλ' ἔχει τις εἰπεῖν ὡς καὶ ἡ ὀξεῖα καὶ ἡ πετασθὴ ἀνά μίαν ἔχουσι τὴν φωνήν, ὅθεν ὄφειλε καὶ ταῦτα ὀλίγα καλεῖσθαι. Ἡ δὲ αἰτία ὅτι τοῦτο ἐστὶ τὸ ἀρχαῖον σημάδιον, ἡ δὲ ὀξεῖα, ἡ πετασθὴ καὶ τὰ ἄλλα εἰσὶ νεώτερα. Φασὶ γὰρ τινες ὡς τοῦ Πτολεμαίου εἰσὶ ταῦτα. Οὐ γὰρ ὁμοῦ γέγονε πάντα, ἀλλ' ὥσπερ ἐπὶ τῶν εἰκοσιτεσσάρων γραμμάτων Παλαμῆδην μὲν πρῶτον εὑρετὴν εἶναι λέγουσι τῶν δεκαἑξ ἑξαγράμμων, ἔπειτα δὲ καὶ τῶν ἄλλων ἄλλους, οὕτω γέγονε καὶ ἐπὶ τῶν σημαδίων. Λοιπὸν ὁ πρῶτος ὀνοματοθέτης τῶν σημαδίων τούτων εἰδὼς ὅτι ἢ μίαν φωνὴν ἐξερχόμεθα ἢ δύο ἢ τρεῖς ἢ τέσσαρας ἢ πλείους, τὸ ἔχον τὴν μίαν ἐκάλεσεν ὀλίγον, τὸ δὲ ἔχον τὰς δύο ἐκάλεσεν κέντημα".

"But some claim that both the oxeia and the petasthe indicate one interval. The reason [for giving such name to the oligon is that] it is an ancient sign, while the oxeia, the petasthe and others are the later ones. Some say that they come from Ptolemy. [However], not all [signs] came into being simultaneously, but just like [they say] about 24 letters, that Palamedes became the first inventor of 16 letters, and then others [became the creators] of other [letters]. The same happened with notation signs. He, who was the first to give names to these signs, seeing that [while chanting] we advance by one phone or by two, or by three, or by four, or by many [phonai], called [the sign], which had one phone, the oligon, and the one with two [phonai] he called the kentema".

It may be supposed on the grounds of this information that in ancient times, when notation had just originated, the oligon was the only sign indicating the smallest interval (the ascending second); hence, its name τὸ ὀλίγον. Later, in the process of notation development, other signs appeared, which also indicated a move by a second. But the name "oligon" had already been given to the very first sign of a second. Thus, notwithstanding the existence of "one-interval signs", the oligon retained its name, which implied the movement by the smallest interval.

¹⁴ It is worth comparing this allegory with the interpretation of the oxeia given by Apostle Konstas in his "Μουσικὴ Τέχνη" (see: Στάθης Γρ. Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς

σημειογραφίας, 47): "ἡ ὀξεῖα <ἐχει> τὴν δύναμιν" ("The oxeia has strength").

¹⁵ And again ὁ ῥυθμός is used in the meaning of "interval".

¹⁶ It is most conceivable that the description of the dignified and serene character of the petasthe made the author think of comparing it with majestic stone cathedrals.

¹⁷ This is a somewhat free rendition of a passage from Gabriel's work (60, 233-236):

"Τὸ δὲ κούφισμα ἀπὸ τῆς ἐν τῇ φωνῇ τάσεως κούφον γὰρ λέγεται τὸ ἐλαφρόν, ὅθεν τὴν φωνὴν τοῦ κουφίσματος ἐλαφρῶς δεῖ καὶ κούφως ἐκφέρειν, ἀλλ' οὐ μετὰ τόνου διὰ τοῦτο γὰρ κούφισμα".

"[The name] of the kouphisma [came] from straining the voice, for "kouphon" means "light", therefore the interval of the kouphisma should be executed in a light and airy manner, but without an accent. Hence, it [that is, the sign] is called "kouphisma".

As in Gabriel's text there are two completely synonymous adverbs "ἐλαφρῶς... καὶ κούφως", which are impossible to translate with adequate synonyms, I translated them as "in a light and airy manner".


¹⁸ Gabriel (60, 236-239) also points out the relation between the pelaston and the petasthe:

"Τὸ δὲ πελασθὸν πετασθὸν ἔδει μᾶλλον καλεῖσθαι εἰς ὅσα γὰρ ἔστι χρήσιμος ἢ πετασθή, εἰς τοσαῦτα καὶ τὸ πελασθόν, πλὴν ὀλίγων τινῶν".

"The pelaston should rather be called the petasthon. As much as the petasthe is [useful, so useful appears to be] the pelaston, with the exception of a few cases".

The final sentence of this passage will be cited (though spoiled; see comment 19) below in our manuscript of "The Dialogue".

¹⁹ The whole passage is rather bewildering. Firstly, the very description of the origin of the pelaston graphic shape as a certain summation of "the lambda" shape and the figure, left after

removing the element  from the petasthe form, bring forth various questions, since much in the described operation itself and in its result is unclear. Secondly, an extremely strange

combination αὐτὴ πετασθόν (?) is followed by a "reshaped" citation from Gabriel's treatise (see comment 18), where instead of the logically clear sequence "εἰς ὅσα γὰρ ἐστὶ χρήσιμος ἡ πετασθή, εἰς τοσαῦτα καὶ τὸ πελασθόν, πλὴν ὀλίγων τινῶν" its "mirror image" variant springs up, void of any sense and with an omission of an important phrase at that: "πλὴν ὀλίγων τινῶν... <?>... εἰς ὅσα εἶναι χρήσιμος ἡ πετασθή". With a strange and unexpected phrase καὶ οὐχὶ τὰ ὄλα added on top of that, quite a few doubts as to the authenticity of the whole passage arise. Therefore it seems to me that in this place the text is evidently spoiled, and not to aggravate the situation which is already complicated, I thought it reasonable not to translate the end of this paragraph.

²⁰ See comment 11. It is easy to notice that the author of "The Dialogue" does not explain the names of the kentema and the hypsele; he simply ignores the question put in the text and passes on to interpreting the name of a group of signs which the kentema and the hypsele belong to: τὰ πνεύματα. While Gabriel (56, 196-201) writes about the names of the kentema and the hypsele:

"... τοῦτο δὲ παρονομάζεται ἀπὸ τῆς χειρονομίας, καθὰ δὴ καὶ τὰ δύο κεντήματα ὃ γὰρ χειρονομῶν τὰ κεντήματα οἰοῦναι σχηματίζει τὸν δάκτυλον κεντῶν - τὸ δὲ ἔχον τὰς τέσσαρας ἐκάλεσεν ὑψηλὴν, διότι οὐδὲν ἄλλο τῶν σημαδιῶν ἐκφέρει τὴν φωνὴν ἐπὶ τὸ ὑψηλότερον ταύτης".

"... its name [that of the kentema] is taken from the cheironomia, as well as [the name] of the dyo kentemata. For he, who cheironomizes [it], seems to be showing dots as if poking his finger. He called [the sign], which indicates 4 phonai, the hypsele, for no other sound raises the voice higher that it does".

Thus, the name "kentema" comes from the verb κεντέω ("to prick"), and "hypsele" comes from the adjective ὑψηλός ("high").

²¹ An almost literal quotation from Gabriel's treatise (48, 104-106).

²² When a question is asked in Gabriel's treatise (48, 96-106) whether the signs indicating one and the same interval are of no use, the answer is as follows (to avoid any misunderstanding as to the description of "the omega" and "the omikron" phonation I

have changed the sequence τὸ βραχὺ and τὸ μακρὸν in my translation, because in Gabriel's text "the omega" is mentioned first to be followed by "the omikron"):

Ὅδομαῶς, ἀλλ' ὥσπερ ἐπὶ τῶν γραμμάτων τὸ ω τὸ μέγα καὶ τὸ ο τὸ μικρὸν κατὰ μὲν τὴν προφορὰν εἰσι ταυτά, διαφέρουσι δὲ τῷ τὸ μὲν εἶναι βραχὺ, τὸ δὲ μακρὸν. Ομοίως δὴ καὶ τὸ η καὶ τὸ ι καὶ τὸ υ καὶ τὰλλα τὰ δίφθογγα ταυτά μὲν εἰσι κατὰ τὴν ἐκφώνησιν. διαφέρουσι μὲντοι καὶ ταυτα κατὰ τὸ μακρὸν καὶ τὸ βραχὺ καὶ κατ' ἄλλας χρείας, οὕτω γίνε-ται καὶ ἐπὶ τῶν σημαδίων τῶν ἐχόντων ἀνὰ μίαν φωνήν, ὅτι κατὰ τὸ μέτρον εἰσι ταυτά, διαφέρουσι μὲντοι κατὰ τίνα τρόπον. Ἄλλως γὰρ χειρονομεῖται τὸ ὀλίγον καὶ ἄλλως ἢ ὄξεϊα καὶ ἄλλως ἢ πετασθῆ καὶ ἄλλως τὰ δύο κεντήματα".

"Nothing of the kind, it is like "the omega" (ω) and "the omikron" (ο) are alike in pronunciation as alphabet letters, but one is long and the other is short, similarly, "the eta" (η), "the iota" (ι), "the ypsilon" (υ) and other diphthongs, though alike in pronunciation, are distinguished by length, shortness and other parameters. The same refers to the signs, indicating one interval, for they are alike in interval, but are distinguished in a different way. Since the oligon is cheironomized in its own way, so is the oxeia, so is the petasthe, so is the dyo kentemata".

See also comment. 21.

One cannot help noticing that in the above-mentioned quotation Gabriel gives the name of diphthong to single sounds. He must have implied not only sounds, η, ι, υ, but also "one-sound" diphthongs ει, οι, υι.

²³ To make such estimate one must look at the notation text as a professional, from the aesthetic point of view; it must be the approach, which has absorbed a centuries-long experience of more than one generation of musicians. In cases like this a certain neumatic text is involuntarily compared with numerous other familiar texts. And irrespective of how the given notation text really sounds, it is possible to estimate it judging by its outward appearance only. No doubt, to make such an estimate one should study numerous notation texts thoroughly for a long

time. The author of "The Dialogue" had been brought up on neumatic material where conjunctions of neumes were constantly used. Therefore, when in his mind's eye he saw a record with sequences of separate signs only, where spirits were void of their bodies, it was only natural that he should have defined them as "bare and ugly" only.

²⁴ According to tradition, Byzantine music theoreticians derived the term ἡ πετασθή from the verb πέτομαι - "to fly". A cheironomic gesture, showing the petasthe, resembled the movement of a bird's wing (see comment 5 to fol.43 of *RAIC 63*).

²⁵ ἀδιάφορα εἰσί. As was mentioned above in the introductory article to *Greek 239*, this kind of definition is a novelty, which had not been found in the sources on musical theory of the earlier period.

²⁶ Here, as well as in *Greek 498* (see comment 21 to *Greek 498*), there is no difference between the two meanings of ὑποτάσσειν - "to subordinate" and "to place under" (see also comment 4 to fol.45v. of *RAIC 63*).

²⁷ No doubt, there is an omission in the manuscript, because the end of the sentence is at variance in meaning with the beginning.

²⁸ See comment 19 to *Greek 497*.

²⁹ See comment 6 to *Greek 494*.

³⁰ It is not impossible that in the place where I inserted the elipses (which are absent in the manuscript, of course), there must have been the corresponding sequences of neumes, which for some reason did not get into the present codex.

³¹ About the word ἐλαφρός see comment 17.

³² The pthorai are give here not in the unified form but in the way they are drawn in the manuscript.

Лист из трактата Михаила Влемида

Порфирий Успенский засвидетельствовал, что в библиотеке Синайского монастыря Святой Екатерины под N 1230 он видел "Στιχηράριον ψαλτηκὸν ὅλου χρόνου" - "Певческий стихирарь всего года", состоящий из 308 листов (289 x 203; 195 x 140; по 18-19 строк). В приписке, находившейся в конце кодекса, среди прочего было отмечено:

"Ἐτελειώθη σὺν Θεῷ τὸ πᾶρον στιχηράριον κατὰ μῆνα αὐγουστον τῆς τρίτης Ἰνδικτιῶνος τοῦ ἑξακισχιλιοστοῦ ὀκτακοσιοστοῦ ἑβδομηκοστοῦ τρίτου ἔτους ἐν τῇ ἀγίῳ καὶ σεβασμίᾳ μονῆ τοῦ μεγαλομάρτυρος Εὐγενίου τοῦ ἐντὸς μὲν τοῦ θεοφρουρήτου κάστρου Τραπεζούντος"¹.

"С Богом, данный стихирарь завершился в месяце августе, третьего индикта шесть тысяч восемьсот семьдесят третьего года в святом и почтенном монастыре великомученика Евгения, в богоохраняемой крепости Трапезунд".

Следовательно, это кодекс 1356 года².

По словам Порфирия Успенского, "к этой рукописи было присовокуплено изъяснение нотных знаков, написанное Михаилом Влемидом; к сожалению, уцелело одно начало его,

¹ Бенешевич В. Указ. соч., 158-159.

² См.: Clark K.W. Checklist of Manuscripts in St. Catherine's Monastery Mount Sinai. Washington 1952, 12, N 1230.

на одном листе (280 x 192; 220 x 150; по 22 и 25 строк). Я взял его себе..."³.

Кто этот Михаил Влемид? О нем не сохранилось никаких сведений. Невозможно даже установить, имел ли этот Михаил Влемид отношение к знаменитому Никифору Влеммиду (XIII в.) - ученому, церковному и политическому деятелю.

Впервые текст, запечатленный на этом листе, издал сам Порфирий Успенский, когда описывал некоторые музыкальные рукописи, приобретенные им на Востоке⁴. Тогда же был опубликован и русский перевод текста Михаила Влемида⁵.

Позднее, когда В.Бенешевич составлял по записям Порфирия Успенского описание книг библиотеки монастыря Св. Екатерины, лист с текстом Михаила Влемида находился в делах знаменитого собирателя рукописей, в папке под № 136⁶. В.Бенешевич вторично опубликовал его⁷. Однако, как теперь уже можно говорить, это второе издание было осуществлено не по тексту рукописи, а по первой публикации 1880 года⁸.

Спустя четверть века текст Михаила Влемида привлек внимание Лоренцо Тардо, который поместил его в своей знаменитой книге, предварив небольшим вступлением⁹. Публикация Л.Тардо точь в точь повторяет текст книги В.Бенешевича, так как он уже не мог видеть рукопись источника, которая во второй половине XIX века попала в Петербург. Более того, Л.Тардо, изредка предлагая свои версии спорных или трудночитаемых мест, основывался только на опубликованном греческом тексте.

Таким образом получилось, что все издатели текста Михаила Влемида, за исключением Порфирия Успенского, не пользовались самой рукописью.

Работа над бумагами Порфирия Успенского в Петербургском Архиве Российской Академии Наук, я даже не пытался обнаружить лист с текстом Михаила Влемида, так как был

³ Бенешевич В. Указ. соч., 159.

⁴ Порфирий Успенский. Первое путешествие в Афонские монастыри и скиты. Часть II. Приложение IV. Москва 1880, 113-114.

⁵ Там же, 87-88.

⁶ См. : Бенешевич В. Указ. соч., 159.

⁷ См. там же, 159-162.

⁸ См. сноску 4.

⁹ Tardo 245-247.

уверен, что он пропал. Вчитываясь в бумаги первого главы русской православной миссии в Иерусалиме, я стремился понять своеобразие личности Порфирия Успенского как собирателя греческих музыкальных рукописей. Что же касается листа из кодекса 1365 года, то со времени выхода в свет книги В. Бенешевича о нем никто и нигде не упоминал. Потом же настали бурные и трагические времена, когда у моих соотечественников появились заботы более важные, чем сохранность древних рукописей. А так как речь шла об одном-единственном листе, то его утрата могла пройти просто незамеченной. Ведь тогда погибали не только отдельные документы, но и целые архивы.

Так, сидя за рабочим столом и перебирая бумаги Порфирия Успенского в поисках материалов, связанных с греческими музыкальными рукописями, я неожиданно наткнулся на лист, взглянув на который, сразу же можно было узнать фрагмент древнего кодекса, написанного замечательным и ярким почерком. Такой почерк навсегда остается в памяти и его нельзя перепутать ни с каким другим. Прочтя первую строчку, я понял, что передо мной тот самый лист из кодекса 1365 года, привезенный Порфирием Успенским в Петербург¹⁰.

Этот удивительный лист находится в ветхом состоянии. Ведь, как становится ясно из свидетельства Порфирия Успенского (см. ниже), он был создан для одного кодекса, а потом оказался приплетенным к другому. Такая "трансплантация" не могла пройти бесследно для листа. Кроме того, он долгое время "жил" самостоятельно, вообще вне какого-либо кодекса, а это еще больше ослабляло его защитные свойства. Заметно, что края листа давно уже обветшали и, чтобы остановить дальнейшее разрушение, на них был наклеен новый слой бумаги. В результате весь древний лист оказался в довольно прочной рамке. Вполне возможно, что такое укрепление было сделано еще при Порфирии Успенском, так как на нижней части этой рамки, в центре и справа, рукой Порфирия Успенского сделаны черными чернилами две краткие записи.

В центре:

¹⁰ Фонд 118, опись I. N 159, л.579 (Архив Российской Академии Наук в Петербурге).

"Из стихираря 1365 г. в библиотеке Синайск[ого] мо[насты]ря (переписано мною)".

Отсюда следует, что Порфирий Успенский сам переписал текст Михаила Влемида. Однако до сих пор не удалось обнаружить его список. Может быть, в дальнейшем это удастся сделать.

Запись справа:

"Но этот лист пришит сюда переплетчиком,
[он] раньше 1365 г. Я отношу его к XIII веку"

Значит, по мнению Порфирия, лист с текстом Михаила Влемида чуть ли не на целое столетие древнее Стихираря, к которому он был приплетен позднее. Остается неизвестным, один ли лист оказался добавлен к Стихирарю или первоначально к нему приобщили все сочинение Михаила Влемида. Во всяком случае, когда монастырь Св.Екатерины посетил Порфирий Успенский, окончание текста было уже утрачено.

Готовя к изданию "Петербургский теоретикон", я не предполагал публиковать найденный лист, так как его содержание уже известно. Я же ставил своей целью публикацию лишь неизданных рукописей. Но потом стало ясно, что это было бы непростительной ошибкой. Во-первых, тематика этого текста полностью соответствует материалам настоящей книги и он также является частицей византийского музыкально-теоретического наследия, оказавшегося в Петербурге. Во-вторых, я глубоко убежден, что исследователям, наконец, нужно иметь в своем распоряжении подлинное воспроизведение этого источника, столь важного для пополнения научных знаний о византийской музыкальной культуре, и пора уже судить о нем не через посредников (пусть и выдающихся), а по самой рукописи. В-третьих, существовала еще одна, более субъективная причина.

Дело в том, что еще до обнаружения подлинника я предложил новое толкование текста Михаила Влемида в своей книге "Византийское музыкознание" (248-253). Однако, изданная на русском языке, она остается до сих пор недоступной многим исследователям византийской музыки. Поэтому осталась неизвестной и предложенная мною трактовка.

Приняв к сведению все эти аргументы, я решил представить читателю небольшой очерк, посвященный этому источнику, дав его фоторепродукцию и сопроводив новую публикацию текста соответствующими комментариями, учитывающими как новое толкование, так и особенности самого текста.

Прежде всего необходимо выяснить, чему посвящено сочинение Михаила Влемида.

Первый издатель сохранившегося отрывка, Порфирий Успенский, считал этот текст неким иносказанием, где нотные знаки толкуются как символы явлений и событий ветхозаветной и новозаветной истории. Для того чтобы подтвердить справедливость такого взгляда, он даже ввел в текст изображения нотных знаков (далеко не всегда верные¹¹), отсутствующие в рукописи, и призывал видеть в их графике определенные символы (слова Порфирия Успенского приводятся в современной орфографии): "Смотрите, например, на кратимокатавасму: эта ниспадающая молния в самом деле представляет сошествие Бога к людям в образе Христа. Смотрите на паракалесму, ксирон класму, антикеному, апостроф, элафрон и горгон: в первой вы видите приподнявшегося и полусвившегося змея¹², во второй - кисть руки с двумя пальцами, в третьей - крюк, спущенный в воду¹³, а апостроф поставлен так, что указывает на чье-то возвращение назад¹⁴, элафрон же и горгон напоминает руку, делающую свое дело, параклитики походит на пыл огня"¹⁵. Такими пояснениями Порфирий Успенский хотел направить мысли читателя, только что ознакомившегося с его переводом греческого текста, в русло библейской символики. Для него текст Михаила Влемида - просто религиозно-аллегорическое толкование изображений нотных знаков и не более.

В. Бенешевич, опубликовавший текст вслед за Порфирием Успенским, не бранил ни одного замечания о его содержании.

¹¹ По словам самого Порфирия Успенского, он заимствовал их из книги: *Филарет* (Гумилевский Дмитрий Григорьевич). Исторический обзор песнопевцев и песнопений греческой церкви. Санкт-Петербург 1860.

¹² Подразумевается жезл Моисея (см. комментарий 11).

¹³ Из новозаветного эпизода (см. комментарий 18).

¹⁴ Заимствование из апокрифического "Евангелия от Иакова": об Иоакиме и Анне, возвращающихся после молитвы (см. комментарий 19).

¹⁵ *Порфирий Успенский*. Первое путешествие в Афонские монастыри и скиты, 88-89.

Л. Тардо предпослал своей публикации небольшое вступление, в котором достаточно ясно высказал собственное понимание источника. Согласно Л.Тардо, этот текст "позволит нам проникнуть в психику мастера, стремящегося везде найти мистическое и символическое, даже там, где этого не может быть"¹⁶. Значит, Л.Тардо толкует содержание текста так же, как и Порфирий Успенский. Правда, он упоминает, что один из создателей "Нового метода", Хрисант, в своей книге "Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς" приводит выдержки из текста Михаила Влемида и связывает их с хирономией (хотя есть основания считать, что Хрисант не знал нашего источника; см. комментарий 8). Однако Л.Тардо никак не проявляет своего отношения к этой идее. Приведя до предела краткие сведения о хирономии (буквально несколько предложений), он все же завершает свое вступление таким утверждением: "Символические объяснения¹⁷ относятся к эпохе упадка..., они наивны и не имеют никакого отношения к искусству мелургии"¹⁸. Отсюда следует, что Л.Тардо не считал содержание текста Михаила Влемида относящимся к хирономии. Ведь хирономия - важнейшая часть византийской мелургии. Складывается впечатление, что Л.Тардо опубликовал этот текст в качестве некоего курьеза, полностью оторванного от музыки и появившегося случайно. Как известно, книга Л.Тардо, благодаря своему замечательному материалу, получила широкое распространение среди исследователей. Но ни один из них никогда не обращался к опубликованному там тексту Михаила Влемида при изучении загадочного феномена византийской хирономии.

Чтобы доказать его потенциальные возможности именно в этой области, я позволю себе вначале очень кратко напомнить основные известные сведения о хирономии.

Насколько можно судить по имеющимся сейчас данным, хирономия была известна еще в далекой древности, задолго до образования византийского государства¹⁹. Так, среди египет-

¹⁶ Tardo 224.

¹⁷ scilicet нотных знаков.

¹⁸ Tardo 224

¹⁹ О хирономии см.: *Mocquereau A. Paleographie musicale. Vol.I. Paris 1898, 96-103; Werner E. The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium. London, New York 1959, 108; Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford 1961, 287;*

ских барельефов IV династии (2732-2563 гг. до н.э.) обнаружено несколько однотипных изображений музыканта и сидящего перед ним "дирижера", показывающего руками определенные знаки. Отмечено несколько положений: а) соединение большого и указательного пальцев образуют круг; б) ладонь раскрыта и все пальцы вытянуты; в) поднят указательный палец; г) в большей или меньшей степени вытянута вся рука и т.д.²⁰. По свидетельству исследователей, слово "певец" в Древнем Царстве записывалось теми же иероглифами, что и слово "хирином" ("поющий при помощи рук"), и только позднее, в Среднем Царстве (с 2000 г. до н.э.), они начинают различаться²¹.

В Древней Греции термин ἡ χειρονομία (от χεῖρ - "рука" и νόμος - "закон", обычай") применялся в нескольких значениях. Платон (*Legges VIII 830 C*) использует глагол χειρονομεῖν в смысле "бороться", а Павсаний (*Graeciae descriptio II 6, 10, I*) - когда повествует о статуе кулачного бойца Главка. Отсюда словарь "Свида" заключил, что "хириномировать" - значит "драться кулаками" (πυκτεύειν)²². Другое античное понимание хириномии связано с танцем. Причем остается непонятым, называлась ли этим термином разновидность знаменитой воинской пляски "пирриха" (ἡ πυρρίχη) или "хириномия"- другое название пиррихи? Так, в одном из разделов своего сочинения Афиней (XIV 631 C) говорит о танце, который называется пиррихой и хириномией²³, а в другом (X 416 B) он рассказывает, что после состязания победитель "хириномировал"

Avenary H. Studies in the Hebrew, Syrian and Greek Liturgical Recitative. Tel-Aviv 1963, 7-8; *Jammers E.* Neumen der Cheironomie. Tafeln zur Neumenschrift. Tutzing 1965, 21-28; *Stäblein B.* Das Schriftbild der Einstimmung Musik (Musikgeschichte in Bildern. Bd. III. Lief.4). Leipzig 1975, 28; *Hucke H.* Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift // Die Musikforschung 1, 1979, 1-16, а также литературу, указанную в следующих сносках.

Подробнее об этом см.: *Hickmann H.* Miscellanea musicologica: III. Observation sur les survivances de la chironomie egyptienne dans le chant liturgique copte // *Annales du Service des Antiquités de l'Egypte* 49, 1949, 415-423; *Musikgeschichte in Bildern*, ed. Besseler H., Schneider M. T.II: *Musik des Altertums*. -Lief. 1: *Hickmann H.* Ägypten. Leipzig 1961.

²¹ *Hickmann H.* Handzeichen. Altertum und außereuropäische Musik // *MGG* 5, 1956, 1443-1451

²² *Suda Lexicon*, 1122.

²³ *Athenaei Deipnosophistae*, edited and translated by Charles B.Gulick. Vol.II. Cambridge 1950, 406.

(ἐχειρονόμησε)²⁴. Вместе с тем из текста Ксенофонта (*Symposium* II 19) следует, что можно было не уметь танцевать, но уметь хирономировать. Скорее всего, в этих случаях под хирономией понимались движения рук, что было обязательным для каждого танца. Ведь Ювенал (*Satyræ* V 120) говорит, что пляска сопровождается хирономией, а Поллукс (II 153) даже дает ей определение: "Хирономировать - это двигать руками в ритм" ("χειρονομήσαι δὲ, τὸ ταῖν χεροῖν ἐν ῥυθμῷ κινηθῆναι"). В античной литературе известен рассказ о Гиппоклиде из Афин, который "хирономировал ногами" ("τοῖς ποσὶν ἐχειρονόμησεν")²⁵. Гесихий трактовал термин "хироном" как "танцор" ("χειρονόμος ὀρχηστής")²⁶.

Мы видим, что перечисленные значения термина "хирономия" не имеют никакого отношения к музыке. Но это не означает, что в Древней Греции не было своей формы музыкальной хирономии. Известно, насколько многогранной была деятельность руководителей хоров. Они готовили хор к выступлению, управляли не только пением хора, но и движением танцоров, поскольку древнегреческий хор был танцующим, многочисленными праздничными шествиями и т.д. Поэтому можно предполагать, что хирономия, как система жестов, использовалась в музыкальной практике, но, к сожалению, не сохранилось почти никаких свидетельств о художественном руководстве древнегреческим хором в момент его выступления. Правда, Поллукс (II 199) пишет, "что шагом у музыкантов называется постановка ноги в ритме" ("βάσις δὲ παρὰ τοῖς μουσικοῖς λέγεται τὸ τιθέναι τὸν πόδα ἐν ῥυθμῷ")²⁷, подразумевая известный с глубокой древности метод "тактирования", когда глава хора ударами ноги акцентировал сильные доли (нередко на ногах у него была специальная обувь, подошва которой при ударе производила громкое звучание). Кроме того, обнаружена также надпись, текст которой связан с "дирижерской палочкой"²⁸. Однако никакими

²⁴ Ibid., 158.

²⁵ *Pollucis Onomasticon*. Ed. E. Bethe (Lexicographi Graeci, IX). Leipzig 1900, 130. Ср.: *Herodoti Historia* VI 129.

²⁶ *Hesychii Lexicon*. Ed. M. Schmidt. Vol. I. Jena 1858, 132.

²⁷ *Pollucis ... Op. cit.*, 89.

²⁸ См.: *Weil H. Etudes de littérature et de rythmique grecques*. Paris 1902, 114-115.

другими свидетельствами по этому вопросу наука в настоящее время не располагает. Поэтому сейчас трудно говорить что-то определенное о древнегреческой музыкальной хирономии²⁹.

Известия о хирономии проходят через всю историю византийской музыки. Уже в IV веке Афанасий Александрийский, описывая хоровое пение, упоминает "одного сигнализирующего руководителя" ("ένός τοῦ καθ'ηγεμόνος σημαίνοντος")³⁰, а отшельник Памва с возмущением говорит о своих собратях, которые, уйдя в пустыню, не приближаются к богу, а "поют песни, упорядочивают ихосы, потрясают руками, топают ногами" ("σειοῦσι χεῖρας καὶ μεταβαίνουσι πόδας")³¹. В этих свидетельствах не упоминается термин "хирономия", но совершенно ясно, что в них идет речь о руководстве пением при помощи определенным образом организованной жестикуляции.

В одном из источников VI века описывается выступление женского хора под управлением женщины: "... руководительница взглянула на певицу, поющую фальшиво, и, хирономируя, довольно громко спела мелодию, соответствующую мелосу" ("ἡ διδάσκαλος ὑπέβλεπε τὴν ἀπάδουσαν καὶ εἰς τὸ μέλος ἰκανῶς ἐνεβίβαζε χειρονομοῦσα τὸν τρόπον")³². Византийский хронист IX века Георгий Кедрин сообщает, что император

²⁹ Интересно отметить, что в трактате Псевдо-Плутарха "Περὶ μουσικῆς" (1135 d 13) для определения практической музыки используется термин "хирургия" (χειρουργία - здесь: ремесло, мастерство), связанный, как и "хирономия", с деятельностью рук: "Мы упражняемся больше в практической части музыки" ("ἡμεῖς γὰρ μᾶλλον χειρουργικῆ μέρει τῆς μουσικῆς ἐγγεγυμνάσμεθα") (Plutarque. De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, par Francois Lasserre. Olten, Lausanne 1954, 117). По-видимому, в данном случае под "хирургией" понималась работа музыкантов-инструменталистов, во многом связанная с руками. См. также древнегреческие реминисценции по этому поводу в византийском источнике "Διαίρεσις μουσικῆς" - "Разделение музыки", присутствующем во многих рукописях, в частности, в РИМК 63, лл.47-47 об. (см. часть II настоящей книги, глава 2 и соответствующие комментарии к указанным листам).

³⁰ Athanasii Alexandrini Oratio contra gentes // PG 25, 85 B.

³¹ Gerbert M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. T. 1, 3; см. также: Wessely O. Die Musikanschauung des Abtes Pambo // Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: philosophisch-historische Klasse 89, 1952, 51-52.

³² Aristaeneti Epistolarum libri II. Edidit O. Mazal. Stuttgart 1971, 25.

Феофил (829-842) очень любил пение и "посещал праздничные службы, чтобы хирономировать"³³. Рукопись "Типокона" Константинопольской церкви святой Софии, созданная в X веке, описывая литургию, констатирует: "Поют и читают это"³⁴ под руководством domestika, одетого в специальную одежду и хирономирующего на середине, с амвона ("καὶ χειρονομοῦντος ἀπὸ τοῦ μέσου τοῦ ἁμβωνος")³⁵. "Типикон", записанный в XII веке, упоминает domestika, "хирономирующего тропарь" ("χειρονομῶν τὸ τροπάριον")³⁶. Другие источники также постоянно говорят о хирономии: "Певец и народ поют начало по хирономии" ("τὴν ἀπαρχὴν... ὁ ψάλτης καὶ ὁ λαὸς μετὰ χειρονομίας")³⁷, "после третьего чтения мы поем тропарь третьего икоса по хирономии" ("μετὰ δὲ τὸ γ' ἀνάγνωσμα ψάλλομεν μετὰ χειρονομίας τροπάριον ἤχ. γ' ")³⁸.

В одном из западноевропейских источников, в сообщении, относящемся к 937 году, говорится, что руководитель хора "по обычаю облегчал труд поющих расписывающимися рукой мелодиями секвенций" ("... *manum... ad modulus sequentiae pingendos rite levasset*")³⁹. Иными словами, его жесты якобы призваны были передавать мелодическое движение исполняемого произведения. Во многих средневековых источниках задача руководителя хора толковалась как управление "рукой и голосом": "кантор рукой и голосом побуждает других к согласию" ("*Cantores manu et voce alios ad harmoniam incitat*")⁴⁰.

Имеются два латиноязычных фрагмента о хирономии, опубликованные М. Гербертом⁴¹, которые всегда приводятся исследователями западноевропейской музыки⁴². Однако в

³³ *Georgii Cedreni Historiarum compendium* // PG 121, 1000 D.

³⁴ То есть богослужебный текст.

³⁵ *Дмитриевский А.* Древнейшие патриаршие типиконы. Киев 1907, 243.

³⁶ Там же, 147.

³⁷ *Дмитриевский А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Т. I, Киев 1895, 356.

³⁸ Там же, 379, см. также 354.

³⁹ *Ekkehardi IV Casus Sancti Gallii*, 6// *Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum*. Т. II, Hannoverae 1829, 111.

⁴⁰ *Honorii Augustodunensis Gemma animae I 76* // PL 172, 567; см. также: 549 C-D; 572 B.

⁴¹ *Gerbert M. Du cantu ...* Vol. I, 320-321.

⁴² См., например: *Kienle A.* Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangschöre // *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I*, 1885, 163-165; *Schünemann G.*

действительности они связаны с византийской музыкой, так как их автор описывает пение, слышанное им в одном из многочисленных греческих монастырей на юге Италии⁴³, где строго соблюдались византийские традиции. Даже руководитель хора здесь назван по-гречески - ὁ χειρονομῶν (хироном).

В первом фрагменте описывается литургия⁴⁴. По одну сторону хора стоят три священнослужителя и по другую - три. В центре, одетый в белое, находится учитель, держащий в левой руке посох. Поднятой правой рукой он показывает, как "измерить" и "составить" мелодию. Все поющие следят за рукой и благодаря этому поют единогласно. Во втором отрывке рассказывается, что посреди церкви стоит учитель, одетый в священные облачения, держа левой рукой жезл епископа или аббата, а правой жестикулируя "в соответствии со знанием невм".

Хиროномия - феномен, всецело связанный и с самим музыкальным материалом, и с его исполнением. Как известно, и то, и другое постоянно видоизменяются: трансформируется музыкальный язык, следовательно, преобразуются и музыкальные образы, что не может не оказать влияния на особенности исполнения, а значит, и хиროномию. Не случайно в некоторых источниках сообщается, что наступило время, когда стали "извращаться хирономии" ("μετατιθεμένων τῶν χειρονομῶν")⁴⁵. Это был результат естественного процесса эволюции музыкального искусства, и хиროномия не могла оставаться незатронутой им. В результате на смену старым нормам хирономии приходили новые.

Знаменитый литургист первой половины XVII века Иоанн Гоар, путешествовавший по Востоку в 1631 году, сообщает некоторые подробности "хирономического акта", которые он еще

Geschichte des Dirigierens. Leipzig 1913, 17-18; Haas R. Aufführungspraxis der Musik, Wildpark-Potsdam 1931, 34-35;

Это уже было отмечено в статье: Huglo M. La chironomie médiévale // Revue de musicologie 49, 1963, 159.

⁴⁴ К сожалению, эти сообщения изложены плохой латынью, которая почти не поддается точному переводу. М. Герберт назвал ее "варварской" (см. его книгу, указанную в сноске 41, 320). Весьма приблизительный немецкий перевод этих фрагментов сделал Оскар Фляйшер: Fleischer O. Ursprung und Entzifferung der Neumen. Leipzig 1895 (Neumen-Studien I), 37-38.

⁴⁵ См. Codex Lavra 1656 (Tardo 220), Codex Jerusalemitanus 332 (Rebours 305); см. также л. 45 об. РАИК 63 (см. вторую часть книги).

застал: "...руководитель пения, видимый всеми, чертит посредством различных движений и жестов правой руки различные фигуры мелодии, поднимая, опуская, вытягивая и разжимая пальцы"⁴⁶. Но совершенно очевидно, что это была уже не древняя византийская хирономия, так как к тому времени она должна была уйти из церковного обихода. Поэтому вполне убедительно в XVIII веке Кирилл Мармаринский писал о том, что "древняя хирономия осталась скрытой от нас"⁴⁷.

Что же говорила византийская музыкально-теоретическая мысль о хирономии?

В трактате Псевдо-Дамаскина (см. часть 11 настоящей книги) дается такое определение хирономии:

"Χειρονομία ἐστὶ νόμος παρα-
δεδομένος τῶν ἁγίων πατέρων τοῦ
τε ἁγίου Κοσμά τοῦ ποιητοῦ καὶ
τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασ-
κηνοῦ. Ἦνίκα γὰρ ἐξέρχεται ἡ
φωνὴ τοῦ μέλλοντος ψάλλειν τι,
παραυτικά καὶ ἡ χειρονομία, ὡς
ἵνα παραδεικνύῃ ἡ χειρονομία τὸ
μέλος"⁴⁸.

"Хирономия - это закон,
завещанный нам святыми отца-
ми, в том числе поэтом Кось-
мой Майюмским и святым
Иоанном Дамаскиным. Когда
вступает голос того, кто соби-
рается петь, тотчас же [появ-
ляется] и хирономия, чтобы
хирономия указывала мелос".

Согласно византийской традиции, создание хирономии приписывается Косьме Майюмскому и Иоанну Дамаскину. Что же касается трактовки хирономии как "закона", то это скоро результат толкования самого термина (второй частью которого является слово νόμος - закон), нежели сути явления. В приведенном определении совершенно отчетливо выступают две мысли: неразрывная связь пения с хирономией и ее способность указывать мелос. Аналогичная точка зрения высказывается и Гавриилом (52, 154-155): "Ведь в певческом искусстве ничего невозможно петь без согласия с хирономией" ("οὐδοτιοῦν γὰρ ἐστὶ δυνατόν εἰπεῖν τινα δίχρα χειρονομίας ἐν τῇ

⁴⁶ Goar J. *Eûχολόγιον sive rituale Graecorum*. Paris 1647, 435.

⁴⁷ См. л.6 об. *РАИК* 63, а также комментарии 10 и 11 к трактату Кирилла.

⁴⁸ *Codex Lavra 1656* (Tardo 226), *Codex Jerusalemitanus 332* (Rebours 8), *РАИК* 63, л.47 об.

ψαλτικῆ"). Таким образом, хирономия была обязательной составной частью всего музыкально-певческого дела.

Ясно, что хирономическая жестикация ставила перед собой несколько задач. Хирономирующий должен был показывать начало и окончание пения. В его обязанности входило также сообщать певим нужную ладотональность (ἦχος), и, конечно, его жесты определяли темп исполнения, выражали особенности динамики. Мы не знаем, какими методами пользовались в средневековье, чтобы добиться решения указанных задач. Но нам совершенно очевидно, что они разрешимы. Ведь подобное управление хором в чем-то сродни деятельности современного дирижера. Именно о такой стороне хирономии пишет Гавриил (72,391-396):

"... εἰ μὴ ἦν ἡ χειρονομία, παμφωνία ἐγένετο ἂν ἀλλ' οὐ συμφωνία. Ἐπεὶ γὰρ ἅπαντες οὐκ ἄλλας καὶ ἄλλας λέγομεν φωνάς ἀλλὰ τὰς αὐτὰς πάντες, συνέβαινε ἂν τὸν μὲν προλαμβάνειν τὸν δὲ ἔπεσθαι, καὶ τὸν μὲν ἔσω τὸν δὲ ἔξω λέγειν, εἰ μὴ ἦν τι τὸ ὀδηγοῦν πάντα συμφωνεῖν. Τοῦτο δ' ἐστὶν ἡ χειρονομία πρὸς γὰρ τὴν δομestίκου χεῖρα ἄλλαντες ἀποβλέποντες συμφωνοῦμεν".

"...если бы не было хирономии, то возникал бы шум, а не созвучие. Ведь когда мы все поем [даже] не разные интервалы, а [исполняем] одни и те же, то если бы не было чего-то ведущего, чтобы все пели согласованно, то получилось бы, что один забегает вперед, другой - запаздывает, один поет выше, другой - ниже. Для этого и существует хирономия. Ибо все мы, глядя на руку доместика, поем согласованно".

Вместе с тем существуют некоторые свидетельства, которые при желании можно трактовать в том смысле, что при помощи хирономии певчим передавались даже такие детали исполнения, как указания на то, какие интервалы нужно петь. Так, например, византийский писатель и политический деятель рубежа XI - XII вв. Николай Месарит, вспоминая о высшей Константинопольской школе, находившейся в подворье церкви Святых Апостолов, отмечает, что он встретил там поющих юношей:

Ἡ νόμοςιν οὗτοι καὶ χεῖρα
πρὸς φωνῶν καὶ ἤχων ἐξίσωσιν
τὸν ἀρτιμαθῆ χειραγωγοῦσαν
οἶον τοῦ μὴ τοῦ συντόνου
ἐξολισθαίνειν κάκ τοῦ ῥυθμοῦ
καταπίπτειν μηδ' ἐκ τῆς συμφω-
νίας ἐκνεύειν καὶ διαμαρτάνειν
τοῦ ἐμμελοῦς⁴⁹.

"Они руководят [пением],
направляя новичка рукой по
интервалам и ихосам, чтобы он
не ускользал из строя и не
выпадал из ритма, а так же не
отклонялся от созвучия и не
ошибался в пении".

Из уже приводившегося пересказа содержания источника, опубликованного М.Гербертом (см. сноски 41 и 44), можно понять, что, следуя жестам хирономии, певчие пели поступенное движение на квинту вверх и вниз. И, наконец, в целой серии рукописей, как мы уже видели, сообщается, что хирономия указывает μέλος, а так как даже простейший мелос состоит из серии интервалов, то подобные сообщения дают, как будто, повод считать, что посредством хирономии указывались конкретные интервалы.

Однако такое толкование было бы явным заблуждением. Чтобы убедиться в этом, достаточно уяснить некоторые правила хирономии.

Прежде всего среди интервальных знаков хирономировались тела, а духи - соответственно телам, с которыми они устанавливались, образуя особые невменные сочетания. Вот что по этому поводу пишет Гавриил (52, 149-162):

⁴⁹ Цит. по изданию: *Heisenberg A. Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins. Untersuchungen zur Kunst und Literature des ausgehenden Altertums. Teil 2: Die Apostelkirche in Konstantinopel. Leipzig 1908, 20-21.* Я перевел здесь πρὸς φωνῶν καὶ ἤχων как "по интервалам и ихосам", принимая во внимание значения, которые имели эти термины в византийских музыкально-теоретических памятниках *musica practica*. Насколько же это справедливо, см. дальнейшее изложение материала настоящей главы.

"Ἐπεὶ γὰρ τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον, ἢ ὀξεῖα, ἢ πετασθή, τὸ κούφισμα, τὸ πελασθόν, τὰ δύο κεντήματα τούτων ἕκαστον ἰδίαν ἔχει χειρονομίαν, τὸ δὲ κέντημα καὶ ἢ ὑψηλὴ οὐκ ἔχει ὁμοίως δὲ ὅτι ὁ ἀποστροφος καὶ οἱ δύο σύνδεσμοι ἰδίαν ἔχουσι χειρονομίαν, τὸ δὲ ἐλαφρὸν καὶ ἢ χαμηλὴ οὐκ ἔχει, ἀλλ' ἔστι χρεία καὶ ταῦτα χειρονομεῖσθαι. Οὐδοτιοῦν γάρ ἐστι δυνατόν εἰπεῖν τινα δίχα χειρονομίας ἐν τῇ φαλτικῇ ἤνωσαν ταῦτα καὶ μεταδεδώκασιν τὰ ἔχοντα τὴν χειρονομίαν σημάδια τοῖς μὴ ἔχουσι, καὶ τούτῳ τῷ τρόπῳ ἔχουσι πάντα χειρονομεῖσθαι. Ὀρῶμεν γὰρ ὅτι ὀπόα ταν συντεθῆ μετὰ τινος τῶν ἔξ τούτων σημαδίων τὸ κέντημα ἢ ἢ ὑψηλὴ, χειρονομεῖται μὲν κατὰ τὴν χειρονομίαν, ἣν ἔχει τὸ σημάδιον μεθ' οὗ κεῖται φωνεῖται δὲ κατὰ τὰς φωνὰς ἃς ἔχει τὸ κέντημα ἢ ἢ ὑψηλὴ". :

"Ибо исон, олитон, оксия, петасты, куфисма, пеластон, двойная кендима - каждый из них имеет свою хирономию, а кендима и ипсили - не имеют; точно так же и апостроф и двойной соединенный [апостроф] имеют свою хирономию, а элафрон и хамили - не имеют. Но существует необходимость, чтобы и они хиромировались. Ведь в певческом искусстве ничего невозможно петь без согласия с хирономией. Знаки соединены, и имеющие хирономию передают [ее] тем, которые не имеют, и таким образом, хирономируются все [знаки]. Ибо мы видим, когда кендима и ипсили соединены с каким-нибудь из этих шести знаков, то они хирономируются по хирономии, которую имеет знак, установленный с ними. Поются же они в соответствии с интервалом, который указывают кендима и ипсили".

Значит, хирономический жест предназначался только для интервалов, обозначающих движение на секунду вверх и вниз. Следовательно, хирономией нельзя было обозначать интервалы, превышающие секунду.

Но это еще не все. Как можно понять из последней фразы только что приведенной цитаты, несмотря на жест, соотносящийся с телами (то есть со знаками, обозначающими шаг на секунду), кендима и ипсили поются в соответствии со своим интервалом, по терциям. Таким образом, хирономический жест, якобы указывающий секунду, не препятствует тому, чтобы кендима и ипсили исполнялись по терциям.

Более того, тела, призванные фиксировать шаг на секунду, хирономифовались по-разному. Как мы уже знаем по *Греч. 239*. (л.20 об.), "по-своему хирономифуется олигон, по-своему - оксия и по-своему - остальные [тела]." Подобное утверждение присутствует и в трактате Гавриила (48, 104-106). Это свидетельствует о том, что один и тот же интервал должен был обозначаться различными жестами. Поэтому не остается ничего другого, как прийти к вполне определенному выводу: хирономические жесты, соотносимые с телами, обозначали не интервал, а нечто другое. Об этом пишется в "Святоградец" (Raasted 32):

"Τὸ δὲ ὀλίγον ἔχει φωνὴν μίαν, ὁμοίως καὶ ἡ πετασθὴ καὶ ἡ ὀξεῖα. ἀποροῦσι δὲ τινες, τί δήποτε οὐχ ἓν ἐτέθη σημάδιον ἔχον μίαν φωνήν, ἀλλὰ τρία ἔχοντα ἀνὰ μίαν φωνήν, καίτοι τὸ ἓν ἤρκει <ἄν> ἀντὶ μιᾶς φωνῆς πανταχοῦ, πρὸς οὓς λέγομεν, ὅτι διαφοραὶ εἰσι φωνῶν ἡ μὲν ὀξεῖα, ἡ δὲ ὀμαλή, ἡ μέσον τούτων. ἔνεκεν τῆς φωνῶν διαφορᾶς ἐτέθησαν καὶ διάφορα σημάδια οὐ μόνον δὲ διὰ τοῦτο, ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν ἐναλλαγὴν τῆς χειρονομίας".

"Олигон содержит одну фони, аналогично - петасты и оксия. Некоторые недоумевают, почему не был установлен один знак, указывающий одну фони, а три, указывающие на одну фони, хотя одного [знака было бы] достаточно повсюду для [обозначения] одной фони. Им мы говорим, что существуют отличия [в исполнении] фони. Среди них одна [может быть] резкой, другая - спокойной, а третья - умеренной. Различные знаки были установлены из-за различий в звучаниях. Но не только из-за этого, а [еще] из-за изменения хирономии".

Таким образом, хирономические жесты указывали не интервал, а характер исполнения интервального шага и его ритмическую организацию. Если бы это было не так, а наоборот, то по хирономии можно было бы записать поющееся произведение. Действительно, зная систему хирономических жестов и понимая их значение, можно было бы письменно фиксировать интервальный смысл каждого жеста и так воспроизвести в рукописи все песнопение. В нашем распоряжении есть замечательный текст Гавриила (100, 702-102,723),

который, прекрасно зная все возможности хирономии, все же проводит мысленно такой эксперимент:

"Ἐγαγε δὲ καὶ ἀπὸ μόνης χειρονομίας ἀπήτησα αὐτὸν τέλειον ψάλτην γράφειν, λαβόντα μόνον πρῶτον τὸν ἦχον, ἀλλὰ τοῦτο γίνεται μὲν ὀρθῶς κατὰ τὰς φωνάς καὶ τὸν ἦχον, οὐ μὴν δὲ κατὰ τὸν σκοπὸν τοῦ χειρονομούντος. Καὶ ἡ αἰτία ἐστὶν ἥδε· ἐπεὶ γὰρ ὁ ἀπόστροφος καὶ ἡ χαμηλὴ κατὰ μὲν τὴν χειρονομίαν εἰσὶ ταῦτά, διαφέρουσι δὲ κατὰ τὰς φωνάς, ὁ μὲν γὰρ ἀπόστροφος ἔχει μίαν φωνήν, ἡ δὲ χαμηλὴ τέσσαρας, ἀλλὰ καὶ αἱ τρεῖς καὶ αἱ δύο φωναὶ αἱ κατιοῦσαι τὴν τοῦ ἀποστροφου ἔχουσι χειρονομίαν, ὁ γράφων ἀποβλέπων πρὸς τὴν χειρονομούσαν οἶδε μὲν ὡς κατιοῦσαν ἢ κατιούσας φωνὰς λέγει, τὸν δὲ ἀριθμὸν ὁπόσος ἐστὶν οὐκ οἶδε. Καὶ τοῦτο ποιεῖ τὴν σύγχησιν· ἐπεὶ εἰ ἥδει καὶ τὸν ἀριθμὸν, ὀρθῶς ἂν ἔγραφεν.

"Я же потребовал, чтобы совершенный певчий, записывал его, [то есть мелос], только по хирономии, беря лишь первый икос. Но это получается правильно [тогда, когда мелос записывается] в соответствии с интервалами и икосом, а не [тогда, когда его хотят записать] по намерению того, кто хирономирует. И причина этого такова: апостроф и хамили одинаковы по хирономии, но различны по интервалам. Апостроф содержит одну фони, а хамили - четыре. Однако три и две нисходящие фони также имеют хирономию апострофа. Тот, кто записывает [мелос], глядя на хирономирующего, видит, как он поет нисходящую или нисходящие фони, но не видит, каково их число. И это создает путаницу, так как если бы он увидел и число [фони], то записал бы правильно.

Τὸ ὅμοιον δὴ συμβαίνει καὶ ἐπὶ τῶν φωνῶν τῶν ἀνιουσῶν· καὶ γὰρ ἡ ὑψηλὴ, ὡς εἶπομεν, καὶ τὸ κέντημα χειρονομίας ἰδίας οὐκ ἔχουσιν ἀλλὰ χειρονομούνται ἢ

То же самое происходит и с восходящими интервалами. Ведь как мы сказали, ипсилли и кендима не имеют своей хирономии, а хирономируются либо

μετὰ τῆς πετασθῆς ἢ μετὰ τοῦ ὀλίγου ἢ μετὰ τῆς ὀξεΐας ἢ μετὰ ἄλλου τινὸς συντιθέμενα. Λοιπὸν ὁ γράφων ὄρα τὸν χειρονομοῦντα πετασθῆν ἢ ὀλίγον ἢ ὀξεΐαν ὑποδεικνύντα τῇ χειρονομίᾳ, οὐκ οἶδε δὲ μίαν ἢ δύο ἢ τρεῖς ἢ τέσσαρας ἢ πλείονας φωνὰς ἔχει αὐτῇ ἢ χειρονομίᾳ διὰ γοῦν τὴν αἰτίαν ταύτην οὐ δύναται τις ἀκολουθῆσαι τὸν σκοπὸν τοῦ χειρονομοῦντος".

по петастии, либо по олигону, либо по оксии. Следовательно, тот, кто записывает [песнопение], видит хирономирующего, указывающего хирономией петастии, либо олигон, либо оксию, но не знает, подразумевает ли эта хирономия две, либо три, либо четыре, либо больше фони. По этой причине никто не может следовать [в пении интервалов] за намерением хирономирующего".

Этот текст Гавриила настолько ясен, что не требует никаких комментариев.

Итак, при помощи хирономии передавали характер исполнения отдельных фрагментов музыкальной формы, возможно, порой даже очень больших. Иногда (правда, крайне редко) хирономией можно было "подсказать" эмоциональные оттенки отдельных интервальных шагов. В ее ведении могли находиться ритмические особенности движения музыки, ее динамические аспекты, темп. Все это выполнялось хирономией тел и больших ипостаз. Поэтому приведенные ранее свидетельства, якобы дающие повод толковать их в пользу "интервальной хирономии", следует рассматривать либо как непонимание смысла таких сообщений, либо как очевидные заблуждения тех, чьими показаниями мы пользуемся. Вообще же нельзя забывать, что абсолютное большинство свидетельств о безграничных возможностях хирономии мы получили из рук людей, далеких от профессиональной певческой деятельности. Поэтому нет ничего удивительного в том, что одному из них, глядя на хиронома, казалось, что тот воспроизводит своими жестами движение мелодической линии, а другому - что протопсалт показывает каждый интервал и тем самым определяет высотный уровень каждого звука (хотя практически это недостижимо, так как любой, даже самый медленный темп исполнения не дает возможности для столь детальной жестикуляции, не говоря уже о более подвижных песнопениях). Значит, если утверждается, например, что "хирономия указывает мелос", то

это означает только то, что хирономня указывает характер звучания⁵⁰. Что же касается πρὸς φωνῶν у Николая Месарита, то, зная, что он не был музыкантом, нужно сделать такой вывод: либо он не употреблял ἡ φωνή в значении "интервал" или "ступень" (как это делали музыканты-профессионалы), либо имел довольно смутные представления о подлинной сущности хирономии, судя о ней по собственным впечатлениям, основанным на внешних и поверхностных представлениях.

Все, что нам сейчас известно о византийской хирономии, - лишь незначительная часть ее теории и практики. Очень многое продолжает оставаться тайной. Поэтому любую новую информацию по этому вопросу невозможно переоценить. Сочинение же Михаила Влемида является именно таким информативным источником.

Возвращаясь к листу из его трактата, находящемуся среди архивных материалов Порфирия Успенского, необходимо сразу же сказать, что он был рассчитан на употребление в церковной и монастырской учебной практике. Это предопределило и особенности изложения материала, призванного помочь будущим певчим освоить и запомнить хирономические жесты. Предлагаемые в тексте сравнения и параллели заимствованы из библейских книг, так как круг образов этой литературы был наиболее известен и понятен в той среде.

В сохранившемся отрывке все вопросы задаются в двух формах: "Εἰς τὸν τίνοϛ χειρονομεῖται..." ("По знаку чего хирономится...?") или "Τί τὸν δεῖκνύει..." ("Какой знак показывает..."). Причем в использовании этих форм нельзя выявить никакой закономерности. Все говорит о том, что они взаимозаменяемы, а в некоторых случаях даже дополняют друг друга (например: "...εἰς τὸν τίνοϛ χειρονομεῖται ; δεῖκνύει...").

Анализ текста показывает, что хирономические жесты основывались либо на графике знаков, либо на иллюстрации

⁵⁰ В свое время я провел анализ термина μέλος в древнегреческих музыкально-теоретических источниках и убедился, что это слово использовалось, как минимум, в четырех значениях (см.: Герцман Е. Античное учение о мелосе, 114-122). Было бы чрезвычайно интересно провести аналогичное изучение μέλος в византийских источниках по *musica practica*, да и вообще во всех свидетельствах, связанных с хирономией.

этимологии, стремясь в жесте запечатлеть семантику, заключенную в названии того или иного нотного знака.

Знакомясь с предлагаемым источником, не нужно забывать, что хирономия - средство живого общения доместиков и протопсалтов с певчими. Ее особенности всегда зависели не только от музыкального материала (об этом уже упоминалось), но и от своеобразия творческой манеры каждого руководителя хора и, конечно же, от профессиональных качеств самого хора, его профессиональной культуры. Поэтому вряд ли следует думать, что хирономические жесты везде и всегда были абсолютно одинаковыми. Как раз наоборот. При соблюдении неких общих принципов у каждого мастера они приобретали индивидуальные черты, а порой могли и радикально отличаться. Следовательно, сведения, зафиксированные в сочинении Михаила Влемида, нужно рассматривать как один вариант из множества бытовавших систем хирономических жестов.

И последнее. Главным содержанием практической техники хирономирования служило то, что не подлежит точной письменной регистрации. В этом отношении запись хирономических жестов настолько же трудна, как и запись, например, танцевальных движений. Ведь всякое движение невозможно описать настолько точно, чтобы, следуя описанию, в точности повторить реальное движение. Особенно это трудно тогда, когда записывающий не обладает специальным методом для точной фиксации процесса движения и когда читающий его пересказ никогда не видел живого движения. Все сказанное с полным правом можно отнести и к нашему стремлению изучить по записи хирономические жесты. Об этом нужно постоянно помнить, читая фрагмент из сочинения Михаила Влемида.

Если к тому же еще учесть и аллегорический способ описания жестов, принятый автором, то станет ясно, что наши возможности познания их весьма ограничены. Они зависят от многих причин: насколько их описание близко к действительности, насколько образно иносказание, использующееся для рассказа

о жесте и, наконец, насколько близко каждый из нас может подойти через аллегория и несовершенство описания к пониманию реального жеста.

Преград много, но иного пути пока нет⁵¹.

⁵¹ Желание дать рукописный текст Михаила Влемида, подобно всем предшествующим так, чтобы рукописная строка соответствовала напечатанной, натолкнулось на непреодолимое техническое препятствие. Дело в том, что рукопись написана мелким почерком с частыми сокращениями. При их "раскрытии" величина строки иногда достигает 125 знаков и не дает возможности уместить ее по ширине страницы. Поэтому я вынужден был "ломать" рукописную строку и излагать ее по частям. Однако нумерация, сопровождающая текст, даст читателю точное представление о начале и конце рукописных строк.

Chapter VI.

A Folio from the Treatise by Michael Blemides.

According to the evidence of Porphyry Uspensky, in the library of St. Catherine's monastery of Mount Sinai under number 1230 he saw "Στιχηράριον ψαλτηκόν ὅλου χρόνου" - "The Chanting Sticheration of the Whole Year" which consisted of 308 folios (289 x 203 ; 195 x 140 ; 18 - 19 lines). It was noted among other things at the end of the codex ;

" Ἐτελειώθη σὺν Θεῷ τὸ παρὸν στιχηράριον κατὰ μῆνα αὐγούστου τῆς τρίτης ἰνδικτιῶνος τοῦ ἑξακισχιλιοστοῦ ὀκτακοσιοστοῦ ἑβδομηκοστοῦ τρίτου ἔτους ἐν τῇ ἀγίῳ καὶ σεβασμίᾳ μονῇ τοῦ μεγαλομάρτυρος Εὐγενίου τοῦ ἐντὸς μὲν τοῦ θεοφρουρήτου κάστρου Τραπεζοῦντος"¹.

"With God the given sticheration was completed in the month of August, on Indictos 3, in the year 6873 in the sacred and honourable monastery of Eugenios the Martyr, in the fortress of Trapezount, protected by God".

Hence, it is the codex of 1365².

According to Porphyry Uspensky, " this manuscript was supplemented with the exposition of notation signs, written by Michael Blemides; unfortunately, only its beginning was left undamaged,

¹ *Βενεσιευμ Β. Op. cit.*, 158 - 159.

² See: *Clark K.W. Checklist of Manuscripts in St. Catherine's Monastery Mount Sinai. Washington, 1952, 12, N 1230.*

written on one folio (280 x 192 ; 220 x 150 ; 22 and 25 lines each respectively). I took it with me..."³.

Who was Michael Blemydes ? No information about him has come down to us. It is even impossible to establish whether this Michael Blemydes had some relation to the famous Nikephoros Blemmydes (XIIIth c.), who was a scholar, an outstanding politician and a clergyman.

For the first time the text, imprinted on this folio, was published by Porphyry Uspensky himself among his publications of some musical manuscripts, which he had purchased in the East⁴. And it was then that he published his own translation of the text by Michael Blemydes⁵.

Later, when V.Beneshevich was making a list of the books in the library of St.Catherine's Monastery, following the notes of Porphyry Uspensky, the folio with the text by Michael Blemydes had number 136 in the files of the famous manuscript collector⁶. V.Beneshevich published it for the second time⁷. However, it is possible to assert that this second publication was done not according to the manuscript text, but according to its first publication of 1880⁸.

Some 25 years later the text attracted the attention of Lorenzo Tardo, who published it in his well-known book with a short preface⁹. Tardo's publication repeats word for word the text from V.Beneshevich's book, since he could not see the manuscript source which had already been in St.Petersburg since the second half of the XIXth century. And what is more, L.Tardo, occasionally offering his own versions of the most controversial and difficult for comprehension places, based only on the published Greek text.

Thus, it happened that none of the publishers of Michael Blemydes' text, except Porphyry Uspensky, had ever used the manuscript itself. Working with the papers of Porphyry Uspensky in Petersburg Archives of the Russian Academy of Sciences, I did not

³ Бенешевич В. Op. cit., 159.

⁴ Порфирий Успенский. Первое путешествие в Афонские монастыри и скиты. Часть II. Приложение IV. Москва, 1880, 113 - 114.

⁵ Ibid., 87 - 88.

⁶ See : Бенешевич В. Op.cit., 159.

⁷ Ibid., 159 - 162.

⁸ See footnote 4.

⁹ Tardo 245 - 247.

even try to search for the folio with the text by Michael Blemydes, for I was sure it had been lost.

Reading carefully the papers of the first head of the Russian Orthodox mission in Jerusalem, I was anxious to grasp Porphyry Uspensky's original personality as a collector of Greek musical manuscripts. As for the folio from the Codex of 1365, it had never been mentioned since the publication of V. Beneshevich's book. Then tragic and violent times came when my compatriots had more important things than preservation of ancient manuscripts to worry about. And the loss of only one folio could have passed unnoticed. The whole archives perished in those days, to say nothing of separate documents.

Sitting at a desk and looking through the papers of Porphyry Uspensky in search of some materials connected with Greek musical manuscripts, I came across a folio. One need not look twice at it to understand that it was a fragment of an ancient codex, written in a remarkable and vivid handwriting. This kind of handwriting is stamped in your memory and cannot be mistaken for any other. Having read the first line I understood that I had before me the very folio of the Codex of 1365, which had once been brought to St. Petersburg by Porphyry Uspensky¹⁰.

This remarkable folio is in a rather poor condition. For, as it becomes clear from the evidence of Porphyry Uspensky himself (see below), it had been made for a certain codex and was then bound to another one. Such "transplantation" could not fail to leave some traces on it. Obviously, for some time it had lived "on its own", out of any codex, which made it even more susceptible to time destruction. Its edges must have become shabby long ago, and once, to prevent them from further decay, a new layer of paper was glued on it. As a result, the whole ancient folio appeared to be framed with a thick layer of paper. It is not improbable that this measure of preservation was taken in Porphyry Uspensky's times for in the lower part of the frame, in the centre and on the right there are two brief notes, done by the hand of Porphyry Uspensky in black ink.

In the centre :

"From the Sticherarion of 1365 in the library
of the Sinai Monastery (copied by me)".

¹⁰ Stock 118, inventory 1, 159, f. 579 (The Russian Academy of Sciences Archives in Petersburg).

It results from this that Porphyry Uspensky himself copied the text of Michael Blemydes. However, I have not yet found his list. Perhaps, it will be possible to find it in future.

The record on the right:

"But this folio had been bound here by a book-binder, [it is] before 1365. I attribute it to the XIIIth century".

So, according to Porphyry Uspensky, the folio with the text by Michael Blemydes is almost a century older than the Sticherarion, which it was bound to later. Yet it is not clear whether a single folio had been added to the Sticherarion or the whole text of Michael Blemydes had been originally bound to it. In any case, when Porphyry Uspensky visited St. Catherine's Monastery, the end of the text had already been lost.

Preparing the "Petersburg Theoretikon" for publication I had no intention to publish the folio, which I discovered in the archives, since its contents was already known. I aimed at publishing only those manuscripts which had never been published before. But then I realized that it would have been an unforgivable mistake. Firstly, the subject-matter of the text of that folio is in line with the material of the present book; besides, it is also a fragment of Byzantine heritage which had found its way to St. Petersburg. Secondly, my deep conviction is that it is time researchers had the original of this source which is so significant for increasing our knowledge of Byzantine musical culture; and it is time to judge it without the help of intermediaries (however prominent they may be). Thirdly, there was another, more personal, reason for doing it.

The point is that before discovering the original, I had suggested a new interpretation of Michael Blemydes' text in my book "Byzantine Musicology" (248 - 253). However, published in Russian, it still remains inaccessible to many researchers who study Byzantine music. Thus, my interpretation has hitherto been unknown.

Having considered all these arguments, I decided to give here a short article on this source with its photocopy, supplementing the new publication of the text with the necessary comments, which take into account both the new interpretation and the specific features of the text as such.

First of all, it is necessary to clarify what the work by Michael Blemydes is about.

The first publisher of the undamaged fragment, Porphyry Uspensky, considered this text to be a certain allegory, where notation signs are interpreted as the symbols of the phenomena and episodes from the New and Old Testament history. To prove this viewpoint he even introduced into the text the graphic representation of the notation signs, not recorded in the manuscript (though sometimes they are not correct)¹¹, and suggested that the readers should see certain symbols in their graphic shapes (the words of Porphyry Uspensky are given in modern spelling): "Look at the kratemokatabasma, for example: this falling lightning represents, in fact, the descension of God in the image of Christ to the people. Look at the parakalesma, the xeron klasma, the antikenoma, the apostrophos, the elaphron and the gorgon : in the first one you can see a half-coiled serpent¹², in the second - a hand with two fingers, in the third - a hook, dropped into a water¹³, the apostrophos is placed in such a way, that it indicates someone coming back¹⁴, while the elaphron and the gorgon resemble a hand doing what it should do, the paraketike looks like fire flames"¹⁵. By this interpretation Porphyry Uspensky wanted the reader, after having acquainted himself with Uspensky's translation of the Greek text, to start thinking in terms of Biblical symbolics. For him Michael Blemydes' text was no more than religious allegorical interpretation of the graphic shapes of notation signs.

V. Beneshevich, who published the text after Porphyry Uspensky, did not drop a word about its contents.

L. Tardo prefaced his publication with a short article, where he expressed his own viewpoint on the source rather explicitly. According to Tardo, this text "will let us penetrate into the psychology of the master, who strives to find the mystical and the

¹¹ According to Porphyry Uspensky himself, he borrowed them from the book : *Филарет* (Гумилевский Дмитрий Григорьевич). Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. Санкт-Петербург 1860.

¹² The rod of Moses is implied here (see comment 11).

¹³ From the New Testament episode (see comment 11).

¹⁴ A Joan from the apocryphal "Gospel according to St. Jacob" : about Joachim and Anna, returning from prayer (see comment 19).

¹⁵ *Порфирий Успенский*. Первое путешествие в Афонские монастыри и скиты, 88 - 89.

symbolical in everything, even where there cannot be any at all"¹⁶. Thus, Tardo's interpretation of the text coincides with that of Porphyry Uspensky. He mentions, though, Chrysanthos, one of the creators of the " New Method", who quoted passages from Michael Blemydes' text and connected it with the cheironomia in his own book "Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς " (though there are grounds to believe that Chrysanthos did not know our source; see comment 8). However, L.Tardo does not give his viewpoint on this idea. Having touched upon the cheironomia but briefly (in a few sentences), he still ends his preface with the following conclusion : "Symbolic interpretations¹⁷ refer to the epoch of decline..., they are naive and have nothing in common with the art of melourgy "¹⁸. Hence, L.Tardo did not refer the contents of Michael Blemydes' text to the sphere of the cheironomia. For the cheironomia is an important part of Byzantine melourgy. Thus it looks as if L.Tardo published this text as a curious incident, bearing no relation to music. L.Tardo's book is known to have become popular the researchers due to its remarkable material. Yet none of those, who studied the mysterious phenomenon of Byzantine cheironomia, ever turned to the text of Michael Blemydes.

In order to prove that the text has considerable potential for the study and understanding of the cheironomia, I would like to remind the reader, if in brief, the most important information about the cheironomia, known at present.

Judging by the information available to us now, the cheironomia had been known in antiquity, long before the existence of Byzantine state¹⁹. Among the Egyptian bas-reliefs of the IVth dynasty (2732-2563 B.C.) several pictures of the same kind depicting a musician

¹⁶ Tardo 244.

scilicet of notation signs.

Tardo 244.

about the cheironomia see : *Mocquereau A.* Paleographie musicale. Vol.I.Paris, 1898, 96 - 103; *Werner E.* The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium. London, New York 1959, 108; *Welesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford 1961, 287; *Avenary H.* Studies in the Hebrew, Syrian and Greek Liturgical Recitative. Tel Aviv 1963, 7 - 8; *Jammers E.* Neumen der Cheironomie. Tafeln zur Neumenschrift. Tutzing 1965, 21 - 28 ; *Stablein B.* Das Schriftbild der einstimmung Musik (Musikgeschichte in Bildern. Bd. III. Lief. 4) . Leipzig, 1975, 28; *Hucke H.* Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift // Die Musikforschung 1, 1979, 1 - 16; and also the literature given in footnotes below.

and " a conductor" sitting in front of him who is showing certain signs with his hands, were discovered. Several positions of hands were noted: a) a circle formed by joining the thumb and the forefinger; b) the palm is opened and all fingers are stretched out; c) the forefinger is raised; d) the whole hand is more or less stretched, etc.²⁰. The word "chanter" in the Old Kingdom is known to have been written in the same hieroglyphs as the word "cheironomer" ("chanting with his hands"), and it is only later, in the Middle Kingdom, after 2000 B.C. that they started to be distinguished²¹.

In ancient Greece the term ἡ χειρονομία (from χεῖρ - "a hand" and νόμος - "a law, a custom") had several meanings. Plato (*Legges VIII 830 C*) uses the verb χειρονομεῖν in the meaning "to struggle" and Pausanias (*Graeciae descriptio II 6, 10, 1*) uses it when writing about the statue of Glaucus, a fistic wrestler, whence the Suidas dictionary concluded that "to cheironomize" means "to fight with fists" (πυκτεβεῖν)²². Another ancient interpretation of the cheironomia is connected with dancing, though it is still unclear whether this term denoted a variety of the famous war dance "pyrrhiche" (ἡ πυρρική) or "cheironomia" was another name for pyrrhiche. Thus, in one of the parts of his writing Atheneus (XIV 631 C) speaks of a dance which is called pyrrhiche and cheironomia²³, and in another part (X 416 B) he writes that after the competition the winner "cheironomized" (ἐχειρονόμησε)²⁴. At the same time from the text of Xenophon (*Symposium II 19*) it becomes clear that one did not have to be able to dance, but did need to know how to cheironomize. It is not improbable that in such cases the cheironomia was understood as hand movements, which were indispensable for dancing. Juvenal (*Satyrae V 120*) writes that dancing is accompanied by the cheironomia, and Pollux (II 153) even gives definition of it : "To cheironomize is to move hands

²⁰ See more about it : *Hickmann H. Miscellanea musicologica: III. Observation sur les survivances de la chironomie egyptienne dans le chant liturgique copte // Annales du Service des Antiquites de l'Egypte*, 49, 1949, 415 - 423; *Musikgeschichte in Biderm*, ed. Bessler H., Schneider M. T.II: Musik des Altertums. - Lief. 1: *Hickmann H. Agypten. Leipzig 1961.*

²¹ *Hickmann H. Handzeichen. Altertum und außereuropäische Musik // MGG. 5, 1956, 1443 - 1451. 22. Suidae Lexicon, 1122.*

²² *Suidae Lexicon, 1122.*

²³ *Athenaei Deipnosophistae*, edited and translated by Charles B.Gulick. Vol. II. Cambridge 1950, 406.

²⁴ *Ibid.*, 158.

rhythmically" ("χειρονομήσαι δὲ, τὸ ταῖν χεροῖν ἐν ῥυθμῷ κινήθῃναι"). In ancient literature a story about Hippokleidos of Athens who "cheironomized with his feet" is known ("τοῖς ποσὶν ἐχειρονόμησεν")²⁵. Hesychius interpreted the term "cheironomer" as "dancer" ("χειρονόμος ὄρχηστής")²⁶.

We can see now that all the above-mentioned meanings of the term "cheironomia" bear no relation to music. But it would be erroneous to claim that ancient Greece did not have its own form of musical cheironomia. Greek choir masters were famous for their versatile activity. They trained choirs for performances, they guided not only choir singing, but dancers' movements too (for in ancient Greece the choir was dancing), as well as numerous festival processions etc. Therefore it is most conceivable that the cheironomia as the system of gestures was widely used in musical practice, though, unfortunately, there is scarcely any evidence left of the artistic direction of the Greek choir during its performance. It is true, that Pollux (II 199) writes that "[the word] 'step' is used by musicians in the meaning of setting one's foot according to the rhythm" ("βάσις δὲ παρὰ τοῖς μουσικοῖς λέγεται τὸ τιθέναι τὸν πόδα ἐν ῥυθμῷ")²⁷ which implies the famous ancient method of "beating", when the choirmaster accented strong beats, stamping his feet (he often had special shoes, the soles of which produced loud sounds when he was stamping). Besides, an inscription was discovered, where " a conductor's baton" was mentioned²⁸. However, no more evidence referring to this question is available at present. Therefore, it is rather difficult to say something definite about musical cheironomia in ancient Greece²⁹.

²⁵ *Pollucis Onomasticon*. Ed. E. Bethe (Lexicographi Graeci, IX), Leipzig 1900, 130. Comp.: *Herodoti Historia VI* 129.

²⁶ *Hesychii Lexicon*. Ed. M. Schmidt. Vol. I, Jena 1858, 132.

²⁷ *Pollucis... Op. cit.*, 89.

See : *Weil H. Etudes de litterature et de rythmique grecques*. Paris 1902, 114 - 115.

²⁸ It is interesting to note that in the treatise of Pseudo-Plutarch "Περὶ μουσικᾶς" (1135 d 13) for the definition of practical music the term "cheiroyrgia" is used (χειροουργία - here : "trade", "skill") which is, like "cheironomia", connected with hand movements : "We have more training in practical music" ("ἡμεῖς γὰρ μᾶλλον χειροουργικῷ μέρει τῆς μουσικῆς ἐγγενομένασμεθα") (*Plutarque. De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, par François Lasserre*. Olten, Lausanne 1954, 117). It is not improbable that "cheiroyrgia" implied the work of musicians-instrumentalists, which was mostly connected with hands. See also Ancient Greek

Information about the cheironomia can be found throughout the history of Byzantine music. It was already present in the IVth century, when Athanasios Alexandria, describing choral singing, mentioned " a signaling leader" ("ἐνὸς τοῦ καθηγμένου σημαίνοντος")³⁰, while the anchorite Pamba speaks with indignation of his brothers who, having secluded themselves in a desert, do not try to come nearer to God but "sing songs, regulate echoi, shake their hands and stamp their feet" ("σεόουσι χεῖρας καὶ μεταβαίνουσι πόδας")³¹. Though the term "cheironomia" is not explicitly used in this evidence, it is quite clear that the direction of singing with the help of certain gestures, duly arranged, is implied here.

In one of the VIth century sources there is a description of a female choir performance under the direction of a woman: "...the choir-mistress looked at the chorister who was taking false notes and, cheironomizing, rather loudly sang the melody according to the melos" ("ἡ διδάσκαλος ὑπέβλεπε τὴν ἀπάδουσαν καὶ εἰς τὸ μέλος ἱκανῶς ἐνεβίβαζε χειρονομοῦσα τὸν τρόπον")³². Georgios Kedrenos, a Byzantine chronicler of the IXth century, writes that the Emperor Theophilos (829 - 842) was fond of singing and "used to attend solemn services during feasts to cheironomize there"³³. When the ceremony of liturgy is described in the X century manuscript of "The Typicon" of St.Sophia's Church in Constantinople it is stated: "They chant and read it"³⁴ under the guidance of a domesticos, dressed in special clothes, who cheironomizes standing in the middle, from the ambo" ("καὶ χειρονομοῦντος ἀπὸ τοῦ μέσου τοῦ ἄμβωνος")³⁵. "The Typicon", recorded in the XIIIth century, mentions the domesticos, who cheironomizes a troparion"

reminiscences on this point in the Byzantine source "Διαίρεσις μουσικῆς" ("The Division of Music"), often given in many manuscripts, in *RAIC 63, fol. 47 - 47v.* in particular (see Part II of the present book, Chapter 2 and the comments to the above-mentioned folios).

³⁰ *Athanasii Alexandrini Oratio contra gentes* // PG 25, 85 B.

³¹ *Gerbert M. Scriptorum ecclesiasticorum de musica sacra potissimum*. T.I, 3; see also: *Wesely O. Die Musikanschauung des Abtes Pambo* // *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: philosophisch-historische Klasse* 89, 1952, 51 - 52.

³² *Aristaeneti Epistolarum libri II*. Edidit O.Mazal. Stuttgart 1971, 25.

³³ *Georgii Cedreni Historiarum compendium* // PG 121, col. 1000 D.

³⁴ That is, the text of the service.

³⁵ *Дмитриевский А. Древнейшие патриархии типиконы*. Киев 1907, 243.

("χειρονομῶν τὸ τροπάριον")³⁶. In other sources the cheironomia is also frequently mentioned: "The chanter and the people sing the beginning by the cheironomia" ("τὴν ἀπαρχὴν... ὁ ψάλτης καὶ ὁ λαὸς μετὰ χειρονομίας")³⁷, "after the third reading we sing the troparion of the third echos by the cheironomia" ("μετὰ δὲ τὸ γ' ἀνάγνωσμα ψάλλομεν μετὰ χειρονομίας τροπάριον ἤχ. γ'")³⁸.

In one of the West European sources in the record, dated 937, it is said that a choir-master "usually facilitated the efforts of chanters with the help of his hand, drawing the melodies of sequences" ("... *manum... ad modulus sequentiae pingendos rite levasset*")³⁹. In other words, his gestures were intended to show the melodic movement of the piece. In many mediaeval sources the main duty of a choir-master was interpreted as directing with "hand and voice": a cantor with his hand and voice impels others to harmony " (*Cantores manu et voce alios ad harmoniam incitat*)"⁴⁰.

There exist two fragments on the Cheironomia in Latin, published by M.Gerbert⁴¹ which are always quoted by the researchers of West European music⁴². However, in reality they deal with Byzantine music because their author describes chanting which he heard in one of the numerous Greek monasteries in the south of Italy⁴³, where Byzantine traditions were followed very strictly. Even the choir-master is called there in Greek ὁ χειρονομῶν (cheironomer).

³⁶ Ibid. 147.

³⁷ Дмитриевский А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Т. I. Киев 1895, 356.

³⁸ Ibid., 379, see also 354.

³⁹ Ekkehardi IV Casus Sancti Galii, 6// Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum. T II, Hannoverae 1829, 111.

⁴⁰ Honorii Augustodunensis Gemma animae I 76// PL 172, 567; see also: 549 C - D; 572 B.

⁴¹ Gerbert M. Du cantu ... Vol. I, 320 - 321.

⁴² See for example : Kienle A. Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangschöre// Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I, 1885, 163 - 165; Schönemann G. Geschichte des Dirigierens. Leipzig 1913, 17 - 18; Haas R. Aufführungspraxis der Musik. Wildpark - Potsdam 1931, 34 - 35.

⁴³ It has already been noticed in the following article: Huglo M. La cheironomie médiévale// Revue de musicologie, 49, 1963, 159.

In the first fragment the ceremony of liturgy is described⁴⁴. On each side of the choir stand three clergymen. In the centre the teacher stands, dressed in white, holding a crook in his left hand. Raising his right hand he shows how to "measure" and "make up" a melody. All chanters follow his hand with their eyes which helps them to sing harmoniously. In the second fragment the teacher stands in the middle of the church, dressed in his vestment and holding a bishop's or an abbot's crozier in his left hand, while his right hand gesticulates "according to the knowledge of the neumes".

Cheironomia is a phenomenon inherently connected with the musical material and with the execution of it. And both are known to have been undergoing constant modifications: the music language changes, which entails the transformation of musical images, which, in turn, cannot but influence the manner of execution, hence the cheironomia. According to some sources it was the time when "cheironomiai began to be distorted" ("μετατιθεμένων τῶν χειρονομιῶν")⁴⁵. This was the result of the evolution process in the art of music which was quite natural, and the cheironomia could not be left out of it. As a result, the old standards of the cheironomia were replaced by the new ones.

Johann Goar, a famous liturgist of the first half of the XVIIth century, who was travelling in the East in 1631, gives some details of the "cheironomic act" which was still performed at that time and which he managed to see: "... the choir-master, visible to everybody, draws various figures of melody by means of different movements and gestures of his right hand, raising and lowering it, stretching, clenching and spreading his fingers"⁴⁶. But it is quite evident that it was not the ancient Byzantine cheironomia, since by that time it had disappeared from church practice. Therefore the words of Cyril of Marmara that "the cheironomia remained hidden from us"⁴⁷ sound more than convincing.

⁴⁴ Unfortunately, these descriptions are given in a very poor Latin which does not lend itself to precise translation. M.Gerbert called it "barbaric" (see his book, mentioned in footnote 41, 320). A very rough translation of these fragments was done by Oscar Fleischer: *Fleischer O.Ueber Ursprung und Entzifferung der Neumen*. Leipzig 1895 (Neumen-Studien I), 37 - 38.

⁴⁵ See : *Codex Lavra 1656* (Tardo 220), *Codex Jerusalemitanus 332* (Rebour 305); see also fol. 45 v. of *RAIC 63* (see Part II of the book).

⁴⁶ Goar J. *Εὐχολόγιον sive rituale Graecorum*, Parisiis 1647, 435.

⁴⁷ See fol. 6 v. of *RAIC 63*, and also comments 10 and 11 to the treatise of Cyril.

What were the viewpoints are found in Byzantine musical theory on the cheironomia?

In the treatise of the Pseudo-Damascene (see Part II of the present book) the following definition of the cheironomia is given :

"Χειρονομία ἐστὶ νόμος "Cheironomia is a law, handed
παραδεδωμένος τῶν ἁγίων down to us by the Holy Fathers,
πατέρων τοῦ τε ἁγίου Κοσ- St.Kosmas and St.John of Da-
μά τοῦ ποιητοῦ καὶ τοῦ mascus among them. When the
ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δα- voice of the one who is going to
μασκηνοῦ. Ἦνίκα γὰρ ἐξ- chant joins, immediately the chei-
έρχεται ἢ φωνὴ τοῦ μέλ- ronomia [starts] in order to
λλοντος ψάλλειν τι, παραυ- display the melody".
τίκα καὶ ἢ χειρονομία, ὡς
ἵνα παραδεικνύῃ ἢ χειρονο-
μία τὸ μέλος"⁴⁸.

According to Byzantine tradition the creation of the cheironomia is ascribed to St.Kosmas of Maiuma and St.John of Damascus. As concerns the interpretation of the cheironomia as " a law", it is more likely to be the result of interpreting the term itself (the second part of which is the word νόμος - " a law "), rather than the essence of the phenomenon. Two ideas are clearly seen in the given definition: the inseparable connection of chanting with the cheironomia and the faculty of the latter to indicate a melos. A similar view is expressed by Gabriel (52, 154 - 155): " In the art of chanting nothing can be chanted agreement agreed with the cheironomia " (" οὐδοιοῦν γὰρ ἐστὶ δυνατόν εἰπεῖν τινα δίχα χειρονομίας ἐν τῇ ψαλτικῇ "). Thus, the cheironomia was an indispensable component of the whole musical art of chanting.

It is clear that cheironomic gesticulation aimed at several things. The cheironomia was to show the beginning and the end of chanting. His duty was also to show the chanters the necessary mode tonality (ἦχος) and, of course, his gestures determined the tempo of the execution, expressing the peculiarities of its dynamics. We do not know what methods were used in the Middle Ages to succeed in achieving all this. But it was obviously not impossible. For such guidance of a choir is akin to what a modern conductor does with his orchestra. It is about this aspect of the cheironomia that Gabriel writes (72, 390 - 74, 396):

⁴⁸ Codex Lavra 1656 (Tardo 226), Codex Jerusalemitanus 332 (Rebours 8), RAIC 63, fol. 47v.

"...εἰ μὴ ἦν ἡ χειρονομία, παμφωνία ἐγένετο ἂν ἀλλ' οὐ συμφωνία. Ἐπεὶ γὰρ ἅπαντες οὐκ ἄλλας καὶ ἄλλας λέγομεν φωνάς ἀλλὰ τὰς αὐτὰς πάντες, συνέβαιναν ἂν τὸν μὲν προλαμβάνειν τὸν δὲ ἔπασθαι, καὶ τὸν μὲν ἔσω τὸν δὲ ἔξω λέγειν, εἰ μὴ ἦν τι τὸ ὀδηγοῦν πάντα συμφωνεῖν. Τοῦτο δ' ἐστὶν ἡ χειρονομία· πρὸς γὰρ τὴν δομestikou χεῖρα ἅπαντες ἀποβλέποντες συμφωνοῦμεν".

"... if there were no cheironomia there would be noise but not harmony. For even when we all chant not the different intervals but [perform] the same, then, if there were not something guiding for everybody to chant in harmony, then it would happen so that one would go ahead and another would be late, one would sing higher and another would sing lower. This is what the cheironomia exists for. For we all, looking at the hand of the domesticos sing in harmony".

At the same time some sources provide the evidence which may be interpreted in such a way that with the help of the cheironomia even such details of execution as indicating the intervals to be chanted were delivered to chanters. Thus, for example, Nikolaos Mesarites, a Byzantine writer and statesman of the turn of the XIth-XIIth centuries, recollecting the High School of Constantinople which belonged to Saint Apostles' Church, writes that he met there some chanting youths:

"Νωμόσιν οὗτοι καὶ χεῖρα πρὸς φωνῶν καὶ ἤχων ἐξίσωσιν τὸν ἀρτιμαθῆ χειραγωγοῦσαν οἶον τοῦ μὴ τοῦ συντόνου ἐξολισθαίνειν κακ τοῦ ῥυθμοῦ καταπίπτειν μηδ' ἐκ τῆς συμφωνίας ἐκνεύειν καὶ διαμαρτάνειν τοῦ ἐμμελοῦς"⁴⁹.

"They guide [chanting] directing the beginner with their hands through intervals and echoi, so that he could not slip out either of the pitch, or of the rhythm, so that he could not deviate from harmony or make mistakes in chanting".

⁴⁹ Cited by the edition : *Heisenberg A. Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins. Untersuchungen zur Kunst und Literature des ausgehenden Altertums. Teil 2 : Die Apostelkirche in Konstantinopel, Leipzig 1908, 20 - 21.* I translated πρὸς φωνῶν καὶ ἤχων as "by intervals and echoi", considering the meaning, which those echoi used to have in Byzantine sources on musical theory of *musica practica*. As to whether it is true or not, see further exposition of the material of the present chapter.

It can be understood from the above mentioned rendering of the sources, published by M.Gerbert (see footnotes 41 and 44), that following cheironomic gestures, the chanters sang by degrees one fifth up and one fifth down. And, finally, in a series of manuscripts, as we have already seen, it is stated that the cheironomia shows μέλος, but since even the most simple melos consists of a series of intervals, such statements supposedly claim that with the help of the cheironomia certain intervals were indicated. However, this interp-rotation is obviously erroneous. And it is enough to clarify some cheironomic rules to see that this is so. First of all, among the interval signs only the bodies were cheironomized, while the spirits were cheironomized in accordance with the bodies they had been set with, forming special conjunctions of neumes. Gabriel writes about this (52, 149 - 162):

"Ἐπει γὰρ τὸ ἶσον, τὸ ὀλίγον, ἡ δξεία, ἡ πετασθή, τὸ κούφισμα, τὸ πελασθόν, τὰ δύο κεντήματα τούτων ἕκαστον ἰδίαν ἔχει χειρονομίαν, τὸ δὲ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλὴ οὐκ ἔχει ὁμοίως δὲ ὅτι ὁ ἀπόστροφος καὶ οἱ δύο σύνδεσμοι ἰδίαν ἔχουσι χειρονομίαν, τὸ δὲ ἐλαφρὸν καὶ ἡ χαμηλὴ οὐκ ἔχει, ἀλλ' ἔστι χρεῖα καὶ ταῦτα χειρονομεῖσθαι. Οὐδοτιοῦν γάρ ἐστι δυνατόν εἰπεῖν τινα δίχα χειρονομίας ἐν τῇ ψαλτικῇ ἤνωσαν ταῦτα καὶ μεταδεδάκασι τὰ ἔχοντα τὴν χειρονομίαν σημάδια τοῖς μὴ ἔχουσι, καὶ τούτῳ τῷ τρόπῳ ἔχουσι πάντα χειρονομεῖσθαι. Ὁρῶμεν γὰρ ὅτι ὅπῃ ἂν τεθῆ μετὰ τινος τῶν ἑξ τούτων σημαδίων τὸ κέντημα ἢ ἡ ὑψηλὴ, χειρονομεῖται μὲν κατὰ τὴν χειρονομίαν, ἣν ἔχει τὸ σημάδιον μεθ' οὗ κεῖται· φωνεῖται δὲ κατὰ τὰς φωνὰς ἃς ἔχει τὸ κέντημα ἢ ἡ ὑψηλὴ".

" For the ison, the oligon, the petasthe, the kouphisma, the pelaston, the dyo kentemata - each of them has its own cheironomia, while the kentema and the hypsele do not have it; similarly, the apostrophos and dyo joint [apostrophoi] have their cheironomia, while the elaphron and the chamele do not. But it is necessary that they also should be cheironomized. For in the art of chanting nothing can be chanted without agreeing with the cheironomia. The signs are joined and those having cheironomia communicate [it] to the ones without it, and thus all [the signs] are cheironomized. For we see that when the kentema and the hypsele are combined with any of these six signs, they are cheironomized by the cheironomia of the sign placed together with them. They are sung according to the interval, indicated by the kentema and the hypsele".

Thus, a cheironomic gesture was intended only for the intervals indicating the movement upwards by a second or downwards by a second. Hence, the intervals exceeding a second could not be cheironomized.

But that is not all. As could be seen from the last sentence of the above-mentioned quotation, the kentema and the hypselè are chanted in accordance with their own intervals by thirds, notwithstanding the gesture which refers to the bodies, (that is, to the signs indicating a step by a second). So the cheironomic gesture, allegedly showing a second, does not prevent the kentema and the hypsele from being executed by thirds.

And what is more, the bodies which were to indicate the step by a second, were cheironomized differently. As we already know from Greek 239 (fol. 20 v.) "the oligon is cheironomized in its own way, so is the oxeia, so are other [bodies] ". The similar statement can be found in the treatise of Gabriel (48, 104 -106). This proves that one and the same interval was to be shown by the different gestures. Therefore nothing else is left to do but to draw a fairly definite conclusion: the cheironomic gestures, corresponding with the bodies, indicated not an interval but something else. About it in "The Hagiopolites" (Raasted 32) we find:

"Τὸ δὲ ὀλίγον ἔχει φωνὴν μίαν, ὁμοίως καὶ ἡ πετασθὴ καὶ ἡ ὀξεῖα. ἀποροῦσι δέτινες, τί δῆποτε οὐχ ἓν ἐτέθη σημάδιον ἔχον μίαν φωνήν, ἀλλὰ τρία ἔχοντα ἀνὰ μίαν φωνήν, καίτοι τὸ ἓν ἤρκει <ἄν> ἀντιμῖα φωνῆς πανταχοῦ, πρὸς οὓς λέγομεν, ὅτι διαφοραὶ εἰσι φωνῶν ἢ μὲν ὀξεῖα, ἢ δὲ ὀμαλή, ἢ μέσον τούτων. ἔνεκεν τῆς φωνῶν διαφορᾶς ἐτέθησαν καὶ διάφορα σημάδια· οὐ μόνον δὲ διὰ τοῦτο, ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν ἐναλλαγὴν τῆς χειρονομίας".

"The oligon has one phone, so do the petasthe and the oxeia. Some wonder why a single sign was not created to indicate one phone, but three [signs], indicating one phone [were set], though one [sign would be] enough anywhere [to indicate] one phone. We tell them that there are differences [in the execution] of phonai. Among them one [may be] sharp, another one [may be] quiet, and the third one [may be] moderate. Different signs were created owing to their differences in phonation. But not only because of this but [also] owing to the change of the cheironomia".

So cheironomic gestures indicated not an interval but the manner of execution of that interval step and its rhythmic organization. If it had been the other way round, it would have been possible to record a chanting piece by cheironomia. In fact, knowing the system of cheironomic gestures and understanding their meaning, the interval value of every gesture could have been recorded in writing, thus representing the whole chant in the manuscript. We can cite here a remarkable text by Gabriel (100, 705 - 102, 723), who, though well aware of all potentials of the cheironomia, still carries out the following experiment:

"Ἐγωγε δὲ καὶ ἀπὸ μόνης χειρονομίας ἀπήτησα αὐτὸν τέλειον ψάλτην γράφειν, λαβόντα μόνον πρῶτον τὸν ἦχον, ἀλλὰ τοῦτο γίνεται μὲν ὀρθῶς κατὰ τε τὰς φωνὰς καὶ τὸν ἦχον, οὐ μὴν δὲ κατὰ τὸν σκοπὸν τοῦ χειρονομοῦντος. Καὶ ἡ αἰτία ἐστὶν ἥδε· ἐπεὶ γὰρ ὁ ἀποστροφος καὶ ἡ χαμηλὴ κατὰ μὲν τὴν χειρονομίαν εἰσὶ ταῦτά, διαφέρουσι δὲ κατὰ τὰς φωνὰς, ὃ μὲν γὰρ ἀποστροφος ἔχει μίαν φωνήν, ἡ δὲ χαμηλὴ τέσσαρας, ἀλλὰ καὶ αἱ τρεῖς καὶ αἱ δύο φωναὶ αἱ κατιοῦσαι τὴν τοῦ ἀποστροφου ἔχουσι χειρονομίαν, ὃ γράφων ἀποβλέπων πρὸς τὴν χειρονομοῦσαν οἶδε μὲν ὡς κατιοῦσαν ἢ κατιούσας φωνὰς εἶναι, τὸν δὲ ἀριθμὸν ὅπως οἶσιν οὐκ οἶδε. Καὶ τοῦτο ποιεῖ τὴν σύγχησιν· ἐπεὶ εἰ ἤδει καὶ τὸν ἀριθμὸν, ὀρθῶς ἂν ἔγραφεν.

"It is demanded that a perfect chanter should record it [that is, melos] only by the cheironomia, taking only the first echos. But it turns out right [when the melos is recorded] in accordance with the intervals and the echos, but not [when it is recorded] by the wish of the one who cheironomizes. And the reason for this is the following : the apostrophos and the chamele are the same in cheironomia but differ in intervals. The apostrophos has one phone, while the chamele has four. However, three and two descending phonai also have the cheironomia of the apostrophos. He, who records [the melos] watching the cheironomer, sees him singing some descending phonai, but cannot see what their number is. And this leads to confusion, for if he saw the number [of phonai] as well, he would record them correctly.

Τὸ ὅμοιον δὴ συμβαίνει καὶ ἐπὶ τῶν φωνῶν τῶν ἀνιουσῶν· καὶ γὰρ ἡ ὑψηλή, ὡς εἶπομεν, καὶ τὸ κέντημα χειρονομίας ἰδίας οὐκ ἔχουσιν ἀλλὰ χειρονομοῦνται ἢ μετὰ τῆς πετασθῆς ἢ μετὰ τοῦ ὀλίγου ἢ μετὰ τῆς ὀξειάς ἢ μετὰ ἄλλου τινὸς συντιθέμενα. Λοιπὸν ὁ γράφων ὄρᾳ τὸν χειρονομοῦντα πετασθῆν ἢ ὀλίγον ἢ ὀξειαν ὑποδεικνύντα τῇ χειρονομίᾳ, οὐκ οἶδε δὲ μίαν ἢ δύο ἢ τρεῖς ἢ τέσσαρας ἢ πλείονας φωνάς ἔχει αὕτη ἡ χειρονομία· διὰ γοῦν τὴν αἰτίαν ταύτην οὐ δύναται τις ἀκολουθῆσαι τὸν σκοπὸν τοῦ χειρονομοῦντος·

The same happens to the ascending intervals. For, as we have said, the hypsele and the kentema have no cheironomia of their own but are cheironomized either by the petasthe or by the oligon, or by the oxeia. Hence, he who records [a chant] sees the cheironomer who shows the petasthe or the oligon, or the oxeia by the cheironomia, but does not know whether this cheironomia implies two or three or four or more phonai. For this reason no one can follow the cheironomer's intention [in chanting intervals]".

This text by Gabriel is clear enough to require no further comment.

Thus, the cheironomia helped to render the manner of execution of separate fragments of a musical form which sometimes may have been rather short. At times, though very seldom, the cheironomia could even "prompt" the emotional nuances of certain interval steps. It could also set the rhythmic features of music movement, its dynamic aspects and tempo. All this was performed by the cheironomia of the bodies and great hypostases. Therefore, the above-mentioned evidence which supposedly gave rise to interpreting it in favour of "the interval cheironomia", should be considered either as a misunderstanding of the data or as an obvious delusion of those, whose evidence we have been citing. Generally speaking, we should not forget that nearly all the evidence we have at our disposal now was received from the people who were very far from professional chanting. So it is little wonder that, looking at the cheironomer, one of them could think that the latter was drawing a melody line with his gestures, while another one was sure that the protopsaltos was showing each interval, thus giving the pitch level of every sound (though this is practically impossible, since no tempo, however slow it may be, would provide the gesticulation so minute, to say nothing of the chants with higher tempo). Hence, if it is stated, for

example, that "the cheironomia shows melos" it means only that the cheironomia shows the character of phonation⁵⁰. As to *πρὸς φωνῶν* of Nikolaos Mesarites, we can draw a conclusion (bearing in mind that he was not a musician) that he either did not use *φωνή* in the meaning of " an interval " or " a degree " (as professional musicians did), or had a very vague idea of the true essence of the cheironomia, judging about it by his own impressions, which were often based on some superficial notions.

Our present knowledge of Byzantine cheironomia is but a small part of its theory and practice. Much of it still remains a mystery. Therefore, any new sources of information on this problem can hardly be overestimated. And the treatise by Michael Blemydes is one of such sources.

Returning to the folio of his work in the archives of Porphyry Uspensky, it should be specified that the treatise had been intended for use in the training practice in churches and monasteries. It predetermined the peculiar way of setting forth the material which was to help the future chanters to master and learn cheironomic gestures. The comparisons and parallels given in the text were borrowed from the Bible, for Biblical images were very popular and most well-known in that milieu.

In the fragment, which has survived, all questions are asked in two forms : "Εἰς τύπον τίνος χειρονομεῖται..." ("By the sign of what are... cheironomized") or "Τί τύπον δεικνύει..." ("What sign shows... ?"). And in the usage of these forms no regularity can be traced. They are obviously interchangeable and sometimes even supplement each other (for example, "...εἰς τύπον τίνος χειρονομεῖται; Δεικνύει...").

The analysis of the text shows that cheironomic gestures were based either on graphic representation of signs or on the illustration of their etymology, trying to reflect in a gesture the semantics of the name of a certain sign.

Acquainting himself with the present source, the reader should not forget that the cheironomia is a means of the direct contact of

⁵⁰ At one time I analysed the term *μέλος* in Ancient Greek sources on musical theory and found out that this word had had at least 4 meanings (see: Герцман Е. Античное учение о мелосе, 114 - 122). It would be very interesting to analyse *μέλος* in Byzantine sources on *musica practica* as well as in all sources dealing with the cheironomia.

domesticoi and protopsaltes with chanters. Its specific features always depended not only on the musical material (it has already been mentioned above), but on the unique artistic manner of each choir-master and, of course, on the professional quality of the choir itself, as well as on its professional culture. Thus, it would not be reasonable to think that cheironomic gestures were everywhere and always the same. Quite the contrary. Following some general principles each master added his own individual features to them, and at times they may have differed greatly. Hence, the information recorded in the work of Michael Blemides should be considered as a variant of the systems of cheironomic gestures, popular at that time.

And, finally, the essential part of the cheironomia practical technique simply could not be reflected precisely in writing. To record cheironomic gestures is as difficult as to record, for example, dancing movements. For it is next to impossible to describe any movement in minute details so that it could be repeated with the utmost accuracy. It is especially difficult when the one who is recording has no special method of doing it, and when the one who is reading this record has never seen the movements described.

All that has been said above confirms our wish to study cheironomic gestures through the written records. One should constantly remember this when reading the fragment of Michael Blemides' writing.

If we take into account the allegorical way of describing gestures, suggested by the author, it will become clear that ~~the~~ possibilities of understanding them are rather limited. Our success depends of many factors: how close their description is to reality, how allegorical the description of a gesture is, and how close each of us can approach to understanding a real gesture through allegory and the imperfection of description. The obstacles are numerous yet no other ways and means have been found so far⁵¹.

⁵¹ - My intention to give the text by Michael Blemides in its manuscript variant like all other preceding texts, so that each manuscript line would correspond to the printed one, has come across an insurmountable obstacle. The point is that the manuscript is written in a minute handwriting with frequent abbreviations. In the process of "deciphering" them the length of the line sometimes reaches 125 signs, thus making it impossible to limit the line by the width of a page. Therefore I had to "break" the manuscript line and give it in bits. However, the numeration of the text will help the reader to have a precise idea of the beginning and the end of manuscript lines.

Codex Petropolitanus Archivi Academiae
Scientiarum Rossiae
(Thesaurus 11, descriptio 1, N 159, fol.579)

1. Ἀρχὴ σὺν Θεῷ τῶν σημαδιῶν ἐρμηνευομένων καθ' ἕκαστον· ποιηθὲν παρα <τοῦ>
2. σοφωτάτου κυροῦ Μιχαήλ τοῦ Βλεμίδου. Ἐρώτησις·
Τὸ ἴσον εἰς τίνος τύπον
3. χειρονομεῖται· Ἀπόκρι(σις)· Εἰς τύπον τῆς Ἀγίας
Τριάδος· καθὼς ἐστὶν ἡ Ἀγί(α) Τριάς, <τὰ>
4. τρία· ἔν· καὶ οὔτε ὁ Π(ατ)τήρ μείζον κατὰ τὴν
τῆς Θεότητος οὐσίαν· οὔτε ὁ Υἱός· οὐ-
5. τε τὸ Ἅγιον Πν(εῦμα) οὕτως φωνεῖται καὶ τὸ
ἴσον, συγκειμένων καὶ τῶν <δακ>-
6. τύλων· Ἐρώτησις· Τὸ ὀλίγον, εἰς τύπον τίνος
χειρονομεῖται· Ἀπ(όκρισις)· Εἰς
7. τύπον χειρονομεῖται, τῆς χειρὸς τοῦ Κ(υρίου)
εἰπόντος τοῖς μαθηταῖς· βάλλετε εἰς
8. τὰ δεξιὰ μέρη τοῦ πλοίου, τὸ δίκτυον, καὶ
εὐρήσετε· Ἐρώ(τησις)· Ἡ ὀξεῖα
9. εἰς τύπον τίνος χειρονομεῖται· Ἀπ(όκρισις)· Εἰς
τύπον τῶν ὀξέων δορά(των),
10. ἢ ὡς τοὺς ὀξεῖς ἤλους μιμῆσθαι· Ἐρώ(τησις)· Ἡ
πετασθὴ· εἰς τύπον τί-
11. νος χειρονομεῖται; Ἀπ(όκρισις)· Εἰς τύπον, τῆς
χειρὸς τοῦ Κ(υρίου)· εἰπόντος πρὸς
12. τὸν παράλυτον· ἄρον σου τὸν κράββατον καὶ
περιπάτει. Ἐρώ(τησις)· Τὸ
13. κούφισμα, εἰς τύπον τίνος χειρονομεῖται·
Ἀπ(όκρισις)· Εἰς τύπον τῆς νεφέ-
14. λης· τῆς ἐπισκιασάσης τὸν Κ(ύριον) εἰς τὴν
μεταμόρφωσιν· καὶ δεικνύει
15. διὰ τῶν δακτύλων τοὺς τρεῖς· τὸν Χ(ριστόν)· τὸν
Μωυσῆν καὶ τὸν Ἡλίαν. Ἐρώ(τησις)· Ἡ
16. διπλῆ· τί τύπον δεικνύει· Ἀπ(όκρισις)· Ὑποδεικνύει
τὴν χεῖρα τοῦ
17. Κ(υρίου)· διδάσκοντος τοὺς Ἰουδαίους· καὶ λέγων

- αὐτοῖς· τὰ ρήματα ἃ ἐγὼ λαλῶ,
18. ἄφ' ἑμαυτοῦ οὐ λαλῶ· ἄλλ' ὁ πέμψας με
Π(α)τ(ή)ρ' ἐδείκνυεν τοὺς μὲν
19. τρεῖς· δακτύλους τοὺς ἵσταμένους, τὴν θ(ε)ότητα·
τοὺς δὲ κυφοὺς τὴν ἀνθρωπότη<τα>.
20. Ἐρώ(τησις)· Τὸ κρατημοκατάβασμαν, τί τύπον
δεικνύει· Ἀπ(όκρισις)· Τύπον
21. δεικνύει, τῆς πρὸς ἡμᾶς συγκαταβάσεως τοῦ Θε(ο)ῦ·
ὅς κατελθὼν ἀπ' οὐρανοῦ καί>
22. σαρκωθείς ἐκ τῆς Ἀ(γία)ς Παρθένου γέγον(εν)
ἄν(θρωπος) καὶ κατελθὼν εἰς τάφον>
- iv.** ἀνέστησεν τοὺς τεθνεώτας· καὶ τῶν κόλπων τῶν
π(α)τρικῶν οὐχ ὑπελείφθη.
2. Ἐρώ(τησις)· Ἡ παρακλητική, τί τύπον δεικνύει·
Ἀπ(όκρισις)· Δεικνύει τὴν ἀνθρακιάν·
3. τὴν ἐν τῇ θαλάσῃ Τιβεριάδος· καὶ τὴν τοῦ
Χ(ριστο)ῦ· κλησιν· ἦγουν τὸ, δεῦτε ἀρι-
4. στήσατε. Ἐρώ(τησις)· Τὸ παρακαλέσμαν, τί δεικνύει·
Ἀπ(όκρισις)· Δει-
5. κνύει τὴν ῥᾶβδον τοῦ Μωυσέος, τὴν γεγνουῖαν
ὄφιν· Ἐρώ(τησις)· Τὸ πεταστόν,
6. τί δεικνύει· Ἀπ(όκρισις)· Δεικνύει τὴν χεῖρα τοῦ
ἀγγέλου, εἰπόντος τοὺς ποι-
7. μένας· διέλθατε ἐν τῇ Βηθλεέμ, καὶ εὐρήσητε
παῖδα ἐσπαργανω-
8. μένον· οὗτος ἐστὶ Χ(ριστός) ὁ Θε(ός)ς ἡμῶν· Ἐρώ-
(τησις)· Τὸ κράτημα, τί τύπον δεικνύει· < Ἀπόκρισις >
9. Δεικνύει τὴν χεῖρα τοῦ βαπτιστοῦ· διὰ τοῦ
κρατήματος καὶ λέγονται· ἴδε ὁ ἄμνος
10. τοῦ Θε(ο)ῦ· Ἐρώ(τησις)· Τὸ ἀπόδερμαν, τί τύπον
δεικνύει· Ἀπ(όκρισις)· Τύπον δεικνύει τῆς σκηνῆς
τοῦ μαρτ(υ)ρ(ίου). Ἐρώ(τησις)· Ἡ βαρεῖα
11. εἰς τύπον τίνος χειρονομεῖται· Ἀπ(όκρισις)· Εἰς
τύπον, τῶν τὰ φορ(τία) βασταζόντων καὶ <... >
ὁδὸν ἀνιόντων· καθὼς οἱ τῶν
12. γραμματέων φάσκοντες, ὅτι ἄν(θρωπος) περιπατῶν
κυφός, μιμεῖται τὴν ὄξειαν καὶ ὁ οἰνισχευτικός

- μιμείται τὴν
13. περισπωμένην. Ἐρώ(τησις)· Τὸ κύλισμαν, εἰς τίνος
τύπον χειρονομεῖται Ἀπ(όκρισις)· Δεικνύει τὸν
ἥλιον τὸν πορευόμενον
14. ἀπὸ τῆς ἐφάσ, μέχρι δυσμῶν. Ἐρώ(τησις)· Τὸ
ξῆρον κλάσμα, εἰς τύπον τίνος χειρονομεῖται
Ἀπ(όκρισις)· Εἰς τύπον τῆς
15. χειρὸς τοῦ Κ(υρίου)υ εὐλογήσαντος τοὺς πέντε
ἄρτους καὶ πεντεκισχι(λίους)· Ἐρώ(τησις)· Τὸ
ἀντικένωμαν εἰς τῶ-
16. πον τίνος χειρονομεῖται Ἀπ(όκρισις)· Δεικνύει τοῦ
πλόιου τὸ δίκτυον καὶ τοῦ ἀγκύστρου τοῦ
βαλλόντος Πέτρου
17. εἰς τὴν θάλασσαν καὶ εὔρε τὸν στατήρα
Ἐρώ(τησις)· Ἀπόστροφος· τί δεικνύει Ἀπ(όκρισις)
Τὰ δῶρα Ἰωακείμ τῆς
18. Ἄννης, ἀποστρέφοντες ἀπὸ τοῦ ναοῦ διὰ τὴν
ἀτεκνίαν αὐτῶν. Ἐρώ(τησις)· Τὸ ἔλαφρον, τί
δεικνύει Ἀπ(όκρισις)
19. Δεικνύει τὸν τύπον τῆς χειρὸς τοῦ Κ(υρίου)υ
κλάσαντος ἄρτον καὶ ἐπιδίδοντος τοὺς μαθητάς
Ἐρώ(τησις)· Τὸ ψη-
20. φιστὸν τί δεικνύει Ἀπ(όκρισις)· Τὴν κλίμακα
τοῦ Ἰακῶβ ἣν ἐθεάσατο, ἦγον τὴν ὑπ(ερα)γ(ίαν)
Θ(εο)τό(κο)ν Ἐρώ(τησις)· Τὸ γορ-
21. γὸν τί δεικνύει Ἀπ(όκρισις)· Τύπον δεικνύει τῆς
χειρὸς Ἰωάννου τοῦ Βαπτιστοῦ, τοῦ χαίροντος τῆ
ψυ-
22. χῆ καὶ νέμοντος τῆ χειρὶ, ὅτε τὸν Χ(ριστὸ)ν
ἐβάπτισεν ὁμοίως καὶ τρομικόν. Τὸ τζάκισμαν<.....>
στιγμὴ ἐστίν· τοῦτο δ' ἔστω σοι, ὑπ <.....>τον
καὶ πνευμάτων. Ἐρώ(τησις)· Πόσα ἡμίτονα
Ἀπ(όκρισις)· Ἐπτά.

24. Ἐρώ(τησις)· Διὰ τί λέγονται ἡμίτονα·
 Ἀπ(όκρισις) <.....> τελοῦσιν ἀκραίως τὴν τοῦ τόνου
 ἐπίβασιν. Ἐρώ(τησις)·
25. Πόσα πνεύματα· Ἀπ(όκρισις)· δ'· Ἐρώ(τησις)·
 [Ἀπὸ ποῖα δὴ ταῦτα· Ἀπ(όκρισις)· Εὖρυς ὑψηλῆς
 καὶ χαμηλῆς

Перевод

С Богом, созданное мудрейшим Михаилом Влемидом¹ начало знаков [певческого искусства], объясняемых по отдельности.

Вопрос: По знаку чего хирономируется исон?

Ответ: По знаку Святой Троицы. Подобно тому, как Святая Троица является триединой, ибо по сути божественности ни Отец, ни Сын, ни Святой Дух не превосходят друг друга; так поется и исон, когда пальцы сложены².

Вопрос: По знаку чего хирономируется олигон?

Ответ: Он хирономируется по знаку руки Господа, сказавшего своим ученикам: "Закиньте сеть по правую сторону лодки и поймаете"³.

Вопрос: По знаку чего хирономируется оксия?

Ответ: По знаку острых копий, словно подражая острым гвоздям⁴.

Вопрос: По знаку чего хирономируется петаста?

Ответ: По знаку руки Господа, сказавшего парализованному: "Возьми постель твою и ходи"⁵.

Вопрос: По знаку чего хирономируется куфисма?

Ответ: По знаку облака, осеняющего Господа в Преображение. Оно показывается тремя пальцами, олицетворяя Христа, Моисея и Илию⁶.

Вопрос: Какой знак показывает дипли?

Ответ: Он показывает руку Господа, наставляющего иудеев и говорящего им⁷: "Слова, которые Я говорю, Я говорю не от себя, а от Отца, пославшего Меня". Он показывает божественность свою тремя вытянутыми пальцами, а человечность - поджатыми⁸.

Вопрос: Какой знак показывает кратимокатавасма?

Ответ: Она показывает знак нисходящего к нам Бога, Который, сошедший с неба и воплощенный во плоти от

Святой Девы, стал человеком и, сошедший в гроб, воскресил умерших, но не был лишен отцовского ложа⁹.

Вопрос: Какой знак показывает параклитики?

Ответ: Она показывает огонь на море Тивериадском и призыв Христа: "Идите, обедайте"¹⁰.

Вопрос: Что показывает паракалесма?

Ответ: Она показывает жезл Моисея, ставший змеем¹¹.

Вопрос: Что показывает петастон?

Ответ: Он показывает руку Ангела, говорящего пастухам: "Идите в Вифлеем и найдите дитя, завернутое в пеленах. Это Христос - Бог ваш"¹².

Вопрос: Какой знак показывает кратима?

Ответ: Она показывает руку Иоанна Крестителя, удерживающего ее и говорящего: "Вот Агнец Божий"¹³.

Вопрос: Какой знак показывает аподерма?

Ответ: Она показывает знак скинии свидетельства¹⁴.

Вопрос: По знаку чего хирономируется вария?

Ответ: По знаку поднимающих ношу свою и взбирающихся вверх на всем пути своем; как говорят среди грамматиков, согнувшийся человек подражает оксии, а управляющий лошадью подражает облеченному ударению¹⁵.

Вопрос: По знаку чего хирономируются килисма?

Ответ: Она показывает солнце, совершающее путь с востока на запад¹⁶.

Вопрос: По знаку чего хирономируется ксирон класма?

Ответ: По знаку руки Господа, благословляющего пять хлебов и насыщающего пять тысяч людей¹⁷.

Вопрос: По знаку чего хирономируется антикенома?

Ответ: Она показывает лодку, когда Петр бросает в море невод и рыболовный крюк, и нашел статир¹⁸.

Вопрос: Что показывает апостроф?

Ответ: Дары Иаоакима для Анны, возвращающихся из храма после молитвы о бездетности их¹⁹.

Вопрос: Что показывает элафрон?

Ответ: Он показывает знак руки Господа, отламывающего хлеб и передающего его ученикам²⁰.

Вопрос: Что показывает псифистон?

Ответ: Лестницу Иакова, которую он воздвиг во сне, или же - Пресвятую Богородицу²¹.

Вопрос: Что показывает горгон?

Ответ: Он показывает знак руки Иоанна Крестителя, радующегося душой и пользующегося рукой, когда он крестил Христа. Аналогично показывается и тромбон. Дзакисма же... точка. Пусть это будет тебе... тел ? и духов²².

Вопрос: Сколько существует полутонов?

Ответ: Семь.

Вопрос: Почему они называются полутонами?

Ответ: Потому что они подводят²³ к тону.

Вопрос: Сколько существует духов?

Ответ: Четыре.

Вопрос: Какие они?

Ответ:...ипсилы и хамилы²⁴.

Комментарии

¹ В публикации Л.Тардо - τοῦ Βλεμνίδου, скорее всего, по аналогии с Νικηφόρου Φιλοσόφου τοῦ Βλεμνίδου.

² При переводе заключительной фразы Порфирий Успенский добавил и кое-что от себя: "... так и исон поется ровно, без повышения и понижения голоса, с поджатыми перстами".

Михаил Влемид пишет о хорошо известном хирономическом жесте, в основе которого были три соединенных "уровненных" пальца (см. также: *Χρύσανθος ἐκ Μαδύτων. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, §210). Так хирономически воплощался нотграфический смысл исона, обозначавший высотную "ровность" с предыдущим звуком. Нужно предполагать, что это был наиболее распространенный хирономический символ, соотносившийся с исоном. Однако вряд ли он был всегда однотипным. Имеется свидетельство, что иногда исон исполнялся рукой от плеча (см. л.47 об. *РАИК 63* и комментарий 3 к этому листу).

Как видно, это был единственный хирономический жест, призванный отразить интервально-высотные особенности звучания, тогда как все остальные указывали на динамику исполнения, его темп, характер, исполнительские "штрихи" и т.д.

³ Точная цитата из "Евангелия от Иоанна" (21,6). Ее же привел и Хрисант при описании хирономического жеста олигона (*Χρύσανθος ἐκ Μαδύτων. Θεωρητικὸν...* §211). Судя по ней, характерным признаком жеста было движение правой руки хиронома, подражающее некоему "броску".

Обратим внимание, что такой жест не имеет ничего общего с графикой олигона — .

⁴ Не нужно обладать большой фантазией, чтобы представить себе этот жест, в основе которого, безусловно, лежало стремление очертить в воздухе изображение знака оксии /.

Вместе с тем, известно, что хирономические жесты, соотносившиеся с кендимой и двойной кендимой, изображали уколы (*Gabriel 196-197*; см.: комментарий 20 к *Греч.239*). Мысленно сопоставляя такие жесты, способные подражать "острым гвоздям" и "уколам", можно составить более точное представление об особенностях каждого из них.

⁵ Цитата из "Евангелия от Иоанна" (5,8). Ее также приводит Хрисант при упоминании о хиरोномическом жесте олигона (Χρύσανθος ἐκ Μαδύτων. Θεωρητικόν..., §212). Вполне возможно, что в нем участвовали не только руки ("ходи"). Во всяком случае для учащихся, видевших этот жест, пояснение при помощи такого текста давало наглядное представление о нем и помогало его запоминанию, ибо в сознании певчих он уже ассоциировался с конкретным сюжетом.



Гавриил (60, 231-232) приводит иное описание хиरोномического жеста петасты, когда движения руки уподоблялись взмахам крыла птицы (см. комментарий 5 к л.43 РАИК 63). Столь различные жесты для одного и того же знака - результат индивидуальных способов исполнения хирономических жестов, имеющих одно и то же значение.

⁶ По словам Гавриила (60, 233-236), знак куфисмы обозначал "легкое" звучание, лишенное грубых акцентов (см. комментарий 17 к Греч.239). Другие источники в том же плане сообщают, что "куфисма - это нечто легкое и в хирономии, и в мелосе"; см.: *Codex Lavra I 1656* (Tardo 224), *Codex Jerusalemitanus 332* (Rebours 307-308), РАИК 63, л.47.

Следовательно, при описании хирономического жеста куфисмы аналогия с облаком из известного евангельского эпизода (Матфей 17, 5; Марк 9, 7; Лука 9, 34) вполне естественна. Различные доместики и протопсалты по-разному изображали это облако и характерную для него легкость.

⁷ Безусловно, рукописное λέγων должно быть заменено на λέγοντος (так и поступил Л.Тардо).

⁸ Здесь соединены две фразы из "Евангелия от Иоанна" - 14,10 ("τὰ ρήματα ἃ ἐγὼ λαλῶ ὑμῖν, ἀπ' ἐμαυτοῦ οὐ λαλῶ") и 14, 24 ("...ἀλλὰ τοῦ πέμψαντος με πατρός"). Интересно отметить, что Хрисант (Χρύσανθος ἐκ Μαδύτων. Θεωρητικόν..., §213) связывает хирономический жест "εἰς τύπον τῆς θεότητος, καὶ ἀνθρωπότητος" не с дипли, а с двойной кендимой. Это расхождение весьма знаменательно и можно предполагать, что Хрисант либо имел в своем распоряжении источник, отличающийся по некоторым сообщениям от текста рукописи Михаила Влемида, либо просто пользовался более поздними свидетельствами, бытовавшими в среде протопсалтов на рубеже XVIII-XIX вв.

Не исключено также, что некоторая общность в толковании хирономических жестов дипли и двойной кендимы заключалась в особой причине. Обратим внимание, что и дипли , и двойная кендима  состоят из двух одинаковых элементов. Не потому ли иногда при описании их хирономических символов использовалось противопоставление двух "ипостасей" - божественной и человеческой? Может быть, таким образом передавались общность и различие внутри единого целого?

Однако, если сравнивать приводящееся у Михаила Влемида описание жеста дипли и известное нам описание жеста двойной кендимы (см. комментарий 4), то вряд ли между ними можно обнаружить что-то общее. Первый из них, как видно, был связан со сменой двух фиксированных положений трех пальцев руки - поднятого и согнутого, а второй лишь изображал "уколы". Да это и естественно, так как дипли и двойная кендима указывали различные по смыслу стороны исполнения музыкального материала.

Одновременно с этим нужно обратить внимание и на другое: если исон изображался тремя "уравненными" пальцами, то дипли - теми же пальцами, но с изменяющимися положениями (вытянутым и согнутым).

⁹ Окончания строк 21 и 22 оказались уничтоженными в рукописи из-за бумажной рамки (см. вступительный очерк), в которую был заключён лист с текстом Михаила Влемида. По той же причине пропал и последний слог слова ἀνθρωπότητα строки 19. Их реконструкция сделана Порфирием Успенским и представляется вполне убедительной.

Как известно, кратимокатавасма - синоним для названия невмы кратимоипорроон: "...кратημοκατάβασμα, ὃ λέγεται кратημοῦλόρροον" (*Codex Layra 1656* - Tardo 219).

Для знака, обозначающего последовательность двух нисходящих секунд, был совершенно естественен хирономический жест, иллюстрирующий нисхождение. Для среды же, в которой происходило обучение, не было ничего проще, чем ассоциировать этот жест с сошествием Христа на землю. Каждый хироном мог найти много возможностей для реализации такого жеста, а хоровой коллектив, постоянно работавший с ним, был хорошо знаком с очертаниями жеста и его смыслом.

¹⁰ Здесь соединены выдержки из двух стихов "Евангелия от Иоанна" - 21, 9 ("... βλέπουσιν ἀνθρακίαν...") и 21, 12 ("... δεῦτε κρυστήσατε...").

Согласно Гавриилу (66, 308-312), особенность исполнения, указываемая знаком параклитики, в чем-то сходна с тем, что предполагала параклесма:


"Ἡ δὲ παρακλητικὴ παρακλητικὸν ποιεῖ τὸ μέλος καὶ ὡσπερὶ δεόμενον· ὁμοίως καὶ τὸ παρακάλεσμα. Καὶ ὡσπερ ὁ παρακαλῶν μετὰ ἀνειμένης καὶ κεκλασμένης ποιεῖται δέησιν φωνῆς, οὕτω καὶ ὁ τὴν παρακλητικὴν καὶ τὸ παρακάλεσμα ψάλλον οὐ μετὰ σφοδροῦ τόνου δεῖ τὴν φωνὴν προφέρειν ἀλλὰ ἰλαρῶς".

"Параклитики создает умоляющий и как бы молитвенный мелос. Аналогично и параклесма. Будто тот, кто молится, совершает молитву с повышением и трепетом голоса. Так и певчий, поющий параклитики и параклесму, должен создавать звучание без сильного акцента, а радостно".

Однако само описание хирономического жеста, соотносящегося с параклесмой, неконкретно. Читая этот параграф Михаила Влемида и мысленно пытаюсь вообразить действие хиронома по этому описанию, можно представить себе совершенно различные жесты. И поэтому хирономический смысл параклитики остается загадкой.

Вместе с тем ясно, что его описание у Михаила Влемида основывается на том, что термин παρακλητικὴ и παρακάλεσμα происходят от одного глагола καλέω ("призываю"). Поэтому в тексте акцентрируется внимание на существительном κλήσις ("призыв"). Нужно предполагать, что в задачу хиронома входило воспроизведение такого жеста, который можно было бы определить как "призыв". Здесь также могло быть достаточно много допустимых вариантов.

¹¹ Для описания этого жеста использован известный ветхозаветный эпизод (Исход 4, 2-3). Возможно, что при знаке параклесма происходила некая "глоссандирующая вибрация" голоса, и это ярче всего можно было показать змееобразным

движением. Вспомним, что графика параклесмы  имеет

"зигзагообразные" контуры. Скорее всего, хироном просто "рисовал" этот знак в воздухе.

¹² Уже при знакомстве с задающимся вопросом можно подумать, что в тексте ошибка и рукописное слово τὸ πεταστόν следует исправить на общеизвестное τὸ πελασθόν. Так и поступил в своей публикации Л.Тардо (а вслед на ним и я, см.: *Герцман Е.* Византийское музыкознание 253, сноска 30). Однако для понимания истоков этой "ошибки" обязательно нужно учитывать слова Гавриила (60, 237-239): "Пеластон скорее следовало бы назвать "петастон" (см. комментарий 18 к Греч.239). Значит, термин τὸ πεταστόν появился в тексте рукописи не случайно.

Что же касается описания самого хирономического жеста, то оно дает повод для самых разнообразных действий хиронома.

¹³ Совершенно очевидно, что евангельская фраза (*Иоанна I*, 29 и 1, 36) здесь могла быть совершенно иной, так как смысловым центром этого описания является не она, а существительное "кратима" - τὰ κράτημα ("сдерживание, удерживание"), и именно оно помогает нарисовать величественную фигуру Иоанна Крестителя, который с вознесенной для благословения рукой (буквально: посредством удержания - διὰ τοῦ κράτηματος) произносит свою фразу. Значит, хироному нужно было сделать такой жест, чтобы всем певчим стало ясно изображение "удерживания". Ведь тогда и появлялось понимание того, что речь идет о кратиме.

При сравнении описаний хирономических жестов кратимы и дипли подтверждаются слова Гавриила (66, 305-307): "Διαφέρουσι δὲ μόνον κατὰ τὴν χειρονομίαν" ("Отличают же их только по хирономии").

¹⁴ Этот *genetivus possessivus* заимствован из *Сентуагинты* (*Числа I*, 50). Сам же хирономический жест при таком описании остается невыясненным, ибо он относится к категории тех жестов, которые возникали в результате постоянных и длительных контактов domestikов и протопсалтов с певчими. В таких случаях появлялся не только сам хирономический жест, но и его условное объяснение, понятное участникам "певческого договора" и непонятное посторонним.

¹⁵ Строчка 11 оборотной стороны листа рукописи читается очень плохо, так как многие буквы уже выцвели. Реконструкция Л.Тардо кажется наиболее приемлемой.


Совершенно очевидно, что весь сюжет, описывающийся в тексте, построен на "обыгрывании" значения прилагательного *βαρεῖα* ("тяжелая"). Так возникла первая фраза ответа. При чтении же второй фразы может вначале появиться некоторое недоумение. Ведь в вопросе речь идет о вариации - знаке, указывающем на особую выразительность голоса при нисходящем движении. В ответе же говорится об "оксии" как грамматическом знаке острого ударения (*accentus acutus*) и об обремененном ударении (*accentus circumflexus*). В связи с этим, прежде всего, нужно вспомнить, что музыкальные невмы оксии и вариации произошли от одноименных знаков просодии. Поэтому ассоциации грамматиков с просодическими знаками здесь вполне уместны. Кроме того, начертания оксии и вариации идентичны. Они отличаются лишь наклонами: у оксии - вправо

↗, а у вариации - влево ↖. Но эта разница видна только при написании. Если же знаки изображаются, например, наклонами туловища человека, о чем повествуется в источнике, то не играет никакой роли, в какую сторону будет этот наклон. Важно только, чтобы в положении корпуса была явно выражена наклонность. Но хирономический символ оксии уже описывался в начале текста Михаила Влемида, и по нему ясно, что он выражался действием рук. Значит, нужно предполагать, что вариация, в отличие от оксии, могла изображаться соответствующим наклоном корпуса хиронома.

Однако в анализируемом месте содержится странное сравнение: "согнувшийся человек подражает оксии". Для всех совершенно очевидно, что знак оксии ↗ прямо противоположен символу "согнувшегося человека". Это недоразумение почувствовал Порфирий Успенский и вопреки тексту и без всяких комментариев фразу "ἄνθρωπος περιπατῶν κούφος, μιμνῆται τῆν ὀξεῖαν" перевел следующим образом: "... человек, идущий прямо, походит на ударение острое над словом".

Конечно, вполне возможно, что вместо *κούφος* в тексте должно стоять *εὐθύς* ("прямой"), так как это прилагательное несравненно больше соответствует описываемому образу. Од-

нако при переводе я не решился отступить от имеющегося текста.

¹⁶ Нетрудно в общих чертах представить хирономический жест, способный проиллюстрировать данное описание, тем более, что конфигурация знака килизмы  помогает этому. Нужно думать, что в этом случае domestik или протопсалт очерчивали в воздухе знак килизмы, что воспринималось певчими как движение руки "с востока на запад".

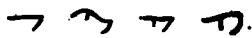
У Порфирия Успенского почему-то выпущен перевод этого параграфа.

¹⁷ Как видно, это описание напоминало певчим об известном им жесте. Нам же, не знающим его, оно ни о чем не говорит.

Вот что сообщает о знаке ксирон класма Гаврии (68, 338-340):

"Τὸ δὲ ξηρὸν κλάσμα ἀπὸ τοῦ κλω "τὸ κόπτω καὶ τοῦ ξηρὸν "τὸ σκληρὸν". ἔνθα γὰρ τίθεται τὸ ξηρὸν κλάσμα, δεῖ κλᾶν τὴν φωνὴν τραχέως καὶ σκληρῶς".	"Термин ксирон класма произошел от слов "клато" - ударять и "ксирон" - резкость. Ибо там, где ставится ксирон класма, необходимо грубо и резко ударять звук".
--	---


Вряд ли такое сообщение может прояснить что-либо в описании хирономического жеста, соотносимого с ксирон класмой. Но ясно, что он должен был осуществляться резко и грубо.

¹⁸ Это довольно наглядная картинка, которая могла найти соответствующее воплощение в хирономическом жесте. В тексте "Евангелия от Матфея" (17, 27), из которого заимствован данный сюжет, нет никакого упоминания о крюке. Следовательно, слово "крюк" было введено только ради того, чтобы напомнить певчим о форме антикеномы . Можно предположить, что жест, скорее всего, воспроизводил крюкообразное движение.

¹⁹ Не нужно удивляться, что здесь используются образы родителей Богородицы из апокрифического "Евангелия от Иакова" (1-2). Они были хорошо известны в обиходе и ни у кого не вызвали того отношения, которое с догматической точки зрения должно было дать обращение к неканоническому.

низированной религиозной литературе. Жизнь была намного шире и терпимее, чем традиционные каноны.

Этот фрагмент построен на "обыгрывании" глагола ἀποστρέφω ("поворачиваю, возвращаю"). Поэтому и возникла ассоциация с "возвращающимися" (ἀποστρέφοντες) из храма Исаакимом и Анной (вполне возможно, что здесь мог быть использован и любой другой сюжет, описание которого так или иначе содержало бы глагол ἀποστρέφω). Мог ли руководитель хора жестом показать "возвращающихся"? Вероятно, это был один из тех условных жестов, который по договоренности между доместиком и хором фиксировался в памяти при помощи изложенного сюжета.

²⁰ Невма элафрон, близкая по форме к эллиптической полусфере , при желании могла быть истолкована как контуры выпеченного круглого хлеба (при плоскостном изображении). Певчие, заранее приученные к такой ассоциации, должны были хорошо отличать этот знак.

²¹ Чтобы понять связь между символом лестницы и знаком псифистона, вспомним, что о нем писал Гавриил (66, 320-322):

"Τὸ δὲ ψηφιστὸν ἐτυμολογεῖται ἀπὸ τοῦ ψηφίζειν καὶ ἀριθμεῖν· τίθεμεν γὰρ τοῦτο ἔνθα εἰσὶν αἱ φωναὶ κεχωρισμένα καὶ οὐχ ὁμοῦ λεγόμενα ἀλλ' ὥσπερ μεμετρημένα".

"Название псифистон производится от глаголов "псифидзейн" считать и "аритмейн" исчислять, ибо мы устанавливаем его там, где существуют разобщенные интервальные знаки, поющиеся не связно, а словно пересчитанные по-отдельности".

Таким образом, псифистон указывает на отдельное исполнение каждого звука мелодической последовательности (почто наподобие *marcato*). Поэтому вполне допустимо, что каждая "ступень" изображаемой доместиком лестницы, заимствованной из ветхозаветной книги "Бытия" (28, 12), ассоциировалась с соответствующим звуком. Само же начертание контуров лестницы в "хирономическом пространстве" не представляло собой никаких трудностей.

²² Начиная с окончания 22 строки оборотной стороны листа, рукописный текст окончания этого параграфа оказывается

недоступным, так как опять-таки из-за бумажной рамки исчезла связь между словами τζάκισμα и στιγμή. Л.Тардо полагал, что правильный вариант должен был быть таким: " καὶ τὸ τρομικόν, τὸ τζάκισμα καὶ ἡ στιγμή ". Однако я не знаю ни одного каталога больших ипостаз, в котором упоминался бы знак ἡ στιγμή. Поэтому я не могу принять такую реконструкцию.

В нескольких местах сроки 23 от отдельных букв остались лишь пустые незаполненные места. Поэтому предлог или приставка ὑπὸ в центре строки оказалась оторванной от продолжения слова или от начала следующего слова. Читающееся же несколько далее его окончание τὸν можно толковать как неверно записанное окончание *genetivus pluralis* для σωμάτων (сравнить с последующим καὶ πνευμάτων).

²³ Начала ответа в рукописи уже не читается. Л.Тардо предлагал: [Διότι ἐκ]τελοῦσιν. При переводе я следую такому варианту.

²⁴ Окончание текста также очень плохо читается. Порфирий Успенский видел здесь: "Καὶ ποῖα δὴ ταῦτα ;...ὕψηλῆς καὶ χαμηλῆς", В.Бенешевич - " Ἀπὸ ποῖα δὴ ταῦτα; Εὕρους ὕψηλῆς καὶ χαμηλῆς ". Л.Тардо - " [Ἀ]πὸ ποῖα δὲ ταῦτα; Εὕρους ὕψηλῆς καὶ χαμηλῆς ". Свое прочтение я представил в опубликованном тексте.

Translation

*With God, the beginning of signs
[of the art of chanting],
explained separately,
created by the wisest Michael Blemides¹.*

Question: What sign is the ison cheironomized by?

Answer: By the sign of the Holy Trinity. Just as the Holy Trinity is trinal - [for] in holiness neither the Father, nor the Son, nor the Holy Spirit exceed [each other]; so is the ison chanted, when the fingers are put together².

Question: What sign is the oligon cheironomized by?

Answer: It is cheironomized by the sign of the hand of Our Lord who said to [his] disciples: "Cast the net on the right side of the ship and ye shall find"³.

Question: What sign is the oxeia cheironomized by?

Answer: By the sign of sharp lances, as if imitating sharp nails⁴.

Question: What sign is the petasthe cheironomized by?

Answer: By the sign of the hand of Our Lord, who said to the paralysed: "Rise, take up the bed and walk"⁵.

Question: What sign is the kouphisma cheironomized by?

Answer: By the sign of the cloud overhanging Our Lord in the Transfiguration. It is shown by three fingers, [embodying] Christ, Moses and Elias⁶.

Question: What sign is shown by the diple?

Answer: It shows the hand of Our Lord, exhorting the Jews and saying to them⁷: "The words that I speak unto you I speak not of myself but of the Father which sent me." It shows [its] holiness by three stretched fingers, and its humanity is shown by the clenched ones⁸.

Question: What sign does the kratemokatabasma show?

Answer: It shows the sign of God descending, who came down from Heaven, embodied in flesh by Holy Virgin, and became a man, and having sunk [into the sepulchre], resurrected the dead but was not void of the Father's bosom.

Question: What sign does the parakletike show?

Answer: It shows the fire of coals in the sea of Tiberias and Christ's call: "Come and dine"¹⁰.

Question: What does the parakalesma show?

Answer: It shows the rod of Moses which turned into a serpent¹¹.

Question: What does the petasthon show?

Answer: It shows the hand of the Angel saying to the shepherds: "Go to Bethlehem and ye shall find the babe wrapped in swaddling clothes. This is Christ the Lord"¹².

Question: What sign does the kratema show?

Answer: It shows the hand of [John] the Bâptist, holding [it] and saying: "Behold the Lamb of God"¹³.

Question: What sign does the apoderma show?

Answer: It shows the sign of the tabernacle of testimony¹⁴.

Question: What sign is the bareia cheironomized by?

Answer: By the sign of those heaving up [their] burden and climbing up all [their] way; as they say among the grammarians that a bending man imitates the oxeia and the one riding [a horse] imitates the circumflexed accent¹⁵.

Question: What sign is the kylisma cheironomized by?

Answer: It shows the Sun, making its way from East to West¹⁶.

Question: What sign is the xeron klasma cheironomized by?

Answer: By the sign of the hand of the Lord who is blessing five loaves and filling five thousand [people]¹⁷.

Question: What sign is the antikenoma cheironomized by?

Answer: It shows the boat when Peter casts a hook and a net into the sea and finds a stater¹⁸.

Question: What does the apostrophos show?

Answer: Joachim's gifts for Anna, when they return from the temple [after having prayed] about their childlessness¹⁹.

Question: What does the elaphron show?

Answer: It shows the sign of the hand of Our Lord, breaking bread and giving [it] to his disciples²⁰.

Question: What does the psephiston show?

Answer: Jacob's stairway which he put up [in his dream], or [it shows] Our Lady²¹.

Question: What does the gorgon show?

Answer: It shows the sign of the hand of John the Baptist, rejoicing in his soul and using his hand when baptizing Christ. In the same way the tromikon [is shown]. While the tzakisma... dot. Let it be for you.... the bodies [?] and the spirits²².

Question: How many semi-tones [there exist]?

Answer: Seven.

Question: Why are they called semi-tones?

Answer: [Because] they lead to the tone²³.

Question: How many spirits [there exist]?

Answer: Four.

Question: What are they?

Answer:... the hypsele and the chamele²⁴.


Comments

¹ In the publication of L.Tardo it is τοῦ Βλεμμίδου, probably by the analogy with Νικηφόρου Φιλοσόφου τοῦ Βλεμμίδου.

² While translating the final phrase Porphyry Uspensky added something of his own: "... so is the ison chanted smoothly without raising or lowering the voice, with fingers clenched."

Michael Blemydes writes about a well-known cheironomic gesture, basically formed of these joined "levelled" fingers (see also: *Χρύσανθος ἐκ Μαδύτων. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, §210). Thus in cheironomia the notographic meaning of the ison denoting the pitch "equality" with the preceding sound was embodied. That must have been the most wide-spread cheironomic symbol relative to the ison. However, it is unlikely to have always been of one type only. There is evidence that sometimes the ison was executed by the arm from the shoulder (see fol.47 v. of *RAIC 63* and comment 3 to this folio). It seems to have been the only cheironomic gesture intended to denote interval and pitch features of phonation, whereas all other signs indicated the dynamics of execution, its tempo and character, some "shades" of execution etc.

³ This is an exact quotation from "The Gospel according to St.John" (21,6). It was also cited by Chrisanthos in his description of the cheironomic gesture of the oligon (*Χρύσανθος ἐκ Μαδύτων, Θεωρητικὸν...*, §211). Judging by it, the characteristic feature of the gesture was the cheironomer's right hand movement imitating "a throw". It should be noted that this gesture has nothing in common with the graphic shape of the oligon — .

⁴ One does not have to be very imaginative to fancy this gesture which was undoubtedly used to draw the outlines of the oxeia in the air .

At the same time the cheironomic gesture, related with the kentema and the dyo kentemata, are known to have denoted pricks (*Gabriel*, 196-197, see: comment 20 to *Greek 239*). Comparing the signs imitating "sharp nails" and "pricks", one can have a more precise idea of their specific features.

⁵ A quotation from "The Gospel according to St.John"(5,8). It is also cited by Chrisantos when he mentions the cheironomic gesture of the oligon (*Χρύσανθος ἐκ Μαδύτων. Θεωρητικὸν* § 212). It is highly conceivable that not only hands took part in executing it ("walk").

Anyway, the Gospel text helped the pupils, seeing this gesture, to have its visual demonstration and remember it better, for in the chanter's mind it was associated with a specific subject.

Gabriel (60,231-232) gives another description of the cheironomic gesture of the petasthe, when the hand movements were compared with a flap of a bird's wing (see comment 5 to fol. 43 of RAIC 63). The different gestures for one and same sign is the result of individual ways of executing cheironomic gestures with one and same value.

⁶ According to Gabriel (60,233-236) the sign of kouphisma indicated "light" sound, void of any rough accents (see comment 17 to *Greek* 239). Other sources describe it in the similar way, saying that "the kouphisma is something light, both in cheironomia and in melos"; see: *Codex Lavra 1656* (Tardo 224), *Codex Jerusalemitanus 332* (Rebours 307-308), *RAIC 63*, fol. 47.

Thus, the analogy to the well-known Gospel episode (St. Matthew 17,5; St. Mark 9,7; St. Luke 9,34) seems quite natural in describing the cheironomic gesture of the kouphisma. Different domesticoi and protopsaltes showed this cloud and its lightness in different ways.

⁷ No doubt, the manuscript λέγων should be replaced by λέγοντος (which was done by L.Tardo).

⁸ Here two phrases from "The Gospel according to St. John" are combined: 14,10 ("τὰ ρήματα ἃ ἐγὼ λαλῶ ὑμῖν, ἅπ' ἐμαυτοῦ οὐ λαλῶ") and 14, 24 ("...ἀλλὰ τοῦ πέμψαντος με πατρός"). It is interesting to note that Chrisanthos (*Χρύσανθος ἐκ Μαδύτων. Θεωρητικὸν* § 213) connects the cheironomic gesture "εἰς τύπον τῆς θεότητος, καὶ ἀνθρωπότητος" not with the diple, but with the dyo kentemata. This divergence is noteworthy, because it implies that either Chrisanthos had a source which differed from the manuscript text of Michael Blemydes in some information, or he had just used the evidence of a later period, current among protopsaltes at the end of the XVIIIth - beginning of the XIXth centuries.

It is not improbable that there were special reasons for the interpretations of the cheironomic gestures of the diple and the dyo kentemata to have some features in common. It should be noted that both the diple // and the dyo kentemata \\\ consist of two identical elements. Could this circumstance account for the two "spheres" - the holy and the human ones - being sometimes contrasted with each other in the descriptions of these two signs? Could this be some

way of showing the common character and the difference of a single whole?

However, if we compare the description of the gesture of the *dyo kentemata* known to us (see comment 4) with that of the *diple* gesture given by Michael Blemydes, we can hardly find anything in common between them. The first of them just imitated "pricks", while the second gesture seems to have been connected with the two established alternating positions of three fingers - raising, and bending, which is only natural, for the *diple* and the *dyo kentemata* denoted the aspects of rendering musical material which were different in meaning.

At the same time, another thing should be noted: whole the *ison* was shown by the three "levelled" fingers, the *diple* was executed by the same fingers but in alternating positions (stretched and bent).

⁹ The ends of lines 21 and 22 appeared to have been destroyed in the manuscript because of the paper frame (see the introductory article), which enclosed the folio with Michael Blemydes' text. It was for the same reason that the last syllable of the word ἀνθρωπότητα of line 19 was lost. Their reconstruction was done by Porphyry Uspensky and seems fairly convincing.

The *kratemokatabasma* is known to be a synonym of the name of the *kratemohyporron*: "... κρατημοκατάβασμα, ὃ λέγεται κρατημοὑπόρρον" (*Codex Lavra 1656*. - Tardo 219).

The cheironomic gesture illustrating descension, was absolutely relevant for the sign, indicating the sequence of two descending seconds. And it was equally natural for the milieu where teaching was done to associate this gesture with the descension of Christ to Earth. Each cheironomer could find his own ways of executing this gesture, while the choir which used to work with him permanently was well acquainted with the outlines and the meaning of it.

¹⁰ Here the quotations of two verses from "The Gospel according to St. John" - 21,9 ("... βλέπουσιν ἀνθρακίαν...") and 21,12 ("... δεῦτε ἀριστήσατε...") are joined together.


According to Gabriel (66, 308-312) a special manner of execution, rendered by the *parakletike* sign, to some extent resembles the one suggested by the *parakalesma*:

"Ἡ δὲ παρακλητικὴ παρακλιτικὸν ποιεῖ τὸ μέλος καὶ ὅσπερ εἰ δέομενον ὁμοίως καὶ τὸ παρακάλεσμα. Καὶ ὅσπερ ὁ παρακαλῶν μετὰ ἀνεϊμένης καὶ κεκλασμένης ποιεῖται τὴν δέησιν φωνῆς, οὕτω καὶ ὁ τὴν παρακλητικὴν καὶ τὸ παρακάλεσμα ψάλλον οὐ μετὰ σφοδροῦ τόνου δεῖ τὴν φωνὴν προφέρειν ἀλλὰ ἴσως".

"The parakletike creates imploring and somewhat praying melos. So does the parakalesma. As if the one who is praying is doing it with some rise and trepidation of the voice. In the same way the chanter, who is chanting the parakletike and the parakalesma, should make the sounding without strong accent but with rejoicing".

However, the very description of the cheironomic gesture, related with the parakalesma, is rather vague. Reading this passage from Michael Blemydes and trying to imagine the movements of the cheironomer by this description, one can visualize completely different gestures. Therefore the cheironomic symbol of the parakletike still remains a mystery.

At the same time it is clear that its description in the text of Michael Blemydes is based on the terms παρακλητικὴ and παρακάλεσμα having originated from one and the same verb καλέω ("I call"). Therefore the noun κλήσις ("calling") is emphasized in the text. The cheironomer's task must have been to execute a gesture which could be understood as "a call". There may have been many of possible variants here, too.

¹¹ A well-known Old Testament episode (Exodus 4,2-3) is used to describe this gesture. It is most conceivable that the sign of the parakalesma was chanted by means of a certain "glissando vibration" of the voice, which could be at best shown by a serpentine movement. We remember that the graphics of the paracalesma 

has "zigzag" contours. Most likely, the cheironomer was just "drawing" this sign in the air.

¹² While reading the question being asked, one can think that there is a mistake in the text, and that the manuscript word τὸ πεταστόν should be replaced by the well-known τὸ πελασθόν. L.Tardo did it in his publication (and I followed him in it, see:

Герцман Е. Византийское музыкознание 253, footnote 2). However, to understand the origin of this "mistake", one should take into account Gabriel's words (60,237-239): "The pelaston should have been called "petasthon"(see comment 18 to Greek 239). Hence, the term τὸ πεταστόν did not appear in the manuscript by mere accident.

As for the description of the cheironomic gesture itself, it gives rise to various movements of the cheironomer.

¹³ Evidently, the Gospel phrase (*St. John* 1,29 and 1,36) might have been completely different, since the semantic centre of this description is not this phrase, but the noun "kratema" - τὰ κράτημα ("holding", "keeping") which helps to portray the sublime figure of John the Baptist, who pronounces his phrase with his hand raised in blessing (literally:"by means of holding" - διὰ τοῦ κρατήματος). So the cheironomer was to make this gesture in such a way that the chanters could recognize the figure for "holding". It was then understood that the kratema was meant.

The comparison of the descriptions of the kratema and the diplex cheironomic gestures proves Gabriel's words (66,305-307): "Διαφέρουσι δὲ μόνον κατὰ τὴν χειρονομίαν" ("They are different by cheironomia only").

¹⁴ The *genetivus possessivus* is borrowed from the *Septuagint*. ("Numbers" 1 50) But the cheironomic gesture itself remains unclear, for it refers to the category of gestures resulted from constant long contacts of domesticoi and protopsaltes with chanters. In such cases not only the cheironomic gesture itself, but its conventional explanation appeared as well, which was clear to those who took part in "chanting agreement" and not clear to other people.

¹⁵ Line 11 of the reverse side of the manuscript folio is very difficult to read, since most of the letters have faded. L.Tardo's reconstruction seems to be the most acceptable.

It is quite evident that the whole subject, described in the text is founded on "playing up" the meaning of the adjective βαρεῖα ("heavy"). This is how the first phrase of the answer appeared. Yet while reading the second phrase one may be puzzled at first. The question is about the bareia, the sign indicating a special expressiveness of the voice in descending movement. While in the answer the oxeia is mentioned as a grammatical sign of acute accent

(*accentus acutus*) and of circumflexed accent (*accentus circumflexus*). In this connection it should be remembered, first of all, that the musical neumes of the oxeia and the bareia came from the prosodic signs of the same name. Therefore grammarians' associations with prosodic signs are fairly relevant here. Besides, the graphic shapes of the oxeia and the bareia are identical here. They differ in slopes only: the oxeia has a right slope \swarrow , while the bareia has a left one

\searrow . Yet this difference can be seen in writing only. And if the signs are shown, for example, by bending a torso, as is written in the source, then it makes no difference what slope it will be : right or left. It is only the bending itself that matters. But the cheironomic symbol of the oxeia has already been described in the beginning of Michael Blemydes' text, and it was clear from it, that it was a hand movement. Hence, the bareia, unlike the oxeia, may have been shown by the necessary bending of the cheironomers.

However, in the fragment analyzed there is a strange comparison: "a bending man imitates the oxeia". It is quite evident that the sign of the oxeia \swarrow is quite contrary to the figure of "a bending man". This misunderstanding was sensed by Porphyry Uspensky and, regardless of the text and without any comments, he translated the phrase "ἄνθρωπος περιπατῶν κυρός, μιμεῖται τὴν ὀξεῖαν" as follows: "...the man going upright looks like an acute accent above the word".

It is quite possible, though, that instead of κυρός there should have been εὐθύς ("upright") in the text, for this adjective suits the image described better. However, in the translation I did not venture to deviate from the text.

¹⁶ It is fairly easy to visualize in a general way the cheironomic posture illustrating the given description, the more so that the

figuration of the sign of the Kylisma $\sim \sim$ helps to do so. It is most probable that the domesticos or the protopsaltos drew the sign of the kylisma in the air, which was understood by the chanters as moving the hand "from East to West".

It is not quite clear why Porphyry Uspensky omitted the translation of this section.

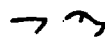
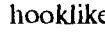
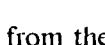
17 This description must have reminded the chanters of the gesture well-known to them. Yet it says nothing to us, who are not familiar with it.

Gabriel writes about the sign of the xeron klasma (68,338-340):

"Τὸ δὲ ξηρόν κλάσμα ἀπὸ τοῦ κλῶ "το κόπτω" καὶ τοῦ ξηρόν "τὸ σκληρόν" ἔνθα γάρ τιθεταὶ τὸ ξηρόν κλάσμα, δεῖ κλᾶν τὴν φωνὴν τραχέως καὶ σκληρῶς".


"[The term] xeron klasma has come from [the words] "klao" - "to strike" and "xeron" - "sharpness". For wherever the xeron klasma is placed, it is necessary to strike a sound roughly and sharply".

This statement can hardly clear up anything in the description of the cheironomic gesture which corresponds to the xeron klasma. But it is clear that it was to be executed roughly and sharply.

18 This is a very illustrative picture which could be embodied properly in a cheironomic gesture. No hook is mentioned in the text of "The Gospel according to St. Matthew" (17,27), from which the given subject was borrowed. Hence, the word "hook" was introduced only to remind the chanters of the form of the antikenoma   . Most likely, the gesture was intended to show a hooklike movement.

19 It is no wonder that the images of the Virgin's parents from the apocryphal "Gospel according to St. Jacob" (1-2) are used here. They were fairly popular in church practice at that time and did not provoke the attitude, which might have been aroused from the dogmatic point of view by the use of the uncanonical religious literature could have aroused. Life was much broader and more tolerant than traditional canons.

This fragment is built on playing up the verb ἀποστρέφω ("I turn, I return"). Hence, the association with Joachim and Anna, "returning" (ἀποστρέφοντες) from the temple (any other subject may have been used here if its description included the verb ἀποστρέφω). Could the choir-master show this "returning" by a gesture? It must have been one of the conventional gestures printed in the memory with the help of the above-mentioned episode according to the mutual agreement between the domesticos and the choir.

20 The neume elaphron, close in form to an elliptical semisphere  may have been interpreted as the outlines of a round loaf of

baked bread (seen from the flat side). The chanters, who had been trained beforehand to see such associations, were to distinguish that sign fairly well.

²¹ To understand the connection of the stairway symbol with the sign of the psephiston, let us remember what Gabriel wrote about it (66,320-322):

"Τὸ δὲ ψηφιστὸν ἐτυμολογεῖται ἀπὸ τοῦ ψηφίζειν καὶ ἀριθμεῖν. τίθεμεν γὰρ τοῦτο ἔνθα εἰσὶν αἱ φωναὶ κεχωρισμέναι καὶ οὐχ ὁμοῦ λεγόμεναι ἀλλ' ὡσπερ μεμετρημέναι".

"The name "psephiston" is derived from [the verbs] "psephizein" "to count" and "arithmein" "to calculate", for we place it where separate interval signs exist, which are chanted not coherent, but as if counted separately".

Thus, the psephiston indicates separate execution of each sound of a melodic sequence (not unlike "*marcato*"). Therefore, it is most conceivable that each "step" of the "stairway", borrowed from the Old Testament book of "*Genesis*" (28,12), and when shown by the domesticos, was associated with the corresponding sound. The drawing of the stairway outline in the "cheironomic space" presented no difficulties.

²² Beginning from the end of line 22 of the reverse side of the folio, the manuscript text at the end of the section appears incomprehensible, for again, owing to the paper frame, the connection between the words τζάκισμα and στιγμή is destroyed. L.Tardo considered the following variant to be correct one: "καὶ τὸ τρομικόν, τὸ τζάκισμα καὶ ἡ στιγμή". However, I cannot think of any catalogue of the great hypostases which would contain the sign of ἡ στιγμή. Thus I cannot accept such a reconstruction.

There are only unfilled gaps left instead of letters in some places lines 23. Therefore, the preposition, or the prefix, ὑπό in the middle of the line turned out to be cut off from the continuation of the word and from the beginning of the succeeding one. Its ending τόν, which can be found a little further on may be interpreted as the *genetivus pluralis* ending of σωμαίων spelled incorrectly (compare with the succeeding καὶ πνευμάτων).

²³ The beginning of the answer cannot be read in the manuscript. L.Tardo suggested the following variant: [Διότι ἐκ] τελοῦσιν, which I follow in my translation.

²⁴ The end of the text is also scarcely readable. Porphyry Uspensky saw here: "Καὶ ποῖα δὴ ταῦτα;... ὑψηλῆς καὶ χαμηλῆς, V.Beneshevich saw "[A] πὸ ποῖα δὴ ταῦτα; Εὐρυς ὑψηλῆς καὶ χαμηλῆς", and L.Tardo saw "Ἀπὸ ποῖα δὲ ταῦτα; Εὐρυς ὑψηλῆς καὶ χαμηλῆς". My own version is given in the present publication of the text.

Часть II

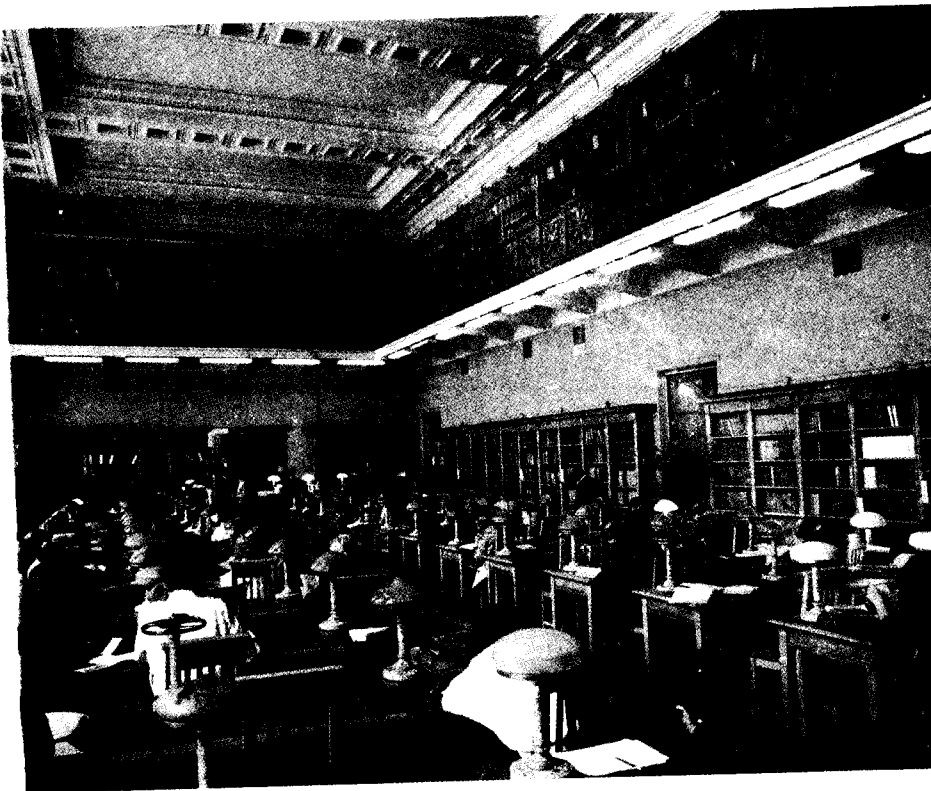
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
РУССКОГО
АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА
В КОНСТАНТИНОПОЛЕ
(РАИК 63)

Part II

FROM THE COLLECTION
OF THE RUSSIAN
ARCHAEOLOGICAL INSTITUTE
IN CONSTANTINOPLE
(RAIC 63)

**The publisher house
reminds to readers
that author's text
is Russian**





Глава I

Состав РАИК 63'

"...у наследников церковного регента Килцаниди (μουσικο-διδάσκαλος Π.Γ.Κηλτζανίδης) приобретена коллекция литургических рукописей с нотными знаками, состоящая из 23 книг. В том числе находится неизданный трактат самого Килцаниди о церковной музыке, четыре различных редакции часто встречающегося (в коллекции Института имеющегося) "Руководства по музыкальному искусству" ("Σημάδια τῆς μουσικῆς τέχνης") и ряд богослужбных книг, писанных на бомбицине и бумаге, весьма четких и исправных. Эта коллекция заслуживает, по-видимому, внимания специалистов по церковной музыке"¹.

Это сообщение было опубликовано в начале XX века в одном из Отчетов Русского Археологического института в Константинополе (РАИК), просуществовавшего недолго, но оставившего заметный след в европейском византиноведении². Теперь, спустя почти столетие после обнародования приведенного сообщения, можно считать, что эта рукописная коллекция действительно начинает интересовать историков музыки, так как до сих пор не было ни одной музыковедческой публикации, посвященной ее материалам. Начинающаяся часть книги - первый опыт такого рода.

Из 23 рукописных книг, указанных в Отчете, в настоящее время признаются принадлежащими к коллекции Панайотиса

¹ Известия РАИК 14, 1909, 135.

² Материалы о деятельности института см. в издании: Παπουλίδης Κ. Τὸ Ρωσικὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτούτο Κωνσταντινουπόλεως (1894-1914). Θεσσαλονίκη 1984.

Килцаниди только 19³. Среди исчезнувших четырех манускриптов (или по каким-то причинам лишенных владельческой записи П.Килцаниди и потому не причисляемых к собранию) отсутствует и трактат самого П.Килцаниди⁴.

В числе этих 19 кодексов есть один, который почти полностью посвящен музыкально-теоретическим сочинениям, - РАИК 63. Судя по бумаге и почерку, эта рукопись создана не позднее последней четверти XVIII века⁵. На л. 1 об. присутствуют владельческие пометы самого Панайотиса Килцаниди (Χ.Παναγιώτης Γ.Κηλτζανίδης. Προυσαεὺς μουσικοδιδάσκαλος), рядом с которой другим почерком указана дата его смерти (+ τῇ 18 Νοεμβρία 1896), а несколько далее - К.Γ.Κηλτζανίδης 23.ΧΙ.97. На л.28 об. имеется арабская запись⁶, а на л.55 - итальянская⁷.

Первая половина кодекса (лл.1-40 об.) посвящена обращению к митрополиту Деркон Самуилу и изложению музыкально-теоретического труда Кирилла Мармаринского (подробнее об этом см. далее).

Далее на л. 41 находится заглавие "Τοῦ λογιωτάτου Ἰωάννου ἱερέως Πλουσιαδινοῦ ἐρμηνεῖα τῆς μουσικῆς" - "Объяснение музыки мудрейшего Иоанна Плусиадина, иерея". Но прочитав начальный отрывок, следующий сразу же за этим заглавием, всякий, кто знаком с памятниками византийской музыка-

³ См.: *Лебедева И.* Греческие рукописи. Ленинград 1973 (Описание рукописного отдела Библиотеки Академии Наук СССР, 5), 88, 137, 138, 142, 145, 160, 178, 181, 182, 184, 194, 198, 201-205.

⁴ Правда, остается непонятным, о каком сочинении идет речь в Отчете. "Диатрибы" П.Килцаниди были изданы еще задолго до поступления его коллекции рукописей в РАИК (см.; например: *Κηλτζανίδης Π.Γ. Διατριβαὶ περὶ τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἐν ΚΠόλει 1879. Idem. Μεθοδικὴ διδασκαλία... τοῦ γνησίου ἐξωτερικοῦ μέλους. Ἐν ΚΠόλει 1881*). Имелось ли в виду в Отчете какое-то другое сочинение или рукопись прежде опубликованного трактата? Все это еще предстоит выяснить исследователям рукописного фонда РАИК.

⁵ См.: *Овчинникова-Пелин В.* Сводный каталог молдавских рукописей, хранящихся в СССР. Коллекция Ново-Нямецкого монастыря (XIV-XIX вв.). Кишинев 1989, 393, N 25 (1781 г.). Правда, И.Лебедева (Указ. соч. 205) считает, что РАИК 63 - рукопись начала XIX века. Ей следует и К.Папулидис (*Παπουλίδης Κ. Op.cit., 222*).

⁶ Плохо читаемая, она содержит нечто вроде нескольких мусульманских постулатов (типа "Идут неверные к религии" или "Этот мир длинен, а тот - вечен"), возможно, изложенных в стихотворной форме.

⁷ В поэтической форме: "Quando spunta in Ciel l'aurora..."

знания, обнаружит хорошо известный текст Ὁρᾶς οὖν τούτων τῶν τεσσάρων καὶ ἐν τῇ μουσικῇ τέχνῃ πνεύματα τέσσαρα λέγονται, ἃ καὶ πρὸς ὃ λόγος εὐρύτερον διδάξει ἡμᾶς" - "Так вот, ты видишь, что [из-за] этих четырех [духов] в музыкальном искусстве также упоминаются четыре духа, с которыми мы более подробно ознакомимся позднее". Это предложение и весь последующий текст совершенно определенно говорят о том, что перед нами знаменитое музыкально-теоретическое сочинение, приписывающееся Иоанну Дамаскину и не имеющее никакого отношения к Иоанну Плусиадину. Более того, вслед за этим трактатом там же излагается целый ряд других музыкально-теоретическихopusов, широко распространенных в византийском и поствизантийском церковном обиходе. Лишь в самом конце, на лл.52-54 об. действительно появляется текст сочинения Иоанна Плусиадина.

Сейчас трудно сказать определенно и точно, чем вызвано заблуждение переписчика. На этот счет остается только строить различные предположения. Одно из них может быть таким.

Дело в том, что текст трактата, приписывающегося Иоанну Дамаскину, в *РАИК 63* дается не с самого начала. Общепринятое его вступление, отсутствующее в нашей рукописи, сразу же указывает на Иоанна Дамаскина как на автора сочинения "Τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐρωταποκρίσεις τῆς παλαδικῆς τέχνης" - "Вопросоответники о пападическом искусстве святого отца нашего Иоанна Дамаскина". Но, судя по всему, переписчик *РАИК 63* имел в своем распоряжении дефектную рукопись, в которой отсутствовало не только первое предложение, но и весь обширный начальный раздел (далее он будет приведен полностью). Поэтому создатель *РАИК 63*, не видя перед собой первого предложения, естественно, хотел восстановить имя автора сочинения и его заглавие. С этой целью он заглянул в самый конец рукописи, чтобы попытаться обнаружить там хотя бы имя автора текста. Здесь он и увидел сообщение о том, что текст "...πελόνητα καὶ συντέτακται παρὰ τοῦ ἐλαχίστου τῶν ἱερέων καὶ τῶν ἐμπείρων ἐν μουσικῇ κυρίου Ἰωάννου ἱερέως τὸ ἐπὶ κλην ἔτυχε Πλουσιαδινός" - "... выполнен и сочинен смиренным из священников и среди сведущих в музыке господином иереем Иоанном, который получил прозвище Плусиадина".

Так было найдено имя "автора". Теперь нашему переписчику необходимо было установить название трактата. С этой целью он начал листать рукопись от конца, где увидел имя "автора", к началу и через несколько листов наткнулся на фразу, которую легко можно было принять за название: "Ἐτέρα παραλλαγή, ἥτις λέγεται ἑρμηνεῖα τῆς τέχνης". Здесь было столь популярное для учебных руководств слово ἑρμηνεῖα (объяснение). Содержание же трактата давало возможность уточнить всю фразу и вместо τῆς τέχνης появилось более определенное τῆς μουσικῆς. Так заглавие трактата Иоанна Плусиадина, вынесенное переписчиком на л. 41, оказалось названием всего свода музыкально-теоретических работ, изложенных на лл 41-54 об. *РАИК* 63. Такое предположение - лишь одно из возможных объяснений появления неверного названия⁸.

После завершения музыкально-теоретической части *РАИК* 63 в рукописи следуют два пустых листа, а затем, начиная с л.56 вплоть до 85 об., читателю предлагается "Εἰς ἅπασαν τὴν λογικὴν τοῦ Ἀριστοτέλους μέθοδον προδιήγησις εἰθ' οὖν εἰσαγωγὴ συντελεῖσα παρὰ κῦρ Γεωργίου Σουγδουρῆ τοῦ ἐξ Ἰωαννίνω" - "Предварительное изложение метода или введение в полную логику Аристотеля, составленное господином Георгием Сугдуром из Янины".

Таков в общем состав *РАИК* 63.

В настоящей книге будет опубликован не весь текст этого кодекса, а только то, что имеет непосредственное отношение к ее тематике. Естественно, что "Введение в логику Аристотеля" - объект философского изучения и поэтому полностью выпадает из сферы музыковедческих интересов.

Представляется, что источники, содержащиеся в *РАИК* 63, целесообразно публиковать не в том порядке, в котором они изложены в рукописи. Желательно было бы соблюсти исторический принцип и поместить в начале сочинения, возникшие раньше. Это, конечно, трактат, приписываемый Иоанну Дамаскину, и серия других сочинений, прирывающих к нему в

⁸ Нет ничего удивительного в том, что это ошибочное заглавие ввело в заблуждение И.Лебедеву, которая при описании кодекса отметила, что на лл.41-54 об. находится "Объяснение музыки" Иоанна Плусиадина и не указала на трактат Псевдо-Дамаскина и другие музыкально-теоретические работы, содержащиеся в этом кодексе (см.: *Лебедева И. Указ.соч.*, 205).

РАИК 63. Затем следует дать "Объяснение музыки" Иоанна Плусиадина , жившего как раз на рубеже византийской и пост-византийской эпох , а потом - "Введение" Кирилла Мармаринского (XVIII в.).

Такая последовательность источников справедлива с исторической точки зрения и удобна как для восприятия , так и для комментирования, поскольку в этом случае перед читателем разворачивается перспективная картина сопряженности музыкально-теоретических представлений в историческом времени. Кроме того, знакомство с основополагающими работами Псевдо-Дамаскина и анонимных авторов в самом начале помогает с большей легкостью освоить материал более поздних источников , который нередко является лишь повторением или развитием положений , заимствованных из ранних работ. Это же обстоятельство оказывает неоценимую помощь и при комментировании текстов , так как избавляет от лишних повторов и освобождает от толкования многих фрагментов текста , что было бы необходимо при ином порядке публикуемых источников.

The Composition of RAIC 63

"...A collection of liturgical manuscripts with notation signs consisting of 23 books was purchased from the heirs of the church precentor Keltzanides (μουσικοδιδάσκαλος Π.Γ Κηλτζανίδης). Among them there is a hitherto unpublished treatise on church music written by Kiltzanidi himself, four different editions of "The Handbook on the Art of Music" ("Σημάδια τῆς μουσικῆς τέχνης ") and a number of books of divine services, written on bombycine and paper, fairly legible and correct. This collection is likely to interest specialits on church music"¹.

This information was published at the beginning of the XX century in one of the reports of the Russian Archaeological Institute in Constantinople (RAIC), which, though having existed but for a short period, made a considerable contribution into European Byzantine studies². Now, almost a century after the above-mentioned information was published, historians of music are beginning to take interest in this manuscript collection, for no musicological work, dealing with its materials, has hitherto been published. This part of the present book is the first attempt of such kind of research.

¹ Известия РАИК 14,1909,135.

² About the activity of the institute see: Παπουλίδης Κ. Τὸ Ρωσικὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτούτο Κωνσταντινουπόλεως (1894-1914). Θεσσαλονίκη 1984.

Of the 23 manuscript books, mentioned in the report only 19 are recognized as belonging to the collection of Panagotes Keltzanides³. Among the four manuscripts that are missing (or for some reason have no P.Keltzanides' ownership mark and, hence, are not numbered among the manuscripts of the collection) there is no treatise by P.Keltzanides himself⁴.

Among these 19 codexes there is one, which almost entirely deals with the works on musical theory: it is RAIC 63. Judging by the paper and the handwriting, the manuscript was written not later than the last quarter of the XVIII century⁵. Folio 1 has the ownership marks of Panagotes Keltzanides: (Χ.Παναγιώτης Γ. Κηλτζανίδης. Προυσαεὺς μουσικοδιδάσκαλος), next to it the date of his death is written in another hand (+ τῇ 18 Νοεμβρίᾳ 1896) and somewhat further it is written: Κ. Γ. Κηλτζανίδης 23.XI.97. There is a note in Arabic on folio 28v⁶ and another one in Italian on fol.55⁷.

The first half of the codex (fol.1-40 v.) deals with the exposition of the address to the Metropolitan of Derkon Samuel and the work on musical theory by Cyril of Marmara (for more details about it see Chapter 4).

Further, on fol. 41 the title is found: "Τοῦ λογιωτάτου Ἰωάννου ἱερέως Πλουσιαδινοῦ ἐρμηνεῖα τῆς μουσικῆς". - "The Explanation of Music by the Wisest Ioannes Plousiadenos, the Priest". However, having read the opening passage, which follows the title, anyone who

³ See: *Лебедева И.* Греческие рукописи. Ленинград 1973 (Описание рукописного отдела Библиотеки Академии Наук СССР, 5), 88, 137, 138, 142, 145, 160, 178, 181, 182, 184, 194, 198, 201-205.

⁴ However, it remains unclear what is implied in the Report. "Diatribes" by P.Keltzanides had been published long before his manuscript collection was taken to RAIC (see, for example: *Κηλτζανίδης Π. Γ. Διατριβαὶ περὶ τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.* Ἐν ΚΠόλει 1879. *Idem.* Μεθοδικὴ διδασκαλία ... τοῦ γνησίου ἐξωτερικοῦ μέλους. Ἐν ΚΠόλει 1881). Could some other work or a manuscript of the treatise already published be implied in the Report? This is still to be established by the researchers of manuscript.

See: *Овчинникова-Пелин В.* Сводный каталог молдавских рукописей, хранящихся в СССР. Коллекция Ново-Нямецкого монастыря (XIV-XIX вв). Кишинев 1989, 393, N 25 (1781). However, I. Lebedeva (Op. cit., 205) claims that the RAIC 63 manuscript was written at the beginning of XIX century. Her viewpoint is shared by K. Papoulides (*Παπουλίδης Κ.* Op. cit., 222).

Hardly readable, it contains something like several Moslem postulates (of the kind: "The faithless go into religion" or "This world is long and that one is eternal"), perhaps written in verse.

In verse: "*Quando spunta in Ciel l'aurora...*"

is familiar with the monuments of Byzantine musicology, will find a well-known text there:" Ὁρᾶς οὖν τούτων τῶν τεσσάρων καὶ ἐν τῇ μουσικῇ τέχνῃ πνεύματα τέσσαρα λέγονται, ἃ καὶ πρόσω ὁ λόγος εὐρύτερον διδάξει ἡμᾶς ". - "So you can see that [because of] these four [spirits], in the art of music the four spirits, which we shall treat at greater length later, are also mentioned". This sentence and the following text prove that we have here the famous writing on musical theory, which is ascribed to John of Damascus and bears no relation to Ioannes Plousiadenos. Moreover, this treatise is succeeded by a series of other opuses on musical theory, which were widely spread in Byzantine and Post-Byzantine church practice. And only at the very end of the manuscripts, on fol. 52-54 v. the text of Ioannes Plousiadenos does appear.

It is difficult to say with certainty now what caused the scribe's misunderstanding. We can only guess the reasons for it. Following is one of our conjectures.

The fact is that the text of the treatise, ascribed to John of Damascus, is not given from its very beginning in *RAIC 63*. Its generally accepted preface, missing in our manuscript, points out that John of Damascus is the author of the work: " Τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς τέχνης " - "The Question-and-Answer Dialogues on the Art of Papadike by Our Holy Father John of Damascus". But the scribe of *RAIC 63* is likely to have had an imperfect manuscript at his disposal, where not only the first sentence but the whole first part of it (which is rather extensive at that, and will be given in full below) is missing. Thus, it is natural that the scribe of *RAIC 63*, not having the first sentence in front of him, naturally wanted to ascertain the name of the author and the title of this work. With this purpose in view he turned to the very end of the manuscript trying to find the name of the author of the text there. There he read that the text " ... πεπόνητα καὶ συντέτακται παρὰ τοῦ ἐλαχίστου τῶν ἱερέων καὶ τῶν ἐμπείρων ἐν μουσικῇ κυρίου Ἰωάννου ἱερέως τὸ ἐπίκλην ἔτυχε Πλουσιαδινός " - " ... was done and composed by the most humble among the priests and those versed in music, Ioannes, the priest, who got the nickname of Plousiadenos."

Thus the name of the "author" was discovered. Now our scribe was to ascertain the name of the treatise and he started leafing through the manuscript from the end, where he had seen the name

of the "author", to the beginning. As a result, having read several folios he came across a phrase which could be easily interpreted as the title: " Ἐτέρα παραλλαγή, ἣτις λέγεται ἐρμηνεία τῆς τέχνης ". It contained the word ἐρμηνεία ("exposition"), so widely spread in the handbooks of that time. The contents of the treatise made it possible to specify the whole phrase, and τῆς τέχνης was replaced by a more definite τῆς μουσικῆς. Thus, the title of the treatise by Ioannes Plousiadenos, having been placed on fol. 41 by the scribe, became the title of the whole code of works on musical theory, given on fol.41-54v. of *RAIC 63*. Such supposition is but one of the possible versions which explain the appearance of the erroneous title⁸.

The part of *RAIC 63*, dealing with musical theory, is followed by two blank folios and then, beginning from fol. 56 to fol.85v., the reader is offered " Εἰς ἅπασαν τὴν λογικὴν τοῦ Ἀριστοτέλους μέθοδον προδιήγησις εἰθ' οὖν εἰσαγωγή συντελεῖσα παρὰ κύρ Γεωργίου Σουγδουρῆ τοῦ ἐξ Ἰωαννίνω "- " The Preliminary Exposition of the Method or the Introduction into the Complete Logics of Aristotles, Made by Georgios Sougdoure from Yanina".

Such is the composition of *RAIC 63* in general.

In the present book only those fragments of this codex which have some direct bearing on its subject are published. Hence, "The Introduction into the Logics of Aristotles", being an object of study for philosophers, remains outside the domain of musicological interests.

It seems reasonable to publish the sources of *RAIC 63* in order of succession other than stick to the one given in the manuscript. It would be most desirable that the historical principle be followed here and that earlier compositions be placed first, among them the treatise, ascribed to John of Damascus, of course, and a series of other works standing next to it in *RAIC 63*. Then " The Explanation of Music" by Ioannes Plousiadenos, who lived at the turn of Byzantine and Post- Byzantine periods, should be place before "The Introduction" of Cyril of Marmara (XVIII c.) .

⁸ It is small wonder that this erroneous title should have misled I. Lebedeva who noted in her description of the codex, that it was " The Explanation of Music" by Ioannes Plousiadenos on fol. 41-54 v. and did not point out the treatise of Pseudo-Damascene and other works on musical theory included in this codex (see: *Лебедева Н. Op. cit.*, 205).

The publication of sources in this succession is correct from a historical standpoint and convenient both for apprehension and comment, since in such case a complete prospective scene of various concepts of musical theory existing in historical time displays itself to the reader. Besides, the preliminary acquaintance with the fundamental works of Pseudo-Damascene and anonymous authors, helps to apprehend the material of the later sources which often turns out to be but the repetition or the development of the principles borrowed from the earlier works. It also gives invaluable help in making comments on the texts, for it spares unnecessary repetitions and frees from interpreting many fragments of the text, which would be indispensable if the sources had been published in a different order of succession.

Глава II:

Псевдо-Дамаскин и другие

Самые ранние из известных сейчас списков трактата, приписывающихся Иоанну Дамаскину, относятся к XV веку. Один из них находится в *Codex Bodleianus 38 (ol. 3373)*, написанном неким "иеромонахом и учителем Панкратием" (Παγκράτιος ἱερομόναχος καὶ καθηγητής)¹. В этом кодексе вместе с трактатом Псевдо-Дамаскина дается и сочинение иеромонаха Гавриила. Другой список содержится в *Codex Dionisius 570*, датирующемся концом XV века². Его создателем был Иоанн Плусиадин, который кроме трактата τοῦ ὁσίου καὶ θεοφόρου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ включил в кодекс теоретические сочинения Иоанна Ласкариса, иеромонаха Гавриила и, конечно, собственный опус, а также целый ряд "методов", использовавшихся в его время при обучении певческому делу (подробно об этом см. вступительный очерк к главе "Объяснение искусства" Иоанна Плусиадина").

Известно несколько списков сочинения Псевдо-Дамаскина XVII века. Это, прежде всего, *Codex Constantinopolitanus 811*, списанный А.Пападопуло-Керамевсом³ и частично опубликованный Ж.-Б.Тибо⁴. Затем следует назвать *Codex Jerusali-*

¹ Coxe H. Catalogi codicum manuscriptorum bibliothecae Bodleianae. Pars prima. Oxonii 1853, 602-603.

² Σταθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ..., 698.

³ Παπαδόπουλος - Κεραμεύς Α. Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη. Τ.Ε.Πετρούπολις 1915, 321.

⁴ Thibaut J.-B. Traités de musique byzantine. Codex 811 de la Bibliothèque du Metochion du Saint-Sépulcre, Constantinople // ROC 6, 1901, 598-609.

mitanus 332, также описанный А. Пападопуло-Керамевсом⁵ и частично опубликованный Ж.-Б. Ребуром⁶. Вероятно, именно этот кодекс видел в Иерусалиме Порфирий Успенский, работавший в библиотеке Святогробского монастыря и переписывавший его для себя⁷. Порфирий Успенский также сообщил, что один сборник XVII века с трактатом Псевдо-Дамаскина был подарен ему в Ватопедском монастыре⁸. Л. Тардо опубликовал текст трактата Псевдо-Дамаскина по кодексу XVII века - *Codex Lavra 1656⁹*. Известен еще один список XVII века в *Codex Koutloumousius 461¹⁰*. Гильом Андрэ Виллото работал с этим сочинением по Каирской рукописи, которая, возможно, также была создана в XVII веке (1614 г.)¹¹.

В научной литературе упоминались и кодексы XVIII века, содержащие трактат Псевдо-Дамаскина: *Codex Docheiarius 318¹²*, *Codex Atheniensis 965¹³*, *Codex Ivron 1279¹⁴*.

Таким образом, списки сочинения Псевдо-Дамаскина достаточно известны. Но это еще не означает, что сам трактат хорошо изучен. Как раз наоборот. Несмотря на то, что его постоянно упоминают, а отрывки из него часто цитируют, само произведение исследовано слишком мало и таит в себе много загадок. Его изучение в значительной степени затрудняется тем, что до сих пор отсутствует критическое издание текста, которое учитывало бы разночтения всех известных в настоящее время списков. Только после осуществления такого издания можно будет приступить к подлинному изучению этого источника.

⁵ Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη. Τ. Α. Πετρούπολις 1891, 376.

⁶ Rebours J.-B. Quelques manuscrits de musique Byzantine. Ms. 332 de la Bibliothèque du Saint-Sépulcre de Jérusalem // ROC 9, 1904, 299-309; 10, 1905, 1-14.

⁷ Порфирий Успенский. Стихирарные пияты // ТКДА 1878, N 7, 69-70.

⁸ См. там же, 69.

⁹ Tardo 206-220.

¹⁰ Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐγχειρίδια // BZ, 1899, 113.

¹¹ Villoteau G. De l'état actuel de l'art musical en Egypte // Description de l'Egypte. Paris 1809, 784-833.

¹² Σταθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ... Α, 358.

¹³ Σακκελιών Ι. Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς ἐθνικῆς βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος. Ἐν Ἀθήναις 1892, 174.

¹⁴ Lambros S. Catalogue of the Greek manuscripts on Mount Athos. Vol. I. Cambridge 1895, 318.

Насколько известно, до сих пор никто и не подозревал, что в РАИК 63 имеется список трактата Псевдо-Дамаскина, ибо никто о нем нигде и никогда и не упоминал¹⁵. Поэтому его публикацию я рассматриваю как еще один шаг (осуществляемый вслед за Ж.-Б.Тибо, Ж.-Б.Ребуром и Л.Тардо) по подготовке критического издания трактата.

Авторство Иоанна Дамаскина относительно этого сочинения всегда вызывало сомнение. Так, например, уже в рукописи XV века *Codex Dionisius 570* Иоанн Плусиадин отметил на л.4, где начинается изложение текста этого сочинения: "Ἐμοὶ οὐ δοκεῖ τὰ τοιαῦτα τοῦ θειοτάτου Δαμασκηνοῦ εἶναι"¹⁶ - "Мне не кажется, что это [сочинение] божественного Дамаскина". Такие же сомнения высказывали все серьезные ученые, изучавшие впоследствии трактат. Для Ж.-Б.Тибо ложность утверждения об авторстве Иоанна Дамаскина была совершенно очевидной и он даже не считал нужным дискутировать по этому поводу¹⁷. Если же он использовал термин "нотация Дамаскина", следуя тем самым традиции, утверждавшей в трактате, то только для того, чтобы особым названием обозначить одну форму византийской нотации, отделив ее от другой, которую он именовал "нотацией Кукузеля"¹⁸. Ж.Б.Тибо склонен был считать, что создателем трактата был какой-либо монах или учитель пения, живший в XIV-XV вв¹⁹. Ж.-Б.Ребур верил, что, являясь величайшим реформатором литургии Восточной Церкви, Иоанн Дамаскин оказался лишь "подстрекателем" в деле создания трактата, так как большое место, отведенное музыке в божественной службе, требовало и соответствующего теоретического руководства²⁰.

Вопрос о причастности Иоанна Дамаскина к созданию этого сочинения нельзя рассматривать обособленно от *damasciana* в византийской и поствизантийской музыкальной традиции. Ведь

¹⁵ См. сноску 6 предыдущей главы.

¹⁶ *Ἐτάθης Γρ. τὰ Χειρόγραφα ...*, В, 698.

¹⁷ *Thibaut J.-B. Traités ...* 596.

¹⁸ См.: *Thibaut J.-B. Etude de la musique byzantine. La Notation de Saint Jean Damascène ou Hagiopolite* // Известия РАИК III, 1898, 138-179; *idem. Etude de la musique byzantine. La notation de Koukouzélès* // Ibid. VI, 1901, 361-396; *idem. La notation de Saint Jean Damascène: Les Martyries* // BB 6, 1899, 1-12.

¹⁹ *Thibaut J.-B. Traités ...* 596.

²⁰ *Rebours* 303-304.

там нередко великий реформатор фигурирует как автор музыки песнопений.

Действительно, имя Иоанна Дамаскина достаточно часто встречается в греческих нотных рукописях. Например, оно постоянно упоминается в связи с "взывающими" (κεκραγαρία, в русском церковном обиходе - "воззвахи"), а в одном кодексе XIX века (*Codex Konstantinopolitinus 97*) даже пишется: Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῶν μεγάλων κεκραγαρίων, ὧν τὸ μὲν κείμενον κυρίου Δαβὶδ τοῦ βασιλέως, τὸ δὲ μέλος παρὰ κυρίου Ἰωάννου τοῦ ἐκ Δαμασκού²¹ - "Со святым Богом начало больших "взывающих", текст которых господина царя Давида, а музыка господина Иоанна из Дамаска". Сообщение о том, что музыку написал Иоанн Дамаскин, так же "правдоподобно", как и утверждение, что текст именно "взывающих"(!) написал библейский царь Давид.

Вместе с тем, существуют рукописи, в которых более реально оценивается авторство музыки "взывающих". Так, в *Codex Docheiarius 401* (последняя четверть XVIII в.) сообщается: "Κεκραγαρία παλαιά, ἀρχαία καὶ θαυμαστά, τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ"²² - "Древние, старинные и изумительные "взывающие", святого отца нашего Иоанна Дамаскина". *Codex Xenophontus 156* (конец XVIII в.) предпосылает тем же "взывающим" такие слова: "παλαιὰ καὶ ἐντεχνα κυρίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ"²³ - "Древние и искусные, господина Иоанна Дамаскина". Такие заголовки дают основания предполагать, что в этих "взывающих" использовался древний напев, вошедший в церковный обиход, возможно, со временем реформы Иоанна Дамаскина (не случайно более поздние мелурги создавали свои "аранжировки"²⁴ этих "взывающих"; среди них были такие выдающиеся музыканты, как Петр Пелопоннесский, Хрисаф Новый, Григорий Протопсалт и другие). По-видимому, с тех пор имя Иоанна Дамаскина стало постоянно их сопровождать и постепенно начало восприниматься как

21 *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ... Α, 691.*

22 *Ibid., I 578.*

23 *Ibid., II 117.*

24 Я прекрасно понимаю, что понятие "καλλιπισμός" имеет мало общего с тем, что мы подразумеваем под термином "аранжировка". Но, как представляется, "аранжировка" - единственный европейский специальный термин, который хотя бы условно способен отразить художественно-творческий акт, определяемый как "καλλιπισμός".

имя автора музыки. То же самое можно сказать и относительно "херувимской", песнопения "Νῦν αἱ δυνάμεις" (оба во втором плагальном ихосе) и всех других музыкальных произведений, приписывающихся рукописной традицией Иоанну Дамаскину.

Не исключено, что в некоторых случаях знаменитый дамаскинец был автором текста этих песнопений. Так, известные, что воскресные стихиры, вошедшие впоследствии в "Анастасиматарий" Хрисафа Нового, принадлежат перу Иоанна Дамаскина. Вполне возможно, что его поэтическим талантом созданы тексты и многих других песнопений.

Иначе говоря, работа Иоанна Дамаскина по реформе богослужения способствовала тому, что некоторые из песнопений, введенные тогда в литургию, спустя столетия стали ассоциироваться с его именем. Здесь следует также учитывать, что на протяжении длительного времени - чуть ли не до XIII века, в рукописях, как правило, фиксировались только имена гимнографов (ὁμνογράφοι) - авторов текстов, которые клались либо на традиционные церковные песнопения, либо на новую музыку, созданную специально для них руководителями хоров, оставшимися неизвестными для истории. Конечно, иногда могло быть, что сам гимнограф сочинял музыку. Но теперь уже никто никогда не сможет выяснить, кого из них можно считать не только автором текста, но и создателем напева. В поздние же рукописи их имена попали из более ранних кодексов. Начиная с рубежа XII-XIII вв., они смешивались с именами мелургов, подлинных творцов музыки. Вероятно, то же самое произошло и с именем Иоанна Дамаскина. Источники, близкие по времени к его жизни, ни словом не указывают на него как на автора музыки. Создатель "Жития Св. Стефана" Стефан (вторая половина VIII в.) пишет о нем только как о "самом уважаемом и мудрейшем" ("ὁ τιμιώτατος καὶ σοφώτατος")²⁵, а Феофан Исповедник (752-818) - только как о "наилучшем учителе" ("διδάσκαλος ἄριστος")²⁶. Даже значительно позже Иоанн Зонара ничего не сообщает о нем как о музыканте²⁷. Лишь словарь "Свида" (X в.) впервые упоминает о нем как об "одаренном муже, дышащем прекрасной музыкой" ("πνέων

²⁵ *Stephani Constantinopolitani Diaconi Vita S. Stephani Junioris* // PG 100, 1120 A.

²⁶ *Theophani Chronographia* // PG 108, 824, 841 A-B.

²⁷ *Joannis Zonare Annatum XV 6* // PG 134, 1332 A-B.

μουσικήν... τὴν ἑναρμόνιον")²⁸, а византийский хронист Георгий Кедрин (рубеж XI - XII вв.) - уже как о "мелоде"²⁹. Укрепляющийся авторитет Иоанна Дамаскина и слава о его деятельности по упорядочению литургии способствовали тому, что ему стали приписывать и авторство музыки песнопений, тексты которых он создал или просто ввел в богослужение. В связи с этим обращает на себя внимание и то, что многие песнопения, написанные неким Иоанном Монахом, по традиции также считаются созданиями Иоанна Дамаскина³⁰. По-видимому, Иоанн Монах принадлежал к числу музыкантов, сочинявших музыку к текстам Иоанна Дамаскина, имена которых, однако, затмил впоследствии ореол славы, сиявший вокруг личности и имени знаменитого гимнографа³¹.

Что же касается музыкально-теоретического трактата, приписывающегося Иоанну Дамаскину, то здесь с проблемой его авторства все обстоит гораздо проще. Если судить по тексту, имеющемуся сейчас в нашем распоряжении, то основное его содержание связано с изложением системы средневизантийской нотации, о существовании которой богослов из Дамаска даже не мог догадываться, так как она начала входить в практику не ранее XII века, то есть более чем через четыре столетия после его смерти. Правда, иногда в тексте можно усмотреть следы описания более древней палеовизантийской нотации. Но, как известно, и она начала использоваться не ранее рубежа IX-X вв. Значит, и о ней он не мог ничего знать. Следовательно, основное содержание нынешнего текста трактата не принадлежит Иоанну Дамаскину. Конечно, в начальных его разделах встречаются размышления о духе и цитаты из сочинений отцов церкви, живших ранее Иоанна Дамаскина. При стремлении во что бы то ни стало вести происхождение текста трактата от реформатора из Дамаска, их можно рассматривать как вышедшие из под его пера. Но эти отрывки имеют мало отношения к основному музыкально-теоретическому содержанию текста, которым мы сегодня располагаем.

²⁸ *Suidae Lexicon, ex recognitione Im. Bekkeri. Berolini 1854, 545.*

²⁹ *Georgii Cedreni Historiarum compendium // PG 121, 877 A.*

³⁰ См.: *Stohr M. Johannes Damascenos // MGG 7, 88.*

³¹ О фактах, изложенных в этом абзаце, я уже писал, см.: *Герцман Е. Византийское музыкознание, 136.*

Безусловно, зная особенности существования музыкально-теоретических рукописей и частое их "осовременивание", зависящее от актуальных потребностей музыкальной жизни (см.: "Фрагмент из Стихираря Неофита, иеромонаха из Дамаска"), можно выстроить достаточно правдоподобную гипотезу о "преображении" текста Иоанна Дамаскина.

В процессе проведения реформ литургии действительно назрела необходимость в специальном сочинении, освещающем цели, задачи и особенности музыкального оформления богослужений. Возможно, что такойopus был создан либо самим Иоанном Дамаскиным, либо каким-то музыкантом из его окружения. Это сочинение могло включать в себя два основных раздела. В одном излагалось описание музыкальных жанров, использовавшихся в литургии и "сдобренное" серией соответствующих цитат из трудов отцов церкви (наподобие тех, которые и сейчас присутствуют в начале трактата). Темой же второго раздела сочинения должно было быть то, что имело непосредственное отношение к ремеслу певчего, его задачам в литургии. Вполне допустимо, что здесь речь могла идти и о какой-то разновидности нотации, и о многих других сугубо профессиональных проблемах. С течением времени второй раздел обновлялся и менялся в зависимости от изменений, происходивших в музыкальном обиходе церкви. Ведь, как уже упоминалось, и в нынешнем тексте сочинения встречаются фрагменты с описанием палеовизантийской нотации. Они могли прийти на смену тому музыкально-теоретическому материалу, который был актуален для музыкантов-практиков времён реформы Иоанна Дамаскина и, конечно, занимал все место трактата, предназначенное для таких параграфов. Затем, опять-таки с изменением музыкальной практики, они постепенно стали уменьшаться, теснимые новыми музыкально-теоретическими "правилами", являющимися следствием изменяющихся певческих реальностей. И в таком виде этот трактат мог дойти до нас.

Все изложенное здесь - не более, чем предположение. Что же касается того сочинения, которым мы располагаем сегодня, то оно, бесспорно, не могло быть написано Иоанном Дамаскиным; другая точка зрения просто невозможна.

При изучении трактата Псевдо-Дамаскина мы сталкиваемся с различными трудностями и первая из них заключается в том,

что практически невозможно установить конец его текста. Это связано с тем, что зачастую он входит в рукописи, включающие в себя несколько музыкально-теоретических сочинений. Такие кодексы создавались для того, чтобы собрать в одну книгу обширный материал, изучение которого способствовало бы доскональному изучению предмета. Нередко эти сборники компоновались так, что границы между сочинениями и переходы между ними не были отмечены, и текст предыдущего плавно переходил в последующий. Иногда же, проявляя собственную инициативу, переписчики самостоятельно вставляли названия для отдельных разделов одного и того же сочинения. Если же учесть, что в большинстве случаев эти сочинения анонимные и имя автора отсутствует в его начале, то при знакомстве с двумя последовательными частями текста нередко создается такая ситуация, когда приходится задумываться, имеем ли мы дело с двумя разделами одного сочинения или с различными опусами. В итоге подобные рукописи превращаются в калейдоскоп параграфов и сочинений, где крайне затруднено выявление их границ. Сопоставление же различных рукописей не всегда способно дать надежные сведения. Так, например, *Codex Lavra 1656*, излагающий текст трактата Псевдо-Дамаскина, после определения тонов и духов провозглашает название нового раздела " Περὶ ἤχου καὶ μέλους"³². Однако *Codex Constantinopolitanus 811* и *РАИК 63* излагают тот же самый текст без этого заглавия. Через несколько листов *Codex Lavra 1656* дает новое заглавие " Ἑρμηνεῖα ἑτέρα"³³. Оно присутствует и в *РАИК 63* (л.45 об.), а в *Codex Jerusalimitanus 332* тот же самый текст излагается не прерываясь, без нового заглавия. Аналогичных примеров можно привести много. Они свидетельствуют о том, насколько трудно порой бывает установить границы каждого нового сочинения, включенного в свод теоретических трактатов.

То же самое получилось и с сочинением Псевдо-Дамаскина в *РАИК 63*. Поэтому единственное, что можно сделать, - это условно обозначить разделы текста, начиная от самых первых слов трактата Псевдо-Дамаскина (л.41) вплоть до сочинения Иоанна Плусиадина (л.51 об.). Такое деление основывается на заглавиях самой рукописи и на содержании текста. В результате

³² См.: *Tardo* 210

³³ *Ibid.*, 220.

обнаруживается, что на указанных листах *РАИК 63* находится 7 достаточно автономных сочинений:

	Начало	Окончание
1- лл.41-45 об.:	Ὅρας οὖν τούτων τῶν τεσσάρων καὶ ἐν τῇ μουσικῇ πνεύματα τε- σσάρα λέγονται φερὲ δὴ καὶ ἐν τοῖς πρόσω βαδίσωμεν.
2- лл.45об.-46об.:	Ἑρμηνεῖα ἑτέρα	... ἡμαρτὸν τρεμουλι- κόν, τζάκισμα.
3- лл.46об.-47:	Ἑτέρα ἑρμηνεῖα τοῦ αὐτοῦ ποιητοῦ	... συνηγμέναι ἀπὸ τῆς μίας μέχρι τῶν ἑπτά.
4- лл.47 - 49:	Διαίσεις μουσικῆς	... ὁ ἑρμηνευτὴς αὐτὰς ἀκριβῶς ἐδίδαξε.
5- лл.49 - 50:	Περὶ τῶν ἐναλλαγῶν τῶν ἤχων	... καὶ λοιπὸν δεικνύω σου, ὅτι συμβάλλεται.
6- л.50 об.:	Ἑρμηνεῖα τῆς παρα- λλαγῆς οὗ Κουκουζέλου	... ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς πα- ραλλαγὰς.
7- лл.50об.-51об.:	τὸ ὀλίγον μία καὶ ἑναρξίς.

При знакомстве с текстом рукописи нужно помнить об одной характерной черте таких сборников, к которым принадлежит и *РАИК 63*. Речь идет о повторах не только одних и тех же музыкально-теоретических положений, но даже о буквальных заимствованиях целых фрагментов текста. Ведь при создании подобных сборников чаще всего использовался один метод: из различных рукописей переписывались соответствующие теоретические тексты. Но так как нередко в них сохранились одни и те же *loci communes*, столь распространенные в памятниках византийского музыкознания, то нет ничего удивительного в том, что в создаваемых рукописях довольно часто возникали значительные повторы. Такие повторы присущи и *РАИК 63*³⁴.

Выше уже отмечено, что настоящая публикация текста *РАИК 63* рассматривается как подготовительная работа к осуществлению критического издания трактата Псевдо-Дамаскина

³⁴ В свое время они шокировали Г.Виллото, см.: *Villoteau G. Op.cit.*, 817 (сноска 2).

и других теоретических работ, примыкающих к нему во многих рукописях. Чтобы хоть частично облегчить бесконечно громоздкую и сложную работу будущего издателя, одновременно с текстом *РАИК 63* я даю разночтения с текстами уже опубликованных рукописей. Их *sigla* такие:

B = *Codex Barberinus Graecus 300*³⁵

C = *Codex Constantinopolitanus 811*³⁶

J = *Codex Jerusalimitanus 332*³⁷

L = *Codex Lavra 1656*³⁸

P = *Codex Petropolitanus Graecus 239*³⁹

V = *Codex Vaticanus Graecus 872*⁴⁰

Теперь - несколько слов о переводе греческого текста. Я хорошо понимаю наших знаменитых предшественников Ж.-Б.Тибо, Ж.-Б.Ребура и Л.Тардо, которые публиковали тексты без переводов. Слишком большие трудности нужно преодолеть, чтобы осмелиться представить на суд коллег и читателей перевод этих специальных текстов. Здесь дело не только в специфике языка, использующего зачастую обороты, естественные для певческой среды тех давних времен, но странные для наших современников, не только в дефектах рукописей, где из-за неожиданных лакун и обрывов нередко остается не до конца понятным смысл отдельных фраз, но и в особенностях специальной терминологии. Она с большими натяжками приспособляется к европейским терминам. Даже в тех случаях, когда последние близки по смыслу греческим, при ближайшем их анализе все же оказывается, что они в большей или меньшей степени обозначают не совсем то, что подразумевалось греческими. Иначе говоря, трудностей при переводе так много, что иногда даже возникает мысль: может быть, эти специальные тексты вообще не следует переводить? Ведь заслуга Ж.-Б.Тибо, Ж.-Б.Ребура и Л.Тардо в изучении византийского музыкально-теоретического наследия не стала меньше от того, что они опубликовали тексты без переводов. Что же

³⁵ *Tardo* 151-163.

³⁶ *Thibaut J.-V. Traités ...* 596-609.

³⁷ *Rebours* 304-309, 8-14.

³⁸ *Tardo* 207-230.

³⁹ *Thibaut J.-V. Monuments ...* 87-89.

⁴⁰ *Tardo* 164-173.

касается наивного перевода некоторых фрагментов, выполненных Г.Виллото, то он их сделал тогда, когда еще не существовало музыкальной византистики как области музыкознания и когда европейцы почти ничего не знали о музыке греческой церкви. Но то, что было естественно для первопроходца и пионера, недопустимо теперь. И вместе с тем я решаюсь дать перевод, прекрасно сознавая многие его недостатки.

Так как в *РАИК 63* текст трактата Псевдо-Дамаскина излагается не с самого начала, ибо выпущен значительный начальный его раздел (см.: "Состав РАИК 63"), я предваряю публикацию выпущенным отрывком (греческий текст дается по изданию Л.Тардо):

"Τοῦ ὁπίου πατρός ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ
 Δαμασκηνοῦ ἐρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς
 τέχνης περὶ σημαδιῶν καὶ τόνων καὶ φωνῶν
 καὶ πνευμάτων καὶ κρατημάτων καὶ παρα-
 λλαγῶν καὶ ὅσα ἐν τῇ παπαδικῇ τέχνῃ
 διαλαμπάνουσιν. Ἐγὼ μὲν, ὃ παῖδες ἐμοὶ πο-
 θεῖνοιτατοι, ἠρξάμην βουλευθεῖς γράψαι ἃ ὁ
 δοτὴρ τῶν ἀγαθῶν Θεὸς χορηγήσει διὰ τῆς τοῦ
 Παρακλήτου ἐπιπνεύσεως, τῇ μεσιτείᾳ τῆς
 Ὑπεραγίας Θεομήτορος. Καὶ τοῦτο οὐ τῆς ἐμῆς
 καθαρότητος τόλμημα, διότι ὅλος ἐμὶ ταῖς
 ἁμαρτίας βερυπωμένος καὶ ταῖς ἀνομίαις ἐσ-
 πλωμένος ἄλλα τεθαρρήκως ἐπὶ τῇ ἀμέτρῳ
 αὐτοῦ εὐσπλαγγνίᾳ τοῦ σοφοῦντος τοὺς τυφ-
 λούς, καὶ ἀνορθοῦντος τοὺς καταρραμένους,
 καὶ ἐπ' ἀνοίξει στόματος διδόντας λόγον τοῖς
 ἐξ ὅλης καρδίας αἰτοῦσιν αὐτόν, ἀρχομαι
 ἐπιφρίβως ἐαυτὸν εἰς τὸ ἀπειρον πέλους τῆς
 αὐτοῦ εὐσπλαγγνοῦ σοφίας, ὡς ἂν μοι τῷ
 ἐλαχίστῳ καὶ ἀχρεῖῳ ἐπιχορηγήσῃ λόγον τῇ
 ἐπιπνοίᾳ τοῦ Πανοσιοῦ αὐτοῦ Πνεύματος, τοῦ
 ἐρμηνεύσαι καὶ διδάξαι ἡμᾶς τὴν ῥυθμητικὴν
 ταύτην τέχνην. Καὶ τί ἄλλα λέγω; δικαῖον
 ἔστι, ὃ ἀκροατὰ, ἐκλεξασθαι ἀπὸ πάντα καὶ
 γράψαι τὰ λυσιτελέστερα καὶ μὴ μοι λέγε τίς
 ταύτην τὴν ῥυθμητικὴν τέχνην πεποίηκε καὶ
 πόθεν ἤρξατο. Ἐκ μακρῶν γὰρ χρόνων καὶ
 ἀπὸ παλαιῶν νόμων ἐξετέθη, καθὼς ἡμᾶς ὁ
 λόγος πρόσω διδάξει δικαίον παραδοῦναι
 γραφῇ ἐκεῖνα μόνα ἄπερ πολλοὶ δοκοῦσιν
 αἰσθάνεσθαι, εἰς μάτην δὲ ταῦτα νοοῦσι καὶ
 ψευδολογοῦσι τὴν ἀλήθειαν· λοιπὸν οὖν
 ἀρκετὸν ἡμῖν τὰ τῆς ὑποθέσεως καὶ ἄκουσον.
 Ἐρώτησις· Τί ἐστι πνεῦμα; Ἀπόκρισις·
 Πνεῦμά ἐστιν ἀγγελος· πνεῦμά ἐστιν ὁ
 ἄνεμος· πνεῦμά ἐστιν καὶ ὁ τῆς ἀγγελικῆς
 ἀποπεσῶν τάξεως διάβολος· καὶ πᾶν τὸ μὴ
 θεωρούμενον πνεῦμά ἐστι πνεῦμά ἐστι καὶ ἡ
 ψυχὴ, καθὼς καὶ ὁ προφήτης λέγει· καὶ
 ἐνεφύσησεν ὁ Θεὸς ἐπὶ τὸν ἄνθρωπον καὶ
 ἐγένετο αὐτῷ εἰς ψυχὴν ζῶσαν".

"Святого отца нашего Иоанна Дамас-
 кина "Вопросоответники по пападиче-
 скому искусству": о нотах, тонах, интер-
 валах, духах, кратимах, параллелах и обо
 всем том, что постигают в пападическом
 искусстве"⁴¹. Я же, ученики мои любез-
 нейшие, начинаю по [вашей] просьбе
 писать о том, на что сподобит [меня]
 даритель благодеяний - Бог, благодаря
 вдохновению Утешителя при посред-
 ничестве Пресвятой Богородицы. И это не
 следствие моей благопристойности, ибо
 весь я в прегрешениях и осквернен без-
 закониями. Но твердо верю в безмерное
 Его милосердие, наставляющее слепых,
 вразумляющее падших и дающее речь
 разверстым устам тех, кто просит Его от
 всего сердца. Я начинаю, устремляясь в
 бесконечную бездну Его милосердной
 мудрости, как если бы мне, ничтожному и
 бездарному, открылось Слово, вдохнов-
 ляемое Святым Духом, который объясняет
 и учит нас этому гармоничному искусству.
 Однако что я говорю? Необходимо, учени-
 ки, выбрать из всего и описать самое
 полезное, и не мне говорить, кто создал
 гармоническое искусство и откуда оно по-
 шло. Оно пошло с далеких времен и от
 древних обычаев, о чем мы поведем речь в
 дальнейшем. В сочинении необходимо пе-
 редать только то, что многие как будто
 понимают, но на самом деле заблуждаются
 и извращают истину. Итак, необходимо
 начать изложение предмета. Слушайте.

Вопрос: Что такое дух?

Ответ: Дух - это ангел, дух - это ве-
 тер, дух - это и дьявол, выпавший из ан-
 гельского порядка. Все несозерцаемое так-
 же называется духом. Дух - это и душа, и,
 как говорит Пророк: "И Бог вдохнул в
 человека и создал ему живую душу"⁴².

41 Совершенно естественно, что после такого вступления невозможно давать ошибочное заглавие, присутствующее на л.41 РАИК 63, в котором авторство сочинения приписывается Иоанну Плусиадину (см. также главу 1 данной части). Поэтому при публикации текста оно опущено.

42 Неточная цитата из Библии (Бытие 2, 7).

Chapter II

Pseudo-Damascene and others

The earliest of the known lists of the treatise ascribed to John of Damascus refer to the XV century. One of them is in *Codex Bodleianus 38 (ol. 3373)*, written by a certain "hieromonachos and teacher" Pagkratios (Παγκράτιος ἱερομόναχος καὶ καθηγητής)¹. Besides the treatise of Pseudo-Damascene this codex contains the writing by Hieromonachos Gabriel. Another list is in *Codex Dionisius 570*, dated the end of the XV century². It was created by Ioannes Plousiadenos, who, besides the treatise τοῦ ὀσίου καὶ θεοφόρου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ included into the codex theoretical works by Ioannes Laskaris, those by Hieromonachos Gabriel, and, naturally, his own opus, as well as a whole number of "methods", which were used in his time for teaching the art of chanting (for more details about it see the introductory article to the chapter "The Explanation of Art" by Ioannes Plousiadenos).

There are several lists of Pseudo-Damascene's work of the XVII century, which are well known. This is, first and foremost, *Codex Constantinopolitanus 811*, described by A.Papadopoulos-Kerameus³ partly published by J.-B.Thibaut⁴. Then comes *Codex Jerusa-*

¹ *Codex H. Catalogi codicum manuscriptorum bibliothecae Bodleianae. Pars prima. Oxonii 1853, 602 - 603.*

² *Ἐτάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ... B, 698.*

³ *Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη. Τ.Ε. Πετροῦπολις 1915, 321.*

⁴ *Thibaut J.-B. Traités de musique byzantine. Codex 811 de la Bibliothèque du Métochion du Saint-Sépulcre, Constantinople // ROC 6, 1901, 598 -609.*

limitanus 332, also described by A.Papadopoulos-Kerameus⁵, parts of which were published by J.- B.Rebours⁶. It must have been this very codex which Porphyry Uspensky had seen in Jerusalem, working in the library of the monastery of the Holy Sepulchre and scribing it for himself⁷. Porphyry Uspensky also wrote that a collection of manuscripts of the XVII century with the treatise by Pseudo-Damascene had been presented to him in the Monastery of Vatopedi on Mount Athos⁸. L.Tardo published the text of Pseudo-Damascene's treatise by the XVII century codex, namely, by *Codex Lavra 1656*⁹. One more list of the XVII century is known to be included in *Codex Koutloumousius 461*¹⁰. Guillome André Villoteau studied this writing as given in Cairo manuscript, which also may have been created in the XVII century (1614)¹¹.

The XVIII century codexes which contained the treatise of Pseudo-Damascene can also be found mentioned in research literature. They are: *Codex Docheiarius 318*¹², *Codex Atheniensis 965*¹³, *Codex Iviron 1279*¹⁴.

Thus, the lists of the work of Pseudo-Damascene are well known. But it does not necessarily mean that the treatise has been studied sufficiently well. Quite the opposite is the case. In spite of being often mentioned and its fragments being often cited, the work itself has hitherto been studied very poorly and is still fraught with enigmas. That there has been no critical edition of the text so far, which would analyse and include variant readings of all the lists known at present, makes its study even more difficult. It is only after

⁵ Παπαδόπουλος-Κεραμέυς Α. Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη Τ.Α. Πετρούπολις 1891, 376.

⁶ Rebours J.-B. Quelques manuscrits de musique Byzantine. Ms. 332 de la Bibliotheque du Saint-Sépulcre de Jérusalem//ROC 9, 1904, 299 - 309; 10, 1905, 1 - 14.

⁷ Πορφυριῦ Ὑспенσκίῦ. Стихирарные книги//ТКДА 1878, N 7, 69 - 70.

⁸ *Ibid.*, 69.

⁹ Tardo L. L'antica melurgia bizantina. Grottaferrata 1938, 206 - 220.

¹⁰ Παπαδόπουλος-Κεραμέυς Α. Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐγχειρίδια // BZ VIII, 1899, 113.

¹¹ Villoteau G. De l'état actuel de l'art musical en Egypte//Description de l'Egypte. Paris 1809, 784 - 833.

¹² Σταθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ... Α, 358.

¹³ Σακκελιῶν Ι. Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς ἐθνικῆς βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος. Ἐν Ἀθῆναις 1892, 174.

¹⁴ Lambros S. Catalogue of the Greek manuscripts on Mount Athos. Vol.I. Cambridge 1895, 318.

this kind of edition has been published that it is reasonable to start a real study of this source.

As far as I know, nobody has ever guessed that there was a list of Pseudo-Damascene's treatise in *RAIC* 63, for it has never been mentioned in any work¹⁵. Therefore, I regard its publication as another step (after J.-B.Thibaut, J.-B.Rebours and L.Tardo) towards the creation of the critical edition of the treatise.

Regarding this composition, the authorship of John of Damascus has always been doubtful. Thus, for example, it was already in the XVth century manuscript *Codex Dionisius 570* that Ioannes Plousiadenos noted on fol. 4 where the exposition of the above-mentioned text is given : " Ἐμοὶ οὐ δοκεῖ τὰ τοιαῦτα τοῦ θειοτάτου Δαμασκηνοῦ εἶναι"¹⁶. - "I do not think that this is [a composition] by the divine Damascene". The similar doubts have been expressed by all serious scholars, who have studied the treatise ever since. For J.-B.Thibaut the falsity of the authorship of John of Damascus was so obvious that he did not even think it necessary to discuss it¹⁷. When he used the term "the notation of Damascene" as if following the tradition established in the treatise, it was only to distinguish one form of Byzantine notation from the other one, which he called "the notation of Koukouzeles"¹⁸. J.-B.Thibaut was prone to thinking that the treatise had been created by a monk or a teacher of chanting who lived in the XIV - XV centuries¹⁹. J.-B.Rebours believed that, as the greatest reformer of the Eastern Church liturgy, John of Damascus proved to have been only "as instigator" in creating the treatise, because the important role of music in divine services demanded the adequate theoretical guidance²⁰.

The question of John of Damascus being privy to the creation of this composition cannot be considered apart from *damasciana* in Byzantine and Post-Byzantine musical tradition, for there the great reformer appears not infrequently as an author of chanting music.

¹⁵ See footnote 6 of the previous section.

¹⁶ *Ἐτάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ...* B, 698.

¹⁷ *Thibaut J.-B. Traités ...*, 596.

¹⁸ See: *Thibaut J.-B. Etude de la musique byzantine. La notation de Saint Jean Damaskène ou Hagiopolite// Известия РАИК III, 1898, 138-179; idem. Etude de la musique byzantine. La notation de Koukouzélés// Ibid. VI, 1901, 361-396; idem.*

¹⁹ *La Notation de Saint Jean Damascène: Les Martyres// BB 6, 1899, 1-12.*

²⁰ *Thibaut J.-B. Traités ...*, 596.

²⁰ *Rebours 303 - 304.*

It is true that the name of John of Damascus is fairly often met in Greek notation manuscripts. For example, it is constantly mentioned in connection with "the kekragaria" (κεκραγαρία, in Russian church practice "воззвaхи"), and in one codex of the XIX century (*Codex Konstamonitus* 97) it is even written: "Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῶν μεγάλων κεκραγαρίων, ὧν τὸ μὲν κείμενον κυρίου Δαβὶδ τοῦ βασιλέως, τὸ δὲ μέλος παρὰ κυρίου Ἰωάννου τοῦ ἐκ Δαμασκοῦ"²¹ - "With Holy God the beginning of the great kekragaria, the text of which is by King David and the music by Master John of Damascus". The information of the music having been written by John of Damascus is no more "verisimilar" than the assertion that the text of "the kekragaria" had been written by the Biblical King David.

At the same time there are manuscripts where the authorship of "the kekragaria" music is stated in a more concrete way. Thus, it is written in *Codex Docheiarius* 401 (last quarter of the XVIII century): "Κεκραγάρια παλαιά, ἀρχαῖα καὶ θαυμαστά, τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ"²². - "The ancient, the old and the wonderful "kekragaria" by Our Holy Father John of Damascus". *Codex Xenophontus* 156 (end of the XVIII century) prefaces the same "kekragaria" with the words: "παλαιά καὶ ἔντεχνα κυρίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ"²³ - "The ancient and the skillful, by John of Damascus". Such titles give us grounds to assume that in those "kekragaria" some ancient tune had been used which must have been practised in church since the reform of John of Damascus (it is no mere coincidence that the melourgs of later periods created their own "arrangements"²⁴ of those "kekragaria", such outstanding musicians as Peter of Peloponnesus, Chrysaphes the New, Gregorios the Protopsaltos and others among them). It is most conceivable that the name of John of Damascus has accompanied them ever since and has gradually been taken as the name of the author of that music. The same should be said about the "cheroubikon", the chant

²¹ Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα ... Α, 691.

²² Ibid., I 578.

²³ Ibid., II 117.

²⁴ I realize only too well that the notion "καλλωπισμός" has little in common with what we imply by the term "arrangement". But arrangement seems to be the only European special term which can, if approximately, reflect the creative artistic process defined as "καλλωπισμός".

"Νῦν αἱ δυνάμεις" (both in the second Plagal echos) and other music pieces, ascribed by the manuscript tradition to John of Damascus.

It is not improbable that in some cases the illustrious Damascene was the author of the text of those chants. Thus, the Stichera Anastasima later included into "Anastasimatarion" by Chrysaphes the New, are known to have been created by John of Damascus. The texts of many other chants may well have been the product of his poetic talent.

In other words, the reformation of divine service, carried out by John of Damascus, resulted in his name being associated with some of the psalms introduced into liturgy at that time. It should be taken into account here that for a long time, almost up to the XIII century, only the names of hymnographers (ὕμνογράφοι) had been recorded in manuscripts, that is, the names of the authors of the texts which used to be set either to traditional church chants, or to the new music, created specially for them by choir-masters, whose names remained unknown for history. It is true that sometimes a hymnographer himself may have composed music, but nobody will ever be able to find out who was the author not only of the text but of the melody as well. Their names got into the manuscripts of later periods from earlier codexes. Since the turn of the XII-XIII centuries they have mixed up with the names of melourgs, the true creators of music.

The same thing seems to have happened to the name of John of Damascus. In none of the sources, which were created in the time more or less close to his days, is he recorded as an author of music. The author of "The Hagiography of St. Stephen" (second half of the VIII century) writes about him only as about "the most reverend and the wisest" (" ὁ τιμιώτατος καὶ σοφώτατος ")²⁵, while Theophanes the Confessor (752 - 818) calls him only "the best of teachers" (" διδάσκαλος ἄριστος ")²⁶. Even much later Ioannes Zonara does not mention him as a musician²⁷. It is only in the dictionary of "Suidas" (X c.) that the first record of him as of "the gifted man, breathing with beautiful music" (" πνέων μουσικὴν ... τὴν ἐναρμόνιον ")²⁸, is found, while the Byzantine chronographer Georgios Kedrenos (turn

²⁵ *Stephani Constantinopolitani Diaconi Vita S. Stephani Junioris* // PG 100, 1120 A.

²⁶ *Theophani Chronographia* // PG 108, 824, 841 A-B.

²⁷ *Joannis Zonare Annalium* XV 6 // PG 134, 1332 A-B.

²⁸ *Suidae Lexicon*, ex recognitione Im. Bekkeri, Berolini 1854, 545.

of the XI - XII centuries) already mentions him as "a melod"²⁹. The increasing authority of John of Damascus and the fame of his activity in regulating liturgy resulted in the music of chants, the texts of which he had created or had simply introduced into divine services, being ascribed to him as well. In this connection it is noteworthy that many chants composed by a certain John the Monk are also traditionally ascribed to John of Damascus³⁰. John the Monk must have been one of the numerous musicians who composed music to the texts of John of Damascus, but later the halo of glory around the name and the personality of the illustrious hymnographer outshone them³¹.

As to the treatise on musical theory attributed to John of Damascus, the problem of his authorship is much easier to be solved. Judging by the text that we have at our disposal now, it deals mainly with the exposition of the system of Middle Byzantine notation, of which the theologian from Damascus could have no idea whatever, as it started to be used not until the XII century, that is, four centuries after his death. It is true that sometimes the traces of the exposition of the even more ancient Palaeo-Byzantine notation system may be noted in the text. But, as is known, it had not been used until the end of the IX-the beginning of the X centuries. Therefore, he could not know anything about it. Hence, the basic contents of the present text does not belong to John of Damascus. In its first sections there are some speculations on spirit and several citations from the writings of the Fathers of the Church, who had lived before John of Damascus. Those who yearn to derive the origin of the text of the treatise from the reformer of Damascus, may consider these speculations as having been written by his hand. But these fragments bear very little relation to the main contents of the text which we have at our disposal today.

No doubt, knowing the specific character of the life of manuscripts on musical theory and their frequent "modernization", depending on the topical needs of musical life (see: " A Fragment of the Sticherarion of Neophyte, a Hieromonachos from Damascus"),

²⁹ *Georgii Cedreni Historiarum compendium* // PG 121, 877 A.

³⁰ See: *Stöhr M. Johannes Damascenos*// MGG 7, 88.

³¹ I have already written about the facts given in this paragraph. See: *Герцман Е. Византийское музыкознание*, 136.

one may build a sufficiently true hypothesis about "the transfiguration" of the text of John of Damascus.

In the process of carrying out the reform of liturgy the necessity of creating a special composition, dealing with the aims, the purposes and the specific features of the musical aspect of divine services had really become ripe. It is not improbable that such opus was created either by John of Damascus himself or by a musician of his surroundings. That writing may have consisted of two main parts. One of them is likely to have dealt with the description of musical genres, used in liturgy, and to have been "larded" with a series of the adequate quotations from the works of the Fathers of the Church (very much like the citations which can be found now in the beginning of the treatise). The subject-matter of the second part of the work might have been something that was connected with chanting as such, its purposes in liturgy. It is most conceivable that a certain variant of notation was considered there alongside with many other problems, purely professional. In due course the second part was being renewed and changed in accordance with the change in church musical practice. For, as has been mentioned already, in the present text of the writing the fragments describing Palaeo-Byzantine notation can also be met. They may have replaced the material on musical theory which was topical for practical musicians who lived in the time of John of Damascus's reform, and, naturally, occupied the place in the treatise intended for such sections. Then, with musical practice changing, those fragments were gradually reduced, being ousted by the new musical theory "rules" which were the result of the changing chanting realities. In such state this treatise could have reached us.

But all this is no more than a hypothesis. As for the treatise we have today, it could by no means be written by John of Damascus, and no other viewpoint is possible here.

In our study of the treatise by Pseudo-Damascene we are faced with various difficulties. The first one is that it is next to impossible to reconstruct the end of its text, because it is often included in the manuscripts which consist of several compositions on musical theory. Such codexes were created to gather extensive material, the study of which would help to master the subject thoroughly in one book. Not infrequently those books were arranged in such a way that one composition gradually merged into another. Sometimes, however, the scribes on their own initiative gave names to separate parts of

one and the same work. Bearing in mind that the absolute majority of these writings are anonymous and no author's name is given in the beginning, we often wonder, while reading the two consecutive parts of the same treatise, whether we have here two parts of one and the same work or two different opuses. As a result, the manuscripts of that kind turn into a kaleidoscope of sections and compositions which are difficult to separate one from another. The comparison of different manuscripts does not always provide reliable information. Thus, for example, in the text of Pseudo-Damascene's treatise as given in *Codex Lavra 1656*, the definition of tones and spirits is followed by the name of a new section: "Περὶ ἤχου καὶ μέλους"³². However, in *Codex Constantinopolitanus 811* and in *RAIC 63* the same text is given without this title. Then, several folios later, *Codex Lavra 1656* gives a new title: "Ἑρμηνεῖα ἑτέρα"³³, which can also be found in *RAIC 63* (fol. 45v.) while in *Codex Jerusalemitanus 332* the same text is given continuously without any new title. One can find a lot of analogous examples. They show how difficult it often is to draw a line between two consecutive works, included in the codex of theoretical treatises.

The same thing happened to the work by Pseudo-Damascene from *RAIC 63*. Therefore, the only way out is to delimit the sections of the text conventionally, beginning from the first words of Pseudo-Damascene's treatise (fol. 41) up to the work by Ioannes Plousiadenos (fol. 51v.). Such division is based on the titles of the manuscript itself and on the contents of the text. As a result, it turns out that the aforementioned folios contain 7 fairly autonomous compositions:

³² See: *Tardo* 210.

³³ *Ibid.*, 220.

The beginning

The end

- | | | |
|---------------------|---|---|
| 1- fol.41-45 v.: | Ὅρας οὖν τούτων τῶν
τεσσάρων καὶ ἐν τῇ
μουσικῇ πνεύματα τε-
σσάρα λέγονται ... | ... φερὲ δὴ καὶ ἐν
τοῖς πρόσω βαδίσωμεν. |
| 2- fol.45 v.-46 v.: | Ἐρμηνεῖα ἑτέρα | ... ἡμαργόν τρεμουλι-
κόν, τζάκισμα. |
| 3- fol.46 v.-47: | Ἐτέρα ἑρμηνεῖα τοῦ
αὐτοῦ ποιητοῦ | ... συνηγμένα ἀπὸ τῆς
μίας μέχρι τῶν ἐπτά. |
| 4- fol.47 - 49: | Διαίρεσις μουσικῆς | ... ὁ ἑρμηνευτῆς αὐτὰς
ἀκριβῶς ἐδίδαξε. |
| 5- fol.49 - 50: | Περὶ τῶν ἐναλλαγῶν
τῶν ἤχων | ... καὶ λοιπὸν δεικνύω
σου, ὅτι συμπάλλεται. |
| 6- π.50 v.: | Ἐρμηνεῖα τῆς παρα-
λλαγῆς τοῦ Κουκουζέλου | ... ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς πα-
ραλλαγάς. |
| 7- fol.50 v.-51 v.: | τὸ ὀλίγον μία ... | ... καὶ ἑναρξίς. |

When reading the manuscript text one should remember a specific feature of such collections, *RAIC 63* being one of them. Not only the principles of musical theory are repeated in them, but whole fragments of the text are literally loaned, for in making such collections of texts one and the same method was generally used: the adequate theoretical texts were scribed from different manuscripts. But since they often contained the same *loci communes*, so widely spread in the monuments of Byzantine musicology, it is small wonder that the manuscripts often had considerable repetitions. Such repetitions are also among the distinctive features of *RAIC 63* as well³⁴.

It has already been mentioned above that I consider the present publication of text from *RAIC 63* to be a preparatory stage in the work of publishing the critical edition of Pseudo-Damascene's treatise and other theoretical compositions relating to it in many manuscripts. To facilitate, if a little, the tremendous and complicated work of the prospective publisher I give variant readings with the texts of the manuscripts already published side by side with the text from *RAIC 63*. Their *sigla* are the following:

³⁴ At one time G.Villoteau was shocked by them, see: *Villoteau G. Op. cit.*, 817 (footnote 2).

- B** = *Codex Barberinus Graecus* 300³⁵
C = *Codex Constantinopolitanus* 811³⁶
J = *Codex Jerusolimitanus* 332³⁷
L = *Codex Lavra* 1656³⁸
P = *Codex Petropolitanus* 239³⁹
V = *Codex Vaticanus Graecus* 872⁴⁰

Now some words about the translation of the Greek text. I can well understand our famous predecessors J.-B.Thibaut, J.-B.Rebours and L.Tardo who used to publish the texts without translation. Too great are the difficulties one has to cope with to have enough courage to let readers and colleagues judge about the translation of those special texts. It is not only the matter of the specific character of the language, full of terms of speech which sounded quite natural for the chanters of the remote past, but which sound foreign to the ear of our contemporaries, or of manuscript imperfections when, owing to the unexpected lacuns and breaks in the text, the meaning of certain phrases remains unclear; it is also the matter of special terminology. It is very difficult to correlate the Greek terms with the European ones. Even when the latter are close in meaning to the Greek ones, it turns out that, when analysed more thoroughly, they denote things slightly different from what the Greek terms implied. In other words, the difficulties of translating are so numerous that sometimes one cannot help wondering if these special texts should be translated at all. It is true that the fact of J.-B.Thibaut, J.-B.Rebours and L.Tardo having published the texts without translation does not in the least diminish their contribution into the study of Byzantine heritage of musical theory. As to the naive translation of some passages by G.Villoteau, he had done it before when such branch of musicology as Byzantine musical studies not appeared, when the Europeans had hardly known anything about Greek church music. But what was natural for a pioneer, cannot be allowed now. And still I venture to give my translation, well aware of all its shortcomings.

³⁵ *Tardo* 151 - 163.

³⁶ *Thibaut J.-B. Traités ...*, 596 - 609.

³⁷ *Rebours* 304 - 309, 8-14.

³⁸ *Tardo* 207-230.

³⁹ *Thibaut J.-B. Monuments ...* 87 - 89.

⁴⁰ *Tardo* 164 - 173.

As in *RAIC 63* the text of the treatise of Pseudo-Damascene is given not from the very beginning, for a considerable part of its first section is missing (see: "The Composition of *RAIC 63* "), I preface this publication with the missing fragment (the Greek text is given according to Tardo's edition):

Τοῦ ἁγίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ
 Δαμοσκηνοῦ ἐρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς
 τέχνης περὶ σημάτων καὶ τόνων καὶ φωνῶν
 καὶ πνευμάτων καὶ κρατημάτων καὶ παρα-
 λαγῶν καὶ ὅσα ἐν τῇ παπαδικῇ τέχνῃ
 διαλαμβάνουσιν. Ἐγὼ μὲν, ὡ καὶ ἄλλοι πο-
 θενότατοι, ἠρξάμην βουληθεὶς γράψαι ἃ ὁ
 δοσιπ τῶν ἀγαθῶν Θεῶν χορηγήσει διὰ τῆς τοῦ
 Παρακλήτου ἐπιπνεύσεως, τῆ μυστικῆς τῆς
 Ὑπεραγίας Θεομήτορος. Καὶ τοῦτο οὐ τῆς ἐμῆς
 καθαρότητος τόλμημα, διότι ὅλος εἰμι ταῖς
 ἁμαρτίας βερυπωμένος καὶ ταῖς ἀνομίαις ἐσ-
 πικλωμένος· ἀλλὰ θεοφθονῶς ἐπὶ τῇ ἀμέτρῳ
 αὐτοῦ εὐσπλαγχνία τοῦ σοφούντος τοῦ τυφ-
 λούς, καὶ ἀνορθούντος τοὺς καταρραγμένους,
 καὶ ἐπ' ἀνοίξει στόματος διδόντος λόγον τοῖς
 ἐξ ὅλης καρδίας αἰτοῦσιν αὐτόν, ἐρχομαι
 ἐπιφύλαξαι ἑαυτὸν εἰς τὸ ἄπειρον πέλαγος τῆς
 αὐτοῦ εὐσπλαγχνίου σοφίας, ὡς ἂν μοι πῶ
 ἐλαγίστῳ καὶ ἀχρηστῷ ἐπιχορηγήσῃ λόγον τῆ
 ἐπιπνοῖα τοῦ Παναγίου αὐτοῦ Πνεύματος, τοῦ
 ἐρμηνεύσαι καὶ διδάξαι ἡμᾶς τὴν ρυθμητικὴν
 ταύτην τέχνην. Καὶ τί ἄλλα λέγω; δικαῖον
 ἔστι, ὡ ἀκροατά, ἐκλεχθῆναι ἀπὸ πάντων καὶ
 γράψαι τὰ λυσιτελέστερα καὶ μὴ μοι λέγε τίς
 ταύτην τὴν ρυθμητικὴν τέχνην πεποιήκας καὶ
 πόθεν ἤρξατο. Ἐκ μακρῶν γὰρ χρόνων καὶ
 ἀπὸ παλαιῶν νόμων ἐξετέθη, καθὼς ἡμᾶς ὁ
 λόγος πρόσω διδάξει· δικαῖον παραδοῦναι
 γραφῇ ἐκεῖνα μόνῃ ἄπερ πολλοὶ δοκοῦσιν
 αἰσθάνεσθαι, εἰς μάτην δὲ ταῦτα νοοῦσι καὶ
 ψευδολογοῦσι τὴν ἀλήθειαν· λοιπὸν οὖν
 ἀρκτεὸν ἡμῖν τὰ τῆς ὑποθέσεως καὶ ἀκουσον.
 Ἐρώτησις· Τί ἐστὶ πνεῦμα; Ἀποκρίσις·
 Πνεῦμα ἐστὶν ἄγγελος· πνεῦμά ἐστιν ὁ
 ἀνεμὸς πνεῦμά ἐστιν καὶ ὁ τῆς ἀγγελικῆς
 ἀποπεσῶν τάξεως διάβολος· καὶ πᾶν τὸ μὴ
 θεωρούμενον πνεῦμά ἐστὶ πνεῦμά ἐστι καὶ ἡ
 ψυχή, καθὼς καὶ ὁ προφήτης λέγει· καὶ
 ἐνεφύσησεν ὁ Θεὸς ἐπὶ τὸν ἄνθρωπον καὶ
 ἐγένετο αὐτῷ εἰς ψυχὴν ζῶσαν".

"Of our Holy Father John of Damascus
 "The Question-and-Answer Dialogues on
 the Art of Papadike": on notes, tones,
 intervals, spirits, kratemata, parallagai and
 on everything that is mastered in the art of
 Papadike⁴¹.

And I, my beloved pupils, start at
 [your] request to write about what I am
 honoured with by the one who bestows
 favours on us - by Our Lord, thanks to the
 inspiration of the Comforter through the
 meditation of Our Lady. And this is not the
 result of my decency, for I am all in sins
 and profaned by transgressions. But I do
 believe in His infinite mercy, guiding the
 blind, admonishing the fallen and giving
 tongue into the open mouths of those who
 entreat Him in all sincerity. I start, plunging
 into the boundless abyss of his merciful
 wisdom as if to me, paltry and ungifted, the
 Word were revealed, inspired by the Holy
 Spirit which teaches and elucidates this
 harmonious art to us.

But what am I talking about? It is
 necessary, my pupils, to choose out of all
 and describe the most useful, and it is not
 for me to say who created harmonious art
 and where it comes from. It comes from
 ancient times and from ancient customs
 which we shall speak about later. In a
 composition it is necessary to state only
 what most people think they understand,
 but in reality they delude themselves and
 pervert the truth. So, it is time to start
 expounding the subject.

Question. What is spirit?

Answer. Spirit is the Angel, spirit is the
 wind, spirit is also the Devil, who fell out
 of the angelic order. All, that cannot be
 beheld, is also called spirit. Spirit is also
 soul and, as the Prophet says: " And the
 Lord God breathed into the man and
 created a living soul for him "⁴²

41 It is quite natural that after such introduction it is impossible to give the wrong title which is found on fol. 41 of RAIC 63, in which the authorship of the writing is ascribed to Ioannes Plousiadenos (see also Chapter I of the present book). Therefore, this title was left out in the publication of the text.

42 An inexact citation from the Bible (Genesis 2, 7).

Codex Petropolitanus RAIC 63
(fol.41 - 51v).

- 41 Ὅραϊς οὖν τούτων τῶν τεσσάρων καὶ ἐν τῇ μουσικῇ τέχνῃ
πνεύματα τέσσαρα λέγονται¹, ἃ καὶ πρόσω ὁ λόγος
εὐρύτερον δι-
δάξει ἡμᾶς· καὶ τὰ μὲν δύο πνεύματα ἐν ταῖς ἀνιούσαις
φωναῖς καὶ²
τὰ³ ἕτερα δύο ἐν ταῖς κατιούσαις. πνεύματα⁴ δὲ
ἐτυμολογεῖται ἀπὸ τοῦ πνεῖν καὶ
5. πνεῖν, ἥτοι τὸ πνοὴν παρέχον καὶ ζωογονοῦν τὸ σῶμα. τὰ γὰρ
σώματα ε-
πικείμενα⁵ αὐτοῖς τοῖς πνεύμασι⁶, κινοῦνται καὶ
καλοῦνται νεφέλαι,
καὶ κυματοῦται θάλασσα τῇ βιαίᾳ πνοῇ τοῦ ἀνέμου·
πνεύματος δὲ
μὴ ὄντος τὸ σῶμα ἀκίνητον μένει, καὶ οὕτως ἡρεμεῖ ἡ γῆ,
καὶ⁷ ὑπὸ τὴν
γῆν αἰ νεφέλαι, οὐ γαλινιᾷ⁸ θάλασσᾳ, καθὼς καὶ ἐπὶ τοῦ
ἀνθρώπου, ἔστ' ἂν ἡ
10. ψυχῇ⁹ προσμένει¹⁰ τῷ τοῦ ἀνθρώπου σώματι, κινεῖται
ἐνθα καὶ βούλεται, καὶ τὰ δοκοῦντα
αὐτῷ διαπράττεται, ἄνευ δὲ ταύτης νεκρὸν ἐστὶ καὶ
ἀκίνητον, οὕτως καὶ ἐπὶ
τῶν τόνων καὶ ἐπὶ τῶν πνευμάτων· τὰ γὰρ πνεύματα ἄνευ
τόνων οὐ συνί-
στανται, καὶ οἱ τόνοι ἄνευ πνευμάτων οὐ κινοῦνται. καὶ
τὰ¹¹ μὲν οὕτως¹², φέρε δὲ¹³ εἴπω-
μεν καὶ περὶ τῶν τόνων.

1. L: λέγομεν 2. L: abest 3. L: τὰ δέ 4. C, L: πνεῦμα 5. C, L: ἐπικείμενον
6. C, L: τοῦ πνεύματος 7. C, L: εἰ 8. L: οὐ γαλινῆ C: οὐ γαλινιᾷ
9. C, L: ὅταν ἡ ψυχὴ 10. C: προσμένη 11. C: ταῦτα 12. C, L: οὕτω 13. L: δὴ

15. Τόνοι δὲ¹⁴ εἰσὶ τρεῖς, τὸ ἴσον¹⁵, τὸ ὀλίγον καὶ
ὁ ἀπόστροφος ἅ καὶ πνευμάτων¹⁶
συνίστανται καὶ καλοῦνται¹⁷· λέγονται τόνοι¹⁸ ἢ ὀξεῖα
καὶ ἡ πετασθή, καὶ εἰσὶ·
διὸ¹⁹ καὶ συστέλλονται ἐπιτιθεμένου αὐτοῖς τόνου, καὶ
διὰ τοῦτο τόνοι κυρίως λέ-
γονται²⁰· πᾶς γὰρ τόνος οὐ κυρίως, ἀλλ·²¹ ὁ ἐκ τόνου
δεχόμενος μείωσιν, οὐκ
ἔστι τόνος κυρίως, ἀλλὰ καταχρηστικῶς²², διὸ καὶ
Πτολεμαῖος²³ ὁ μουσικός,
20. ὡς μανθάνομεν παρὰ τῶν ἀρχαίων· ἐφεῦρε τοὺς τόνους
τούτους ὕστερον²⁴
ὡς ἐπὶ τὸ δίκαιον τῆ χειρονομία, λέγονται καὶ αἱ σύνθετοι
τόνοι, καὶ οὐ
λέγονται τόνοι, ἀλλὰ σημάδια· καὶ ὅταν μὲν τίθενται²⁵,
λέγονται σημάδια, ὅταν
δὲ ψάλλονται λέγονται²⁶· προσλαμβάνουσι γὰρ ταῦτα
πνεύματα, ἢ τὰ σημαί-
νόμενα²⁷, οἱ ἀσύνθετοι²⁸, καὶ πορεύονται,
ἐνεργοῦσι²⁹ τῆ ἐπιτηδειότητι τῆς χειρο -
25. νομίας, τὴν ἐπιτεθεῖσαν αὐτοῖς φωνήν· μὴ ὄντων δὲ τῶν
τοιούτων πνευμάτων, οἱ

14. C, L: μέν 15. C, L: ἡ ἴση 16. L: πνεύματα 17. L: κινουῦνται

18. C, L: τόνοι καὶ 19. L: δύο 20. C, L: οὐ λέγονται

21. C, L: οὐ κυρίως, ἀλλ· *abest* 22. L: χρηστικῶς 23. C: Πτολεμαῖος

24. C: *abest* L: ἐσῦστερον 25. C: τίθενται 26. C, L: λέγονται τόνοι

27. C, L: ἦγουν πᾶ σημεῖα 28. C: Οἱ ἀσύνθετοι τόνοι L: οἱ σύνθετοι τόνοι

29. C, L: τουτέστιν ἐνεργοῦσι

λοιποὶ τόνοι ἀνενέργητοι μένουσι, μηδ' ὅποσοῦν³⁰ ἀφ' ἑαυτῶν κινούμενοι ἐπιτιθεμένων δὲ τῶν τοιούτων πνευμάτων³¹ κινούνται, καὶ οἷον εἰ ἐμψυχούνται. σώματα³² γὰρ καὶ οὗτοι εἰσὶν³³ συνδούμενοι τοῖς πνεύμασιν· ἄλλως γὰρ οὐ κινήσεται ποτὲ τὸ σῶμα χωρὶς πνεύματος· σκόπει οὖν ἀκριβῶς τὸ σῶμα τοῦ ἀνθρώπου

30. διὰ τεσσάρων στοιχείων συνίσταται, διὰ ὕγρου, ξηροῦ, ψυχροῦ, καὶ θερμοῦ, καθὼς ἀνωτέρω εἰρήκαμεν· οὕτως ἡ ῥυθμητικὴ³⁴ αὐτῆς³⁵.

41v. Ἐρ(ώτησις): Τί ἐστὶ τόνος; Ἀπόκρ(ισις): Τόνος ἐστὶ πρὸς ὃν ἄδομεν, καὶ τὴν φωνὴν εὐρυτέραν ποιοῦμεν· καὶ ἄλλως, τόνος λέγεται παρὰ τοῦ τείνω, τὸ ταννῶ τόνον¹, τεταγμένος² γὰρ ἐστὶ καὶ κατὰ πολὺ ὑπερέχων· εἰπόμεν τοίνυν καὶ περὶ πνεύματος τόνου³.

5. Ἐρ(ώτησις): Τί διαφέρουσι πνεύματα καὶ τόνοι⁴; Ἀπ(όκρισις): Διαφέρουσι⁵ τὰ μὲν ἀνιόντα πνεύματα ἐπὶ τῆ⁶ ἀναφρόῃ, καὶ ἀνυψώσει κινούνται φωνῆς⁷· τὰ δὲ κατιόντα ἐπὶ ὑποφρόῃ καὶ ἀναπνεύσει⁸ φωνῆς.

ὁ δὲ τόνος διὰ χειρονομίαν καὶ ἐπιτήδευσιν καὶ ἐναλλαγὴν τῆς φωνῆς. καὶ οἱ μὲν κυρίως τόνοι ἀνιούσι καὶ κατιοῦσι μικρὸν τῆ φωνῆ, καὶ ἄκουε νοῦ-

³⁰ C: μηδοποσοῦν L: μηδοπωσοῦν ³¹ C, L: τεσσάρων πνευμάτων

³² L: σῶμα ³³ C: non habet ³⁴ L: ἡ ῥυθμητικὴ

³⁵ C: οὕτως - αὐτῆ abest

¹ C, L: τὸ ταννῶ τόνος ² C, L: τεταγμένος ³ C: τόνων

⁴ C, L: Τί διαφέρει πνεῦμα καὶ τόνος; ⁵ C, L: Διαφέρει

⁶ C, L: non Continent ⁷ C: φωνῆς κινούνται ⁸ C, L: ἀναπαύσει

10. νεχῶς· οἱ δὲ σύνθετοι τόνοι, ἄνευ τεσσάρων⁹ πνευμάτων
καὶ τῶν κυρίων
τριῶν¹⁰ τόνων, οὔτε ἀνιούσιν, οὔτε κατιούσιν¹¹, ἀλλὰ
τελείως μένουσιν
ἀκίνητοι.

Ἐρ(ώτησις): Πρώην ἐπὶ τὸ παλαιὸν ἦχος ἦν ἢ μέλος;

Ἀπ(όκρισις): Ἦχος καθὼς ὁ προφήτης λέγει· αἰνεῖτε

αὐτὸν ἐν ἤφῳ σάλπιγγος.

15. ἅμα γὰρ ἐνηγήσεις¹² στιχιδόν¹³ τι¹⁴, εὐθύς γνωρίζεται
καὶ τὸ μέλος τοῦ μέλλοντος
ψαλθῆναι στιχηροῦ, εἴ¹⁵ τι ἄλλο, οἶον τε¹⁶ λέ(γεται)¹⁷:
ἀνανέ, ἀνανέ¹⁸, " Ἐπέστη ἡ
εἴσοδος" τροπάριον ἐνηγίσεις, εἶτα ψάλλεις, ἢ
δύνασαι¹⁹ μελῆσαι²⁰ τί,

πρότερον μὴ ὑποβάλλων τὸν ἦχον [;]²¹

Ἐρ(ώτησις): Διαφέρει ἦχος τοῦ μέλους;

20. Ἀπ(όκρισις): Ναὶ διαφέρει· ὁ μὲν ἦχος προτερεῖ τοῦ
μέλους, καὶ οὐ δύναται τίς με-
λῆσαι²² τὸ τυχόν, εἰ μὴ πρότερον ἐνηγήσῃ αὐτὸ²³ καὶ
οὐ συνίσταται μέ-
λος ἄνευ ἦχου· μέλος²⁴ δὲ τὸ ἀπὸ τοῦ ἦχου γενόμενον.

Ἐρ(ώτησις): Τί διαφέρει ψαλμὸς τῆς ᾠδης;

Ἀπ(όκρισις): Διαφέρει· ὁ μὲν γὰρ ψαλμὸς λόγος ἐστὶ

μουσικὸς εὐρυθμὸς, κατὰ τοὺς

9. C, L: τῶν τεσσάρων 10. C, L: τῶν τριῶν κυρίων 11. L: κατιούσι
12. C: ἐνήγησις L: ἐνήγησις 13. C: στιχηροῦ 14. C: non continet 15. C, L: ἢ
16. C, L: τι 17. C, L: λέγω 18. C, L: ἄνευ 19. C, L: ἢ πῶς δύνασαι 20. L: μελίσαι
21. C, L. 22. L: μελίσαι 23. C, L: αὐτοῦ 24. C, L: Ἦχος γὰρ ἐστὶν ἢ εἰς ἀέρα
διαχθεμένη φωνή· μέλος

25. ἑναρμονίους λόγους κρουμένου τοῦ ὄργανου. διὸ καὶ τὸ τοῦ
 Δαβὶδ ὄργανον
 ψαλτήριον κατονόμαστο²⁵ ᾧ δὲ φωνὴ ἐμμελῆς
 ἀποδιδόμενη ἑνάρμο-
 στος²⁶ χωρὶς τῆς ὄργάνου²⁷ συγχύσεως· καὶ ἄλλος²⁸
 ψαλμὸς ἐστὶν ἡ δι' ὄργανου
 μουσικὴ μελωδία ᾧ δὲ ἡ διὰ τοῦ στόματος γινομένη τοῦ
 μέλους μετὰ
 τῶν ῥημάτων ἐκφώνησις.

30. Ἐρωτήσις: Τί διαφέρει αἶνος τοῦ ὕμνου;
 Ἀπόκρισις: Διαφέρει ὅτι μὲν αἶνος ἐπὶ εὐφροσύνῃ καὶ
 μόνῃ λέγεται³⁰ ἡδονῇ, ὡς τὸ "Αἶνος
 τῷ Θεῷ ἡδυνθεῖται αἴνεσις" ὕμνος δὲ ὁ εἰς μνήμην καὶ ᾠδὴν
 ἄγων τοὺς
 ἀκούοντας ἄλλὰ ταῦτα μὲν ἐν τοσοῦτῳ.

Ἐρωτήσις: Τί ἐστὶ φωνή [;]³¹ καὶ τί ἐτυμολογεῖται;

35. Ἀπόκρισις: Φωνὴ ἐστὶν ἀπήχημα τεθησαυρισμένου³²
 πνεύματος διὰ τινος³³ ἁρμονίας ἐξαγομένου,
 καὶ ἀρτηρίας προσδεομένου φωνὴ δὲ ἐτυμολογεῖται διὰ τὸ
 φῶς εἶναι νοός·
 ἅ γὰρ ὁ νοῦς γεννήσει εἰς¹ φῶς ἐξάγει ἑνταῦθα δὲ γενόμενοι
 ἐξε-
 τάσωμεν ἀκριβῶς, τί βούλεται τὸ μετ' ἡχοῦ καὶ μέλους
 ψάλλον² ἡμᾶς, ἵνα ἕ-
 καστος ἡμῶν καὶ τέρπη³ τὴν ψυχὴν ψάλλων, καὶ ὑποκλέπη
 ᾄδων τὸν

5. ἐκ τῆς ἀναγνώσεως πόνον· ἐπειδὴ γὰρ οἶδεν⁴ ὁ Θεὸς πολλοὺς
 τῶν ἀνθρώπων

25. C, L: κατονόμαστο 26. C, L: ἑναρμόσιος 27. L: τῆς τοῦ ὄρου 28. C, L: ἄλλος
 29. C, L: abest 30. C, L: καὶ λέγεται 31. L. 32. C: τηθησαυρισμένον 33. L: τινος
 1. L: ἐς 2. C, L: ψάλλειν 3. C: τέρπηται 4. L: οἶδε

- ῥαθυμότερους⁵ ὄντας καὶ⁶ πρὸς τὴν τῶν πνευματικῶν
 ἀνάγνωσιν δυσχερῶς
 ἔχοντας, καὶ τὸν ἐκεῖθεν οὐχ ἡδέως κάματον δεχομένους,
 ποθεινότερους τοὺς
 πόνους ποιῆσαι βουλόμενος καὶ τὸν κάματον
 ὑποτέμνεσθαι⁷ τὴν τοῦ μακαρίου(ου)
 Δα(βί)δ ἐκίνησε γλῶσσαν μελωδίαν ἀμίξαι⁸ τῇ
 προφητίᾳ⁹, ὡς ἵνα ῥυθ-
 10. μῶ τοῦ μέλους ψυχαγωγούμενοι¹⁰, μετὰ πολλῆς τῆς
 τέρψεως τοὺς ἱερούς ἀνα-
 πέμπομεν ὕμνους· οὕτω γὰρ ἡ φύσις ἡμῶν πρὸς τὰ ἄσματα
 καὶ τὰ
 μέλη οἰκείως ἔχει, ὡς¹¹ τὰ ὑπομάζια βρέφη
 κλαυθμηρίζονται¹², οὕτω κα-
 τακοιμίζεσθαι καὶ γυναῖκες αἱ¹³ στηρεῦσαι¹⁴, καὶ
 νηπόροι¹⁵, καὶ ὀδηπόροι¹⁶
 τὰ ἄσματα τῶν ἔργων καὶ πόνων παραμυθοῦνται, ὡς τῆς
 ψυχῆς τοῦ μέλους
 15. ακουούσης¹⁷ ῥᾶον ἀπαντᾶ¹⁸ ἐνεγκεῖν¹⁹
 δυναμένη²⁰, τὰ ὄχληρὰ καὶ ἐπίπονα
 καὶ ἐπεὶ ἡ ψυχὴ ἡμῶν οἰκείως ἔχει πρὸς ταῦτα ἀνέσεως²¹,
 ἵνα²² μὴ πορνικὰ
 ἄσματα οἱ δαίμονες εἰσάγωνται²³ καὶ ἀπαντᾶν²⁴
 ἀνατρέψωσι²⁵ τῆς ὀρθότητος τοῦ
 ψαλμοῦ, ἀπεστείχισεν²⁶ ὁ Θεὸς ταύτῃ²⁷ τῇ γλυκύτητι,
 ὥστε ὁμοῦ πρᾶγμα²⁸ καὶ
 ἡδονὴν φέρειν καὶ ἀφέλειαν παρέχειν τοῖς τὰ τοιαῦτα
 ψάλλουσι, καὶ ἄλλως
 διὰ τοῦτο τὰ ἐναρμόνια ταῦτα μέλη τῶν ψαλμῶν ἡμῖν
 ἐπινενόηται²⁹, ἵνα³⁰

5. C: ῥαθυμότερους 6. L: *abest* 7. L: τέμνεσθαι 8. C, L: ἀναμίξαι
 9. C, L: τῇ προφητεία 10. L: ψυχαγοῦμενοι 11. C, L: ὡς καὶ
 12. C: κλαυθμηρίζοντα L: κλαυθμυρίζοντα 13. C, L: *non continent*
 14. C, L: ἰστουργοῦσαι 15. C: γηπόροι L: γηπόροι 16. C, L: ὀδοίποροι
 17. C: ἀκούσης 18. C, L: ἀπαντα 19. C: ἐνεγκεῖν 20. C, L: δυναμένης
 21. L: ἀνεία 22. C: ἵνα - ἀπαντᾶν *abest* 23. L: εἰσαγαρόντες 24. L: ἀπαντας
 25. C: ἀνάτρεψιν 26. C, L: ἀπετείχισεν 27. C, L: τούτων 28. C, L: τὸ πρᾶγμα
 29. C: ἐπινενόητε L: ἐπινόηται 30. C: ἵν

οἱ παῖδες τῆ ἡλικία ἀκμάζοντες ἢ καὶ ὅλως τῶν ε-⁷¹
 φριγῶντες³¹, τῷ μὲν
 δοκεῖ³² μελωδεῖν, τῆ ἀληθείᾳ δὲ τὰς ψυχὰς
 ἐκπαιδεύονται³³· ὃ τῆς σοφίας³⁴
 ἐπινοίας τοῦ διδασκάλου· ὁμοῦ τε ἄδειν ἡμᾶς καὶ τὰ
 λυσιτελεῖ μανθάνειν ἡ-
 μᾶς μηχανομένου· ὄθεν καὶ³⁵ μᾶλλον ἐντυπῶνται³⁶
 ταῖς ψυχαῖς τὰ διδάγματα·

25. βίαιον γὰρ μάθημα παραμένειν οὐ πέφυκε, τὸ δὲ
 μετατέρψεως³⁷ καὶ χαρᾶς
 ἀδόμενον μέλος μονιμώτερον ἡμῶν τοῖς σώμασι καὶ ταῖς
 ψυχαῖς ἐνι-
 ζάνειν³⁸ καὶ αὐξάνει, καὶ ἡ μὲν πρόχειρος αἰτία³⁹, καθ' ἣν
 μεθ' ἡδονῆς τὴν ἐν
 τοῖς ψαλμοῖς μελέτην ποιούμεθα, αὐτῆ⁴⁰ ἐστὶ, τὸ δὲ διχῶς
 τοὺς χοροὺς ποιεῖν·
 καὶ διαιρεῖν καὶ ψάλλειν τίς ἡμῖν ταῦθ' ⁴¹ ὑπέδειξεν·

ἄκουε ἀκροατὰ⁴²· τὸ δύο
 30. χοροὺς ψάλλειν Φλαβιανὸς ὁ μακαριώτατος ἀρχιεπίσκοπος
 Ἀντιοχείας πα-
 ρέδωκεν, ὡς εὐάρμοστον καὶ ὡς ἀειθαλεῖ τὴν μελωδίαν,
 ποιῶν⁴³ μικρὸν⁴⁴
 ἀπ' ἀλλήλων τοὺς ψάλλοντας διαστήσας, καὶ μικρὸν⁴⁵ ἐν
 τάξει θέσθαι, οὕτως⁴⁶
 42v. ἐκέλευσε¹ καὶ νενομοθέτηκε ψάλλειν εὐχαρίστως καὶ
 εὐρύθμως, ὡσάν²
 θατέρου τῶν μερῶν ἡσυχάζοντος, καὶ πνεῦμα ὡς³
 ὑπεραναλαμβάνοντος⁴

31. C, L: τῷ νέῳ σφιγγῶντες 32. C, L: δοκεῖν 33. C, L: ἐκπαιδεύονται
 34. C, L: τῆς σοφίης 35. L: abest 36. C: ἐκτυπῶνται 37. C, L: μετὰ τέρψεως
 38. C, L: ἐνιζάνει 39. C: μαθεῖν αἰτία 40. C, L: αὐτῆ 41. C, L: ταῦτα
 42. C, L: ὁ ἀκροατὰ 43. C, L: ποιῶν τὴν μελωδίαν 44. C: μικρὰν
 45. C, L: καὶ χορὸν 46. L: οὕτως
 1. L: ἐκέλευε 2. C, L: ὡς ἂν 3. C, L: ὡσπερ 4. C, L: ἀναλαμβάνοντος

- τῆ τοῦ ἐτέρου ψαλμοῦ⁵ καὶ διὰ τοῦτο οὕτε ὁ ψάλλον
οὔτε ὁ ἀκούων ἀρκέσει⁵
ποτέ ταῦτα δὲ οὐ μετὰ κραυγῆς τινός, ὡς οἱ τὴν μουσικὴν
ψάλλοντες, εἰ δέ⁶ γε
5. θέλεις⁷ ἀληθῶς ἐμμένουσα⁸ ψάλλειν ἐπὶ τῇ δυνάμει τῇ
σῆ καὶ μὴ βιασθῆς⁹ ὡς
οἱ πολλοὶ κραυγὰς ἀσήμους καὶ ἀτάκτους ἐκπέμπουσι
φωνάς· οὐ γὰρ τῶν
ἐννοούντων¹⁰ ταῦτα τῶν κυρίως¹¹ ἀνθρώπων· ὅπου
γε¹² καὶ ὁ Πέτρος κανὼν διαφρήδεν¹³
βοᾷ· κανὼν γὰρ ὁ συνάζων ἐκείνου¹⁴ τὰ ἐμά, ταῦτα
ἐπίργει¹⁵ φάσκων,
οὕτω¹⁶ ψάλλειν τοὺς¹⁷ ἐπὶ ταῖς θεαῖς παραγενομένους
ἐκκλησίαις, βουλόμε-
10. θα μετὰ φόβου Θεοῦ καὶ κατανύξεως· τῶν γὰρ
παραγενομένων¹⁸ καὶ ἀσήμους
φωνάς καὶ κραυγὰς ἀδόνους¹⁹ οὐκ ἀποδεχόμεθα τὴν
ὀρμὴν· γέγραπται
γὰρ, μὴ ἐκβιάζετε τὴν φύσιν ὑπὲρ τὴν φύσιν²⁰, ἀλλὰ μετὰ
τῆς προσηκού-
σης εὐλαβείας προσάγειν δεῖ τῷ Θεῷ τοὺς ὕμνους· εὐλαβεῖς
γὰρ ἔσσεσθαι δεῖ²¹ τοὺς εὐ-
λογοῦντας τὸν Κύριον, καθάσπερ τὸ ἱερόν ἀπεφήνατο λόγιον,
καὶ ὁ χρυ-
15. σοὺς τὴν γλῶτταν καὶ μέγας τῆς οἰκουμένης φωστὴρ τάδε²²
εἰσί²³· καθ' ἐ-
κάστην [ἡμέραν] ἄγγελοι εἰσὶν ἀπογραφόμενοι τοὺς
παρισταμένους ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ.

5. C, L: ναρκήσει 6. C: εἶδέ 7. C: θέλης 8. C, L: ἐμμουσα 9. L: βιασθεῖς
10. C, L: αἰνούοντων 11. C, L: τὸν Κύριον, ἀλλὰ τῶν μαινομένων καὶ φρενητιώντων
[L: φρενιτιώντων] 12. C: ὅπουγε 13. C, L: διαφρήδην 14. C, L: ὁ συνάζων
ἐκείνου 15. C, L: ἀπίργει 16. L: οὕτως 17. C: abest 18. C, L: παραγενομένων
ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ 19. C, L: ἀδόντων 20. C: ὑπὲρ τὴν φύσιν non continet
21. C: abest 22. C: τὰ δέ 23. C: φασὶ L: φησὶ

Ἐρ(ώτησις): Πρὸ τοῦ γενέσθαι τοὺς ἤχους ὑπῆρχον φωναὶ
ἦχουν μέλη τόνων²⁴;

Ἀπ(όκρισις): Ὑπῆρχον μὲν²⁵ μέλη, πλήν ἀηχα καὶ
ἀνάρμοστα καὶ πρὸς κραυγὴν βιαίαν²⁶
τὴν φύσιν ἐκβιάζοντα· κατὰ²⁷ δὲ τὴν τῶν ἤχων

εὐάρμοστον σύνθεσιν τὰ

20. πάντα εἰς τάξιν συνηρμόσθησαν καὶ ἡ βίαία παραφωνή, καὶ
ἡ κραυγὴ
ἡ ἀπρεπὴς εἰς μέτρον καὶ τάξιν κατήνησεν²⁸.

Ἐρ(ώτησις): Πόσοι τόνοι εἰσὶ [;]²⁹ καὶ τί τὰ αὐτῶν
ὀνόματα;³⁰

Ἀπ(όκρισις): Τόνοι μὲν εἰσὶ πεντεκαίδεκα³¹· εἰ δὲ³²
ἀπειθεις³³ ἐρώτησον πόσα κα-
βάλλα³⁴ ἔχει ἡ τελεία μουσικὴ καὶ εὐρήσεις τὰ πάντα
δεκαπέντε³⁵, δηλον

25. ὅτι³⁶ τόνοι³⁷ ἰε ' εἰσὶ πρὸς³⁸ ἀναλογίαν τούτων· τὰ δὲ
ὀνόματα αὐτῶν εἰσὶ³⁹·

τὸ πρῶτον ἴσον, ὡς καὶ⁴⁰ ἐπὶ τῶν γραμμάτων⁴¹ ἔστιν
ἔμφωνον· οὕτω καὶ

τὸ ἴσον, ἐπειδὴ τὴν ἀρχὴν ἐξ αὐτοῦ ποιούμεθα, καὶ ἄνευ
τούτου, οὐκ ἔτι⁴² δυ-

νατὸν ἐλείν⁴³ ἡμᾶς φωνήν, οὔτε⁴⁴ ἀνιούσαν, οὔτε
κατιούσαν, δεόν εἶναι⁴⁵

τοῦτο καὶ φωνήν, καθὼς⁴⁶ καὶ ἔστι⁴⁷ καὶ ἔχει μὲν φωνήν
τοιάνδε⁴⁸, ἥτοι ἀριθ-

24. C, L: τινά 25. C: abest 26. C, L: βιαίως 27. C, L: μετὰ
28. C: κατήνησεν 29. C, L. 30. C: τὰ ὀνόματα αὐτῶν; 31. C: πέντε καὶ δέκα
32. C: εἰδέ 33. C: ἀπειθείς L: καὶ ἀπειθείς 34. L: καβάλλα 35. C, L: ἰε
36. C, L: δηλον, ὅτι 37. C, L: καὶ τόνοι 38. C, L: κατὰ 39. C, L: εἰσὶ ταῦτα
40. L: non habet 41. C, L: τῶν γραμμάτων [C: τὸ] ἄλφα, καὶ ὅσπερ τὸ ἄλφα καὶ
ἀρχὴν τῶν γραμμάτων 42. C, L: ἔστι 43. C, L: εὐρεῖν 44. L: οὔτε - εὐρεῖν φωνήν
non continet 45. Codex Dacheiarius 318 (Tardø, 213): εἶνε 46. ibid.: καὶ φωνήν,
φωνὴ καθὼς 47. ibid.: ἴση 48. C, Doeh.: ποίαν δέ

30. μὸν οὐκ ἔχει. καὶ ἄκουσον τί ἐστὶ, ποία φωνὴ ἐστὶν ἡ
 ἀπ<...>κδοχῆ⁴⁹ καὶ
 οὐκ ἔστιν ἄλλως εὐρεῖν φωνήν, εἰ μὴ⁵⁰ τὸ ἴσον κατ' ἀρχὴν
 ὑποβάλλει⁵¹.
 εἰ δὲ ἀριθμητικῆ⁵² φωνὴ ἐστὶν ἢ μετὰ τάξιν⁵³ ἔμμελῶς,
 αἱ κατὰ⁵⁴ ἀ-
 κολουθίαν τοῦ εἰρμοῦ ἑναρμονίως ἀδομένη· οἷον τὸ
 εὐτάκτως ἀδόμε-
 νον μέλος· περὶ μὲν τοῦ ἴσου καὶ τοῦ⁵⁵ ἔμπροσθεν πολλὰ
 λέγειν ἔ-
35. χομεν· ἄκουσον δὲ καὶ περὶ τοῦ ὀλίγου, ὀλίγον καλεῖται διὰ
 τὸ ἐπάνω
43. τοῦ ἴσου ἐξηχεῖν ὁ λόγος· καὶ ἐν τούτῳ τὴν τοιαύτην
 ἔπωνυμίαν
 κέκτηται, διὰ τὸ ὀλίγον ἐκχεῖσθαι, καὶ ἡμερε <... >έως¹
 ἐπάνω τοῦ ἴσου·
 ὁ δὲ ἀπόστροφος στρέφει τὴν τούτου φωνὴν καὶ τὴν ἔπωνυμίαν
 κέκ-
 τηται ταύτην· τὰ δὲ κυρίως ὀνόματα τούτων εἰσὶ ταῦτα·
 ἦγουν
5. τόνοι, οὓς ὄπισθεν προειρήκαμεν τρεῖς· ὀξεῖα δὲ λέγεται διὰ
 τὸ
 ὀξεῖως τίθεσθαι καὶ τὴν φωνὴν ὀξεῖαν² ποιεῖν.
 ἡ δὲ πετασθῆ³ διὰ τὸ ὡς περὶ πετάσματα⁴ τινός, καὶ ὁμαλῶς
 πῶς⁵
 τίθεσθαι⁶, καὶ ποτὲ μὲν⁷ ἔσω, ποτὲ δὲ⁸ ἔξω πετᾶσθαι,
 ὡς ὑπὸ πνεύματος⁹
 πτεροῦ τινός κούφου ἐλαυνομένη, ἔνθεν κένθεν, καθὼς
 πάντες
10. ἐπίστασθαι¹⁰ καὶ νοῦν¹¹ μακαρίζω τὸν αὐτὴν οὕτως
 πῶς¹² ὀνομάσανται¹³, δικαίως·
 γὰρ ἔφησε¹⁴ αὐτὴν πετασθῆν¹⁵, ἐν τῷ μέλλειν γὰρ
 αὐτὸν¹⁶ χειρονομεῖσθαι

49. C, Doch.: ἡ ἀποδεικτικῆ 50. C: εἰμή 51. L: ὑποβάλλη 52. C: ἡ δὲ ῥυθμητικῆ
 L: Ἡ δὲ ῥυθμικῆ 53. C: τάξεως 54. C, L: κατ' 55. L: τῶν
 1. C, L: ἡμέρωσ 2. L: ὀξεῖαν 3. C, L: πετασθῆ 4. C: περιπετάσματός
 L: περιπετάσματα 5. C, L: abest 6. C, L: περιτίθεσθαι 7. C: ποτὲ δὲ μὲν
 8. C: non habet 9. L: τοῦ πνεύματος 10. C, L: ἐπίστασθε 11. C, L: νοῦν
 12. C, L: abest 13. C, L: ἐπονομάσαντα 14. C, L: ἔφησεν 15. C, L: πετασθῆν
 16. C, L: αὐτήν

- ἡ χεὶρ ὡς περὸν¹⁷ ἀνίεται καὶ πετᾶται¹⁸ ἔξωθεν καὶ
ὁ μουσικὸς πετασθῆν¹⁹ αὐτὴν κατωνόμασεν²⁰. Σείσμα
καλεῖται
διὰ τὸ τὴν ὑπορρόην προσλαμβάνειν ὑπὸ γὰρ δύο
βαρειῶν καὶ ὑπορ-
15. ροῆς τὸ σείσμα καθίσταται ἔχει δὲ καὶ²¹ τὴν ὑπορρόην,
ὡς περ σὺν²² τινα
ἢ σκεόληκα²³, καὶ ἐν τούτῳ σείσμα καλεῖται ἡ δὲ ὑπορρόη
ἔχει φωνάς δύο ὅπου δ²⁴ ἂν τεθῆ ἐν τῷ σείσματι δὲ φωνάς οὐκ
ἔχει,
ἀλλὰ προσλαμβάνει αὐτὴ τὸ πιάσμα, ἵνα ἐναλλαγῆν τινα
τῆς χει-
ρονομίας ποιήσῃ, εἶπω δὴ καὶ τοῦ μέλους· εἰ γὰρ οὐκ ἦν
20. ὑπορρόη ἔμελ-
λε χειρονομηθῆναι πιάσμα, ἵνα δὲ ὑποσεισῆ τὴν χεῖρα καὶ
ὑπορρί-
πήσῃ, ἐτέθη ὡς ὑπογεγραμμένη²⁵, οἶον ποιῶ²⁶ ἐν τοῖς
γράμμασιν,
ω ω μέγα δύο²⁷· τὸ μὲν ἐν συνίσταται διὰ δύο υ υ, τὸ δὲ
ἕτερον
διὰ δύο ο ο. καὶ ὅταν μέλλωσι²⁸ γραφῆναι, οἶον τῷ καιρῷ
ἐκείνῳ
προσγράφω ὑποκάτω²⁹ τὸ³⁰ ι, καὶ τὰ μὲν ω ω ἐκφωνῶ,
τὰ δὲ ι ι
25. οὐκ ἐκφωνῶ³¹, διὰ τὸ³² ἐπονομάζεσθαι³³ ταύτην
προσγεγραμμένην·
οὕτω δὲ ὑπὸ τῶν δύο βαρειῶν ἐτέθη ὑπορρόη ὡς
προσγεγραμμένη³⁴,
καὶ διὰ τοῦτο οὐκ ἐκφωνεῖται ἐπροείπομεν³⁵ οὖν³⁶ ὅτι
τόνοι εἰσὶ δέκα-
πέντε³⁷, καὶ οὐ καταδέχη³⁸, ἀλλὰ λέγεις, ὅτι οἱ πρὸ ἡμῶν
εἰκοσιτέσ-
σαρες³⁹ εἶπον εἶναι τούτους⁴⁰, ἐκεῖνοι συνεψηφίσαν⁴¹
τούς τόνους, τὰ πνεύ-

17. C: περᾶν L: περά 18. C: πέεται 19. C, L: πετασθῆν
20. C, L: κατωνόμασεν. Ἄκουσον καὶ περὶ τοῦ σεισμοῦ 21. C, L: abest
22. C, L: σῆν 23. C, L: ἦγρον σκώληκα 24. L: non habet
25. C, L: προγεγραμμένη 26. C: non continet 27. C: μεγάλα δύο 28. C: μέλωσι
29. C: ὑπὸ κάτω 30. C, L: abest 31. L: τὰ δὲ ι ι οὐκ ἐκφωνῶ abest 32. C: διὰ
τοῦτο 33. C: ἐπονομάζεσθαι L: ἐπονομάζεσθαι 34. C: προγεγραμμένη 35. C, L:
προείπομεν 36. C, L: abest 37. C: ιε 38. C: παραδέχη 39. C: κδ 40. C, L:
τούτους εἶναι 41. C: συμψηφίσαντες L: συνψηφισάμενοι

30. ματα και ἡμίτονα⁴² ἐπανεβίβασαν⁴³ τόνους
 εἰκοσιτέσσαρας⁴⁴ κατὰ τὸ
 μέτρον τῶν κδ⁴⁵ πραγμάτων⁴⁶, ἢ κατὰ⁴⁷ τῶν κδ⁴⁸
 ὥρων τοῦ νυχθι-
 μέρου· καὶ ἄκουσον τόνοι εἰσι ιε⁴⁹, πνεύματα δ⁵⁰ καὶ
 αἰσθήσεις ε⁵¹.
 ὁμοῦ κδ⁵², καὶ ἄλλος⁵³ ἐστὶ τόνος, καὶ ἄλλο πνεῦμα,
 καὶ ἄλλο αἰσθησις⁵⁴.
 Ἐρ(ώτησις): Διὰ τί τέσσαρα πνεύματα καὶ οὐχι⁵⁵ πλείω
 εἰσίν;
35. Ἄπ(όκρισις): Διότι⁵⁶ ὁ ἄνθρωπος ἐκ τῶν⁵⁷ τεσσάρων
 στοιχείων συνίσταται, καὶ εἰ ἐν τούτων λείψη⁵⁸,
 43v. ὁ ἄνθρωπος ἀδύνατον ἐστὶ ζῆν ἢ κινεῖσθαι. οὕτως οὐδὲ ἐκ
 τούτων τῶν τεσσάρων
 ἐκ¹ μείωσιν ὑποδέχεται· εἰ δὲ μὴ γε² οὐ
 συνίσταται ἢ ῥηθμητική³,
 ἐπειδὴ οἱ τόνοι σώματα εἰσὶ καὶ πνεύματα⁴ δέονται⁵ καὶ
 ἄνευ πνευμάτων
 οἱ τόνοι ἀνερέργητοι εἰσίν, ὡσαύτως καὶ ἄνευ τόνων τὰ
 πνεύματα ἀ-
 5. κίνητα μένουσι· τὴν μὲν δύναμιν καὶ τὰς φωνὰς αὐτῶν
 καθ' ἑαυτὰ
 ἔχουσιν⁶, οὐ μὴν δὲ⁷ τὴν ἐνέργειαν· μὴ ὄντος γὰρ τόνου
 τὸ πνεῦμα ἄ-
 πρακτον, καὶ τοῦτο περ ἀληθῶς⁸ εὐρήσεις ἐν τῇ παπαδικῇ
 ἐπιστήμῃ·
 οὐδέποτε γὰρ εὐρήσεις ἐν τῶν πνευμάτων, ἄνευ τόνου
 κείμενον⁹· οἷον
 τι λέγω, " Ἐπέστη ἡ εἴσοδος τοῦ ἐνιαυτοῦ". ἰδοὺ ἐτέθησαν
 εἰς τὸ "πε"
 10. πνεύματα δύο, ἐν ὑπορρέον καὶ ἕτερον ἀναρρῶν, πλην
 οὐ
 χωρὶς τόνου δηλονότι, ὡς μὴ ἰσχύοντα ἐνέργειαν τόνου
 πτύξασθαι¹⁰,

42. L: τὰ ἡμίτονα 43. C: ἐπανεβίβασαν 44. C: κδ' 45. C, L: τῶν εἰκοσιτεσσάρων

46. C: γραμμάτων L: στοιχείων 47. C: abest 48. C, L: τῶν εἰκοσιτεσσάρων

49. L: δεκαπέντε 50. L: τέσσαρα 51. L: πέντε 52. C, L: ὁμοῦ κδ' not continet

53. L: ἄλλο 54. C: αἰσθήσεις 55. C: οὐ 56. C, L: Διότι καὶ 57. C, L: abest

58. C: λείπει

1. C: ἐν 2. C: μήγε 3. C, L: ἡ ῥηθμητική 4. C, L: πνευμάτων 5. C: δέεται

6. L: ἔχουσι 7. C, L: δὲ καὶ 8. C, L: προελθῶν 9. C: κινούμενον

10. C, L: τινα δέξασθαι

ἀνευ τούτων, καὶ εἰ μὴ¹¹ προσελάβετο εἰς¹² τὸ
 χαμιλόν¹³ τὸν ἀπόστροφον,
 καὶ ἡ ὑψηλὴ¹⁴ τὴν ὀξεῖαν δύναμιν, φωνὴν ἀποτελέσῃ¹⁵
 οὐκ ἴσχυσεν¹⁶,
 ἀλλὰ προσελάβετο τοὺς τόνους, ἵνα πληρώσῃ τὸν κανόνα
 τὸν λέγοντα,

15. ὅτι τὰ πνεύματα χωρὶς τόνων οὐ τίθενται· ὁ δὲ γε
 βουλόμενος¹⁷ χωρὶς
 τόνου θεῖναι πνεύματα¹⁸, πάντη¹⁹ χωρικός ἐστὶ καὶ
 ἄγρικός· τίθενται δὲ
 τὰ πνεύματα ἀνευ τόνων ἐν²⁰ τῷ κουφίσματι καὶ²¹ τῷ
 ἀντικενώματι, ἔχει
 ὁ ἄνθρωπος πέντε αἰσθήσεις, ἔχουσι καὶ οἱ τόνοι πέντε
 αἰσθήσεις²², καὶ τοῦ μὲν
 ἀνθρώπου εἰσὶν αὗται· ὄρασις, ὄσφρησις, ἀκοή, γεῦσις καὶ
 ἀφή,

20. τῆς δὲ παπαδικῆς κούρισμα, τζάκισμα, παρακλητική, φθορὰ
 καὶ θέμα· καὶ ἐπειδὴ τὰ πάντα κατὰ τὴν τοῦ ἀνθρώπου
 ἡρμηνεύσαμεν πλάσιν,
 εἶπωμεν καὶ αὐθις ἔχει ὁ ἄνθρωπος χεῖρας καὶ πόδας,
 ἴσαστύως καὶ οἱ τόνοι,
 καὶ ποιούς [;]²³ τοὺς συνθέτους ἢ²⁴ τὸ κράτημα, καὶ
 τὸ ξηρὸν κλάσμα, καὶ τὰ
 ὅμοια ὅσα εἰσὶ σύνθετα.

25. Ἐρ(ώτησις): Πόσα σημάδια εἰσὶν ἄφωνα²⁵;
 Ἀπ(όκρισις): Ἐννέα, τὸ ἴσον²⁶, τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ
 πετασθῆ²⁷, ὁ ἀπόστροφος, τὸ
 κέντημα, ἡ ὑψηλὴ²⁸, τὸ ἐλαφρόν, καὶ ἡ χαμηλὴ²⁹ τὰ δὲ
 ἕτερα σημάδια
 καὶ μέλη εἰσὶ³⁰ καθὼς προελέχθησαν.
 Ἐρ(ώτησις): Ἰσοφωνοῦσι τινὰ ἐξ αὐτῶν;

C: εἰμή¹². C, L: non habent¹³. C, L: τὸ χαμιλόν¹⁴. C, L: ἡ ὑψηλὴ
 C, L: ἀποτελέσαι¹⁶. C: ἴσχυραν¹⁷. C, L: βουληθεῖς¹⁸. C, L: πνεῦμα
 C, L: πάντη²⁰. C: non continet²¹. L: καὶ ἐν²². C, L: αἰσθήσεις πέντε
 C, L: ἡ²⁴. C, L: ἴσων²⁵. C, L: ἐμφωνά εἰσιν;²⁶. C, L: ἡ ἴση
 C, L: ἡ πετασθῆ²⁸. C, L: ἡ ὑψηλὴ²⁹. C: ἡ χαμηλὴ L: ἡ χαμηλὴ
 C, L: non continet

30. Ἀπ(όκρισις): Ἴσοφωνεῖ τὸ ὀλίγον, ἢ ὀξεῖα, ἢ πετασθῆ³¹,
καὶ τὰ δύο κεντήματα, τὰ
ἐν τῇ φωνῇ αὐτῶν.

Ἐρ(ώτησις): Ἐὰν ὡς ἰσόφωνον θελήσῃ³² τις θεῖναι ἀντὶ
ὀλίγου ὀξεῖαν ἢ ἀντὶ πετα-
σθῆς³³ ὀλίγον, δυκτόν³⁴ ἐστίν;

Ἀπ(όκρισις): Οἷος³⁵ ἀντ' ἄλλου ἄλλον³⁶ θῆσει
ἐκεῖνον³⁷ ψευκτόν³⁸ ἡγούμεθα καὶ πάνυ

35. χωρικόν· εἰς³⁹ τὴν ἰσοφωνίαν ἀσπάζονται, ἀλλ' ἐν τῇ
χειρονομίᾳ πολὺ

44 ἀπ' ἀλλήλων διεστήκασι· τότε γὰρ ἐπαινεῖται ὁ
τονίζων, ὅταν τὰ σημάδια
καὶ τὰς φωνὰς ἅμα τῇ χειρονομίᾳ θῆσῃ¹ ἀπτονίστως², εἰ
δὲ³ φωνὰς μὲν
θῆσει⁴, τὴν δὲ⁵ ἐνέργειαν τῆς χειρονομίας οὐ γράψει⁶
τοῦτον οὐδεν⁷ ἡγούμεθα⁸.

5. Ἐρ(ώτησις): Ἐν τῷ μέλλειν ἀπάρξασθαι σε στιχηρόν⁹ ἢ
ἄλλον¹⁰ τοιοῦτον που ὑπάρχει¹¹ τούτων:

Ἀπ(όκρισις): Μετὰ ἐνηχήματος¹².

Ἐρ(ώτησις): Τί¹³ ἐστὶν ἐνήχημα;

Ἀπ(όκρισις): Τοῦ¹⁴ ἤχου ἐπιβολή.

Ἐρ(ώτησις): Καὶ πῶς ἐνηχίσεις;

31. C, L: ἡ πετασθῆ 32. C: θελήσει 33. C, L: πετασθῆς 34. C: δεκτοῦ L: δεκτόν

35. C: οἷον 36. C, L: ἄλλο 37. C: *abest* 38. C, L: ψευκτόν 39. L: εἰ καὶ

1. C: θῆσει 2. C, L: ἀπταιστος 3. C: εἶδε 4. L: θῆσῃ 5. C: δ' 6. L: οὐ γράψῃ

7. C, L: *non habent* 8. C, L: ἡγούμεθα μαθητήν 9. C: στιχηροῦ 10. L: ἄλλο

11. C, L: πῶς ἀπάρχῃ 12. C: Μετὰ σχήματος 13. C, L: Καὶ τί 14. C, L: Ἡ τοῦ

10. Ἀπ(όκρισις): Ἀνανέ ἀνές,
 Ἐρ(ώτησις): Καί¹⁵ τί ἐστὶ τοῦτο;
 Ἀπ(όκρισις): Ἀρχὴ ἐστὶν ἐπαινετὴ καὶ πάνυ¹⁶
 ἀφέλιμος ἄκουσον¹⁷ καὶ¹⁸ θουμάσεις¹⁹
 τὸν τὴν ἀρχὴν ταύτην ἐκθέμενον²⁰ τὸ ἀνανέ ἀνές
 εὐκτικόν²¹ ἐστίν,
 ἡ²² ὦ ἀναξ καὶ βασιλεῦ οὐρανοῦ καὶ γῆς, νά²³, ἀνές, καὶ
 ἄφες τὰ παρα-
 15. πτώματά μου, τοῦ ὑμνεῖν καὶ δοξάζειν τὴν σὴν ἀδιαίρετον
 βασιλείαν
 ὕμνον, ἀξιόχρεον²⁴, ὁμοίως καὶ τὰ λοιπά, περὶ ὧν ὁ λόγος
 πρόσω διδάξει.
 Ἐρ(ώτησις): Πόθεν ἀπαρχή;
 Ἀπ(όκρισις): Ἀπὸ τοῦ Ἰσου, καὶ εἰς Ἰσον πάλιν
 καταλήγει²⁵, ἐπειδὴ τὸ σημεῖον τοῦτο
 φαίνεται μὴδ ὅπως οὖν²⁶ κανονιζόμενον, ὡς φασὶν ἐν τῇ
 γραμματικῇ,
 20. αἱ ἀρχαὶ καὶ τὰ θέματα κανόνας οὐκ ἔχουσιν, ἀλλ ὅδε
 συναριθ-
 μεῖται ἐν τοῖς ἀφώνοις ἢ ἐμφώνοις, ἀλλ ὡς βάσιν τινα καὶ
 ἀρχὴν ὑπο-
 βολῆς ὁδοῦ τεθήκασιν²⁷, ἵνα μὴ ἀπὸ ἐτέρου σημαδίου²⁸
 ἀρξάμενοι²⁹ παράφωνον
 τὸ μέλος ἐργάσονται³⁰.
 Ἐρ(ώτησις)³¹: Ἐρωτῶ σε, ὦ ἀκροατά, ἐὰν ἀπὸ
 ἐμφώνησιν³² τόνου τινὸς σημαδίου ἤρχοντο³³

¹⁵ C, L: non habent ¹⁶ C: abest ¹⁷ C: non continet ¹⁸ C, L: non comprehendunt
¹⁹ C, L: θαυμάσιος ²⁰ C: ἐκθέμενον ²¹ C, L: εὐκτική ²² C, L: ἦθρον
²³ C, L: καὶ ²⁴ C: ἀξιόπρεπε L: ἀξιόχρεων ²⁵ C, L: καταλήγω
²⁶ C: μηδοποσούν L: μηδοπωσούν ²⁷ C: τεθείκασιν ²⁸ C: ἐτέρων σημαδίων L:
ἐπὶρον σημαδίου ²⁹ C: ἀρξάμενος ³⁰ C: ἐργάζονται L: ἐργάσονται ³¹ L: abest
³² C, L: ἐμφώνου ³³ C: ἤρχον

25. τοῦ ἐνηχημάτος, πόθεν ἄρα ἦν τὸ βέβαιον³⁴, ὡς φωνὴ
ἐνελέχθη ἐν τῇ ἀρχῇ
ὀλίγον ἢ ὀξεῖα ἢ πετασθῆ;³⁵
Ἄπ(όκρισις): Πάντως οὐδαμῶθεν, ἀλλ' ὄρα τὸ βέβαιον
καὶ ἐπιστημονικὸν τῶν σοφῶν
ἀπὸ γὰρ³⁶ τοῦ ἴσου ἤρξαντο τῶν ἐνηχημάτων, ὡσάν³⁷
στερρόν θεμέλιον ἔχου-
σι τοῦτο³⁸ καὶ πρὸς τὰ πρόσω εὐχερῶς φέρονται, ἀλλ'
ἐνταῦθα γενόμε-
30. νοι³⁹ μὴ κατοκνήσομεν⁴⁰ πῶς τὸ ἴσον πάσης ἀρχῆς τῶν
ἐνηχημάτων
κατάρχει ἴσον γὰρ εἰ⁴¹ λεχθήσεται ἴσον τοῦ ξύλου⁴²
ἐκείνου· τὸ δὲ
κατ' ἀρχὴν τῆς φωνῆς ἴσον τ<.>νον⁴³ ἴσον ἐστι [;]⁴⁴ καὶ
ἀποκρινόμεθα,
ὡς οἱ τὴν παπαδικὴν ἡμῖν τέχνην ἐξ ἀρχῆς παραδόντες καὶ τὰ
τῶν τό-
νων ὀνόματα συγγράψαντες εἶπον, ὡς τοῦτο μὲν ἐστὶν ἴσον,
τοῦτο δὲ⁴⁵
44γ. ὀλίγον, ἐκεῖνο δὲ ὀξεῖα καὶ ἄλλα¹ ὁμοίως οὐκ ἠδυνήθησαν
θην<.>² ἐν τῇ προβολῇ τοῦ ἴσου τόνον³ φωνήεντα, ὡς
παραφωνοῦντες
φωνῶσιν⁴, ἢ τ' ἀληθὲς πταίσωσιν, ἀνάγκην⁵ γὰρ ἦν
πταίσαντ<.>⁶ τὸν
μελωδὸν, λέγοντα τὸν ἦχον ὡς ἀπὸ ὀλίγου, ἢ ἑτέρου τόνου
5. τὴν ἀρχὴν ἐποιήσατο, πόθεν γὰρ ἦν δυνατόν αὐτὸ ποιῆσαι
ἡμῖν [;]⁷
εἰ δὲ⁸ καὶ πολυπραγμονεῖν⁹ ἐφαίνετο, ὡς βέβαιον¹⁰ ἐξ
ἀρχῆς φωνήν,

34. C: τὸ βέβαιον L: τὸ βέλτιον 35. C, L: ὀλίγου, ἢ ὀξεῖας, ἢ πετασθῆς;
36. L: *non habet* 37. C: ὡς ἐν 38. C: θεμέλιον τούτων L: θεμέλιον ἔχουσι τοῦτο
39. C: γενόμενος 40. C, L: μὴ κατοκνήσομεν τὸν λόγον τῆς διηγήσεως, ἀλλὰ φέρ'
[L: φέρε] ἐξετάσσωμεν 41. C, L: *abest* 42. C: ἴσον τοῦτο τοῦ ξύλου L: ἴσον τοῦτο τὸ
ξύλον 43. C, L: τίνος 44. C, L: 45. C, L: *non habent*
1. C, L: τ' ἄλλα 2. C: θῆναι L: θεῖναι 3. C, L: τόνου 4. C, L: φωνῶσιν
5. C, L: ἀνάγκη 6. C, L: πταίσει 7. C, L: 8. C: εἰδέ 9. C: πολυπραγμονῶν
10. C, L: βεβαιῶν

εἶπον ἄν¹¹ πρὸς αὐτὸν¹² οὐκ ἔστιν¹³, ἀλλὰ¹⁴ μετὰ
 προσβολὴν ἐποιήσω
 τοῦ ἐνηχήματος· τρεῖς ἀφίεις¹⁵ φωνάς, καὶ οὔτε ἐκεῖνο ἦν
 ἀλή-
 θεια¹⁶, οὔτε μὴν βέβαιον· λοιπὸν εἰδότες ὡς τὸ ἴσον
 οὐδενὶ

10. πταίει¹⁷ σημείω τεθήκασιν¹⁸ ἀντὶ θεμελίου¹⁹
 τοῦτο²⁰, καὶ ἐξ αὐτοῦ ἀρχό-
 μενοι φανερωῶς τὴν μετροφωνίαν διέρχονται²¹, μηδὲ πρὸς
 βρα-
 χυὸν προσ<...>οντες²², ἐν ὅσῳ δὲ κατάρχει²³ τοῦ
 ἐνηχήματος τόνου²⁴
 ἴσον οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ καλεῖται τῷ ἰδίῳ ὀνόματι ἴσον. τότε
 μὲν

λέγεται ἴσον, ὅτε²⁵ τὴν κατάληξιν τῆς προσβολῆς
 ποιησάμενον²⁶, ἀρ-
 15. χόμεθα δὲ ψάλλειν ἀπὸ ἴσου, καὶ ἰδοῦ καλεῖται ἴσον τῆς
 πρὸς αὐ-
 τὸ²⁷ φωνῆς, καὶ εἰς²⁸ θέλεις²⁹ πειράσωμεν ἐνταῦθα
 τὴν ὑπόθεσιν, καὶ
 εἴπωμεν, ἰστάμεθα ἔμπροσθεν ὑψηλοῦ τόπου, ὡς δῆθεν
 τοῦτον
 μετρήσαντες³⁰ εἶτα κλίμακα³¹ ἐμβάλωμεν ἐν αὐτῷ, καὶ
 ἀναβαίνον-
 τες τὰς τῆς κλίμακος, βαθμίδας, λέγομεν μία δύο τρεῖς

20. τέσσαρας³². τὴν δὲ γῆν³³ ἐφ' ἣν³⁴ κλίμαξ³⁵
 ἴστατο, καὶ ἡμεῖς ἐστή-
 καμεν, οὐκ³⁶ ἠριθμήσαμεν³⁷ καίτοι αὐτῆς³⁸ οὔσης
 προβάθου³⁹ καὶ
 θεμελίου· διὰ φροντίδος γὰρ ἐθέμεθα τὰς ἀναβάσεις καὶ

11. L: οὖν 12. C: αὐτόν, ὅτι 13. C: οὐκ ἔστι τοῦτο οὐκ ἔστιν L: οὐκ ἔστι οὐκ ἔστιν
 14. C, L: ἀλλ' ἅμα τὴν προσβολὴν 15. C, L: ἠφίεις 16. C: ἀληθές 17. C:
 προσπταίει 18. C: τεθείκασιν L: τεθήκασιν 19. C: ἀντιθεμέλιον 20. C, L: ἵνα ὡς
 πρόβολον ἔχοντες τοῦτο 21. L: διέρχονται 22. *Pars verbi delicta est.* C, L:
 προσπταίοντες 23. C, L: προκατάρχει 24. C, L: τινός 25. C: ὅταν 26. C, L:
 ποιησάμενοι 27. L: αὐτόν 28. C, L: εἰ 29. C: θέλης 30. C: μετρήσαντες 31. C,
 L: κλίμακα 32. C: τέσσαρες 33. L: γοῦν 34. L: *abest* 35. L: κλίμακα 36. C: οὐ
 37. L: οὐκ ἠριθμήσαμεν δέ 38. C: καὶ τοιαύτης 39. C, L: προβάθρου

μίδας ἀριθμόν⁴⁰ · οὐ τὰς προβάτας⁴¹ δὲ⁴² καὶ
 θεμελίους⁴³, τὴν μὲν γῆν⁴⁴ ὕφ' ἣν
 ἐστάμεθα⁴⁵ περιπατοῦμεν⁴⁶, καὶ μόχθους⁴⁷
 ποιοῦμεν⁴⁸, οὐ μὴν ἀριθμοῦμεν

25. ἀρχόμενοι τῆς ἀνόδου⁴⁹ λέγομεν, μία δὲ ἄχρι τῶν ἐπτά,
 μηδ' ὅποσοῦν⁵⁰ τὸν θεμέλιον, ἐφ' ὃν ἵστάμεθα
 ψηφίζοντες⁵¹· τοιοῦτον ἐστὶν ἐν
 ἀρχῇ τῶν ἡχημάτων τὸ ἴσον. προκατάρχει μὲν τῶν ἡχημάτων
 πάντων, ἐν τῇ προκατάρξει δὲ⁵² τινῶν⁵³ ἴσον οὐκ ἔστι καθὼς
 οὐδὲ γῆ⁵⁴,
 ἐφ' ἣν ἡ κλίμαξ ἴστατο. εἰ δέ⁵⁵ βούλει πλατύτερόν σοι
 σαφηνίσω τὸν

30. λόγον [;] ⁵⁶ ἄκουε ἀκροατά⁵⁷, μετὰ⁵⁸ πάσης
 προσοχῆς, εἰ θέλεις⁵⁹ ὠφελθῆναι,
 ἀνισχόντος τοῦ ἡλίου, ἀνθρωπὸς τις ἐξελθὼν τὴν ἰδίαν σκιάν
 κατὰ πόδας⁶⁰
 ἀπλουμένην, ἐμέτρα οὐδ' αὐτὴν⁶¹ τὴν ἀνισταμένην ὥραν
 ἐπιγνῶναι⁶²
 βουλόμενος, καὶ δῆτα σημειώσας τὴν ἑαυτοῦ⁶³ σκιάν, καὶ
 που βηματίσας⁶⁴
 αὐτὴν εὔρεν ἔχουσαν πόδας κδ' . οἶδαμεν ὅτι μεθ' οὗ
 ἴστατο ποδός
45. εσημειώσατο τὴν τούτου σκιάν, καὶ οὐκ ἀνῆλθε τὴν
 ψῆφον¹ μετὰ

40. C, L: ἀριθμῆν 41. C: βάσεις L: προβάσεις 42. C: *abest* 43. C: θεμέλια

44. L: γοῦν 45. C, L: ἵστάμεθα 46. C: περιπατεῖμεν 47. C, L: μόνον

48. C, L: *non habent* 49. C: τῆς ἀνόδου 50. C: μηδοποσοῦν L: μηδοπωσοῦν

51. C: συνψηφίζοντες L: συνψηφίζοντες 52. C: δι 53. C, L: τινός 54. C, L: ἡ γῆ

55. C: εἶδε 56. C. 57. C, L: ὁ ἀκροατά 58. C: *non continet* 59. C: θέλης

60. C: ἡ ἀπόδα L: κατὰ πόδα 61. C, L: δι' αὐτῆς 62. L: ἐπιγνῶνα

63. C: τὴν αὐτὴν L: τὴν αὐτοῦ 64. C: καὶ ποδοβηματίσας L: καὶ ποδοβατίσας

1. C: τὸν ξῆφρον L: τὸν ψῆφρον

τοιούτου² ποδός, ἀλλὰ μετὰ τοῦ θατέρου, ὥστε
καταλείψας τὸν ἄφ· ὄν ἴ-
στατο πόδα, τοὺς ἑτέρους ἐπαριθμήσατο³· ἢ γὰρ σκιά
αὐτοῦ ἅτε φυ-
σικὴ οὖσα, ὡσπερ⁴ νόμῳ λογιζομένη, τὴν ἕξιν⁵ ἀεί, τὸν
Θεμέλιον

5. τοῦ οἰκοδομήματος οὐκ ἀριθμεῖ· μεθ· οὐ ἴστατο
προβάθρου⁶ ποδός·
ἀλλὰ σκύλλων τὸν ἕτερον εἶπεν· α. β. γ. δ. ε. ἕως τῶν⁷ κδ·
οὕτω μοι⁸
νόει καὶ ἐν τῇ ἀρχῇ τῶν⁹ ἐνηχημάτων¹⁰ τὸ¹¹ ἴσον·
αὐτὸ μὲν, οἷόν τινα θεμέ-
λιον ἰστάμενον, μὴ συναριθμούμενον δὲ τοῖς ἑτέροις ἀνιούσι
τόνοις¹² ἢ κατιούσι¹³, καὶ ὅτι οὐδε ἄφ· ἑαυτοῦ ἔχει
φωνὴν ἰδίαν, οὕτε μὴν ἴσον ἐστί
10. τινι¹⁴ ἴσον γὰρ λέγεται ἀπὸ τοῦ κατάρχειν τῶν
ἐνηχημάτων¹⁵· ἐπικαλεῖ-
ται¹⁶ δὲ καὶ μόνον¹⁷ τῷ ἰδίῳ ὀνόματι· λοιπὸν τί ἡμῖν¹⁸
δοκεῖ [;]¹⁹ ἔμφωνον
ἐστὶν ἢ ἄφωνον [;]²⁰ πάντως ἔμφωνον, οὐ γὰρ
ψαλθῆσεται τί²¹ μικρὸν
ἢ μέγα, ὃ μὴ μετὰ φωνῆς ῥηθῆσεται· τὸ δὲ μετὰ φωνῆς
δηνονότι²²
καὶ ἔμφωνον ἐστί· καὶ ἄκουε τὸ ἴσον ἀκολουθοῦν τῷ²³
πρὸ αὐτοῦ σημαδίῳ²⁴,
15. ἦτοι τόνου²⁵ φωνῆν²⁶, κἄν τε²⁷ τῶν ἀνιόντων ἐστὶν ἢ τῶν
κατιόντων,

² C, L: μετὰ τοῦ τοιούτου ³ C, L: ἀπριθμήσατο ⁴ C, L: καὶ ὡσπερ
⁵ L: τὴν ἕξιν ⁶ C: πρὸ βάθρου ⁷ L: τοὺς ⁸ C: *abest* ⁹ L: *non continet*
¹⁰ L: ἡχημάτων ¹¹ C: ὁ ¹² C: *non habet* ¹³ C: κατιούσιν ¹⁴ C, L: τινος
¹⁵ C, L: τῶν ἐνηχημάτων πάντων ¹⁶ C: καλεῖται ¹⁷ C, L: μόνον
¹⁸ C, L: ἡμῖν ¹⁹ L: ²⁰ C, L: ²¹ C, L: τί ²² C, L: δηλον, ὅτι
²³ C: τῇ L: τὴν ²⁴ C, L: σημαδίῳ ²⁵ C, L: τόνου ²⁶ C: φωνῆ
²⁷ C: κ· ἄντε

- καὶ αὐτὸ ἔμφωνον ἐστίν²⁸ καὶ ἐμψυχωμένον, ἢ²⁹ καὶ
 τῶς ἄφ · ἑαυτοῦ φωνήν οὐκ ἔχει, οὐκ ἔχει φωνήν ἄφ · ἑαυτοῦ³⁰
 τὸ ἴσον [;]³¹ οὕτω λέγω σοι³², ὁ
 φάσκων ὅτι οὐκ ἔχει τὸ ἴσον ἄφ · ἑαυτοῦ φωνήν, ἀλλ ·
 ὑπόκειται τοῖς³³ ἀνιού-
 σι καὶ κατιούσι σημαδίοις, καὶ λαμβάνει τὴν πρὸ αὐτοῦ
 σημαδίου φωνήν,
 20. ἀνόητός ἐστι καὶ πάνυ χωρικός ἐν τῷ λέγειν κατ · ἀρχὰς μὴ
 ἔχειν φωνήν· εἰ³⁴ γὰρ οὐκ εἶχε κατ · ἀρχὰς φωνήν, πῶς ἠδυνάμεθα
 ἐκφωνεῖν
 τοῦτο πρότερον [;]³⁵ καὶ ἔκτοτε φωνεῖν καὶ μετρεῖν τὰς
 ἀνιούσας φωνάς καὶ
 κατιούσας [;]³⁶ ἀλλ · ἐπ · ἀληθείας³⁷ πρῶτον καὶ³⁸
 κυρίως φωνή³⁹ κατ · ἀρχὰς τὸ ἴσον
 ἐστι καὶ ἔχει μὲν φωνήν ὡς προείπομεν· ποῖον⁴⁰ δὲ ἦτοι
 ἀποδεικτικὴν
 25. πληρεστάτην τὸ αὐτό, καὶ ῥυθμὸς λέγεται· οὐκ ἔχει
 δὲ⁴¹ μέλος καὶ⁴² τάξιν,
 ὡς καὶ τὰ λοιπὰ· ὅταν οὖν ἀρξώμεθα ψάλλειν, τὸ οἶον ἂν
 εἶη στιχηρόν,
 λαμβάνει⁴³ τὴν πρὸ αὐτοῦ σημαδίου φωνήν καὶ ἔχει
 ἀκόλουθον φωνήν ἐν
 τῷ λαμβάνειν ταύτην, καὶ τῷ ῥυθμῷ καὶ τῇ τάξει αὐτῆς
 πορεύεται.
 Ἐρ(ώτησις): Πῶς τινὲς ἔφησαν⁴⁴, ὅτι τὸ ἴσον ὑποτάσσει
 καὶ ὑποτάσσεται;
 30. Ἀπ(όκρισις): Τοῦτο οἱ πρὸ ἡμῶν διεγνώσαν ὡς μὴ ισχύοντες
 τί πλέον ἰδεῖν ἢ

28. C, L: ἐστι 29. L: εἰ 30. C, L: ἄφ · ἑαυτοῦ φωνήν 31. L. 32. C: λέγωσιν
 33. C, L: τοῖς τε 34. C: εἰ - φωνήν *abest* 35. L. 36. C, L. 37. C: ἐπαληθείας
 38. C: καὶ πρῶτον 39. C: *non habet* 40. C, L: ποῖαν 41. C, L: ἦρουν
 42. C, L: κατὰ 43. L: λαμβάνω 44. C, L: ἔφασαν

νοῆσαι, διόπερ τὰ παρ ᾗ αὐτῶν γραφόμενα, οὐδέ γραφή
 παραδοῦ
 ναι βουλόμεθα ὃ δέ γε βουλόμενος ἐπιγνώναι, ἅπερ
 ἐγγράφθῃ⁴⁵
 ἐν τοῖς παλαιοῖς ἀνά χειρας λαβὼν τὸ παλαιὸν
 στιχηράριον⁴⁶, ἐκεῖνα⁴⁷
 εἶδεν, ἅπαξ⁴⁸ οὐ δύναμαι⁴⁹ φθέγξασθαι αὐτός ὅτι μὲν
 ὑποτάσσει ὀξεῖα⁵⁰

35. καὶ πετασθῆ⁵¹, οἶδα, ὅτι δὲ ὑποτάσσεται παρ ᾗ ἑτέρου
 σημαδίου τὸ ἴσον
 οὐκ οἶδα τοῦτο συμμαρτυρήσει μοι πᾶς¹ ἐχέφρων, ὅς
 ἀκριβῶς
 τὴν ῥυθμητικὴν² ταύτην ἐπιγινώσκει³.

Ἐρ(ώτησις): Εἶπέ μοι πρὸς τῆς ἀληθείας αὐτῆς, ᾧ οὗτος,
 οὐκ ἐπάνω τῆς ὀξεῖας
 καὶ τῆς πετασθῆς⁴ βαλὼν ἴσον, ὑποτάσσονται τὰ τοιαῦτα⁵
 ἔμ-

5. φωνα παρ ᾗ αὐτοῦ;
 Ἀπ(όκρισις): Εἶδαμεν⁶ ὅτι ὑποτάσσει ὀξεῖαν καὶ
 πετασθῆν⁷ τὸ ἴσον, ἵνα ὑπο-
 τάσσηται δὲ⁸ παρ ᾗ ἑνὸς τῶν σημαδίων, τοῦτο οὐκ οἶδα
 λοιπὸν
 παρὰ τινων⁹ ὑποτάσσεται τὸ ἴσον [;]¹⁰ πάντως παρ ᾗ
 οὐδενός φασί τινες
 παρὰ τῆς ὀξεῖας, ἀλλ ὅτι οὐκ ἔστιν ἀληθὲς τὸ λεγόμενον
 οὕτω γάρ

10. παρὰ τῶν ἀρχαιοτέρων ἐγγράφθῃ¹¹ ἔγγραφον¹² γάρ
 ἴσον,
 ἀλλ ὅτι¹³ ἐπάνω αὐτοῦ ὀξεῖαν καὶ οἶ¹⁴ μὴ νοοῦντες
 ἔλεγον ὑπο-
 τάσσει ἢ ὀξεῖα τὸ ἴσον ὅπερ ἀδύνατον ἦν¹⁵ τοῦτο τὸ γοῦν
 ἴσον, πάν-

⁴⁵ C: ἐγγράφω 46. C, L: στιχηρόν 47. C: ἐκεῖναι L: ἐκεῖνον 48. C, L: ἅπερ
⁴⁹ C: οὐ δύναται 50. C, L: ὀξεῖαν 51. C, L: πετασθῆν
¹ C: πᾶς 2. L: τὴν ῥυθμητικὴν 3. C: ἐπιγινώσκει 4. C, L: τῆς πετασθῆς
⁵ C: οὐκ οἶδα 6. C: οἶδα μὲν L: οἶδαμεν 7. C, L: πετασθῆν 8. C: ἀβαστ
⁹ C, L: τινων 10. C, L: 11. C: ἐγγράφω L: ἐγγράφη 12. C, L: ἔγγραφον
¹³ C, L: ἐπάνω 14. L: εἰ 15. C: ἢ L: ἦν γενέσθαι

- τως σὺν ἑτέροις ψαλθήσεται σημεῖον¹⁶, ὡς ἴσον ἐν τῇ¹⁷
 συνθέσει¹⁸ τοῦ λόγου
 καὶ μετὰ τούτου· καὶ ἡ¹⁹ ὀξεῖα διὰ τὴν χειρονομίαν, καὶ
 ἡ²⁰ οὕτως οὐχ' ὑποτάσσεται, ὡς
 15. ὑπονοοῦσιν οἱ πλεῖστοι· τὸ γὰρ ὑποτάσσεται τοῦτο ἐστὶ τὸ
 μηδ' ὅποσοῦν²¹ ἐκ-
 φωνεῖσθαι τούτου²². ὀξεῖαν. τελεία²³ ἄ<.. >ράδα²⁴
 ἐστίν, οὐχ' ὑπετάχθη²⁵ τότε
 τὸ ἴσον τῇ ὀξεῖα, ἀλλ' ἀπήτησε τοῦτο²⁶ τὸ μέλος· λοιπὸν
 πῶς²⁷ ἰσχύεις δεῖ-
 ξαι μόνον²⁸ τὸ ἴσον, ὑποτασσόμενον [;]²⁹ πάντως οὐ
 δύνασαι καὶ ἔδειξά σοι,
 ὡς οὐχ' ὑπόκειται τινὶ τῶν σημαδίων οὔτε ἐν³⁰ τοῖς
 ἀνιούσιν, οὔτε τοῖς κατιούσι.
 20. φέρε δὴ καὶ ἐν³¹ τοῖς πρόσω βαδίσωμεν³².

16. C: σημαδίους L: σημείους 17. C: *abest* 18. C: ἐν θέσει 19. C: *abest*
 20. C, L: εἰ 21. C: μηδοποσοῦν L: μηδοπωσοῦν 22. C, L: τοῦτο· τὸ δὲ λέγειν κείσθαι
 ἐπάνω τούτου 23. C, L: τελείας 24. C: ἀπαίδευσία L: ἀπαίδειά 25. C: οὐχ' ὑπο-
 τάχθη 26. C: τούτου 27. C: εἰ 28. C, L: μοί 29. L: 30. C, L: *non continent*
 31. C, L: ἐπὶ 32. L: βαδίσωμεν. Ἴσον ὃ λέγεται καὶ ἴση, ἕτερον, ὀλίγον ὃ καὶ μακρὸν,
 κρατημοκατάβασμα, ὃ λέγεται κρατημοῦπόορ· ῥοον καὶ κράτημα μεθ' ὑποῤοφης,
 ἕτερον, ἄλλο καὶ ἄλλως, κούφισμα, κρατημοκούφισμα, βαρεῖα μετὰ διπλῆς, ἕτερα μετὰ
 ὀξεῖας, ἀπόστροφος ὃς λέγεται καὶ ἐπίστροφος, ἐλαφρὸν ὃ λέγεται καὶ ἐλαφρῆ, ἀπόδερμα
 καὶ χαμηλὴ ὃ λέγεται καὶ χαμηλόν, οὐράνισμα, ἕτερον, ἄλλο, καὶ ἄλλως, ἕτερον, καὶ
 ἄλλως, ξηρὸν, ἕτερον ξηρὸν κλάσμα, χόρευμα, ἄλλο, πίασμα, σείσμα, ἀνάπαυμα,
 ἀνάσταμα, ἀνατρίχισμα, σταυρός, ἄλλος, κύλισμα, ἕτερον κυλισμοαντικένωμα,
 θές καὶ ἀπόθες, θεματισμός ἔσω, ἕτερον ἔξω ὃς λέγεται καὶ φθορά, δαρμός, ὀμαλόν,
 ἐπέγερμα ὃ λέγεται καὶ σύναγμα, πελαστόν, ἕτερον, τρομικόν, ἕτερον ἐκτρεπτον ὃ λέγεται
 καὶ τρομικόν ἄλλως καὶ ὀμαλόν, παροκάλεσμα, παρακλητικῆ, ἀργὸν κατάβασμα,
 ψηφιστόν, ἕτερον, καὶ ἄλλως, σύνδεσμος, λύγισμα, χαιρετισμός, ἕτερος χαιρετισμός,
 ἦτοι θέμα ἀπλοῦν.

Ἑρμηνεία ἑτέρα

“Ἐτεροι χειρονομίαι διάφοροι ἐν τῇ χειρονομίᾳ, καὶ³³

αὐτῶν τὰ ὀνόματα,

ἄσπερ λέγουσιν οἱ τεχνικοί εἷς³⁴ καὶ εἷς³⁵, ὡς δόξει³⁶

αὐτοῖς καὶ³⁷ τὰ ὀνόμα-

τα, καὶ ἐν τῇ χειρονομίᾳ, μᾶλλον δὲ καὶ πρὸς ὧν ἔμαθον ἢ

πρὸς ὧν

25. ἐχορήγησεν ὁ Θεός, εἰς ἕνα ἕκαστον, καὶ γράφουσιν³⁸, ὡς

ἐγὼ ἐν τῇ γενέσ-

ει³⁹ τῶν σημαδίων ἐπίσης, παρ’ αὐτῶν δὲ

μετατιθεμένων⁴⁰ τῶν χειρονομιῶν

καὶ τῶν ὀνομάτων αὐτῶν, ὡς μὴ νοοῦντες καλῶς, καὶ γὰρ

ἐπίσταμαι λέγειν,

ὡσπερ αὐτοί⁴¹, ἀλλ’ οὐ χρη οὕτω⁴², διότι πολλαὶ εἰσὶ

σημαδίων θέσεις, ἀλλ’ οὐ δεῖ

καὶ ὀνόματα λέγειν, διότι οὐ λέγουσι πάντες ἐπίσης· πῶς

δέ [;]⁴³ διότι καὶ τὸ τῆς πα-

30. παδικῆς βιβλίον οὐ σώζεται, ὅτι ἐκείνη⁴⁴ ὑπὸ ἀσεβοῦς

βασιλέως πρώτου⁴⁵ Πτολε-

μαίου⁴⁶, καὶ ἡ μουσικὴ καὶ ἄλλα πάμπολλα τὰ κρείττονα

βιβλία, καὶ⁴⁷ διὰ τοῦτο

ἐστερήθησαν⁴⁸ ἅπαντες τὸ τῆς παπαδικῆς βιβλίον, τὴν

μουσικὴν⁴⁹ λέγω,

33. J, L: καὶ εἰς 34. J: *abest* 35. J, L: καθείς 36. J: δόξα 37. J, L: εἰς 38. J, L:
γράφουσι ταῦτα 39. J: τῇ συνθέσει L: τῇ θέσει 40. J: μετὰ τι θεμένων 41. L: ὡς
καὶ αὐτοί 42. L: οὕτως 43. J. 44. J, L: ἐκάη 45. J, L: πρὸ τοῦ 46. J, L:
Πτολεμαίου τοῦ βασιλέως 47. J: *abest* 48. L: ὑστερήθησαν 49. L: τῆς μουσικῆς

- καὶ μὴ δυναμένων τῶν ἀνθρώπων ἑτέρως πῶς ὑμνεῖν τὸν
 Θεόν, ὅτι ἐξεκλίνα-
 σι⁵⁰ περισσοτέρως εἰς τύμπανα, καὶ αὐλοῦς, καὶ κιθάραις,
 καὶ ἄλλως εἰ-
 35. πειν⁵¹ εἰς παιγνίδα ἅπαντα⁵²· καὶ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις
 οὐκ εἰσήγοντο. ἐθέ-
 46. θησαν¹ οἱ ἅγιοι, ὃ τε Ἰωάννης² ὁ Δαμασκηνὸς καὶ πρὸ
 τούτου ὁ Χρυσό-
 στομος Ἰωάννης, καὶ ὁ ἅγιος Κοσμάς ὁ ποιητής, καὶ
 ἐποίησαν τόνους
 καὶ σημάδια πρὸς ἀνάμνησιν καὶ δόξαν Θεοῦ, καὶ
 ἐκκλησιασμοῦ³· καὶ τοῦ
 φθεγγομένου μέλους, ἤγουν τοῦ ὄργανου τρίπλοκον
 κατασκευάσαντες
 5. προσῳδίαν· πρῶτον μὲν τὴν τοῦ νοῦς⁴ μελουργίαν,
 δευτέραν⁵ δὲ τὴν τοῦ τόνου
 σημειώσιν γνωριζόμενοι τοῖς μαθητευομένοις, κᾠκεῖνοι⁶
 ἀκολουθεῖν
 καὶ φθέγγεσθαι· τρίτον δὲ τὴν χειρονομίαν προσέθεντο
 καλλιιεργεῖν⁷. τὰ
 τρία μὲν οὖν πρῶτον ὁ νοῦς γεννᾷ, θώραξ ἐκπέμπει, χεὶρ δὲ
 σημειού-
 ται καὶ ἀκολουθεῖ· ἐγράφησαν δὲ καὶ παρ' ἡμῶν καὶ παρ'
 ἄλλων αὐται
 10. αἱ θέσεις, ἵνα⁸ λαμβάνωσι μικρὸν τὴν πρόγνωσιν⁹ οἱ
 ἀρχαῖοι¹⁰, ἔπειτα
 καταλέγωσι τε¹¹ καὶ ψάλλωσιν, εἶτα βαδίζωσι καὶ περὶ τῆς
 πρόσω· καὶ γὰρ γρά-
 φουσι τινὲς κρατημοκατάβατον ἀνάβασμα¹², ἄλλος
 ἕτερον¹³ σύνθεσιν ση-
 μαδίων τζακίσματος¹⁴, καὶ ἄλλος ἕτερον θέσιν¹⁵
 γορθμῶν, καὶ ἕτερος ὑ-
 πτιον, καὶ ἄλλος ἡμεργόν¹⁶, τρεμουλικόν¹⁷ καὶ ἄλλως
 εἰπεῖν πολλὰ¹⁸ τὰ ὄνο-

50. J, L: ἐξεκλίνασιν 51. J: ἅπαν 52. J, L: εἰς ἅπαντα τα παιγνίδια

1. J: ἐκάθισαν L: ἐκάθισαν 2. L: ἅγιος Ἰωάννης 3. L: ἐκκλησιασμόν.

4. J: τοῦ νοῦ 5. J, L: δεύτερον 6. J: κᾠκεῖνοις 7. L: καλλιουργεῖν

8. J, L: ὡς ἵνα 9. J, L: προγύμνασιν 10. J, L: οἱ ἀρχαῖοι 11. J: δέ L: τι

12. J: κρατημοκαταβατοζοανάβασμα L: κρατημοκαταβατοανάβασμα 13. J: abest

14. J, L: τζακίσματα καὶ στραγγίσματα 15. J: σύνθεσιν 16. J, L: μαργόν

17. J: τρεμουλικόν 18. J: in loco εἰπεῖν πολλά dat ἐστὶν πάντα

15. ματα, ἄπερ λέγουσιν ἐν τῇ θέσει τῶν σημαδίων, μὴ νοοῦντες
 πῶς ἔχει
 τὸ ἀληθές καὶ μενέτω ἀργῇ ἢ πολυλογία, ἵνα μὴ ἀκηδῖαν
 φέρωμεν πρὸς
 τοὺς ἀρχαίους¹⁹. ἠδυνάμην γὰρ²⁰ γράψαι πλείονας
 σημαδίων θέσεις²¹, ἥτοι χει-
 ρονομίαν²², ἀλλὰ διὰ τὴν τῶν ἀρχαρίων ἀγανάκτησιν καὶ
 τῶν πολλῶν σημαδίων
 τὸν κόρον, ἔγραψα τὴν μικρὰν ταύτην πρὸς γύμνωσιν²³.
20. Ἐρ(ώτησις): Πόθεν ἡ γέννησις²⁴ τῶν τόνων καὶ τῶν
 σημαδίων;
 Ἀπ(όκρισις): Ἀπὸ τῆς γραμματικῆς²⁵, τὸ Α
 κοπτόμενον ποιεῖ ὀξεῖαν καὶ βαρεῖαν, τὸ Α
 ποιεῖ τὴν ἴσην, τὸ Θ κοπτόμενον ὀλίγον καὶ ἐλαφρόν, καὶ²⁶ τ'
 ἄλλα ὁμοίως τόνοι μετὰ μέλους²⁷.
 Οὗτοι εἰσὶν οἱ τόνοι, λέγονται δὲ καὶ²⁸ μέλη σημεῖα,
 σημάδια²⁹, σώματα, σχή-
 25. ματα καὶ δυνάμ<.. >³⁰ ἤχων³¹ τὰ ἔμφωνα σημάδια.
 Ἐρ(ώτησις): Πῶς λέγονται τόνοι καὶ μέλη [;]³² καὶ πῶς
 λέγονται σώματα, σχήματα καὶ δυνά-
 μεις [;]³³ τίνα διαφορὰν³⁴ ἔχει ἐν ἑκάστων τῶν
 σημαδίων [;]³⁵ καὶ πῶς ἐρμηνεύονται [;]³⁶
 καὶ³⁷ λέγεται ἴσον [;]³⁸ δι' ἣν αἰτίαν [;]³⁹ καὶ διὰ
 τί⁴⁰ τὸ ἴσον ἐγένετο [;]⁴¹ καὶ τί ἐστὶ τὸ ὀλί-

¹⁹ J, L: τοὺς ἀρχαίους ²⁰ J: abest ²¹ J, L: συνθέσεις ²² J, L: χειρονομίας

²³ J, L: προγύμνασιν ²⁴ J, L: ἡ γένεσις ²⁵ L: ἀπὸ τὴν γραμματικῆν

²⁶ J, L: κλάσμα καὶ ²⁷ L: τόνοι μετὰ μέλος non continet ²⁸ L: non habet

²⁹ J: τὴ ἴσο σημεῖα, σημάδια dat τρία σημάδια

³⁰ J: δυνάμεις L: δυνάμειξ

³¹ J, L: ἤχων ³² J, L: ³³ J, L: ³⁴ J: τί διαφορὰν L: τίνα διαφορὰ ³⁵ J.

³⁶ J, L: ³⁷ J, L: τί ³⁸ L: ³⁹ J: ⁴⁰ L: διατί ⁴¹ J.

- γον καὶ τὰ ἐξῆς σημάδια [;]⁴²
30. Ἀπ(ὀκρισις): Τόνοι μὲν λέγονται διὰ τὸ, ἄνευ τῶν τοιούτων
ἔμφωνων⁴³ τόνων, μέλη
οὐ ψάλλεσθαι, μέλη δέ, ὅτι ἐξ αὐτῶν τῶν τόνων τὰ μέλη
ἐξέρχονται.
σημάδια δέ, ὅτι σημειου<.. >αι⁴⁴ τὰ σημάδια ταῦτα, καὶ
τὰς φωνὰς καὶ τὰ μέλη
ἀποτελεῖς· σημάδια δὲ οὕτω λέγονται, ὅταν ψάλλωνται⁴⁵.
κοινὴ γὰρ λέξις⁴⁶ ἐ-
στὶ τὸ λέγεσθαι σημάδια· μᾶλλον δὲ σημεία ταῦτα δεῖ
λέγειν·
35. σώματα δὲ λέγονται, διότι ἄνευ τῶν τοιούτων ἔμφωνων⁴⁷
καὶ σωμάτων τὰ
46ν. ἄφωνα σώματα οὐ κινοῦνται, οὔτε τὰ ἔμφωνα¹ σώματα,
ἐκτὸς τῶν ἀφώ-
νων σωμάτων· σχήματα δὲ λέγονται τὰ τρία ταῦτα², τὸ
πελασθόν³, τὸ κού-
φισμα καὶ τὸ κρατημοκατάβασμα, διότι σχηματίζεις⁴
χειρονομίαν, οἷα⁵ τῶν
συνθέτων τόνων, (τ)ουτέστι⁶ σχηματότερον⁷ τῶν ἄλλων
ἔμφωνων σημείων,
5. δυνάμεις δέ, ὅτ'⁸ ἄνευ τῶν τοιούτων δυνάμεων αἱ δυνάμεις
τοῦ μέλους
οὐκ εκπληροῦνται· ἔμελλον εἰπεῖν τὰς⁹ ἐξηγήσεις ἐξ ἀρχῆς
τῶν σημείων¹⁰
ὄλων· διὰ δὲ τοῦ κόρου¹¹ τὴν ὄκλησιν, καὶ τὸ μὲν¹²
ἤσυχίαν ἄγειν¹³ καὶ τελει<.. >¹⁴

42. J, L. 43. J: ἀφώνων L: εὐφώνων 44. J: σημειώσαι L: σημειοῦται

45. J: ψάλλονται L: γράφονται· τόνοι δὲ ὅταν ψάλλονται 46. J: λέξεις

47. L: εὐφώνων

1. L: τὰ ἀφωνα 2. J, L: σχήματα δὲ τὰ τρία ταῦτα λέγονται 3. J, L: τὸ πελαστόν

4. L: σχηματίζει 5. J, L: οἷαν 6. J: τοῦτ' ἐστὶ 7. J: σχηματότερον 8. L: διότι

9. J: *in loco* εἰπεῖν τὰς *dat* ἅπαντας 10. J: τῶν σημαδιῶν 11. J, L: τοῦ καιροῦ

12. J, L: τὸ μὴ 13. J, L: ἔχειν 14. J, L: κατελεῖψα

τάς ἐξηγήσεις ἀπάσας, καὶ μὴ μέμφῃ μοι¹⁵.

Ἐρ(ώτησις): Διὰ τί¹⁶ σημάδια;

10. Ἀπ(όκρισις) Διὰ τὸ σημειοῦσθαι ἐν τοῖς χαρτίοις, καὶ ὀνομάζεσθαι¹⁷ κατὰ¹⁸ τὸν ἐπωνομαζόμενον¹⁹ ἀριθμὸν οὗτοι εἰσὶν ἄφωνοι τόνοι²⁰, λέγονται δὲ καὶ σημεῖα, ἥτοι²¹ σημάδια, σώματα, δυνάμεις²², καὶ οὗτοι εἰσὶν οἱ σύνθετοι τόνοι λέγονται δὲ καὶ σύνδεσμοι, σύνδετοι²³, σύμπλοκοι, σχήματα, σώματα, συνάγματα καὶ δυνάμεις, ἤχων²⁴ τὰ ἄφωνα σημεῖα, ἀλλὰ καὶ σημάδια²⁵.

15. ἡμαργὸν τρεμουλικόν, τζάκισμα.

15. μὴ μέμφῃ ἡμῖν L: μὴ μέμφετε 16. J, L: Καὶ διὰ τί 17. L: *verba* ἐν τοῖς
καὶ ὀνομάζεσθαι *bis repetita sunt* 18. J: μετὰ 19. J: τὸν ἐπωνομαζόμενον L:
ζόμενον 20. J, L: οἱ ἄφωνοι τόνοι 21. J, L *non continent* 22. J, L:
καὶ σύνθετοι 23. J: σύνθετοι 24. J, L: ἤχουν 25. L: σημάδια. Ἴσον, διπλῆ,
πλάτῃμα, κρατημοκούφισμα, ἀπόδερμα, ἀντικένωμα, τρομικὸν μετὰ συνάγματος, ἕτερον
τρομικόν, τρομικὸν μετὰ ψηφιστοῦ, ἕτερον τρομικὸν μετὰ ψηφιστοῦ καὶ ὀμαλοῦ,
καὶ ὀμαλοῦ, ἕτερον ἀντικενωκίλισμα, ψηφιστόν, ψηφιστόν μετὰ συνάγματος, ψηφιστόν
καὶ ὀμαλοῦ καὶ παρακαλέσματος καὶ ζηρόν μετὰ ὀμαλοῦ, τρομικὸν μετὰ
ὀμαλοῦ, σύναγμα, τρομικὸν μετὰ συνάγματος καὶ ἐπεγέρματος, σείσμα, πίασμα, ζηρόν,
ζηρόν μετὰ ὀμαλοῦ, κρατυμοῦπορρόκαταβοάνασταμα, διαμερισμός, ἐπέγεσμα,
πρακκλητική, παρακάλεσμα, ἕτερον, ἐκτρεπτόν, ἕτερον παρακάλεσμα, φθορά, ἄλλη,
ἕτερα φθορά κρατημοκαταβοτρομικοῦπόρροον καὶ

Ἐτέρα²⁶ ἐρμηνεία τοῦ αὐτοῦ ποιητοῦ²⁷

- Ἐκ τῶν τοιούτων οὖν ἀφόνων²⁸ τε²⁹ καὶ ἐμφόνων εἰσὶ
κρατήματα τρία, δῆ-
λον, ὅτι³⁰ τὸ μέγα κράτημα ἔχει τὴν πρώτην ἀρχὴν³¹ καὶ
ἢ διπλὴ τὴν δευτέ-
ραν· οἱ δὲ δύο ἀπόστροφοι τὴν τρίτην· πρώτην γὰρ
ἄργειαν³² ἔχουσι καὶ αὐτοί·
20. ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς καταβαινούσαις φωναῖς καὶ μόνον, διότι
ὡσπερ τίθεται³³ ἢ διπλὴ
καὶ τὸ μέγα κράτημα, καὶ³⁴ ἐν ταῖς ἀνιούσαις καὶ
κατιούσαις φωναῖς, οὕτως³⁵
τίθενται καὶ οἱ δύο ἀπόστροφοι, ἀλλὰ καὶ³⁶ ἐν ταῖς
κατιούσαις³⁷ μόνον· διὰ τοῦτο
γὰρ ἔχουσιν αὐτὴν³⁸ πρώτην τὴν³⁹ ἀρχαίαν⁴⁰, ἥγουν
κράτημα πρῶτον⁴¹· εἰ γὰρ ἐ-
δέχετο πίπτειν ἢ διπλὴ καὶ τὸ μέγα κράτημα, ἐν ταῖς
καταβαινούσαις
25. φωναῖς, εἰς πάντα τόνον⁴², καὶ τόνον, ὡσπερ τίθενται
καὶ⁴³ ἐν ταῖς ἀνιούσαις

26. J: ἔτερα - ποιητοῦ *abest* 27. L: *non habet* 28. J, L: σημαδίων ἀφόνων
29. J: δέ 30. J, L: δηλονότι 31. J: ἀρχὴν 32. L: ἀργίαν 33. J, L: τίθενται
34. J: καὶ - τὸ μέγα κράτημα, ἐν ταῖς καταβαινούσαις *abest* L: καὶ *abest* 35. L: οὕτω
36. L: *non habet* 37. L: ἐν ταῖς καταβαινούσαις 38. L: *in loco* ἔχουσιν αὐτὴν *dat*
ἔχουσι καὶ αὐτοί 39. L: *abest* 40. L: ἀρχίαν 41. L: πρῶτον - τὸ μέγα κράτημα *non*
continet 42. J, L: τόπον 43. J: *abest*

φωναῖς, οὐκ ἄν ἐτίθεντο καὶ οἱ δύο ἀπόστροφοι ἐν ταῖς
καταβαινούσαις φω-
ναῖς, ἔνεκα τῆς ἀργείας⁴⁴· εἰ δὲ καὶ φωνὰς δύο εἴχει ἡ
τοιαύτη ἀργεία⁴⁵, ἀργεία⁴⁶,
οὐκ ἔστι· διὰ τοῦτο γοῦν ἔχει⁴⁷ ὁ ἀπόστρέφων τὰς φωνὰς,
ἦτοι ὁ ἀπόστροφος φωνὴν
μίαν, καὶ οἱ δύο τὴν μίαν· πνεύματα δὲ ἔστι⁴⁸
τέσσαρα⁴⁹.

30. Ἐρ(ώτησις): Τί ἔστι πνεῦμα;

Ἀπ(όκρισις): Πνεύματα⁵⁰ μὲν εἴρηνται⁵¹, ὡς ἂν⁵²

πᾶν πνεῦμα⁵³ ὀξέως παντὶ νεῦον καὶ κινούμενον,
εἴρηται δὲ τὸ πνεῦμα ἐν τῇ γραφῇ τετραχῶς· πνεῦμα τὸ ἅγιον,
πνεῦμα ὁ ἄγγελος,
πνεῦμα καὶ ὁ ἄνεμος, πνεῦμα καὶ ὁ τῆς ἀγγελικῆς ἀποπεσὼν
τάξεως διὰ τὴν ἔπαρσιν
διάβολος· ἔστι δ'⁵⁴ ὅτε καὶ ὁ νοῦς· εἴρηται πνεῦμα⁵⁵ καὶ
πᾶν τὸ μὴ θεωρούμενον⁵⁶, ταῦτα

35. προεγράφησαν⁵⁷· εἰσὶ δὲ καὶ αἰσθήσεις⁵⁸, καὶ ἐκ τῶν

κρατημάτων μερικὴν τινα

⁴⁴ L: τῆς ἀργείας ⁴⁵ L: ἀργία ⁴⁶ J: ἀργεία - τὰς φωνὰς *non continet* L: ἀργία
⁴⁷ L: *abest* ⁴⁸ J, L: εἰσι ⁴⁹ J: δευτέρα ⁵⁰ J, L: πνεῦμα ⁵¹ J, L: εἴρηται
⁵² J, L: ὡς ἂν ⁵³ J: νεῦμα ⁵⁴ J: εἰσι δ' L: Ἐτι δέ ⁵⁵ J: πνεῦμα εἴρηται
⁵⁶ J, L: τὸ μὴ θεωρούμενον [L: θεωρούμενον], πνεῦμά ἐστι ⁵⁷ J, L: προεγράφη
⁵⁸ J, L: αἰσθήσεις πέντε, οἷον ἔχουσι [L: δε] καὶ αἰσθήσεις

- ἐνέργειαν⁵⁹ εἰς τόπους, καθὼς φέρει τὸ μέλος, καὶ τὸ
τζάκισμα⁶⁰, καὶ τὸ κούφισμα
47 ἔχουσι τόπους¹· τὸ κούφισμα μὲν² ὡςπερ κοῦφον³ καὶ
ἐν⁴ τῇ χειρονομίᾳ,
καὶ εἰς τὸ μέλος· τὸ δὲ τζάκισμα κατὰ τὴν ἐπανομίαν αὐτοῦ
τζακίζει μικρὸν
τοὺς δακτύλους τῆς χειρός, ἥτοι⁵ κλάττει⁶, κτυπεται
ὀλίγον, ἀρνεῖται⁷ μικρὸν· διὰ
τοῦτο γοῦν λέγεται τζάκισμα· ἢ δὲ παρακλητικὴ καὶ αὐτὴ
πρὸς τὴν κλῆσιν
5. αὐτῆς, ἢ παρακλητικῆ⁸ κλαθμός⁹ ἐστὶ καὶ ὄδυρμός τοῦ
μέλους αὐτῆς, κλαυθ-
μιρίζει¹⁰, παρακελεύει¹¹, παρακαλεῖ δακρυρροοῦσα
καὶ κλαίει τοὺς λόγους αὐτῆς,
διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται παρακλητικὴ· ἢ δὲ φθορὰ καὶ αὐτὴ
πρὸς τὴν κλῆσιν αὐτῆς,
καθὼς ὅταν τις ψάλλῃ καὶ λέγει¹² μέλος, οἷον ἄρα ἐστὶ
βουληθεὶς δὲ¹³ ἐναλ-
λαγὴν τοῦ μέλους ποιῆσαι ἀναρροεῖ φωνὰς τρεῖς ἢ καὶ
πλέον ἢ μίαν, καθὼς
10. φέρει τὸ ἀρχόμενον μέλος· φθείρεται γὰρ τὸ ἀρχόμενον
μέλος καὶ διὰ τοῦτο

59. J: ἀργείαν L: ἀργίαν 60. J, L: τὸ μὲν τζάκισμα
1. L: τόπους 2. J, L: δέ 3. J, L: τί κοῦφον 4. L: ἐν καὶ 5. L: ἥτοι
6. J: κλάττει 7. J, L: ἀρνεῖται 8. J: abest 9. J, L: κλαυθμός 10. J: κλαυθμιρίζει
L: κλαυθμηρίζει C (Tardo 224, comment.4) κουμηρίζει 11. J, L: παρακλητεύει
12. J: λέγη 13. J: non habet

φθορά λέγεται σημειούται δὲ καὶ ἀπὸ σχήματος αὐτῆς, ὡς
 ἵνα γινώσκηται τὸ
 φθειρόμενον μέλος ὡσαύτως καὶ τὸ θέμα, ὅταν τις μέλη
 χειρονομῆσαι
 μίαν εἰς χειρονομίαν, εἰς τὸ χαίροις¹⁴ ἦτοι τὸ θέμα
 ἀπλοῦν¹⁵, τότε γράφεις
 τὸ σχῆμα τοῦ θέματος καὶ σημειοῦσαι αὐτό, ὡς ἵνα τὴν
 χεῖρα σου χειρονομήσῃς¹⁶

15. ἀπλήν, ὅπως πληρωθῆ ἢ αἰσθησις τοῦ θέματος, καὶ διὰ τοῦτο
 λέγεται θέμα, ἦτοι
 καὶ θέσις¹⁷ ἀπλή, τουτέστι¹⁸ χειρονομία¹⁹.

Ἐρ(ώτησις): Καὶ πόσαι φωναί;

Ἀπ(όκρισις): Ἐπτὰ φωναί²⁰.

Ἐρ(ώτησις): Καὶ διὰ τί²¹ εἰσὶν ἑπτὰ φωναί;

20. Ἀπ(όκρισις): Κατὰ μίμησιν τῶν ἑπτὰ ἀστέρων τῶν
 πλανητῶν τοῦ οὐρανοῦ, καὶ τῶν ἑπτὰ
 αἰώνων, καὶ πᾶν τὸ ἑβδομον ἅγιστον²², μετὰ τῆς ἴσης δὲ
 ὀκτώ²³ ἢ²⁴ τὸ ἴσον,
 καὶ πῶς [;]²⁵ ἄκουσον ἄρχεσαι εἰς τὸ μελῆσαι τι καὶ
 τηνικαῦτα ἢ προφορὰ τῆς φωνῆς
 ἐστὶν ἴσον, καὶ ἰδοῦ ἔχεις μίαν, μετὰ δὲ ταῦτα ἐκφωνεῖς καὶ
 ἑτέρας
 ἑπτὰ, καὶ εἰσὶν ὀκτώ.

14. J: τὸ χέρι 15. J: τὸ ἀπλοῦν 16. J, L: χειρονομήσῃς 17. J: καὶ ἡ θέσις
 18. J: τοῦτ' ἔστι 19. J: χειρονομία ἀπλή ἔϊτα ἀρχονται αἱ φωναί
 L: χειρονομία ἀπλή. 20. J, L: φωναί *abest* 21. J, L: διατί 22. J, L: ἄριστον
 23. J, L: δὲ εἰσὶν ὀκτώ 24. J, L: ἦγουν 25. J, L.

25. Ἐρ(ώτησις): Τί ἐστὶ φωνή [;] ²⁶ καὶ τί ἐτυμολογεῖται;
 Ἄπ (όκρισις): Φωνή ἐστὶν ἀπήχημα τεθησαυρισμένου
 πνεύματος, διὰ τινος ἀρμονίας
 ἐξαγόμενον²⁷ καὶ ἀρτηρίαν προσδεόμενον²⁸· φωνή δὲ
 ἐτυμολογεῖται διὰ τὸ
 φῶς εἶναι νοός· ἅ γὰρ ὁ νοῦς γεννήσει, ταῦτα εἰς φῶς ἐξάγει·
 ἔστι δὲ καὶ²⁹
 ἡ φωνή πνεῦμα, καὶ³⁰ ἡ ἔμμελος³¹ φωνή πνεῦμα ἐστὶ³²·
 πνεῦμα καὶ ἡ ἐκτὸς μεγάλη³³
30. φωνή, αἱ ἀνιούσαι³⁴ καὶ κατιούσαι φωναί, συνηγμέναι
 ἀπὸ τῆς μίας μέχρι τῶν ἑπτά.

Διαίρεσις τῆς μουσικῆς.

- Ἡ μουσικὴ διαιρεῖται εἰς τρία, ἔστι δὲ αὐτῆς³⁵ ἓν μὲν
 αὐτοῦ τοῦ στόματος ἔργον·
 ἕτερον δὲ χειρῶν καὶ στόματος· ἄλλο δὲ μόνον³⁶ χειρῶν·
 αὐτοῦ μὲν οὖν τοῦ στόμα-
 35. τος ἔργον ἐστὶν³⁷, αἶ τε ᾠδαὶ καὶ οἱ τερεντισμοί³⁸, καὶ
 τὰ τοιαῦτα· τῶν δὲ χειρῶν
 καὶ³⁹ τοῦ στόματος ἢ τε χειρολητικῆ⁴⁰ καὶ ἡ ἀλληλική,
 καὶ τὰ ὅμοια· τῶν δὲ χειρῶν

26. L. 27. J, L: ἐξαγομένου 28. J, L: ἀρτηρίας προσδεόμενον 29. J: *abest*
 30. J, L: ἡ φωνὴ πνεῦμα πνεῦμα καὶ 31. L: ἡ εὔμελος 32. J, L: πνεῦμα ἐστὶ *non*
habent 33. J: μέλουσα L: μέλους 34. J, L: αἱ ἀνιούσαι - τῶν ἑπτά *non continent*
 35. L: *in loco* ἔστι δὲ αὐτῆς *dat* ἔστι γοῦν αὐτοῖς 36. L: μόνων 37. L: *abest*
 38. J, L: οἱ τερεντισμοί 39. L: καὶ - τῶν δὲ χειρῶν *non habet* 40. J: ἡ δὲ χορολητικῆ

ἡ καθαριστικὴ καὶ τὰ τοιαῦτα τῆς μουσικῆς ἄρα τὸ μὲν ἐστὶ
διὰ στόμα-
τος, τὸ¹ δὲ διὰ χειρῶν καὶ στόματος, τὸ δὲ διὰ² χειρῶν
μόνον³.

Ἐρ(ώτησις): Τί ἐστὶν⁴ ἦχος;

Ἀπ(όκρισις): Ἦχος ἐστὶν⁵ τὸ ἐκζωτικῆς⁶ φύσεως
ἐκφωνηθῆν⁷ καὶ ἀκρουσθῆν⁸ παρὰ
πολλῶν ἤχων⁹, ἡ ἐκκρουομένη κίνησις τοῦ ὄργανου¹⁰,
περὶ τοῦ θώρακος

5. καὶ τῶν ῥινῶν.

Ἐρ(ώτησις): Πόσα¹¹ εἶδη τῶν ἤχων;

Ἀπ(όκρισις): Ὀκτώ ἦχος¹² πρῶτος, δεύτερος, τρίτος,
τέταρτος καὶ οἱ ἕξ αὐτῶν πλάγιοι¹³.

Ἐρ(ώτησις): Τί ἐστὶ χειρονομία;

Ἀπ(όκρισις): Χειρονομία ἐστὶ νόμος παραδεδομένος τῶν
ἀγίων πατέρων, τοῦ τε¹⁴ ἀγίου Κοσμᾶ

10. τοῦ ποιητοῦ καὶ τοῦ ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ.

ἦνίκα γὰρ ἐξέρχεται ἡ φωνὴ
τοῦ μέλλοντος¹⁵ ψάλλειν τι, παραυτίκα καὶ¹⁶ ἡ
χειρονομία, ὡς¹⁷ ἵνα δείκνυσιν¹⁸

1. J: τὸ - καὶ στόματος *abest* 2. L: *non habet* 3. L: μόνων. 4. J: ἐστὶ
5. J. L: ἐστὶ 6. J: ἐκ ζωτικῆς 7. J: ἐκφωσιθῆν L: ἐκφωσηθῆν 8. J: ἀκρουσθῆν L:
ἀκρουσθῆν 9. J, L: ἦχουν 10. J: *in loco* κίνησις τοῦ ὄργανου *dat* καὶ νυσιστοῦ
ὄργανου 11. J, L: Καὶ πόσα 12. J, L: ἦχουν 13. L: ἕξ αὐτῶν παραγόμενοι πλάγιοι.
14. J: *abest* 15. J: τοῦ μέλλοντος 16. P: *non habet* 17. P: *non continet*
18. J, L: παραδεικνύη P: παραδείκνυον

ἡ χειρονομία τὸ μέλος· λέγεται δὲ καὶ ἄλλως χεῖρ καὶ¹⁹ τοῦ
 ὤμου τὸ ἴσον, διὰ
 τοῦτο²⁰ ἐκτελεῖσθαι τὴν χειρα²¹ ἴσον τοῦ ὤμου εἰς
 σημάδια μερικά. χρῆ δὲ γι-
 νώσκειν, ὅτι α^{-ος} 22 ἦχος οὕτως²³ λέγεται α^{-ος} 24 διὰ
 τὸ πρωτεύειν²⁵, ἦτοι ἀφ -

15. χεῖν τῶν ἄλλων ἦχων. τὸ δὲ ὄνομα τοῦτο λέγεται δῶριος,
 τουτέστιν²⁶ ἐκ
 τῶν δωριῶν²⁷, δωριεῖς γὰρ λέγονται οἱ μονεμβασιωταί²⁸.

διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται
 δῶριος, καὶ ἐκ τοῦ τοιούτου πνεύματος εὔρεθῃ ὁ ὑποδῶριος,
 ἦτοι ὁ υἱὸς τοῦ πρώτου,
 τουτέστιν²⁹ ὁ πλάγιος. καὶ ἐκ τῆς Λυδίας ὁ λύδιος, ἦγουν ὁ
 β^{-ος} 30. λυδία γὰρ λέ-
 γεται τῶν νεοκάστρων ὁ τόπος, ὅς ὀνομάζεται μέχρι³¹ τοῦ
 νῦν τῆς Λυδίας

20. ὁ κάμπος, καὶ ἐξ αὐτοῦ ὁ ὑπολύδιος ἦχος³² ὁ πλάγιος. καὶ ἐκ
 τῆς Φρυγίας εὔ-
 ρεθῃ ὁ φρύγιος, ἦγουν ὁ τρίτος· Φρυγία γὰρ λέγεται ὁ τῆς
 Λαοδικίας³³ τόπος,
 διὰ τοῦτο λέγεται³⁴ φρύγιος, ὁ³⁵ ἐκ τῆς Φρυγίας, καὶ ἐξ
 αὐτοῦ ὁ τρίτος ἦχος³⁶, ὁ

19. J, L: *abest* 20. J, L, P: τὸ 21. P: τὰς χεῖράς 22. J, L, P: ὁ πρῶτος
 23. J, L, P: οὕτω 24. J, L, P: πρῶτος 25. J: πρωτεύειν L: προτερεύειν
 26. J: τοῦτ' ἐστὶ 27. J, L, P: δωριῶν 28. P: οἱ Μονεμβασιωταί 29. J: τοῦτ'
 ἐστὶν 30. J, L, P: ὁ δευτέρος 31. J, L, P: καὶ μέχρι 32. J, L, P: ἦγουν
 33. J, L: τῆς Λαοδικίας 34. J, L, P: διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται 35. J, L: ὡς P: *in loco*
 ὁ ἐκ τῆς Φρυγίας - ὁ ὑποφρύγιος *dat* καὶ ἐξ αὐτοῦ ὑποφρύγιος, ἦγουν ὁ πλάγιος τοῦ
 τρίτου 36. J, L: ὁ τρίτος ἦχος *abest*

ὑποφρύγιος³⁷ , τουτέστιν³⁸ ὁ βαρύς, καὶ ἐκ τῆς Μιλῆτου
ὁ μιλήσιος³⁹ ἤχος⁴⁰ ὁ δ-ος⁴¹, καὶ
ἐξ αὐτοῦ ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου. ἐκ τῶν τοιούτων γὰρ τόπων
εὐρέθησονται⁴²

25. τὰ μέλη τῶν ἤχων, οἷον ἔλεγον οἱ δωριεῖς τὰ μέλη τοῦ
πρώτου⁴³ ἤχου, οἱ
λύδιοι τοῦ λυδίου, οἱ φρύγιοι τοῦ φρυγίου καὶ οἱ μελήτιοι
τοῦ μελητίου, ἐλθὼν
δὲ ὁ⁴⁴ Πτολεμαῖος ὁ μουσικὸς βασιλεὺς⁴⁵ καὶ ἄλλα⁴⁶
ἐρανισθεῖς προσέθηκε κατὰ
τοὺς τόνους⁴⁷ καὶ τὰ ὀνόματα ταῦτα τῶν ἤχων.

Ἐρ(ώτησις): Καὶ πόσοι ἤχοι;

30. Ἀ(πόκρισις): Ἦχοι εἰσὶ κυρίως τέσσαρες⁴⁸, καὶ
τέσσαρες⁴⁹ πλάγιοι, καὶ δύο ἀπηχήματα⁵⁰,
ἧτοι φθοραὶ τὸ νενανῶ καὶ τὸ νανά⁵¹· οἱ τοιούτοι
γούν⁵² ἤχοι ψάλλονται
εἰς τὸν ἁγιοπολίτην περισσότερον⁵³.

Ἐρ(ώτησις): Πόσοι ἤχοι ψάλλονται εἰς τὸν ἁγιοπολίτην,
καὶ τί⁵⁴ λέγεται ἁγιοπολίτης [;]⁵⁵ καὶ⁵⁶ τί λέ-

37. J, L: ὁ ὑποφρύγιος, ἦγουν ὁ πλάγιος τοῦ τρίτου. 38. J: τοῦτ' ἐστίν
39. P: ὁ μιλήσιος. 40. J, L: ἦγουν. 41. J, L: ὁ δ-ος, καὶ ἐξ αὐτοῦ *abest*. 42. J, L, P:
εὐρέθησαν. 43. J: τοῦ α'. 44. J, L, P: *non continent*. 45. J, L, P: ὁ βασιλεὺς καὶ ὁ
μουσικὸς. 46. J, L, P: ἀλλὰ καὶ. 47. J, L: τοὺς τόνους P: τοῦ τόπου
48. P: δ'. 49. P: δ'. 50. L, P: ἐπιχήματα. 51. J: νενανῶ. L: νανά πλάγιος δ'.
52. J: *abest*. L, P: οὖν. 53. P: περιανότεροι. 54. V: καὶ κατὰ τί. 55. V
56. J: καὶ τί λέγεται τόνος *non habet*

γεται τόνος; ⁵⁷

35. Ἀπ(όκρισις): Ἦχοι μὲν ψάλλονται ὀκτώ' ἁγιοπολίτης⁵⁸

δὲ⁵⁹ ἐτυμολογεῖται διὰ τὸ⁶⁰ τῶν ἁγίων

μαρτύρων, ὁσίων τε καὶ τῶν⁶¹ λοιπῶν περιέχειν

πολιτείαν⁶², ἢ τὸ⁶³ ἐν τῇ ἀγία

48 πόλει ὑπὸ¹ τῶν ἁγίων πατέρων καὶ² ποιητῶν τοῦ τε³

ἀγίου⁴ Ἰωάννου

τοῦ Δαμασκηνοῦ⁵ καὶ ἑτέρων πολλῶν ἁγίων⁶ ἐκτεθῆναι⁷.

Ἐρ(ώτησις): Πόσοι⁸ ἦχοι κύριοι;

Ἀπ(όκρισις): Τέσσαρες⁹ πρώτος, δεύτερος, τρίτος,

τέταρτος¹⁰ ἀπὸ δὲ ἀπορροῆς¹¹ τῶν

5. τεσσάρων τούτων ἐγένοντο¹² οἱ ἕτεροι τέσσαρες¹³

πλάγιοι καὶ ὡσπερ

ἀπὸ¹⁴ τῶν τεσσάρων¹⁵ τῶν πρωτοτύπων

ἐγενήθησαν¹⁶ οἱ τέσσαρες πλά-

γιοι, τὸν αὐτὸν δὴ¹⁷ τρόπον καὶ ἀπὸ τῶν τεσσάρων¹⁸

πλαγίων ἐγενήθη-

57. P: τί λέγεται ἁγιοπολίτης καὶ τί τόνος; 58. P: Οἱ ἁγιοπολιταὶ V: Ὁ δὲ ἁγιοπολίτης 59. J: δ' P, V: *abest* 60. P: *non habet* 61. V: *non continet*

62. V: πολιτείαν περιέχειν 63. J, P, V: ἢ διὰ τὸ

1. J: ἀπὸ 2. J, P, V: τῶν 3. J: δὲ P, V: τε *abest* 4. V: κυρίου 5. V: τοῦ Δαμασκηνοῦ *abest* 6. V: *in loco* ἑτέρων πολλῶν ἁγίων *dat* τῶν λοιπῶν 7. J, P: ἐκτεθῆναι 8. V: Ὅσοι 9. V: τέσσαρες ἦχουν 10. P: πρώτος, β-ος, γ-ος, δ-ος V: α-ος, β-ος, γ-ος, δ-ος 11. V: *in loco* ἀπὸ δὲ ἀπορροῆς - τέσσαρες πλάγιοι *dat* καὶ ἐκ τούτων τῶν τεσσάρων διὰ τῆς ὑπορροῆς ἐγενήθησαν οἱ τέσσαρες πλάγιοι 12. P: ἐγένοντο 13. P: δ' 14. V: ἐκ 15. V: τῶν τεσσάρων ἦχων 16. V: ἐγένοντο 17. P: δὲ 18. V: *non habet*

σαν¹⁹ οί τέσσαρες μέσοι, ἤγουν²⁰ ὁ μέσος α^{-ος} 21

ἤχος²², ὁ μέσος β^{-ος} 23 ἤχος²⁴

ὁ μέσος γ^{-ος} 25 ἤχος²⁶ καὶ²⁷ ὁ μέσου²⁸ δ^{-ος} 29

ἤχος³⁰. καὶ³¹ ἀπὸ τῶν τεσσάρων μέσων³²

10. ἐγέννηθησαν³³ αἱ τέσσαρες φθοραὶ, καὶ ἀνεβιάσθησαν

ἤχοι³⁴.

Οὗτοι οὖν³⁵ οἱ ψάλλονται³⁶ εἰς τὸ ἄσμα, καὶ οὐχὶ εἰς

τὸν ἀγιοπολίτην.

Ἐρ(ώτησις): Πῶς³⁷ ἄρχεται³⁸ ὁ ἤχος³⁹ ἐν τῷ

μέλλειν σε⁴⁰ ψάλλειν ἢ διδάξει τι;

Ἀπ(όκρισις): Μετὰ ἐνηχήματος.

Ἐρ(ώτησις): Τί ἐστὶν⁴¹ ἐνήχημα;

15. Ἀπ(όκρισις): Ἐνήχημα⁴² ἐστὶν ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή, οἶον

ἀντιλέγειν⁴³, ἀνανέ, ἀνές⁴⁴.

¹⁹ V: ἐγενήθησαν ²⁰ J: ἤγουν ὁ μέσος - ὁ μέσου δ^{-ος} ἤχος non continet P: in loco ἤγουν ὁ μέσος - ὁ μέσου δ^{-ος} ἤχος dat ὁ μέσος β^{-ος} ἤγουν ὁ πλάγιος δ^{-ος}, ὁ μέσος γ^{-ος} ἤγουν (sic) ὁ πλάγιος α^{-ος} καὶ ὁ μέσος τοῦ δ^{-ος}. ²¹ V: πρῶτος ²² V: abest ²³ V: δευτέρος ²⁴ V: non habet ²⁵ V: τρίτος ²⁶ V: abest ²⁷ V: non continet ²⁸ V: ὁ μέσος ²⁹ V: τέταρτος ³⁰ V: abest ³¹ J: ὡσαύτως καὶ ³² V: τούτων μέσων ³³ V: ἐγένοντο ³⁴ J, P: ἤχος ις V: in loco ἤχοι dat εἰς δέκα ἔξ. ³⁵ V: δέ ³⁶ J, P: οἱ ις ψάλλονται V: οἱ δέκα ἔξ ψάλλονται ³⁷ V: Πῶς δέ ³⁸ J: ἄρχη ³⁹ J, P: ὁ ἤχος abest ⁴⁰ P: τι ⁴¹ V: δέ ⁴² V: in loco ἐνήχημα ἐστὶν - ἀνανέ, ἀνές dat Ἡ τοῦ ἤχου ὑποβολή (= ἐπιβολή) οἷον τινα λέγειν Ἀνανεανές, ἴδιον αὐτό, Ἀναξ ἀνές πῶς (= ὡς) γὰρ τὸν ἀρχόμενον ἀπὸ Θεοῦ ὀφείλει ἔχειν τὴν ἀρχὴν καὶ εἰς τὸν Θεὸν καταλήγειν, καὶ καθὼς πάντες οἱ χριστιανοὶ κἀν μικροῦ ἔργου βουλευθῶσιν ἀπαρξασθαι, προηγείται τούτοις ὁ στίχος ἤγουν τὸ "Κύριε Ἰησοῦ Χριστέ ὁ Θεὸς ἡμῶν... " καὶ τὰ ἔξῃς, τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον καὶ ἡμεῖς [ὅταν] ὀφειλομεν ψάλλειν τι, προηγείται τούτοις ὁ ἤχος.

Ἐρωτήσεις: Ὁ β^{-ος} 45 πῶς ἐνηχίζεται;

Ἀποκρίσεις: Νεανές.

Ἐρωτήσεις: Τί ἐστὶ νεανές; 46

Ἀποκρίσεις: Ἦγουν⁴⁷ νῦν⁴⁸ ἄφες.

20. Ἐρωτήσεις: Ὁ δὲ τρίτος⁴⁹ πῶς ἐνηχίζεται;

Ἀποκρίσεις: Νανά⁵⁰ ἦγουν παράκλητε, συγχώρησον.

Ἐρωτήσεις: Ὁ δ^{-ος} 51 πῶς ἐνηχίζεται; 52

Ἀποκρίσεις: Ἄγια, ἦγουν τὰ χερουβὶμ καὶ σεραφίμ⁵³,

τουτέστιν⁵⁴ ἅγια⁵⁵ τριάς, ὑπ⁵⁶

αὐτῶν ὑμνουμένη⁵⁷, ἄνες, ἄφες συγχώρησον κἀμοὶ⁵⁸

τοῦ δοξάζειν⁵⁹ καὶ

25. ἀνυμνεῖν⁶⁰ ὕμνον ἀξιόχρεον⁶¹ σὲ τὴν⁶² ἀδιαίρετον

Θεότητα⁶³.

Ἐρωτήσεις: Πόσα πνεύματα, καὶ τί⁶⁴ λέγονται

πνεύματα;

43. J: ἀντὶ τοῦ λέγειν P: ἀντι λέγειν 44. J, P: ἀνανέ ἄνες, ἦγουν ἄνας ἄνες
45. J, P: Ὁ δεῦτερος 46. V: *pro verbis* Τί ἐστὶ νσανές; *offerit* τί διὰ τοῦτο; 47. V:
abest 48. J, V: Κύρις 49. V: Ὁ δὲ τρίτος 50. J: Νανά V: Ἄνέ ἄνες 51. J, P:
Ὁ τέταρτος V: Καὶ ὁ τέταρτος 52. V: ἐνηχίζεται *non continet* 53. J: τὰ σεραφίμ
54. J, V: τοῦτ' ἐστίν 55. J, P, V: ἡ ἅγια 56. J, V: ἡ παρ' P: ὑπὲρ 57. J, V:
ὑμνουμένη καὶ δοξαζόμενη P: ὑμνουμένη καὶ δόξης 58. P: κ' ἀμοὶ V: κἀμέ
59. V: τοῦ ὑμνεῖν καὶ δοξάζειν 60. V: καὶ ἀνυμνεῖν *non habet* 61. J, V: ἀξιόχρεων
62. J, P: τὴν σὴν V: τῆ σῆ 63. V: ἀδιαίρετῳ Θεότητι 64. P: διατί

Ἀπ(όκρισις): Διὰ τὸ φωνὰς ἀποτελεῖν, χωρὶς δὲ καὶ⁶⁵

ἑτέρων τόνου⁶⁶ μὴ συνιστά-

μενα.

Ἐρ(ώτησις): Τί ἐστὶ φωνή;

30. Ἀπ(όκρισις): Φωνὴ λέγεται διὰ τὸ φῶς εἶναι νοός ἅ γὰρ ὁ

νοῦς γεννᾷ⁶⁷, ταῦτα

ἢ φωνὴ εἰς φῶς ἐξάγει, ἢ διὰ τὸ ἐν ταῖς φωναῖς ἔχειν τὸ εἶναι

φωνή

γὰρ ἀποτελέσμα⁶⁸ τοῦ ἐν ἡμῖν τεθησαυρισμένου

πνεύματος, διὰ τινος ἀρτηρίας

προσδεόμενον.

Ἐρ(ώτησις): Τί ἐστὶ παπαδική;

35. Ἀπ(όκρισις): Μουσικὴ τέχνη.

Ἐρ(ώτησις): Πῶς ἐπονομάζονται οἱ ἤχοι;

1. Ἀπ(όκρισις): Πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος¹ καὶ οἱ

ἑξῆς² οὐκ εἰσὶ δὲ² κυρίως

ὀνόματα³ τῶν⁴ ὀκτὼ ἤχων· τὸ γὰρ εἰπεῖν α^{-ov}, β^{-ov},

γ^{-ov}, δ^{-ov}⁵ βαθμοὶ εἰσὶ

καὶ οὐχὶ ὀνόματα· δῶριος, ἤγουν ὁ α^{-ος}⁶, ὁ β^{-ος}⁷ λύδιος,

ὁ γ^{-ος}⁸ φρύγιος, ὁ δ^{-ος}⁹

65. P: *abest* 66. J, P: τόνων 67. J, P: νοεῖ 68. P: γὰρ λέγεται ἀποτελέσμα

1. P: α^{-ος}, β^{-ος}, γ^{-ος}, δ^{-ος} 2. J, P *non continent* 3. J: ὀνομάτων 4. J: *non habet*

5. J: α, β, γ, δ P: α^{-ος}, β^{-ος}, γ^{-ος}, δ^{-ος} 6. *in loco* δῶριος ἤγουν ὁ α^{-ος} *datur*. J - εἶπω

σοὶ ἤγουν ὁ πρῶτος δῶριος P - ἢ πόση, ἤγουν ὁ α' δῶριος 7. J: ὁ δεύτερος 8. J: ὁ

τρίτος 9. J: ὁ τέταρτος

- μιξολύδιος ὁ πλ(ἅγιος) α^{-ου} 10 ὑποδάριος, ὁ πλ(ἅγιος)
β^{-ου} 11 ὑπολύδιος, ὁ πλάγιος τοῦ γ^{-ου} 12 ἤγουν
5. ὁ βαρὺς ὑποφρύγιος, καὶ ὁ πλ(ἅγιος) δ^{-ου} 13 ὑπομιξολύδιος.
ταῦτα εἰσὶ τὰ κύρια
ὀνόματα τῶν ὀκτὼ ἤχων, καὶ ἀκριβολογία¹⁴ θαυμάσιος¹⁵
τῆς παπαδικῆς

τέχνης.

- Ἐρ(ώτησις): Πόσοι τόνοι τῆς παπαδικῆς τέχνης;
Ἀπ(όκρισις): Δεκαπέντε.
10. Ἐρ(ώτησις): Πόσοι¹⁶ ἡμίτονοι;
Ἀπ(όκρισις): Πέντε.
Ἐρ(ώτησις): Πόσα πνεύματα;
Ἀπ(όκρισις): Τέσσαρα καὶ οἱ τόνοι¹⁷.
Ἐρ(ώτησις): Τί εἰσὶ¹⁸ τόνοι, καὶ τί ἡμίτονοι¹⁹, καὶ τί
πνεύματα;
15. Ἀπ(όκρισις): Τόνοι μὲν²⁰ εἰσὶν οὗτοι²¹, τὸ ἴσον, τὸ
ὀλίγον, ἢ ὀξεῖα, ἢ πετασθῆ²², τὸ ἀπό-
δερμα, ὁ ἀπόστροφος, ἢ βαρεῖα, τὸ ἀντικένομα²³.

10. J: τοῦ πρώτου P: τοῦ α^{-ου} 11. J: τοῦ δευτέρου P: τοῦ β^{-ου} 12. J: τοῦ τρίτου
13. J: τοῦ τετάρτου P: τοῦ δ' 14. J: ἀκριβολογημένα P: ἀκριβολόγως 15. J, P:
θαύματα 16. B: Ἐρ. Πόσα ἡμίτονα. - Ἀπ. Πέντε *abest*; J, P *in loco* Πόσοι ἡμίτονοι
- Τέσσαρα *offerunt*: Ἐρ. Πόσα πνεύματα; - Ἀπ. Τέσσαρα. - Ἐρ. Πόσα ἡμίτονα; -
Ἀπ. Πέντε. 17. B, J, P καὶ οἱ τόνοι *non continent* 18. J, P: ἐστὶ 19. J, P:
ἡμίτονα 20. B, J: *abest* 21. B: *non habet* 22. B, J: ἡ πετασθῆ 23. B, J, P: τὸ
ἀντικένομα

Περὶ τόνου²⁴ .

Καὶ τόνοι μὲν εἰσι²⁵ τὸ κράτημα, τὸ ἀνάσταμα, ἡ
διπλή²⁶, τὸ πίασμα, τὸ κατὰ-
βασμα, τὸ τριπελόν²⁷, ἥτοι τὸ σεῖσμα καὶ τὸ
παρακάλεσμα· τὰ δὲ ἕτερα,

20. οἶον τὸ ψηφισθόν²⁸, τὸ²⁹ ψηφιστοκατάβασμα καὶ³⁰
ἐξιστρεπτον³¹ μέλη³² εἰσί, καὶ οὐ³³ τόνοι·
ἡμίτονοι³⁴ δὲ εἰσί ταῦτα, τὸ ἔλαφρόν, τὸ³⁵ κλάσμα, τὸ
κούφισμα, ἢ παρα-
κλητική, τὸ ψηφιστοκατάβασμα³⁶, καὶ³⁷ τὸ
ἐξιστρεπτοκατάβασμα³⁸· λέγονται δὲ
καὶ μέλη, καὶ³⁹ ἡμίτονα ταῦτα⁴⁰, τὸ ψιλόν⁴¹, τὸ
χαμιλόν⁴², τὸ ἔλαφρόν, τὸ ἀπό-
δερμα⁴³, καὶ⁴⁴ τὸ κέντημα.

25. Περὶ πνευμάτων⁴⁵.

Πνεύματα δὲ λέγονται διότι φωνάς⁴⁶ ἀποτελοῦσι⁴⁷,
χωρὶς δὲ⁴⁸ καὶ ἑτέρων

B, J, P non continent Περὶ τόνου ²⁵. **B, J, P non habent** καὶ τόνοι μὲν εἰσι
J, P pro verbis τὸ ἀνάσταμα, ἡ διπλή *tradunt* ἢ διπλή, τὸ ἀνάσταμα
B: τὸ τριπλόκον **J:** τὸ τριπλόν **P:** τὸ τριπλοῦν ²⁸. **B:** *abest* **J, P:** τὸ ψηφιστόν
²⁹ **J:** ὡς **P:** οἶον ³⁰. **J, P non habent** ³¹. **J:** τὸ ἐκστρεπτόν **B, P:** ἐξιστρεπτόν
³² **B:** μέλοι ³³. **J, P:** οὐχί ³⁴. **B, J, P:** Ἡμίτονα ³⁵. **B:** *abest* ³⁶. **P:** τὸ
ψηφιστόν κατάβασμα ³⁷. **J, P:** *non habent* ³⁸. **B:** τὸ ἐξιστρεπτοκατάβασμα **J:** τὸ
ἐξιστρεπτοκατάβασμα **P:** τὸ ἐξιστρεπτόν κατάβασμα ³⁹. **B, J, P non continent**
⁴⁰ **J:** Πνεύματα δὲ εἰσι ταῦτα **B, P:** Ἡμίτονα [**P:** δὲ] εἰσι ταῦτα ⁴¹. **B:** Ἡ ὑψηλή **J,**
P: τὸ ὑψηλόν ⁴². **B:** ἡ χαμηλή **J:** τὸ χαμηλόν **P:** καὶ τὸ χαμηλόν ⁴³. **B:** *abest*
⁴⁴ **J:** *non habet* ⁴⁵. **B, J:** Περὶ πνευμάτων *non continent* ⁴⁶. **B:** διὰ τὸ φωνήν **P:**
διὰ ⁴⁷. **B:** μὴ ἀποτελώσιν **P:** ἀποτελοῦσι φωνάς ⁴⁸. **B:** *non habet*

τόνων⁴⁹, μὴ συνιστάμενα⁵⁰· καὶ⁵¹ γὰρ χωρὶς⁵²

ἀποστρόφου οὐ συνίσταται⁵³ οὐδὲ⁵⁴

συντίθεται⁵⁵ πάλιν⁵⁶ χωρὶς ὀλίγου ἢ ὀξεῖα⁵⁷ ἢ

ἢ⁵⁸ πετασθῆ⁵⁹· οὐδὲ μίαν⁶⁰ εὐρομέν⁶¹

ψιλήν⁶² χωρὶς ὀλίγου⁶³ ὁμοίως⁶⁴ πάλιν εἰ ἦν⁶⁵ ὁ

ἀπόστροφος⁶⁶, οὐχ ἑ εὐρομέν⁶⁷ ἔλα-

30. φρὸν ἢ⁶⁸ χαμηλόν⁶⁹· εἰ δὲ⁷⁰ καὶ εὐρομέν⁷¹ ταῦτα⁷²

ψευκτὰ⁷³ ἠγούμεθα εἶναι⁷⁴.

Περὶ κεντήματος⁷⁵.

Τὸ⁷⁶ κέντημα χωρὶς⁷⁷ ἑτέρων τόνων⁷⁸ οὐ

συνίσταται⁷⁹, φωνὰς⁸⁰ μὲν ἀποτελοῦν⁸¹.

49. B: τινῶν 50. B: μὴ συνισταμένων 51. B: *abest* 52. B: χωρὶς γὰρ 53. B: οὐ
συνίσταται χαμηλόν J, P: οὐ συνίσταται τὸ χαμηλόν 54. P: οὐ δέ 55. B:
συντίθεται· εἰ δὲ τεθῆ πάνυ ἄτεχνον· 56. B: Καὶ πάλιν 57. B, J, P: ὀξεῖας
58. B, J, P *non continent* 59. B, J: πετασθῆς P: πετασθῆς 60. B, J, P: οὐδεμίαν
61. P: εὐρωμέν 62. B, J, P: ὑψηλήν 63. B, J, P: *non continent* χωρὶς ὀλίγου
64. B: Ὠσαύτως 65. *in loco* εἰ ἦν *offerunt*: B - χωρὶς J - ὄντος P - ἄνευ 66. B, P:
ἀποστρόφου J: τοῦ ἀποστρόφου 67. P: εὐρωμέν 68. B: ἢ χαμηλόν *abest* 69. J, P:
χαμηλόν 70. J: εἰδὲ 71. B: εὑρεθῆ P: εὐρωμέν 72. B: *non habet* J, P: τοῦτον
73. B, J, P: ψευκτόν 74. B: εἶναι τοῦτο, ὁμοίως γὰρ καὶ τὸ χαμηλόν 75. B, J: *non*
continent Περὶ κεντήματος P: Περὶ τοῦ κεντήματος 76. B: Καὶ τὸ 77. B: χωρὶς καὶ
J, P: καὶ χωρὶς 78. B: τόνων τινῶν 79. B: οὐ συντίθενται 80. B *non habet*
φωνὰς - οὐ συνίσταται 81. J, P: ἀποτελεῖ

μόνον δὲ οὐ συνίσταται· τὰ δὲ ἕτερα, ἦγουν⁸² διὰ
 πνεύματος⁸³· ἅ καὶ εἰσὶ ταῦτα⁸⁴· τὸ
 μὲν γὰρ ψιλὸν⁸⁵ ἔχει φωνὰς τέσσαρες⁸⁶· τὸ δὲ⁸⁷ κέντημα
 ἔχει φωνὰς⁸⁸ ἄνιο ὑ-

35. σας δύο· ὁμοίως⁸⁹ καὶ τὸ ἔλαφρον, καὶ τὸ χαμιλόν⁹⁰· τὸ
 μὲν γὰρ χαμιλόν⁹¹

ἔχει⁹² εἰς ἐλάττωσιν φωνὰς⁹³ δύο⁹⁴· ὁμοίως⁹⁵ καὶ οἱ
 ἕτεροι⁹⁶ τόνοι· οἷον τὸ κράτημα

ἡ διπλή¹· τὸ ξηρὸν κλάσμα²· τὸ ἀνατρίχισμα³· τὸ πιάσμα καὶ
 τὰ ἕτερα

ὅσα τοιαῦτα⁴, ὡς προέφημεν⁴ λέγων⁵ σύνθετοι τόνοι,
 σύνθετοι δὲ λέγον-

ται διὰ τὸ συνίστασθαι⁶ ὑπὸ⁷ δύο ἢ⁸ καὶ τριῶν τόνων,
 ἦγουν ἡ διπλή διὰ δύο

83. B, J, P: πνευμάτων
 84. B: ταῦτα εἰσὶ 85. B, J, P: ὑψηλόν
 86. B: ἔχει φωνὰς *abest* 87. J: μὲν B, P *non continent*
 88. B: ἔχει φωνὰς *abest* 89. B: *in loco* ὁμοίως καὶ τὸ ἔλαφρον καὶ τὸ χαμιλόν *dat* Τὸ δὲ
 χαμιλὸν ἔχει φωνὰς κατιούσας τέσσαρας καὶ τὸ ἔλαφρον δύο 90. J, P: τὸ χαμιλόν
 91. B, J, P: χαμιλόν 92. B: *abest* 93. B: φωνῶν 94. B: τεσσάρων J, P: τέσσαρας
 95. B, J, P: ὁμοίως δὲ
 96. P: τέσσαρες
 1. B: ἡ διπλή τὸ ξηρὸν κλάσμα *abest* 2. J: τὸ ξηρονκλάσμα 3. B, J, P: εἰσὶ
 τοιαῦτα 4. B: προσέπομεν 5. B: λέγων - λέγονται *non habet* J, P: λέγονται
 6. B: διὰ τὸ συνιστᾶν 7. B, J, P: διὰ 8. B, J, P *non continent*

ὄξειων⁹ καὶ¹⁰ πετασθῆς, τὸ ξηρὸν κλάσμα διὰ δύο

ὄξειων, τὸ ἐλαφρόν¹¹,

5. τὸ πιάσμα διὰ δύο βαρειῶν τὸ ἀνάσταμα διὰ διπλῆς καὶ

πετασθῆς¹² καὶ

ἰδοῦ λοιπὸν ὡς¹³ ἔφημεν ὅσα εἰσὶ τοιαῦτα σύνθετοι τόνοι

λέγονται καὶ¹⁴

ἰδοῦ ἔμαθες, ὧ ἀκροατά, τί ἐστὶ¹⁵ τόνος¹⁶, καὶ τί

ἐστὶν¹⁷ ἡμίτονον¹⁸, καὶ τί ἐστὶ¹⁹ πνεῦμα²⁰,

καὶ διὰ ποίων τρόπων²¹ λέγονται²² τὸ καθ' ἓν²³.

τόδε, καὶ τόδε²⁴, καὶ²⁵ ἐκ τῶν προλεχ-

θέντων εἰσὶ, τρεῖς τόνοι, ἡγουν²⁶ τὸ ὀλίγον, ἢ ὀξεῖα καὶ ἢ

πετασθῆ²⁷, ἅτινα καὶ

10. εἰσὶν²⁸ ἰσόφωνα τὸ δὲ²⁹ ἴσον φωνὴν οὐκ³⁰ ἔχει, ἀλλ

ἔστι τῶν πάντων³¹ ταπεινούμε-

9. B: ὄξειων συνίσταται 10. J: καὶ πετασθῆς - διὰ δύο ὄξειων *abest* B: *in loco* καὶ πετασθῆς, τὸ ξηρὸν κλάσμα *dat* τὸ κράτημα 11. B: *in loco* τὸ ἐλαφρόν *dat* καὶ ἐλαφροῦ κλάσματος 12. B: πεταστής 13. B: *verba* ὡς ἔφημεν - λέγονται *scribuntur sic*: ὅσα εἰσὶ ταῦτα σύνθετοι τόνοι λέγονται ὡς ἔφημεν 14. P: *non habet* B: *verba* καὶ ἰδοῦ ἔμαθες, ὧ ἀκροατά *scribuntur sic*: Καὶ ἰδοῦ λοιπὸν, ὧ ἀκροατά, ἔμαθες 15. B: ἐστὶν 16. J, P: τόνοι 17. B, J, P *non continent* 18. J, P: ἡμίτονα 19. B, J, P *non comprehendunt* 20. J, P: πνεύματα 21. B, J, P: διὰ ποίων τρόπον 22. B, J, P: λέγεται 23. B: τὸ καθ' ἓν *abest* J, P: τὸ καθέν 24. *in loco* τόδε, καὶ τόδε *permittunt*: B - τότε ἢ τόδε J - Τόσοι καὶ τόδε P - Τόνοι καὶ το δέ. 25. B: καὶ γάρ 26. B: ἦτοι 27. B, J: ἢ πεταστή 28. B: εἰσὶ καὶ P: καὶ εἰσὶ καὶ 29. B: γάρ 30. P: οὐχ 31. B: πάντων τίνων

νον ὅπου³² εὐρεθῆ τὸ ἴσον³³, κᾶντε εἰς ὀξεῖαν φωνῆς³⁴,

κᾶντε εἰς χαμιλότητα³⁵

ἐκεῖ δέχεται τὴν φωνὴν τῶν δὲ τεσσάρων τόνων τῶν

φωνούντων³⁶, ἤγουν

πετασθῆς³⁷, ὀλίγου, ὀξεΐας³⁸ καὶ ἀποστρόφου³⁹, καὶ τῶν

τεσσάρων τῶν⁴⁰ προλεχθέντων,

ἤγουν τοῦ ψηφιστοῦ⁴¹, τοῦ χαμιλοῦ⁴², τοῦ κεντήματος

καὶ τοῦ ἐλαφροῦ, διαπερῶμεν⁴³

15. τοὺς κ'⁴⁴ ἐν τοῖς ἑτέροις τόνοις, ἐμφάνους αὐτοὺς

ἀποδεικνύοντες⁴⁵ καὶ ἐνεργοῦντες⁴⁶.

χωρὶς γὰρ τούτων πάντα⁴⁷ ἀκίνητα καὶ⁴⁸ ἀνενέργητα

εἰσὶν⁴⁹ οἱ γὰρ τὴν τέχνην

τὴν παπαδικὴν ἐπιστάμενοι⁵⁰, ακριβῶς⁵¹ οἶδασι καὶ τὴν

ἐνέργειαν⁵² με-

32. B: ὅπου δέ P: ὅπου ταύτων 33. B, P non continent τὸ ἴσον 34. B: pro verbis
ὀξεῖαν φωνῆς dat ὑψηλότητα 35. B, J, P: χαμιλότητα 36. B: τῶν φωνιέντων
37. B: τῆς πεταστῆς J: πεταστῆς 38. B: καὶ τῆς ὀξεΐας 39. B: καὶ τοῦ ἀποστρόφου
40. B: πνευμάτων τῶν J, P: πάντων 41. B: τοῦ ὑψηλοῦ 42. B: καὶ τοῦ χαμιλοῦ J:
τοῦ χαμιλοῦ 43. B: διαπερόμεν 44. B: in loco τοὺς κ' dat εἰς τοὺς ὀκτώ ἤχους J:
ὀκτώ P: η' 45. B: ἀποδεικνύοντας 46. B, J, P: ἐνεργοῦντας 47. B: πάντων
48. B: εἰσὶ καὶ 49. B: abest 50. B: pro verbis τὴν παπαδικὴν ἐπιστάμενοι dat τῆς
ψαλτικῆς 51. B: ἀκριβῶς ἐπιστάμενοι 52. B, J, P: τὴν ἐνέργειαν τούτων

ρικῶς τοίνυν δεῖξωμεν⁵³, πῶς ὀφείλουσιν⁵⁴ ἐνεργεῖν οἱ

τόνοι μετὰ πνευμά-

των⁵⁵ εἰς τὰς⁵⁶ ἀναρροάς⁵⁷, καθὼς καὶ ὁ ἐρμηνευτῆς

αὐτὰς ἀκριβῶς ἐδίδαξε⁵⁸

20. περὶ τῶν ἐναλλαγῶν τῶν ἤχων⁵⁹ ἀνανέ, ἀνές, ἐπάνω⁶⁰

τοῦ α^{-ου} ⁶¹ ἤχου,

εἰ ἐξηγήσεις⁶² μίαν φωνὴν⁶³ γίνεται ἤχος⁶⁴ β^{-ος} ⁶⁵.

οὗτος⁶⁶ δὲ ἀνανέ⁶⁷, ἀνές, νεανές⁶⁸.

ὁμοίως πάλιν ἄνωθεν τοῦ β^{-ου} ⁶⁹ οὕτως⁷⁰ ἤχου, εἰ⁷¹

ἐξηγήσεις⁷² μίαν φωνὴν⁷³ εἶναι⁷⁴

ἤχος τρίτος⁷⁵ ὁμοίως⁷⁶ δὲ νεανές, ἀνέ ἀνές. ὁμοίως⁷⁷

εἰ⁷⁸ ἐξηγήσεις ἄνωθεν

⁵³. *In loco* μερικῶς τοίνυν δεῖξωμεν *dant*: **B** - ἔτι οὖν μικρὸν ἀποδείξομεν τοὺς μερικῶς κατέχοντας **J, P** - Τέως οὖν μικρὸν δεῖξωμέν τι μερικῶς ⁵⁴. **B**: ὀφείλωσιν ⁵⁵. **B, J, P**: μετὰ τῶν πνευμάτων ⁵⁶. **B**: εἰ τὰς τε ⁵⁷. **B**: ἀναρροάς καὶ ὑπορροάς **J**: τὰς ἀναρροάς καὶ τῆς ὑπορροῆς **P**: τὰς ἐναρροάς ⁵⁸. **B, P**: ἐδίδαξεν ⁵⁹. **B**: *pro verbis* περὶ τῶν ἐναλλαγῶν τῶν ἤχων *dat* Ἀρχὴ τοῦ πρώτου ἤχου ⁶⁰. **B, J, P**: ἐπάνω δέ ⁶¹. **B**: πρώτου **P**: α['] ⁶². **B**: ἐξηγήσεις **J, P**: ἐξηχίση ⁶³. **B**: φωνὴν μίαν ⁶⁴. **B, J, P non continent** ⁶⁵. **B**: δευτέρου ἤχος **J, P**: β['] ⁶⁶. **J**: οὕτω **B, P**: οὕτως ⁶⁷. **P**: ἀνε ⁶⁸. **P**: *abest* ⁶⁹. **B**: τοῦ δευτέρου **P**: β['] ⁷⁰. **B, P non habent** ⁷¹. **P**: *abest* ⁷². **J**: ἐξηχίση **P**: ἐξηχύσεις ⁷³. **B**: φωνὴν μίαν ⁷⁴. **B, J, P in loco** εἶναι ἤχος *dant* γίνεται ⁷⁵. **J**: γ^{-ος} **P**: γ['] ⁷⁶. **B**: οὕτως **J, P**: ὁμοίως - ἤχος τέταρτος *non continent* ⁷⁷. **B**: Ὡσαύτως πάλιν ⁷⁸. **B**: *verba* εἰ ἐξηγήσεις ἄνωθεν τοῦ γ^{-ου} ἤχου μίαν φωνὴν *exponuntur sic*: ἄνωθεν τοῦ τρίτου εἰ ἐξηχίσεις φωνὴν μίαν

τοῦ γ^{-ου} ἤχου μίαν φωνήν, γίνεται ἤχος⁷⁹ τέταρτος· οὗτος⁸⁰

δὲ⁸¹ νεανέες⁸², ἅγια.

25. ὁμοίως δὲ⁸³ πάλιν⁸⁴ ἄνωθεν τοῦ δ^{-ου}⁸⁵ ἤχου ἔξελε⁸⁶

μίαν φωνήν⁸⁷, καὶ⁸⁸ γίνεται ἤχος⁸⁹ α^{-ος}⁹⁰.

Ἐρ(ώτησις) ⁹¹: Πῶς δὲ γίνεται διὰ τὸ ἀναβιβάζειν ἕως

τοῦ δ^{-ου}⁹² ἤχου⁹³;

Ἀπ(όκρισις) ⁹⁴: Καθὼς ὁ ποιήσας τοὺς τέσσαρας⁹⁵

ἤχους, τέσσαρας⁹⁶ ἤχους ἐδέσμευσεν εἰς⁹⁷ τέσ-

σαρας φωνάς. οὕτως δὲ⁹⁸ ὁ τέταρτος⁹⁹ ἤχος ἅγια.

Περὶ πλαγίου πρώτου ἤχου¹⁰⁰: ἀπὸ τοῦ...¹⁰¹ ἤχου πάλιν

κατὰ

30. τὸ βαῖνον εἰς¹⁰² δ^{-ας}¹⁰³ φωνάς, καὶ εὑρίσκεται ὁ πλάγιος¹⁰⁴

ἤγουν¹⁰⁵

80. J: οὕτω B, P: οὕτως **81**. P: *non habet* **82**. J, P: ἄνες ἀνὲ ἄνες
83. J, P: δὲ πάλιν *abest* **85**. B: τοῦ τετάρτου **86**. B: εἰ
87. B: φωνήν μίαν **88**. B, J *non continent* **89**. B, J, P *non continent*
90. B: α^{-ος} **91**. B: *abest* **92**. B: τῶν τεσσάρων J: τετάρτου P: δ
93. B: φωνῶν ἢ τῶν τεσσάρων **94**. B: *non habet* **95**. B, J, P *non continent*
96. B: τεσσάρους **97**. B: ἤγουν εἰς J, P: ἤγουν **98**. B, J: δὲ ἐνὶ P: δὲ ἐν **99**. J:
Δ^{-ος} P: δ **100**. B: "Ἀκουσον δὲ καὶ περὶ τῶν πλαγίων ἤχων P: *in loco* Περὶ πλαγίου
πρώτου *consistit* Περὶ πλαγίων **101**. B, P: *in loco lacunam* - πρώτου **102**. *Pro verbis*
κατὰ τὸ βαῖνον εἰς *dant*: B - καταβαίνει P - καταβαίνει **103**. B, P: τέσσαρας
104. B: ὁ πλάγιος του **105**. B: *abest*

οὕτω¹⁰⁶ δὲ ἀνὲ ἀνές, ἀνά, ἀνές¹⁰⁷. ὁμοίως δὲ¹⁰⁸ καὶ

ὁ β-ος¹⁰⁹ ἤχος¹¹⁰ καταβαίνων¹¹¹

φωνάς δ-ας¹¹² εὐρίσκεται¹¹³ ὁ¹¹⁴ πλάγιος

αὐτοῦ¹¹⁵· οὕτω¹¹⁶ δὲ

πάλιν ὁ γ-ος¹¹⁷ καταβαίνων¹¹⁸ δ-ας¹¹⁹ φωνάς, καὶ

εὐρίσκεται¹²⁰ ὁ πλάγιος αὐτοῦ¹²¹, ἤγουν¹²²

35. πάλιν¹²³ ὁ δ-ος¹²⁴ καταβαίνων¹²⁵ φωνάς δ-ας¹²⁶ εὐρίσκε-

ται¹²⁷ ὁ πλάγιος αὐτοῦ¹²⁸, ἤγουν¹²⁹ οὕτως¹³⁰ ἄγια¹³¹.

49γ. Ἴδου λοιπὸν ὡς ὄρας ἔγραψά σοι τοὺς ὀκτώ ἤχους·

μάνθανε¹ πόθεν καὶ

ποιὸς ἀπὸ τοῦ α-ου, ἢ δ-ου α-ος καὶ οἱ πλάγιοι.

Περὶ μέσων².

106. B: οὕτως 107. P: *in loco* οὕτω δὲ ἀνὲ ἀνές, ἀνά, ἀνές *dat* ὁ πλ. α' ἄνανε ἀνες
108. B, P *non continent* 109. B: δεύτερος P: β' 110. B: *abest* 111. P: *in loco*
καταβαίνων *dat* καὶ καταβαίνεις B: κατεβαίνεις 112. B: τέσσαρες 113. P: *non habet*
B: καὶ εὐρίσκεται 114. P: *non habet* 115. B: αὐτοῦ νεανες νεανες 116. B: ὁμοίως
117. B: ἀπὸ τὸν τρίτον 118. B: κατεβαίνεις 119. B: τέσσαρες 120. B: εὐρίσκεις
121. B: τὸν πλάγιόν του 122. B: οὕτως δὲ ανεανες, ανες 123. B: ὁμοίως δὲ καὶ
124. B: ὁ τέταρτος 125. B: κατεβαίνεις 126. B: τέσσαρες φωνάς 127. B: καὶ
εὐρίσκεις 128. B: τὸν πλάγιόν του 129. B: *abest* 130. B: οὕτως δὲ 131. B: αγια,
νεαγια

¹. B: *pro verbis* μάνθανε πόθεν - οἱ πλάγιοι *dat* ὁ καθεὶς πόθεν ἐξέβη, καὶ ποιὸς ἀπὸ
τοῦ ἄλλου· οἱ τέσσαρες πρῶτοι, καὶ οἱ τέσσαρες πλάγιοι. ². B: Περὶ μέσων *abest*

"Ακουσον δε³ καὶ περὶ τῶν μέσων⁴, καὶ περὶ τῶν φθορῶν,
ὁ μέσος οὕτως ἐστίν⁵.
ὁ μέσος α^{-ος}⁶. γίνεται δὲ ὁ μέσος α^{-ος}⁷ βαρύς, γίνεται δὲ
οὕτως.

5.
ὁμοίως⁸ δὲ καὶ ὁ δεύτερος.

.....
ὁ μέσος δευτέρου.

.....
10. οὐκ ἐκάλεσα δὲ τρεῖς⁹ φωνάς, μέσος β^{-ου}¹⁰, ἀλλὰ τὰς
β^{'11} φωνάς πλαγίως
τοῦ δ^{-ου}¹², οὕτως δὲ ἐὰν εἴπῃς.

.....
ὁμοίως δε¹³ καὶ ὁ τρίτου μέσος.

.....
15. οὕτως δε¹⁴ ἔχει ὁ τετάρτου¹⁵.

.....
τὸ νανά¹⁶, διότι μέσον δ^{-ου}¹⁷ ἐνι¹⁸ τον κανόνα ἐὰν
εἴπῃς, οὕτως δὲ ἐνι

³ B: δὴ ⁴ B: *in loco* τῶν μέσων, καὶ περὶ τῶν φθορῶν *dat* τῶν φθορῶν τῶν ἢ ἤχων
⁵ B: *in loco* ὁ μέσος οὕτως ἐστίν *dat* ὁ γὰρ μέσος τοῦ πρώτου, οὕτως ἐστίν. ⁶ B: *in*
loco ὁ μέσος α^{-ος} *dat* Οὗτος ἐστίν ὁ μέσος τοῦ πρώτου ⁷ B: τοῦ πρώτου
⁸ B: ὁμοίως - ὁ μέσος δευτέρου *non habet* ⁹ B: τὰς τρεῖς ¹⁰ B: μέσον δευτέρου
¹¹ B: τὰς δύο, διὸ ἐνι ὁ μέσος δεύτερος, εἰς τὰς δύο ¹² B: τοῦ τετάρτου
¹³ B: *abest* ¹⁴ B: *abest* ¹⁵ B: ὁ τέταρτος ἤχος νανα. "Ὡσπερ ἐὰν εἴπῃς αἰμα.
¹⁶ B: τὸ νανά *abest* ¹⁷ B: τοῦ τετάρτου ἤχου ¹⁸ B: *pro verbis* ἐνι - τοῦ τετάρτου
dat ἐνι τὸ νανα. 'Ο δὲ κύριος ἤχος, ὁ μέσος τοῦ τετάρτου... οὕτως ἐνι

ὁ κύριος τοῦ τετάρτου.

20. ἀκουσον¹⁹ καὶ περὶ τῶν φθορῶν. φθορὰ²⁰ λέγεται οὕτως
ἐὰν ἔκβης²¹
ἀπὸ τῶν κυρίων ἤχων²², ἢ ἄνωθεν, ἢ κάτωθεν, φθορὰ
λέγεται. χά-
νεται δὲ τότε τὸ μέλος τοῦ ἤχου, καὶ φθίρεται εἰς ἕτερον
ἤχον, ὡσπερ ἐὰν εἴπης.

.....
διαφθαρή²³ εἰς ἕτερον ἤχον.

25. ποῖος²⁴ ἐστὶν ὁ ἕτερος²⁵ ἤχος ὁ μετακληθεὶς²⁶ ὑπὸ²⁷
τοῦ κυρίου ἤχου²⁸ εἰς ἕτερον ἤχον²⁹;
ἐὰν³⁰ φθορῇ καὶ ἀναβῆ³¹ μίαν φωνὴν³² γίνεται ἤχος³³
πλ. β^{-ου} 34.

.....
ὁ³⁵ πλ. β^{-ου} φωνὴν μίαν γίνεται³⁶ ἤχος³⁷ βαρῦς³⁸.

φθορὰ δὲ³⁹ πάλιν τοῦ βαρέως ἤχου καὶ τοῦ πλ. δ^{-ου} 40

οὕτως⁴¹.

30.

19. B: "Ακουσον δέ 20. B: φθορὰ λέγεται οὕτως *abest* 21. B: ἐκβαίνεις
22. B: τὸν κύριον ἤχον 23. B: διαφθάρη γάρ 24. B: Ἐρώτησις Ποῖος
25. B: ἕτερος *abest* 26. B: ὁ μεταβληθεὶς 27. B: ἀπὸ 28. B: τὸν κύριον ἤχον
29. B: *non habet* 30. B: Ἀπόκρισις ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου ἤχου 31. B: ἀνάβει
32. B: φωνὴν μίαν 33. B: *non habet* 34. B: πλάγιος τοῦ δευτέρου, οὕτως
35. B: Ὁμοίως πάλιν, ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου ἀναβαίνει 36. B: καὶ γίνεται
37. B: *abest* 38. B: βαρῦς, οὕτως δέ 39. B: *abest* 40. B: *in loco* τοῦ πλ. δ^{-ου} *dat*
τοῦ τετάρτου 41. B: γίνεται οὕτως

Ταῦτα⁴² εἰσὶ⁴³ φθορὰ⁴⁴ τοῦ πλαγίου δ-ου⁴⁵ ἤχου⁴⁶,

ὥσπερ γὰρ εἶπω σοι⁴⁷ ὅτι ἐκ⁴⁸ τοῦ α-ου

ἤχου⁴⁹ ἀναβαίνων φωνὴν μίαν⁵⁰ γίνεται β-ος⁵¹. καὶ ἀπὸ

τοῦ β-ου ἀναβαίνει⁵² φω-

νὴν μίαν⁵³ γίνεται γ-ος. καὶ ἀπὸ τοῦ γ-ου⁵⁴ μίαν⁵⁵, καὶ⁵⁶

γίνεται δ-ος. καὶ⁵⁷ εἰς τοὺς πλαγίους

τὸν αὐτὸν δὲ⁵⁸ τρόπον, καὶ τὴν αὐτὴν ἀκολουθίαν. οὕτως

γὰρ ἔφθειραν⁵⁹ ταῦτα⁶⁰ οἱ

35. τῆς ἐκκλησίας καὶ ἐξηρίθμησαν⁶¹ τοὺς⁶² δέ, καὶ ἕξ⁶³

ἤχους σμίξαντες⁶⁴, τοὺς α-ους⁶⁵ πλαγίους,

καὶ τοὺς μέσους, καὶ τὰς φθοράς. ὅσοι δὲ λέγουσιν ὅτι εἰσὶν

ἰς ἤχοι¹

τῶν η² φωνῶν, ἡγουν τῶν δ' α-ων³ καὶ τῶν δ' πλαγίων,

καὶ τῶν δύο

B: Αὐτῆ ⁴³. **B:** ἐστὶν ⁴⁴. **B:** ἡ φθορὰ ⁴⁵. **B:** τετάρτου ⁴⁶. **B:** *abest*

in loco εἶπω σοι *danf*: **B** - εἶπον ἀνω **P** - εἶπωσι ⁴⁸. **B:** ἀπὸ ⁴⁹. **B:** τὸν πρώτον

⁵⁰. *Pro verbis* ἀναβαίνων φωνὴν μίαν *danf*: **B** - μίαν ἀνάβα φωνὴν **P** - ἀντ' ἀνέβης μίαν φωνὴν ⁵¹. **B, P:** δεύτερος ⁵². **B:** *in loco* καὶ ἀπὸ τοῦ β-ου - γίνεται δ-ος

ἀνέβης ⁵³. **P:** ἕξ ⁵⁴. **P:** μίαν φωνὴν ⁵⁵. **P:** τοῦ γ' ἐάν

ἀνέβης ⁵⁶. **P:** μίαν φωνὴν ⁵⁷. **B, P:** οὕτως καὶ ⁵⁸. **P:** δὴ

B: διέφθειραν ⁶⁰. **B:** αὐτά ⁶¹. **P:** ἐξηρίθμησαν ⁶². **B:** τοὺς δέ, καὶ *abest*

⁶³. **P:** *in loco* δέ, καὶ ἕξ *dat* δέκα ἕξ ⁶⁴. **B:** σμίξαντες ⁶⁵. **B:** α-ους *non habet P:*

ἰστούς

P: ἰς ἤχοι ψεύδονται. Ἐπιχρήματα δὲ εἰσὶ τῶν η' ἤχων². **P:** ὀκτῶν ³. **P:** πρώτων

- μέσων, καὶ τοῦ νενανώ⁴ καὶ ὁ μὲν Δαβὶδ ἐποίησε τοὺς δ' ἤχους, ἦγουν τὰς τέσσαρας φωνάς, καὶ ὁ Σολομὼν τὰς τέσσαρας⁴, ἦγουν⁵ τοὺς ἄλλους δ' ἡχογίους τῶν πρωτοτύπων, καὶ τοὺς δύο⁶ μέσους, ἦγουν τοῦ νενανώ καὶ τοῦ νανά. οὕτω⁷ δὲ γράφω⁸ μετὰ τὸ τέλος ὅσοι τὸν ναὸν Σολομῶντος ἐν Ἱεροσολύμοις ὑμνησαν εἰς ἡ' ἤχους ἐτέρως ψεύδονται⁹ καὶ ἀνόητα κατὰ τῆς παπαδικῆς τέχνης ἀνθίστανται, καὶ¹⁰ οὐδεὶς ἔχει ἀφ' ἑαυτοῦ νοῆσαι τὴν μέθοδον ταύτην, κἂν διήθην ἠκριβωμένως¹¹, καὶ μετὰ πείρας πολλῆς διῆλθε¹² τὴν ἀ-
 10. πασαν τῆς παπαδικῆς τέχνην. εἰσὶ δὲ καὶ ἄλλα πολλὰ περὶ τὴν τέχνην, ἅτινα ἀδύνατον εἰσὶ γραφῆναι¹³ ἐνταῦθα¹⁴· καὶ γὰρ ὁ¹⁵ λόγος ἐρμηνεύεται εἰς μύρια, καὶ ἵνα μὴ συγχέωμεν τὸν λόγον καταλιμπάνωμεν ταῦτα. ὁ δὲ Δαμασκηνὸς ἀλληγορεῖ¹⁶ τοὺς αὐτοὺς ἤχους, ὡς¹⁷ ἐγὼ σοι ἐνταῦθα διαγορεύω ἅπ' αὐτῶν ἀκολουθῶν εὐρήσεις καὶ τὸν ἕτερον ἦχον ἄχρι καὶ τῶν ἐπὶ ἀναβαι-
 15. νόντων καὶ καταβαινόντων.

4. P: δ' 5. P: abest 6. P: β' 7. P: οὕτως 8. P: γράφων 9. P: pro verbis ἡ' ἤχους ἐτέρως ψεύδονται dat ἡ' ἤχους, ὅσοι δὲ λέγουσι περὶ τῶν ἡ' ἤχων ἅτινα εἰσι ψεύματα 10. P: καὶ γὰρ 11. P: ἠκριβωμένως 12. P: διῆλθε - ἄλλα πολλὰ abest 13. P: in loco ἀδύνατον εἰσὶ γραφῆναι dat εἰσὶν ἀδύνατον γραφῆναι 14. P: in loco ἐνταῦθα dat ἐν ταύτῃ 15. P: ὁ εἰς 16. P: ἀλληγορεῖ 17. P: ὡς- τέλει δ' non habet

Αὐτὸ περιεχόμενον καὶ κρατούμενον ἀσθενέστερον δῆπου

τοῦ περιέχοντος,

20. ὕφ' οὗ καὶ κρατεῖται εὐλόγως ὁ α^{-ος} ἐν ἤχοις ἐτάχθη, τῆ τε
ἀρχῆ καὶ τῆ
περιοχῆ ἀρχῆ καὶ πρώτη καὶ δευτέρα ἀρχῆ τετάρτη, μέση
β'. μέση δ'.

ἀρχῆ β'. ἄνωθεν κάτωθεν τέλειον β^{-ου}. τέλει δ'.

Ἐρ(ώτησις): Πόσοι φωναὶ παραληγόμεναι¹⁸, καὶ πόσα
ἐπιπλάσματα¹⁹ εἰσι²⁰, καὶ που κατ' αὐτὰ²¹
ἡ φωνή, καὶ πόσαι φωναὶ²² ἐν τοῖς διπλάσμασιν²³ εἰσίν;

25. Ἀπ(όκρισις)²⁴: Τῶν τόνων καὶ τῶν ἤχων τῶν ψαλλομένων
εἰς²⁵ τὸν²⁶ ἀγιοπολίτην τόνος²⁷ λέγεται
ἐκεῖνος, ὅστις ὀξύνεται ἢ βαρύνεται διὰ²⁸ τοῦτο γὰρ²⁹ καὶ
τόνος καλεῖται, ἐρεῖ³⁰ δὲ
τοῦτο πρὸς οὓς ὁ λόγος δηλώσει³¹ καὶ³² ἐπειδὴ³³ ἐρωτήσαμεν
πόσοι ἤχοι ψάλ-
λονται³⁴ εἰς τὸν ἀγιοπολίτην καὶ ἀπεκρίθη³⁵ ὅκτώ·

ὀφείλω³⁶ καγὼ³⁷ τοῦτο σοι

18. παραλαγησόμεναι 19. P: διπλάσματα 20. P: εἰσιν 21. P: κατανῆ
22. καὶ πόσαι φωναὶ *abest* 23. P: διπλασμοῖς 24. P: Ἡ ἔρсуна καὶ ἀκρίβεια.
ἐρώτησιν καὶ ἀπόκρισιν 25. P: καὶ εἰς 26. P: τὴν 27. P: τόνος δὲ
28. διὰ - καλεῖται *abest* 29. V: *non habet* 30. V: *pro verbis* ἐρεῖ δὲ τοῦτο πρὸς οὓς
31. Περὶ δὲ τούτων P, V: δηλώσει Πόσοι [P: Πόσα] ἤχοι ψάλλονται εἰς τὴν
πολίτην; [V: Οκτώ] 32. V: *abest* 33. P: ἐπειδὴ - τὸν ἀγιοπολίτην *non habet*
34. *pro verbis* πόσοι ἤχοι ψάλλονται *dat* σε πόσους ἤχους ψάλλεσθαι
35. ἀπεκρίθη V: ἀπεκρίθης 36. P: ὀφείλει 37. P: κ' ἀγῶ

ἀποδείξει³⁸ ψευδές ὡς³⁹ ἐπὶ τὸ πλείστον μέσος β^{-ου}

ψάλλεται⁴⁰, ὡς τὸ "Νίκην

30. ἔχων Χριστέ", καὶ ὡς⁴¹ τὸ "Σε τὸν ἐπὶ ὕδάτων", καὶ ἕτερον

ὅμοιον⁴², καὶ τὰ ἄλλα⁴³

ὅσα ἀπὸ⁴⁴ τοῦ⁴⁵ ἁγίου⁴⁶ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ⁴⁷

ἐγένοντο, ἀπὸ⁴⁸ τῆς μουσικῆς

ἐξετέθησαν, ὅσα⁴⁹ δὲ παρὰ τοῦ κῦρ Θεοδώρου ἢ τοῦ κῦρ

Ἰωσήφ ἐξετέθησαν,

εἰς⁵⁰ δοκιμὴν⁵¹ ψάλλειν ταῦτα μετὰ⁵² τῆς μουσικῆς, οὐκ

ἰσάζουσι⁵³ διὰ τὸ μὴ ἐκτεθῆ-

ναι⁵⁴, ὡς ἐπὶ τὸ πλείστον ὁμοίως ψάλλεται⁵⁵, ὡς ἐν τῷ⁵⁶

"Σταυρὸν χαράξας Μω-

35. σῆς", καὶ ἐτέρῳ ἤχῳ⁵⁷ λέγεται⁵⁸. καὶ⁵⁹ λοιπὸν δεικνύω

σοι⁶⁰, ὅτι συμπάλλεται⁶¹.

38. P: δ' ἀποδείξω V: δεῖξει 39. P: Ὁ πλ. β' ὡς V: Ὁ γὰρ πλάγιος β' ὡς
40. V: in loco μέσος β^{-ου} ψάλλεται dat ψάλλεται μετὰ τοῦ β' 41. V: non habet
42. P: καὶ ἕτερος ὁμοίως V: non habet 43. V: ἄλλα 44. V: παρὰ 45. V: τοῦ κυρίου
καὶ τοῦ 46. V: κυρίου 47. V: τοῦ Δαμασκηνοῦ non habet 48. V: περὶ γάρ
49. P, V non continent ὅσα - Ἰωσήφ ἐξετέθησαν 50. P: εἰ V: καὶ εἰ
51. P, V: δοκιμίας 52. P: abest 53. V: οὐκ ἰσάζουσιν 54. P: μὴ εκτεθεῖναι ἐξ
αὐτῶν. Ὁ πλ. δ' V: μὴ ἐκτεθῆναι ἐξ αὐτῆς 55. V: pro verbis ὡς ἐπὶ τὸ πλείστον ὁμοίως
ψάλλεται dat Ὁμοίως καὶ ὁ πλάγιος δ' πλείον ψάλλεται μετὰ τοῦ δ'
56. V: τὸ 57. P: καὶ ἕτερος ἤχος V: καὶ ἕτερα οὐκ ὀλίγα. 58. V: abest
59. P: non habet 60. P: δεικνύα σοι V: ἐδειξά σοι 61. P: οὐ ψάλλεται

Ἑρμηνεία¹ παραλλαγῆς τοῦ Κουκουζέλου, τοῦ τροχοῦ,
 ἀρχῆ² τῆς διπλοφωνίας.
 ἡ διπλοφωνία ἔχει οὕτως, εἰς τὴν μίαν ἀναβαίνουσαν³, ἐὰν
 θέλης εἰπεῖν
 ἐτέρας ἐπτά⁴, ἦτοι πάλιν ἀναβαινούσης⁵, λέγεις ὀκτώ⁶ μετ'
 ἐκείνης· εἰς τὰς
 δύο λέγεις ἑννέα⁷, εἰς τὰς τρεῖς⁸ λέγεις δέκα⁹, εἰς τὰς πέντε¹⁰
 λέγεις δώδεκα¹¹,
 5. εἰς τὰς¹² ἕξ¹³ λέγεις δεκατρεῖς¹⁴, εἰς τὰς ἑπτά¹⁵ λέγεις ἄλλας
 ἐπτά, ἦγουν δεκατέσ-
 σαρὰς¹⁶· εἰ δὲ¹⁷ θέλεις¹⁸ λέγειν¹⁹ ἴσον, εἰ δὲ τετραπλάσεις²⁰,
 λέγεις εἰκοσιοκτώ²¹.
 εἰ δὲ εἴπῃς τριπλασμόν²², λέγεις εἰκοσιμίαν²³. ἐὰν δὲ²⁴
 ψάλλῃς ἴσον μέ-
 λος, ἦτοι ὅσα τύχουσι²⁵ καὶ ἀναφρόσεις διπλασιασμόν,
 λέγεις ἐπτά²⁶ φωνάς·
 εἰ δὲ ὑπορρέον²⁷ τὸ μέλος εἴπῃς, πάλιν λέγεις ἐπτά²⁸. ἅμα
 δὲ λέγεις²⁹ εἰς τὸ ἄρ-

Ἑρμηνεία - τοῦ τροχοῦ *abest* 2. P: Ἄρχῃ τῆς διπλοφωνίας *non habet*
 ἀναβαίνουσιν 4. P: ζ 5. L: ἀναβαινόντων 6. P: η 7. P: θ 8. P: γ
 10. L: τέσσαρας P: δ 11. L: ἑνδεκα P: ια 12. L, P: τὰς πέντε [P: ε']
 δώδεκα [P: ιβ'], εἰς τὰς 13. P: ς 14. P: ιγ 15. P: ζ 16. P: *in loco*
 - δεκατέσσαρας *offert* λέγεις ἰδ', ἦγουν ἄλλαν ζ 17. P: *abest* 18. L, P:
 19. L, P: λέγεις 20. L, P: τετραπλάσης 21. P: κη 22. P: τριπλασμα
 24. L: ἂν δὲ P: ἂν μὲν 25. L, P: τύχουσι 26. P: ζ 27. L: ὑπορρέοντα
 29. L, P: *non continent* λέγεις εἰς τὸ

10. ξασθαι³⁰ τὴν διπλοφώνιαν³¹ ἴσον, εἶτα διπλασμὸν ἑπτὰ³²
 φωνάς, καὶ³³ γίνονται
 ὀκτώ³⁴· εἰ δὲ θέλεις³⁵ εἰπεῖν εἰς τὴν μίαν ἀναβαίνουσαν,
 καταβαινούσας λέγε³⁶ ἕξ³⁷.
 ἐκλείπεται οὖν ἡ μία ἀναβαίνουσα, καὶ γίνονται μόνον αἱ
 νατιουσαι· οὐδέποτε³⁸
 ψάλλονται γὰρ³⁹ αἱ ἀνιούσαι μετὰ τῶν κατιουσῶν, οὐδὲ⁴⁰
 αἱ⁴¹ κατιούσαι μετὰ τῶν ἀνιουσ-
 ῶν, ἀλλ' ὅπου δ' ἂν τεθῶσι⁴² κατιούσαι μετὰ τῶν
 ἀνιουσῶν⁴³, φθείρει αὐτάς.
 15. ὡσαύτως καὶ εἰς τὰς δύο⁴⁴ λέγεις πέντε⁴⁵, καὶ εἰς τὰς τρεῖς⁴⁶
 τέσσαρας⁴⁷, καὶ⁴⁸ εἰς τὰς τέσ-
 σαρὰς τρεῖς⁴⁹, εἰς τὰς πέντε⁵⁰ δύο⁵¹, καὶ εἰς τὰς ἕξ⁵² μίαν,
 καὶ εἰς τὰς ἑπτὰ⁵³ ἴσον.
 εἰ⁵⁴ δὲ εἴπῃς εἰς τὴν μίαν καταβαινούσας λέγεις ἕξ, εἰς⁵⁵
 τὰς τέσσαρας τρεῖς,
 εἰς τὰς ε' ⁵⁶ δύο καὶ⁵⁷ εἰς τὰς ἕξ μίαν, καὶ εἰς τὰς ἑπτὰ ἴσον,
 εἰ⁵⁸ δὲ⁵⁹ πάλιν ἑπτὰ⁶⁰,

30. L: ἀρξασθαι 31. L, P: διπλοφώνιαν λέγεις 32. P: ζ 33. P: abest 34. P: η
 35. L, P: θέλης 36. L, P: λέγεις 37. P: ις 38. L, P: Οὐδέπω γὰρ 39. L, P non
 continent 40. P: οὐ δὲ 41. P: non habet 42. L, P: τεθῆ 43. L, P in loco μετὰ τῶν
 ἀνιουσῶν offerunt ἐν ἀνιούσαις 44. P: β 45. P: ε 46. P: γ 47. P: δ
 48. P: abest 49. P: γ 50. P: ε 51. P: β 52. P: ζ 53. P: ζ 54. P: εἰ - τὰς
 ἑπτὰ ἴσον non habet 55. L: εἰς τὰς δύο, πέντε εἰς τὰς τρεῖς τέσσαρας εἰς
 56. L: πέντε 57. L: abest 58. L, P: ἡ 59. L, P non continent 60. P: ζ

ἢ καὶ δεκατέσσαρας⁶¹, ὡς δύναται ἡ φωνή. εἰ δὲ εἴπῃς
εἰς τὴν μίαν κατιούσαν
20. ἑτέρας⁶² πάλιν κατιούσας λέγε⁶³ ὀκτώ⁶⁴ μετ' ἐκείνην⁶⁵, καὶ
εἰς τὰς δύο⁶⁶ ἑννέα⁶⁷,
εἰς τὰς⁶⁸ τρεῖς⁶⁹ δέκα⁷⁰· καὶ⁷¹ εἰς τὰς τέσσαρας⁷² ἑνδεκα⁷³,
εἰς τὰς πέντε⁷⁴ δώδεκα⁷⁵,
εἰς τὰς ἕξ⁷⁶ δεκατρεῖς⁷⁷ καὶ εἰς τὰς ἑπτὰ⁷⁸
δεκατέσσαρας⁷⁹. εἰ δὲ τύχωσιν εἰς
τὰ πατήματα τῶν φωνῶν τῶν ἀνιουσῶν καὶ κατιουσῶν
κεντημάτων⁸⁰, λέγε
τὸν ἀριθμὸν τῆς διπλοφωνίας, εἰς τὸ πάτημα⁸¹ τῆς φωνῆς,
οἷας τύχας⁸², λέ-
25. γεις⁸³ καὶ τὴν φωνὴν τῶν κεντημάτων. ὁ δὲ περισσευμὸς
λέγεται οὕτως·
οἷον στιχηρὸν ψάλλεις, ἐὰν ἰσοφωνή ἡ ἀρχὴ μετὰ τοῦ
τέλους, οὐδὲν⁸⁴ πε-
ρισσεύει φωνὴ οὐδεμία⁸⁵, οὔτε ἀνιούσα, οὔτε κατιούσα. εἰ
δὲ θέλεις⁸⁶ μετὰ
τοῦ ἤχου τὴν ἀρχὴν κρατῆσαι, ἐὰν οὐ περισσεύῃ⁸⁷, ἀλλὰ
μᾶλλον ἔχει ἰσασμὸν⁸⁸,
ὁ ἤχος καὶ τὸ τέλος, εἰσὶν αἱ φωναὶ ἐπίσης καὶ αἱ ἀνιούσαι
καὶ⁸⁹. κατιούσαι, ἐὰν

61. P: ιδ' 62. P: ἑτέρας πάλιν κατιούσας *abest* 63. P: λέγεις 64. P: ἡ
65. P: μετ' ἐκείνης 66. P: β' 67. P: θ' 68. L: εἰς δὲ τὰς P: καὶ εἰς τὰς
69. P: γ' 70. P: ι' 71. L, P *non continent* 72. P: δ' 73. P: ια' 74. P: ε'
75. P: φ' 76. P: ζ' 77. P: ιγ' 78. P: ζ' 79. P: ιδ' 80. L, P: κεντηματα
81. P: τὰ πατήματα 82. L: τύχη P: τύχοι 83. L: λέγε 84. L: οὐδέ 85. L: οὐδε μία
86. L: θέλης 87. L: οὐ περισσεύῃ 88. L: ἴσας μίαν 89. P: καὶ αἱ

30. δὲ εὐρησθε ὅτι περισσεύωσι⁹⁰ φωναί, ὅσας εἶπης⁹¹, ἵνα
 εὐρησθε⁹² τὴν ἀρχὴν,
 εἴτε ἀναβαινούσας, εἴτε κατιούσας⁹³ τοσαύτας⁹⁴ ἔχει
 πλέον, καὶ⁹⁵ οἶον ἐστὶ
 τὸ μέλος· κράτει δὲ πάντοτε ἀρχὴν καὶ τέλος, διὰ τὸ
 συντομώτερον,

ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς παραλλαγάς.

τὸ ὀλίγον μία ἢ ὀξεῖα μία ἢ πετασθὴ μία

35. τὸ κούφισμα μία τὸ πελασθὸν μία τὰ δύο
 κεντήματα μία

51. τὸ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλὴ τέσσαρες
 ὁ ἀπόστροφος μία οἱ δύο ἀπόστροφοι μία
 ἡ ἀπορροή δύο τὸ κράτημοῦπόρροον δύο
 τὸ ἔλαφρον δύο καὶ ἡ χαμιλὴ τέσσαρες

5. Καὶ πρόσχες οὖν, ὅτι αἱ ἀνιοῦσαι φωναὶ ὑποτάσσονται ὑπὸ
 τῶν κατιουσῶν,
 καὶ κυριεύονται ὑπὸ τοῦ Ἰσοῦ οὕτως ὥσπερ ὄρᾳς.

.....

10. Οὕτως ὑποτάσσονται τὰ ἀνιόντα σημάδια ὑπὸ τοῦ Ἰσοῦ καὶ
 ὑπὸ τῶν
 κατιουσῶν ὑποτάσσουσι δὲ καὶ τὰ ἀνιόντα πνεύματα, ἥτοι
 τὸ κέν-
 τημα καὶ ἡ ψιλή, τὰ ἀνιόντα σώματα, ἥγουν τὸ ὀλίγον
 τὴν ὀξεῖαν καὶ τὴν πετασθὴν, ὅταν ἐμπροσθεν αὐτῶν
 τεθῶσιν ἢ ὑποκάτω, οὕτως·

⁹⁰. P: περισσεύουσι ⁹¹. L: εἶπεις ⁹². P: ἵνα εὐρησθε *non habet* ⁹³. L, P:
 καταβαινούσας ⁹⁴. P: τοσαύτως ⁹⁵. L: *abest* P: οἶον καὶ

15.
 Ὅμοίως καὶ τὰ κατιόντα πνεύματα ὑποτάσσουσι τὰ
 τούτων σώματα,
 τὸν ἀπόστροφον λέγω, καὶ τοὺς δύο συνδέσμους οὕτως.

.....
 Τὸ κρατημοῦπόρροον ὑποτάσσεται ὑπὸ τοῦ ὄμαλοῦ καὶ
 γίνεται ἄργο-

20. σύνθετον, καὶ ἡ ὑπόρροη ὑποτάσσεται ὑπὸ τοῦ
 πιάσματος καὶ γίνεται

σεῖσμα οὕτως.

ἡ ἀπόρροη δὲ οὔτε σῶμα ἐστίν, οὔτε πνεῦμα, ἀλλὰ τοῦ
 φάρυγγος

σύντομος κίνησις εὐήχως καὶ ἐμμελῶς τὴν φωνὴν
 ἀποπτύουσα· διὸ

- καὶ μέλος καλεῖται. φθορὰ τοῦ πρώτου φθορὰ
 25. τοῦ δευτέρου φθορὰ τοῦ τρίτου φθορὰ τοῦ δ^{-ου}
 φθορὰ τοῦ πλαγίου πρώτου φθορὰ τοῦ πλαγίου β^{-ου}
 φθορὰ βαρέως φθορὰ τοῦ νενανῶ φθορὰ
 τοῦ πλαγίου δ^{-ου} ἡμίφωνον ἡμίφθορον

- ἕτερον ἡμίφθορον λέγεται δὲ παρὰ τοῖς παλαιοῖς καὶ
 30. ὁ θεματισμὸς φθορὰ, καὶ τὸ θέμα ἀπλοῦν καὶ ἡ ἔναρξις.

.....
 Τῶν ὀκτώ ἤχων τὰ κύρια ὀνόματα.

Ὁ πρῶτος λέγεται δῶριος ὁ δεῦτερος λῦδιος ὁ
 τρίτος

- φρῦγιος ὁ τέταρτος μιξολῦδιος ὁ πλ. α^{-ου} ὑποδῶριος
 35. ὁ πλ. β^{-ου} ὑπολύδιος ὁ πλάγιος τοῦ γ^{-ου}, ἤγουν ὁ βαρὺς
 ὑποφρῦγιος

- 51v. καὶ ὁ πλάγιος τοῦ δ^{-ου} ὑπομιξολῦδιος

.....
 Ὁ πρῶτος ὁ δεύτερος ὁ τρίτος ὁ δ-ος
 5. ὁ πλάγιος τοῦ α^{-ου} ὁ πλ. β^{-ου} ὁ πλ. τοῦ γ^{-ου}, ἤγουν ὁ
 βαρῦς.

καὶ ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου
 ὁ μέσος τοῦ α^{-ου} ἐστὶν ὁ βαρῦς. ὁ μέσος τοῦ β^{-ου}. ἐστὶν ὁ πλ.
 δ^{-ου}.

ὁ μέσος τοῦ τρίτου ἐστὶν ὁ πλάγιος τοῦ α^{-ου}

10. ὁ μέσος τοῦ δ^{-ου} ἐστὶν ὁ πλάγιος τοῦ β^{-ου}.

ἔχουσι δὲ καὶ οἱ πλάγιοι τὰς ἀνιούσας μέσους, οὓς λέγομεν
 δίφωρους.

ὁ πλάγιος πρώτου ἔχει δίφωρον τοῦ γ^{-ου} οὕτως

15. καὶ ὁ πλάγιος τοῦ β^{-ου} τὸν τέταρτον

καὶ ὁ βαρῦς τὸν πρῶτον οὕτως.

καὶ ὁ πλάγιος τοῦ δ^{-ου} ἔχει τὸν δεύτερον.

20.

καὶ ταῦτα μὲν περὶ τούτων ἐστὶν, τὸ δὲ μεγάλα σημάδια τὰ
 ἄφωνα,

ἅτινα λέγονται μεγάλοι ὑποστάσεις· ταῦτα δὲ εἰσὶ μόνον διὰ
 χειρονομίαν κείμενα, καὶ οὐ διὰ φωνήν· ἄφωνα γὰρ εἰσὶν·

ἴσον ϵ
 παρακλητική ζ κράτημα $\iota\epsilon$ διπλή \parallel κύλισμα ω

25. ἀντικενωκύλισμα λ τρομικόν δ εξηστρεπτόν η
 τρομικόν σύναγμα τρομικόν ὀμαλοῦ
 τζάκισμα ψηφιστόν ψηφιστόν σύναγμα
 γοργόν ἄργόν σταυρός ἀντικένωμα
 ὀμαλόν θεματισμός ἔσω ἕτερος ἔξω
 26. ὑπέγευμα παρακάλεσμα ἕτερον παρακάλεσμα
 ξηρόν κλάσμα ἄργοςύνθετον ἕτερον τοῦ ψαλτηρίου
 οὐράνισμα ἀπόδερμα θές καί ἀπόθες
 θέμα ἀπλοῦν χόρευμα ψηφιστοπαρακάλεσμα
 τρομικοπαρακάλεσμα πίασμα σείσμα λύγισμα
 27. σύναγμα βαρεῖα καί ἑναρξίς.

Перевод

Л.41. Так вот, ты видишь, что [из-за] этих четырех [духов] в музыкальном искусстве также упоминаются четыре духа, с которыми более подробно мы ознакомимся в дальнейшем¹. Два духа [указывают] на восходящие интервалы, а два других - на нисходящие². [Слово] "дух" происходит от "дуновения", "дыхания". Присутствие дыхания оживляет тело. Тела же, содержащие в себе дыхание, движутся и называются, [например], облаками. Резким дуновением ветра вздымается также и море. Если же нет дыхания, тело остается неподвижным. Таким образом земля пребывает в покое. Если тучи [нависают] близ земли, то море неспокойно. Так и у человека: когда душа в теле человека тревожится и испытывает желания, то [именно] ею принимаются решения. Без нее же [тело - лишь] труп и неподвижность. Аналогично [можно сказать] о тонах и духах: духи без тонов не устанавливаются, а тоны без духов не изменяются. А теперь, пожалуй, мы поговорим о тонах.

Существует три [основных] тона: исон, олигон и апостроф, которые устанавливаются при духах и называются [так]. Тонами также называются оксия, петасты и другие [знаки]. Но вследствие того, что они [иногда] сокращают установленный ими тон, они не называются тонами в собственном смысле. Ведь каждый звук, получающий уменьшение тона, уже не является тоном в собственном смысле, а [называется так] ради удобства³. Поэтому музыкант Птолемей открыл, как мы изучили у древних, такие тона⁴. Позднее по праву [они стали применяться] в хиромии, [где] называются составными тонами, а также называются не [только] тонами, но и знаками⁵. Когда они обозначаются [при письме], то называются знаками, а когда они поются, то называются тонами. Их добавляют к духам или знакам. Простые тоны действуют, то есть принимают интервал, установленный ими в соответствии с хиромией⁶. Когда же такие духи не существуют, остальные тоны остаются статичными [и] ни один из них сам по себе не изменяется. Когда же с ними устанавливаются духи, то они изменяются и словно оживляются, ибо со-

единяются с дыханием, ведь в противном случае тело без дыхания никогда не будет двигаться. Точно замечено, что тело человека, как мы сказали⁷ выше, образуется из четырех элементов: жидкости, земли, холода и тепла⁸. Таково это гармоническое [искусство]⁹.

41 об. Вопрос. Что такое тон?

Ответ. Тон - это то, посредством чего мы поем и создаем распевное звучание. И иначе: тон называется от "напряжения", "натягивания"¹. Определенный тон весьма превосходен. Однако давай поговорим и о духе тона.

Вопрос. Что отличает духи и тоны?

Ответ. Восходящие духи отличают по восходящему движению, ибо они двигаются с повышением голоса. Нисходящие же [духи отличают] по нисходящему движению и облегчению голоса. Тон же [используют] по хирономии, [это] действию и изменению интервала. Собственно тоны восходят и нисходят по интервалам незначительно. Однако слушай внимательно. Составные тоны без четырех духов и трех основных тонов ни повышают, ни понижают, а оставляют [звуки] совершенно неподвижными.

Вопрос. В древности прежде был ихос или мелос?

Ответ. Как говорит пророк - ихос: "Хвалите Его в звуке трубы"². Ведь ты одновременно будешь настраиваться на какую-то стихирю и сразу же знакомиться с мелосом стихирю, которую предстоит петь. Либо нечто иное. Например, поется: "Анане анес"³. - "Наста выход [лета]"⁴. Ты [сначала] настраиваешься на тропарь, а затем ты поешь [этого]. Разве можно будет что-то исполнить, не подставляя раньше ихоса?⁵

Вопрос. Отличается ли ихос от мелоса?

Ответ. Да, отличается. Ихос идет впереди мелоса. Ничего не может вообразить случай, когда прежде не настроишься бы по нему, ибо без ихоса не образуется мелос. Мелос производится от ихоса⁶.

Вопрос. Что-то отличает псалм от песни?

Ответ. Отличает. Псалм - это стройная музыкальная речь, сопровождаемая гармоничными интервалами инструмента⁷. Поэтому и инструмент Давида был назван "псалтерион". Песнь же - это стройное гармоничное пение, исполняемое без слияния с инструментом⁸. И иначе: "псалм - это

музыкальная мелодия, [исполняемая] в сопровождении инструмента, а песнь - это исполнение мелодии со словами, осуществляемое устами"⁹.

Вопрос. Что-то отличает "Хвалу" от гимна? ¹⁰

Ответ. Отличает. "Хвала" поется на радостях и только с удовольствием, ибо "Хвала Богу - сладостная похвала"¹¹. Гимн же ведет слушателей к воспоминанию и песне. Пожалуй, именно в этом они [различаются].

Вопрос. Что такое голос и каково [его] происхождение?

Ответ. Голос - это отзвук, накопленный дыханием, производимый посредством некоторой гармонии и соответствующего горла. [Слово] голос происходит от [выражения] "свет- это разум"¹², ибо то, что создает разум, выводит к

Л.42. свету. Здесь мы точно выявляем, что означает для нас пение посредством ихоса и мелоса: чтобы каждый из нас, поющих, услаждал бы пением душу и ослаблял бы пением напряжение от чтения. Так, Бог¹, видя многих нерадивых людей, неохотно склоняющихся к чтению духовных наставлений и в силу этого не принимающих неприятной усталости, - ибо [всякий] хочет делать дело и избегать усталости, - преобразовал речь блаженного Давида, смешав мелодию с пророчеством так, чтобы, очарованные стройностью мелоса, мы возглашали священные гимны с большим удовольствием. Так наша природа соответствующим образом приобщается к песнопениям и мелосам. Когда грудные младенцы плачут, то [песнями] их убаюкивают. Ткачихи, а также земледельцы и путешественники песнопениями отвлекаются от дел и трудов, поскольку когда душа слушает мелос, каждый может легче переносить заботы и трудности. Но так как из-за него [то есть мелоса] наша душа имеет склонность к разнузданности, то чтобы злые духи, вводящие распутные песни, не уничтожили все [благочестие], Бог [против] такого [низменного] удовольствия воздвиг оплот истинного псалма, потому что [когда] его поют, то одновременно получают удовольствие и пользу².

И еще: "Для нас³ потому создают такие гармоничные мелосы псалмов, чтобы подросшие дети или вообще преобладающие в молодости⁴, полагая, что поют, в действительности обучали [свои] души".

"О мудрый замысел Учителя⁵, устроившего [так], чтобы мы одновременно пели и обучались полезному. Тогда и наставления лучше запечатлеваются в душах, ибо насильственное учение не оставляет следов. Мелос же, поющиййся с наслаждением и восторгом, более надежно закладывает [знания] в тела и души"⁶ и приумножает [их]. Это обычная причина, благодаря которой мы вместе с приятностью псалмов воспринимаем обучение.

Кто ввел у нас такое [новшество], чтобы использовалось пение двух отдельных хоров [?] ⁷.

Слушай, ученик! Блаженнейший архиепископ Антиохии Флавиан⁸ допустил пение двумя хорами ради стройной и вечно прекрасной мелодии⁹. Расставляя поющих недалеко друг от друга и устанавливая хор в [таком] порядке, он **Д.42 об.** замыслил и предписал петь так приятно и стройно, чтобы сначала одна из частей [хора] была спокойна, а затем как бы перенимала с псалмодией дыхание другой, и в результате ни поющий, ни слушающий не будут дремать¹.

Вообще же [нужно петь] не посредством некоего крика, как те, которые поют музыку². Если же ты действительно хотел бы петь в соответствии со своими возможностями³, то не насилуй бы ты [свой голос], как многие, когда они выпускают бессмысленные крики и хаотичные звуки. Ибо тогда люди не постигают Господа, а безумствуют и буйствуют. Поэтому и канон Петра⁴ определенно [запрещает петь] с криком, ибо канон - это достояние тех, кто его совместно поет⁵. Вот почему он не допускает [крика], утверждая следующее: "Мы желаем, чтобы те, кто находится в божьих церквах, пели с богобоязненностью и благочестием. Мы не одобряем страсть участвующих [в пении] к бессмысленным звукам и выкрикиваемым воплям"⁶. Ибо написано: "Не насилуйте естество сверх меры"⁷. Гимны же Богу следует исполнять с подобающим благоговением, чтобы те, кто будет восхвалять Господа, [делали это] с благоговением, подобно тому, как провозглашал святое слово светоч вселенной, славный [своими] золотыми устами⁸, и [как] ангелы убеждают ежедневно тех, кто собирается в церкви.

Вопрос. До возникновения ихосов существовали звуки или какие-либо мелосы?

Ответ. Мелосы существовали, но глухие и нестройные, принуждающие естество к сильному крику⁹. После же [их] гармоничного сочетания с ихосами все оказалось настроено в соответствии с порядком, а резкие диссонансы и непристойные крики обрели меру и строй.

Вопрос. Сколько существует тонов и каковы их названия?

Ответ. Существует 15 тонов. Если же ты не повинешься, то спрашивай, сколько каваллий имеет совершенная музыка, и ты очевидно обнаружишь все 15 [каваллий], потому что по аналогии с ними существует и 15 тонов¹⁰. Названия же их такие.

Первый - исон. Как альфа среди букв и как звучащая альфа в начале алфавита, так и исон¹¹. Ведь от него мы берем начало и без него мы не можем определить ни восходящий, ни нисходящий интервал. Он необходим для звучания, соответствующего и равного [предыдущему]. И он имеет именно такое звучание, однако не обладает [интервальным] исчислением.

Послушай, отчего это так. [Потому что] такой звук является определенным, и иначе: если исон не ставится в начале, то не обнаружить интервал. Гармоничный же звук - это пение в соответствии с мелодическим строем и в зависимости от последовательности ирмоса как упорядоченно поющего мелоса.

Об исоне мы и впредь будем говорить. Однако [сейчас] послушай и об олигоне.

Олигоном он называется из-за того, что слово [с олигоном] звучит [немного] выше исона¹, и этим объясняется

Л.43. подобное название. Посредством олигона [мелос] мягко распевается над исоном².

Апостроф же поворачивает его звучание [вниз], и [поэтому] возникает такое название³.

Словом, таковы их названия, то есть [названия] трех тонов, которые мы упомянули прежде.

Оксия же называется так из-за того, что она обозначается острым ударением⁴ и создает высокое звучание.

Петасты же [так называется] из-за того, что она будто некое развертывание, которое равномерно обволакивает [что-то]. Иногда она развернута внутрь, а иногда - наружу,

ударяемая отсюда и оттуда, как все полагают, ветром от [движения] некоего легкого крыла. И ныне я восхваляю тех, кто ее так назвал, ибо справедливо ее назвали петасты. Ведь когда ее надлежит хирономировать, то рука, словно крыло, возносится и взмахивает наружу и внутрь⁵. Из-за этого музыкант назвал ее петасты⁶.

Послушай и о сисме. Сисма называется так из-за того, что она включает ипоррой, ибо сисма ставится посредством двух вариий и ипоррой. Она содержит ипоррой, словно некое [подобие] моли или червяку, и при этом она называется сисмой⁷. Ипоррой же, если она установлена [отдельно], имеет две фони. В сисме же она не имеет интервала, однако сама она добавляется к пиасме, чтобы совершилась некая модуляция хирономии, а я бы сказал, и мелоса. Ибо если бы ипоррой не надлежало хирономировать пиасму - вследствие чего она потрясает и подбрасывает руку, - то она ставилась бы, как "подписная". Так, например, я делаю при письме: $\omega \omega$ - две омеги; одна устанавливается с помощью двух $\upsilon \upsilon$, а другая - посредством двух $o o$ ⁸. Когда же им предстоит быть написанными, то в тот же момент я приписываю снизу ι . И я произношу $\omega \omega$, а ι не произношу. Из-за этого [иота] называется "подписной". Так и под двумя вариями ставится ипоррой как подписная, и поэтому она не поется⁹.

Итак, прежде мы сказали, что существует 15 тонов и [более] не допускай. Однако ты говоришь, что до нас их насчитывалось 24. Те, кто складывал вместе тоны, духи и полутоны, довели [число] тонов до 24, в соответствии с количеством 24 букв [в алфавите], либо 24 часов в сутки. Послушай: существует 15 тонов, 4 духа и 5 чувств, а в целом - 24. Однако, одно дело - тон, другое - дух, а третье - чувство¹⁰.

Вопрос. Почему существует только 4 духа, а не больше?

Ответ. Потому что человек состоит из 4 элементов, и если бы один из них выпал, то человеку невозможно было бы жить и двигаться. Из-за этого ни один из четырех

Д.43 об. [элементов] не терпит сокращения, так как в противном случае не образуется соразмерность, поскольку тоны являются телами и необходимы для духов, ибо без духов тоны бездейтельны. Точно также без тонов остаются

неподвижными духи. Они имеют [свое] значение и [свои] интервалы сами по себе, но [самостоятельно] не действуют. Ибо дух без тона бесполезен и, познавая далее пападическую науку, ты обнаружишь это, так как никогда не найдешь ни одного духа без изменяемого тона¹.

Например, я что-либо пою: "Наста выход лета". Здесь на "ста" установлены два [духа]: один - "ипорреон" и другой - "анарун"², но, конечно, не без тона, так как без них³ они не способны указать какое-либо действие. И если апостроф не добавлен к хамили⁴, а ипсили - к значению оксии, то они не в состоянии образовать интервал. А [если бы к духам] оказались добавлены тона, то было бы соблюдено правило, гласящее, что духи не ставятся без тонов. Тот же, кто хочет установить дух без тона, - совершеннейший мужлан и невежа.

Однако духи ставятся без тонов при куфисме и антикеноме.

Человек имеет пять чувств. У человека они таковы: зрение, обоняние, слух, вкус и осязание, а в пападическом [искусстве] - куфисма, дзакисма, параклитики, фтора и тема⁵.

После того, как мы полностью объяснили сотворение человека, мы сказали бы затем, что человек имеет руки и ноги, и точно так же - тоны. А какие же? Составные, то есть кратима, ксирон класма, и аналогичные [тоны], также являющиеся составными.

Вопрос. Сколько существует звучащих⁶ знаков?

Ответ. Девять: исон, олигон, оксия, петасты, апостроф, кендима, ипсили, элафрон и хамили. Другие же знаки и мелосы указаны прежде⁷.

Вопрос. Какие из них звучат одинаково? ⁸

Ответ. Одинаково звучат олигон, оксия, петасты и двойная кендима. Они [одинаковы] по своему интервалу⁹.

Вопрос. Если бы кто-то захотел установить в качестве однозвучного [знака] вместо олигона оксию, либо вместо петасты олигон, то допустимо ли [это]?

Ответ. Мы считаем, что тот, кто ставит один [знак] вместо другого, достоин порицания и совершеннейший мужлан. По равному звучанию [эти знаки] едины, но по хирономии они очень различны между собой. Тот, кто

Л.44. кладет текст на музыку, получает одобрение тогда, когда он уверенно ставит знаки и интервалы одновременно с хирономией. Если же ставит только интервалы, то он не записывает действие хирономии. Так мы учим¹.

Вопрос. Если бы тебе предстояло начинать стихиру, либо другое подобное [песнопение], как бы ты начинал их?

Ответ. С настройки.

Вопрос. Что такое настройка?

Ответ. Охват ихоса.

Вопрос. Как же ты настраиваешься?

Ответ. "Ананэ анес".

Вопрос. Что это такое?

Ответ. Похвальное и весьма полезное начало. И послушай. Ты удивишься установлению такого начала. "Ананэ анес"² желательно, ибо это "Владыка царя неба и земли, отпусти и прости прегрешения мои, [и позволь мне] воспеть и прославлять нераздельное царство Твое достойным гимном"³.

Вопрос. Откуда [идет] начало [пения]?

Ответ. От исона и на исоне оно опять завершается, поскольку этот знак никоим образом не подлежит правилу. Как говорят в грамматике, первоосновы и первоэлементы не содержат правил. Но [исон] не причисляется ни к безинтервальным, ни к интервальным [знакам], а [его] устанавливают как некую опору и начало для указания пути, чтобы запевающие не создавали фальшивый мелос от других знаков.

Вопрос. Я спрашиваю тебя, ученик, если бы я начал настройку от некоторого звучащего тона, то откуда появилась бы уверенность, что указанный в начале интервал [можно получить] от олигона, либо оксии, либо петасты?

Ответ. Вообще-то ниоткуда. Но рассчитывай на уверенность и знание мудрых. Они начинали настройки от исона, поскольку он является единственным надежным основанием и [от него интервалы] легко распространяются далее. Так вот, здесь мы не будем упускать возможность изложить суть дела, а установим, пожалуй, что исон начинает всякое начало настроек. Исоном же, [то есть "ровным"], он будет называться, [потому что] похож на деревянный брусок⁴.

Для чего в начале звучания используется исон?

Мы отвечаем. Потому что те, кто передали нам пападическое искусство с древних времен и описали наименования знаков, определяя, что этот - исон, этот - олигон,

Л.44 об. тот - оксия и аналогичным образом другие [знаки, и] распевая, не могли не установить при зачине звучащий тон исона, [ибо в противном случае] они производили бы фальшь, либо действительно делали бы ошибку. Ведь певчий совершал бы ошибку, начиная ихос с олигона или другого тона.

Каким же образом нам было возможно создать его?

Если бы оказалось, что кто-то пытается установить, какой [существует] в начале определенный звук, я бы сказал ему: "Нет его, нет. Но я создал его после зачина заранее установленной настройки, понижаясь на три фони". Но и это не было бы ни истинным, ни надежным. Наконец, видя, что исон обязателен при любом знаке, они установили его вместо опоры, <чтобы иметь его в качестве зачина,>¹ и, начиная от него, ясно исполняют метрофонию, без всякой запинки.

В том месте, где начинается какая-либо настройка, исон не существует, хотя его и называют собственным именем - "исон". Исоном же он называется тогда, когда, завершая исполнение [настройки], мы начинаем петь от исона, и вот тогда он называется "равным" звуку, к нему примыкающему.

Но если ты хочешь, мы здесь проверим [это] положение и расскажем [следующее].

Допустим, мы остановились перед высоким местом, что-бы, скажем, измерить его. Затем мы приставили бы к нему лестницу и, поднимаясь по ступеням лестницы, говорим: одна, две, три, четыре. Лестница установлена на земле, на которой стоим и мы. Однако мы не исчисляем [ступени] от этой предварительной ступени и основы. Посредством размышления мы установили число восхождений и ступеней, однако [сделали это] не от предварительной ступени и основы. Мы ходим по земле, на которой стоим, но не учитываем [ее]. Мы говорим одна, две и вплоть до семи, не считая основы, на которой стоим.

В [самом] начале настроек существует именно такой исон. Он предшествует всем настройкам. Исон не существ-

вует при их запеве, как не существует земля, на которой установлена лестница.

Когда взошло солнце, некий вышедший [из дома] человек измерял шагами свою распростертую тень, желая при ее посредстве узнать наступающий час. Конечно же, отметив свою тень [камешками] и измерив ее шагами, он

Л.45. обнаружил, что она составляет 24 шага. Мы видим, что он отметил свою тень [камешками] от шага, после которого он остановился, и не достиг камешка посредством именно этого шага, так что посчитав другие [шаги], он не учел шага, на котором остановился. Поскольку его тень существует всегда естественно, высчитываемая по закону, то он не засчитывает фундамент возведения [тени], после которого он остановился до отсчета шага, а, выпуская [его], называл [номера шагов, начиная] от следующего [шага]: один, два, три, четыре, пять и вплоть до 24.

Таким мне представляется и исон в начале настроек. Он устанавливается как некое основание, но не засчитываемое с другими восходящими и нисходящими тонами из-за того, что он сам по себе не имеет собственного интервала. Конечно же, исон не является чем-то одинаковым [всегда], но именуется исоном из-за того, что он [используется] в начале настроек. Называется же он только собственным именем.

Наконец, каким он предстает нам? Является ли он звучащим знаком или беззвучным? Конечно, звучащим. Ведь не будет петься ни тихо, ни громко то, что не произносится голосом, [произносимое] же голосом является очевидно звучащим.

Слушай! Исон следует до самого знака, то есть до интервального знака, а также перед восходящими и нисходящими [знаками]. Сам [исон] - звучащий и неодушевленный [знак].

[Вопрос]. Пока [предшествующий знак] не имеет своего звучания, исон также не имеет своего звучания?

[Ответ]. Я тебе говорю так. Утверждающий, что исон не имеет своего звучания, а зависит от восходящих и нисходящих знаков и принимает интервал предыдущего знака, является глупцом и полным неучем так же, как и тогда, когда утверждает, что в начале он не имеет звучания. Если

бы он не имел в начале звучания, то каким бы образом мы могли бы петь его прежде [интервальных знаков]? И [каким бы образом мы могли бы] петь и и отмерять от него восходящие и нисходящие интервалы? В действительности же исон - первый [знак, являющийся] собственно звучащим с самого начала. И, как мы прежде сказали, он имеет звучание, которое оказывается самым подлинным¹.

То же самое говорится и о ритме [исона]. Собственно говоря, он не имеет [своего] звучания по длительности², как и остальные [знаки]. Когда мы начинаем петь, например, какую-либо стихирю, то исон приобретает звучание знака, [стоящего] перед ним, и при исполнении имеет, соответственно, то же самое звучание и двигается в его ритме и строе.

Вопрос. Почему кое-кто говорил, что исон подчиняет и подчиняется?

Ответ. Установили это до нас те, кто не был способен понимать и замечать что-либо большее. Поэтому мы хотим, чтобы их сочинения не переписывались. Желаящий же познать, что именно написано в древности, беря в руки древний стрихирарь, видел то, что сам не мог спеть. Я знаю, что оксия подчиняет петасты, но я не знаю, что

Л.45 об. исон подчиняется другому знаку. Об этом будет свидетельствовать вместе со мной всякий разумный человек, который основательно знаком с этим гармоническим [искусством].

Вопрос. Скажи мне ради самой истины: если исон не ставится над оксией и петасты, то [тогда] эти самые звучащие [знаки] подчиняются ему?

Ответ. Я знаю¹, что исон подчиняет оксию и петасты, но что он подчиняется каждому из [этих] знаков, - этого я не знаю.

[*Вопрос.*] Значит, исон подчиняется каким-нибудь [знакам]?

[*Ответ.*] Конечно, нет. Некоторые говорят, [что он подчиняется только] оксии, но [такое] утверждение не верно. Так написано самими древними. Они написали исон, а над ним оксию. Незнающие же говорили, что оксия подчиняет исон, что невозможно. Ведь собственно исон будет петься с другими знаками, как исон, [например, поет-

оа] в соединении с олигоном² и вместе с ним. Оксия же [доется в соединении с исоном] из-за хирономии. И если это так, то [исон] не подчиняется, как предполагают многие, ибо подчинение - это отсутствие озвучивания³. [Когда же оксия помещается над исоном, говорить, что [он подчиняется ей], - совершенное невежество. Тогда исон не подчиняется оксии, а требует своего мелоса⁴.

[Вопрос]. Наконец, разве можешь ты продемонстрировать мне подчиненный исон?

[Ответ]. Это совершенно невозможно. Ведь я показал тебе, что он не относится ни к какой [группе] знаков - ни к восходящим, ни к нисходящим. И давай так будем идти далее.

<Исон⁵, который называется и"иси"⁶, другой [исон]⁷, олигон, который [называется] и "небольшой"⁸, кратимокатавасма, которая называется и кратимоипорроон или кратима вместе с ипорои, другой [знак кратимокатавасмы], иной и другой⁹, куфисма, кратимокуфисма, вариа вместе с дипли, другая [вариа] вместе с оксией, апостроф, который называется и "вращающий", элафрон, который называется и "элафри"¹⁰, аподерма и хамили, которая называется и хамилон¹¹, уранисма, другой [знак уранисмы], иной и другой, и еще иначе¹², ксирон, другой [вариант знака] - ксирон класма, хоревма, другой [знак для хоревмы], пиасма, сисма, анапавма, анастама, анатрихисма, ставрос, тес ке апотес, тематисмос эсо, другой [тематисмос] экссо, который называется и фторой, дармос, омалон, эпегерма, которая называется и синагмой, пеластон, другой [пеластон], тромикон, другой [тромикон] - экстрептон, который называется и тромикон, а иначе - и омалон¹³, паракалесма, параклитики, аргон катавасма, псифистон, другой [псифистон] и иначе¹⁴, синдесмос, лигисма, херетисмос, другой херетисмос или тема аплун>.

Другое объяснение.

Другие различные хирономии [проявляются] в хирономии [знаков] и в их названиях¹⁵, которые поочередно перечисляют мастера, как им покажется правильным, но, главным образом, в зависимости от того, как они выучили

или как это устроил Бог в каждом случае. И они записывают их также, как я в соединениях¹⁶ знаков. Когда же ими стали извращаться хирономии [знаков] и их названия, то они оказались глупцами. Я могу говорить, как и они, но не нужно так [поступать], потому что существует много соединений знаков. Однако не следует перечислять их названия, ибо не все одинаково называют [их].

[*Вопрос*]. Почему же?

[*Ответ*]. Потому что не сохранилась книга "Пападики", ибо она была сожжена нечестивым царем Птолемеем Первым, равно как и другие музыкальные и прочие замечательные книги. Из-за этого все оказались лишенными книги "Пападики", я подразумеваю [книгу о пападической] музыке. Но так как люди не могут как-либо иначе славить Бога, [то есть без музыки], они излишне увлеклись тимпанами, авлосами, кифарами - попросту говоря, всяческими забавами, - и не ходили в церковь¹⁷, то святые - Иоанн Дамаскин (а до него Иоанн Хрисостом) и святой поэт

Л.46. Косьма [Майюмский] - учредили тоны¹ и знаки для памяти² и славы Божьей и церкви, создав трехсоставную просодию³ звучащего мелоса или инструмента⁴: во-первых, они знакомили учеников с мелургией разума, во-вторых, со значением [каждого] тона (они следуют [им] и поют [по ним]), в-третьих, они присовокупили прекрасно исполняемую хирономию. Итак, три [этапа создания песно-пения]: первый порождает ум, [второй] издает грудь, а [третий] - рука обозначает [знаки] и подражает [им].

Эти самые соединения [знаков] записаны и нами, и другими так, чтобы начинающие приобретали начальную подготовку. Затем они декламируют и поют [знаки], а потом идут и далее. Некоторые записывают кратимокатавасму, вторые - иное соединение знаков с дзакисмами и странгисмами, третьи - другое соединение [со знаком] горфмон и иное - с опрокинутым [горфмоном], четвертые - с маргоном тремуликоном, а попросту говоря, [они записывают] многие наименования, которые называют в соединении знаков, не понимая, что верно.

Однако многословие приводит к раздражению⁵, а мы не переносим пренебрежения начинающих к себе. Я бы мог написать множество соединений знаков, либо хирономий,

но чтобы [избежать] раздражения начинающих и [их] прещенности большим количеством знаков, я написал лишь это небольшое пояснение.

Вопрос. Откуда происходят тоны и знаки?

Ответ. Из грамматики: рассеченная Λ создает оксию и варию⁶, A создает исон⁷, рассеченная Θ - олигон и элафрон⁸, и другие [знаки создаются] подобным образом.

Тоны с мелосом⁹.

Таковы эти тоны. Но они называются и мелосами, [если совмещают в себе] три признака: тела, изображения и значения, то есть [если они] звучащие знаки¹⁰.

Вопрос. Как называются тоны и мелосы? Как называются тела, изображения и значения? Каково отличие каждого из знаков? Как они объясняются? [Что] называется исоном? По какой причине [он так называется]? Из чего возник исон? Что такое олигон и дугие знаки?

Ответ. Тонами они называются из-за того, что без таких звучащих тонов не поются мелосы. Мелосами же [они называются] потому, что из этих тонов получают мелосы. Знаками же - потому, что они обозначаются знаками, и [посредством их] ты создаешь интервалы и мелосы. Знаками они называются, когда пишутся, а тонами - когда поются. Общее название для них - знаки. Однако лучше

Л.46 об. их следует называть значками. Телами же они называются потому, что без этих звучащих [тонов] и тел не двигаются ни беззвучные тела, ни звучащие тела, кроме беззвучных тел¹.

Изображениями же именуется три таких [знака]: пеластон, куфисма и кратимокатавасма, потому что [посредством их] ты изображаешь хирономию, которую [получают] из составных тонов, то есть более сложно изображенное [соединение] других звучащих знаков².

Значениями же [они называются] потому, что без этих значений не достигается смысл мелоса³.

В начале я намеревался дать объяснение всех знаков, но из-за недостатка времени и отсутствия спокойствия я отбросил все объяснения, и не упрекайте меня [за это].

Вопрос. Из-за чего [они называются] знаками?

Ответ. Из-за того, что они отмечаются на бумаге и перечисляются в указанном количестве. Существуют беззвучные тоны⁴. Они называются значками, знаками, телами и значениями. Они являются и составными тонами и называются также соединениями, сочетаниями, сплетениями, изображениями, телами, сцеплениями и значениями, либо беззвучными значками, а также и знаками: <исон⁵, дипли, кратима, кратимокуфисма, аподерма, антикенома, тромикон с синагмой, другой тромикон - тромикон с псифистином, другой тромикон - с псифистином и омалоном, килисма, другая [килисма] - антикенокилисма, псифистон, другой [псифистон] с омалоном и паракалесмой, а также ксирон с омалоном, тромикон с омалоном, синагма, тромикон с синагмой и эпегермой, сисма, пиасма, ксирон, ксирон с омалоном, кратимоипоррокатавоанастама, диамерисмос, эпегерма, параклитики, паракалесма, другая [паракалесма], эктрептон, другая паракалесма, фтора, другая фтора, кратимокаватромикоипорроон>, имаргон, тремубликон, дзакисма.

Другое объяснение того же автора⁶

Среди этих беззвучных и звучащих [знаков] существуют три кратимы. Ясно, что большая кратима имеет первую длительность, дипли - вторую, а двойной апостроф - третью. Первую длительность имеет и он, [то есть двойной апостроф], но только при нисходящих интервалах, потому что дипли и большая кратима устанавливаются при восходящих и нисходящих интервалах. Аналогичным образом используется двойной апостроф, но только при нисходящих [интервалах]. Поэтому он сам также имеет первую длительность, то есть первую кратиму. Ибо если дипли и большую кратиму приходилось встречать на любом месте и [при любом] тоне при нисходящих интервалах, подобно тому, как они ставятся и при восходящих интервалах, то двойной апостроф не ставился бы при нисходящих интервалах

[только] из-за длительности. Если бы такая длительность содержала два интервала, то она не была бы длительностью. Поэтому тот, кто апострофирует, имеет [два] интервала, а апостроф - один, и двойной [апостроф имеет] один [интервал] ⁷.

Существует четыре духа.

Вопрос. Что такое дух?

Ответ. Он называется духом, поскольку всякий дух быстро все направляет и изменяет. В Писании [слово] "дух" употребляется в четырех значениях: дух - святой, дух - ангел, дух - вестер, дух - дьявол, разрушающий [своим] высокомерием ангельский порядок. Иногда и разум называется духом, и все несозерцаемое также является духом. Это было написано прежде.

Существует пять чувств, и [знаки] как будто имеют чувства.

Среди кратим некоторую частичную длительность в **Л.47.** [соответствующих] местах [получает] и дзакисма. Куфисма [также] имеет свои места.

Куфисма - это нечто легкое и в хирономии, и в мелосе¹.

Дзакисма же, согласно своему названию, понемногу раскрывает пальцы руки, то есть несколько рассекает [воздух], понемногу ударяет [его и] задерживается. Поэтому она называется дзакисмой².

Параклитики также [действует] согласно своему названию. Параклитики - это плач и жалоба ее мелоса, [который словно] плачет, призывает, плачет умоляя и навзрыд [пропекает] ее слова³. Из-за этого она называется параклитики⁴.

Фтора - и она [действует] согласно своему названию, **ибо** когда кто-то поет и произносит [ее] мелос, то она как **бы** в самом деле присутствует⁵. Тот, кто пожелал создать модуляцию мелоса, изменяет [его] на три фони, либо на много, либо на одну, [но] так, будто он создает начальный мелос. [Тогда] прежний мелос разрушается, и поэтому она называется фторой. Обозначается она своим изображением так, чтобы узнавался разрушаемый мелос.

Точно так же и тема. Когда кто-то заботится, чтобы она хирономировалась по одной хирономии, по руке, либо по теме аплун, тогда ты пишешь изображение темы и [должен]

обозначить ее так, чтобы прохирономировать своей рукой просто, достигая ощущения первоосновы. Поэтому она и называется темой, ибо она - простое соединение, то есть простая хириномия⁶.

<Затем начинаются звуки>⁷

Вопрос. Сколько существует звуков?

Ответ. Семь звуков.

Вопрос. Почему существует семь звуков?

Ответ. В подражание семи звездным планетам неба, семи векам и вообще - замечательной Седьмице⁸. Вместе же с равенством, то есть с исоном, [их] существует восемь.

[*Вопрос.*] Как?

[*Ответ.*] Послушай. То, с чего предстоит начинать и одновременно произносить звук, - это исон. И вот ты имеешь один [звук], а вместе с ним ты произносишь и другие семь, а всего - восемь⁹.

Вопрос. Что такое голос и какова его этимология?

Ответ. Голос - это отзвук дыхания, сохраненного посредством некоей производимой гармонии и надлежащего горла. [Слово] "голос" происходит от [выражения] "свет есть разум"¹⁰, ибо то, что производит разум, ведет к свету. [Таким образом], голос - это дыхание, и мелодический голос - дыхание, и, сверх того, звучание мелоса - также дыхание.

Восходящие и нисходящие звуки, излагаемые от одного до семи¹¹.

.

Разделение музыки.

Музыка подразделяется на три [вида]: один [вид] ее - это дело уст, другой - рук и уст, а третий - только рук. Песни, теретисмы¹² и [другие] такие [виды] - дело уст; хоровая авлетика¹³, авлетика и подобные [виды - дело] рук и уст; кифаристика и всякая такая музыка - [дело] рук.

Л.47об. Итак, один [вид музыки исполняется] посредством уст, другой - посредством уст и рук, а третий посредством только рук¹.

Вопрос. Что такое ихос?

Ответ. Ихос - это то, что спето живым существом и услышано многими, либо бряцающая вибрация инструмента по панцирю и шкуре².

Вопрос. Сколько [существует] видов ихосов?

Ответ. Восемь, то есть первый, второй, третий, четвертый и возникающие из них плагальные.

Вопрос. Что такое хирономия?

Ответ. Хирономия - это закон, завещанный святыми отцами, в том числе поэтом святым Косьмой [Майюмским] и святым Иоанном Дамаскиным. Ибо когда вступает голос того, кто собирается петь, тотчас же [вступает] и хирономия так, чтобы хирономия указывала мелос. Она называется иначе: исон руки и плеча, так как при отдельных знаках исон исполняется рукой от плеча³.

Необходимо знать, что первый ихос называется первым потому, что он первенствует, либо потому, что он идет впереди других ихосов. Название же его обозначается [как] "дорийский", то есть [происходящий] от дорийцев. Дорийцами же называются пелопоннесцы. Поэтому ихос называется дорийским. И именно от его звучания был обнаружен гиподорийский [ихос], или же сын первого [ихоса], то есть [его] плагальный. От Лидии [получил наименование] лидийский, или второй [ихос]. Лидией называется область "Новых замков", которая до сих пор называется Лидийской равниной. От него [был обнаружен] плагальный гиполидийский ихос. И от Фригии был найден фригийский, или третий [ихос]. Фригией называется область Лаодикии. Поэтому [ихос] именуется фригийским, [как происшедший] из Фригии. А от него [был обнаружен] гипофригийский [ихос], то есть низкий. От Милета же [получил наименование] милетский, четвертый ихос, а от него - плагальный четвертого⁴. Мелосы ихосов были изобретены именно в этих областях. Так, дорийцы пели мелосы первого ихоса, лидийцы - лидийского, фригийцы - фригийского и милетцы - милетского⁵. Музыкант и царь Птолемей, обнаружив, приписал [их] областям и [дал] такие названия ихосам⁶.

Вопрос. Сколько [существует] ихосов?

Ответ. Четыре основных ихоса, четыре плагальных, две настройки, либо фторы: "ненано" и "нана". Именно такие ихосы больше всего поются в "Святоградце".

Вопрос. Сколько ихосов поется в "Святоградце", что называется "Святоградцем" и что называется тоном?

Л.48. *Ответ.* [Там] поется восемь ихосов. "Святоградцем" же он называется потому, что [этот] город объединяет святых мучеников и других святых, либо потому, что в святом граде проповедовали святые отцы и поэты, в том числе святой Иоанн Дамаскин и многие другие святые¹.

Вопрос. Сколько основных ихосов?

Ответ. Четыре: первый, второй, третий, четвертый - и от этих четырех, посредством проникновения вниз, образованы четыре других - плагальные. Четыре плагальных [ихоса] словно произошли от четырех первоначальных образцов. Точно так же от четырех плагальных произошли четыре срединных [ихоса], то есть срединный первый ихос, срединный второй ихос, срединный третий ихос и срединный четвертый ихос². От четырех срединных [ихосов] произведены четыре фторы, и [в итоге] получилось 16 ихосов. Эти 16 ихосов поются в песнях, а не в "Святоградце"³.

Вопрос. Как начинается ихос, если ты намереваешься что-либо спеть или разучить?

Ответ. С настройки.

Вопрос. Что такое настройка?

Ответ. Настройка⁴ - это охват ихоса, когда некоторые поют, [например], "Ананэ анэс" - <собственно: "Отпусти, Владыка", ибо нужно, чтобы тот, кто запекает, вел начало от Бога и завершал Богом, так же, как и [поступают] все христиане: если они собираются начать даже небольшое дело, то прежде ими провозглашается [небольшая] стихотворная строчка, а именно: "Иисусе Христе, Господе, Боже наш..." и далее. И тот же самый способ мы [используем], когда должны что-то спеть. Поэтому вначале ведется ихос>.

Вопрос. Как настраивается второй [ихос]?

Ответ. "Неанес".

Вопрос. Что такое "неанес"?

Ответ. Вернее: "Ныне Ты отпускаешь"⁵.

Вопрос. А как настраивается третий [ихос]?

Ответ. "Анэ анес", то есть "Утешитель, прости"⁶.

Вопрос. Как настраивается четвертый [ихос]?

Ответ. "Агиа" или "Херувимы и Серафимы"; то есть Святая [Троица], воспеваемая и прославляемая ими:

"Отпусти, прости и да снизойди ко мне, [чтобы я мог] славить и превозносить достойным гимном Тебя, нераздельное Божество".

Вопрос. Сколько [существует] духов и почему они называются духами?

Ответ. Потому что они создают [большие] интервалы и без других тонов не ставятся.

Вопрос. Что такое голос?

Ответ. Голос называется так от [выражения] "свет есть разум", ибо то, что создает разум, голос выводит на свет; либо из-за того, что в голосах существует бытие, ибо голос - это завершение сохраненного в нас дыхания, требующее некоего горла.

Вопрос. Что такое пападики?

Ответ. Музыкальное искусство.

Вопрос. Как называются ихосы?

Л.48 об. *Ответ.* Первый, второй, третий, четвертый и следующие. Для восьми ихосов не существует названий в собственном смысле слова, ибо [их] называют первый, второй, третий и четвертый, [подобно тому, как] существуют без наименований ступени. Вернее же, первый [ихос] называли¹ дорийским, второй - лидийским, третий - фригийским, четвертый - миксолидийским, плагальный первого [ихоса] - гиподорийским, плагальный второго - гиполидийским, плагальный третьего, или "низкий", - гипофригийским, плагальный четвертого - гипомиксолидийским². Это основные названия восьми ихосов и удивительные чудеса пападического искусства³.

Вопрос. Сколько [существует] тонов в пападическом искусстве? ⁴.

Ответ. Пятнадцать.

Вопрос. Сколько полутонов?

Ответ. Пять.

Вопрос. Сколько духов?

Ответ. Четыре⁵.

Вопрос. Что такое тоны, полутоны и духи?

Ответ. Тоны существуют такие: исон, олигон, оксия, летасти, аподерма, апостроф, вария, антикенома⁶, кратима, анастама, дипли, пиасма, катавасма, триплон или сисма, и паракалесма.

Другие же [знаки] - псифистон, псифистокатавасма и экстрептон - являются мелосами, а не тонами.

Полутоны же существуют такие: элафрон класма⁷, куфисма, параклитики, псифистокатавасма и экстрептокатавасма. Они называются и мелосами.

Духами⁸ же [являются] такие [знаки]: ипсилон, хамили, элафрон, аподерма и кендима⁹.

О духах.

Духами они называются потому, что образуют интервалы. Однако без некоторых других тонов они не ставятся. [Например], без апострофа не ставится хамили и не ставится [никакой другой нисходящий дух]. И, наоборот, без олигона, оксии или петасты мы не обнаружим ни одной ипсилы. Точно так же¹⁰ без апострофа мы не обнаруживаем элафрона и хамили, а если обнаруживаем такое, то полагаем, что это достойно осуждения.

О кендимае.

Кендима без некоторых других тонов не ставится. Хотя она и создает интервалы, но одна не ставится. Другие же [знаки] считаются духами, которыми являются следующие: ипсилы обозначает четыре восходящие фоны, кендима же обозначает две восходящие фоны. Подобно им [действуют] элафрон и хамили: хамили обозначает четыре нисходящие фоны, а элафрон - две¹¹. Так же [имеются] и другие тоны;

Л.49. например, кратима, дипли, ксирон класма, аиатрихисма, пиасма и им подобные [знаки]¹.

Как мы говорили ранее, существуют [и] составные тоны. Составными они называются из-за того, что составляются из двух или трех тонов². Так, дипли составляется из двух оксий³, кратима - из двух оксий и кусочка элафрона⁴, пиасма - из двух варий, анастама - из дипли и петасты⁵. Так вот, как мы сказали, подобные [знаки] называются составными тонами. Стало быть, ученик, ты изучил, что такое тон, что такое полутон и что такое дух, а также по какой причине каждый из них называется так или иначе.

Среди прежде названных [знаков] существует три тона - олигон, оксия и петасты, которые являются равноинтервальными. Исон же не имеет интервала, а является [наиболее] смиренным среди всех [тонов]: где бы [ни] был обнаружен исон - хоть в высоте, хоть в низине, - там он получает звучание.

Из четырех звучащих тонов, то есть петасты, олигона, оксии и апострофа, а также из четырех ранее указанных духов, то есть псифистона, хамили, кендимы и элафрона, мы получаем восемь [знаков], осуществляющих и производящих с другими тонами сами интервалы, ибо без них все [знаки] остаются неподвижными и неизменными.

Знатоки пападического искусства точно осведомлены [об их] действии. Однако и мы кое-что покажем: как должны действовать тоны вместе с духами при повышении и понижении - точно так, как учил сам истолкователь⁶.

О модуляциях ихосов

Если ты будешь петь вверх на одну фони от первого ихоса, то получится второй ихос. Так: ...⁷

Если ты будешь вновь петь на одну фони вверх от второго ихоса, то получится третий ихос...

Если ты будешь сходным образом петь на одну фони вверх от третьего ихоса, то получится четвертый ихос. Так:

...

И если ты вновь будешь петь на одну фони вверх от четвертого ихоса, то получится первый ихос⁸.

Вопрос. Как получается, что посредством повышения [достигаются все основные], вплоть до четвертого ихоса?

Ответ. Потому что создатель четырех ихосов распределил четыре ихоса по четырем ступеням. Так, четвертый ихос [переходит] в первый...⁹

О плагальных [ихосах]¹⁰.

Когда ты понижаешься¹¹ от первого ихоса на четыре фони, то обнаруживается его плагальный, или так...¹²

Когда ты так же понижаешь второй ихос на четыре фони, то обнаруживается его плагальный...

Когда же ты опять понижаешь на четыре фони третий [ихос], то обнаруживается его плагальный или...

Когда же ты опять-таки понижаешь на четыре фони четвертый ихос, то обнаруживается его плагальный или так...

Л.49 об. Так вот, как ты, наконец, видишь, для тебя написаны восемь ихосов. Отсюда и заучивай [их] либо от первого, либо от четвертого, какой первый и [какие] плагальные.

О срединных [ихосах]

Слушай же и о срединных [ихосах], и о фторах.

Срединный первого ихоса [образуется] так...

Это - срединный первого [ихоса] ¹. Срединным первого оказывается "низкий". Он образуется так...

Подобно [образуется] и второй [ихос]...

Срединный второго...

Однако я сказал, что срединный второго [отстоит] не на три фони, а на две, потому что на одну - срединный второго, на две фони - плагальный четвертого, так...

Если бы ты спел...

Так же и срединный третьего [ихоса]...

Таким образом [свой срединный] получает и четвертый ихос, как если бы ты пел... ²

Послушай же и о фторах. Фтора означает следующее. Если ты идешь от основного ихоса вверх или вниз, то это называется фторой. Когда утрачивается ³ мелос [одного] ихоса, и он убирается прочь в другой ихос, как если бы ты пропел..., то он разрушил бы [прежний, перейдя] в другой ихос.

[Вопрос]. Какой другой ихос поворачивает [мелос] от основного ихоса в другой ихос?

[Ответ]. Если бы разрушился плагальный первого ихоса, и он повысился бы на одну фони, то получился бы плагальный второго ихоса, так...

Аналогичным образом, когда опять плагальный второго [ихоса] повышается на одну фони, то получается "низкий", так...

Наконец, фтора "низкого" ихоса, как и плагального четвертого, получается так...

Это фтора плагального четвертого [ихоса]. Как я бы сказал тебе, второй ихос получается при повышении на одну фони от первого ихоса. А когда от второго ихоса ты поднимаешься на одну фони, то получается третий, а [при повышении] на одну фони от третьего [ихоса] получается четвертый. В плагальных ихосах [все происходит] таким же образом и в той же самой последовательности.

Так модулировали в церкви и перечисляли 16 ихосов, образованных из [основных], плагальных, срединных и фтор.

Л.50. Многие говорят, что существует 16 ихосов. Они лгут. Настройки же существуют [только] для 8 ихосов, или точнее - для четырех первых [то есть основных], четырех плагальных, двух срединных и "ненано". Давид же создал четыре ихоса, вернее, на четырех ступенях. И Соломон [создал] четыре других плагальных [ихоса] от первоначальных образцов и два срединных - "ненано" и "нана". Так я пишу в завершении [сочинения].

Те, кто [говорят], что храм Соломона в Иерусалиме славил в 18 ихосах, заблуждаются и противоречат пападическому искусству, ибо никто [из них] сам не постиг этот метод, даже если, казалось бы, они достоверно и с большой активностью изучали все пападическое искусство.

Существуют и многие другие [воззрения] на искусство, которые здесь невозможно описать. Ведь [даже] одно определение толкуется бесчисленное количество раз, и тем, что мы не запутываем определение, мы сохраняем его.

Как я тебе здесь объявляю, Дамаскин иносказательно представляет те же самые ихосы. По этим последовательностям ты обнаружишь и [любой] другой ихос, вплоть до семи восходящих и нисходящих [фони].

Вероятно, это то, что с большим трудом схватывается и усваивается, [но] из-за чего и правильно получается... ²

Вопрос. Сколько фони подлежит изменению и сколько существует удвоенных [фони], а также как достигается [удвоенная] фони и сколько бывает фони при удвоениях?

Ответ. Изыскания и усердное изучение вопросов и ответов о тонах и ихосах, поющихя в "Святоградце", [показывают следующее].

Тоном называется то, что звучит высоко или низко³. Из-за этого он и называется тоном. Речь о них будет вестись в дальнейшем. Когда мы спросили, сколько поется ихосов в "Святоградце", то был ответ - восемь. Я должен показать тебе ошибочность такого [воззрения]. Ведь второй плагальный поется чаще всего в качестве срединного второго [ихоса], как в "Победу имеяй, Христе" и как в "Тебе на водах", и в иных подобных [песнопениях].

И другие [ихосы], возникшие от святого Иоанна Дамаскина, установлены по [самой] музыке, а те, которые установлены господином Феодором и господином Иосифом, - если ты попробуешь их петь согласно музыке, - не соответствуют ей из-за того, что они не вытекают из нее⁴.

Точно также и четвертый плагальный [ихос]. В большинстве случаев он часто поется вместе с четвертым [основным], как в "Крест начертав, Моисей", и в другом ихосе поется [сходно].

Таким образом, я показал тебе, ученик, что поется не восемь ихосов, а десять.

Объяснение параллаги¹ колеса Кукузеля. Основы диплофонии²

Л.50 об. Диплофония получается таким образом. Если, восходя на 1 [фони], ты хочешь петь другие 7, также повышая [их], то ты поешь восьмую [фони] от той [первоначальной]. Если же [ты хочешь петь, повышая] на 2 [фони], то ты поешь [выше] на 9 [фони]; если же на 3, то ты поешь [выше] на 10; если на 4, то ты поешь [выше] на 11; если же на 5, то ты поешь [выше] на 12; если же на 6, то ты поешь [выше] на 13; если же на 7, то ты поешь [выше] на другие 7 [фони], то есть на 14.

Если ты хочешь - ты поешь исон, если учетверяешь - ты поешь [через] 28 [фони]. Если ты поешь втрое [выше или ниже] - ты поешь [через] 21 [фони]. Если же ты поешь либо мелос исон, либо то, что возможно еще, то ты будешь повышать вдвое и петь через 7 фони. Если же ты поешь

понижающийся мелос, то ты вновь поешь [через] 7 фони и получается 8-ая [фони вниз].

Если ты хочешь петь, повышаясь на одну фони, то ты поешь, понижаясь на 7 [фони]. Так утрачивается одна восходящая фони и получаются только нисходящие, ибо никогда восходящие не поются вместе с нисходящими, а нисходящие - вместе с восходящими. Там же, где нисходящие помещаются среди восходящих, они их уничтожают. Аналогично, [если требуется 1 восходящая фони - ты поешь 6 нисходящих]³, если 2 [восходящие] - ты поешь 5 [нисходящих], если 3 [восходящие] - 4 [нисходящих], если 4 [восходящие] - 3 [нисходящих], если 5 [восходящих] - 2 [нисходящие], если 6 [восходящих] - 1 [нисходящую], если 7 [восходящих - ты поешь] исон.

Если ты поешь на 1 [фони вверх], то ты поешь понижаясь на 6 [фони]; если на 2 [вверх] - то на 5 [вниз]; если на 3 [вверх] - то на 4 [вниз]; если на 4 [вверх] - то на 3 [вниз]; если на 5 [вверх] - то на 2 [вниз]; если на 6 [вверх] - то на 1 [вниз]; если на 7 [вверх] - то исон, либо еще на 7, то есть на 14, [и далее] насколько допускает ролос.

Если же ты поешь, понижаясь на 1 [фони], то другие также пой, понижаясь на 8 [фони] от той [первоначальной]; если же [понижаясь] на 2 [фони] - то [другие] на 9; если на 3 - то на 10; если на 4 - то на 11; если на 5 - то на 12; если на 6 - то на 13; если на 7 - то на 14⁴.

Если при исполнении восходящих и нисходящих интервалов встречается [двойная] кендима, то при исполнении [этого] интервала пой число диплофонии, когда она встречается, и [также] пой интервал [двойной] кендимы⁵.

Превышение же считается в таком случае. Например, ты поешь стихиру. Если начало совпадает с окончанием на одном звуке, то ни одна фони не лишняя - ни восходящая, ни нисходящая. Если ты хочешь сохранить начало в соответствии с ихосом, [и] если ихос и окончание не превышают [друг друга], а уравнены, то существует равное число восходящих и нисходящих фони. Если же ты обнаруживаешь, что [эти] звуки неодинаковы, то насколько ты считаешь, что ты находишь выше или, ниже начало [по отношению к заключению], настолько отличается данный

мелос [от начального]. Ведь он всегда сохраняет начало и окончание созвучными⁶, пожалуй, и в паралаги⁷.

Олигон [указывает] одну фони, оксия - одну, петасты - одну, куфисма - одну, пеластон - одну, двойная кендима - одну, кендима [-две] и ипсилы - четыре, апостроф - одну, Л.51. двойной апостроф - одну, апоррой - две, кратимоипоррой - две и хамилы - четыре¹.

Обратим внимание, что восходящие интервалы подчиняются нисходящим и руководятся исоном так, как ты видишь...²

Восходящие знаки подчиняются исону и нисходящим [знакам]. Восходящие же духи - кендима и ипсилы - подчиняют восходящие тела, то есть олигон, оксию и петасты, когда они стоят перед ними, либо под ними, так...

Аналогичным образом и нисходящие духи подчиняют свои тела, - я имею в виду, апостроф и двойной апостроф, так...

Кратимоипоррой ставится под омалоном, и получается аргосинтетон. Ипоррой ставится под пиасмой, и получается сисма, так...

Апоррой же - ни тело, ни дух, а звучно и мелодично исходящее из горла краткое движение голоса. Поэтому она и называется мелосом.

Фтора первого [ихоса]² - второго - третьего - четвертого - фтора плагального первого [ихоса] - второго - низкого - ненано - четвертого - полуфони - полуфтора - другая полуфтора -

Фторой называется у древних и тематисмос, и тема аплун, и энаркис³.

Основные названия восьми ихосов


Первый называется дорийским второй - лидийским
третий - фригийским четвертый - миксо-
лидийским плагальный первого [ихоса] - гиподо-
рийским плагальный второго - гиполидий-
ским плагальный третьего, или "низкий", - гипо-
фригийским плагальный четвертого - гипомик-
солидийским



Л.51об. Первый второй третий четвертый
 плагальный первого плагальный второ-
 го плагальный третьего, или "низкий" и пла-
 гальный четвертого



Срединным первого [ихоса] является низкий, средин-
 ным второго - плагальный четвертого, срединным третьего
 - плагальный первого, срединный четвертого - плагальный
 второго.

Плагальные [ихосы] имеют срединными восходящие
 [ихосы], которые мы называем дифониями. Плагальный
 первого [ихоса] имеет дифонией третий [ихос], так ;
 плагальный второго - четвертый, а низкий [имеет дифо-
 нией] первый [ихос], так ; плагальный четвертого
 имеет [дифонией] второй [ихос]. И об этом - все.

Большие беззвучные знаки, которые называются большими ипостазами.

Они существуют только для хирономии, а не для
 интервала. Беззвучные знаки такие: исон  параклитики

 кратима  дипли  килисма 

антикенокилисма  тромикон  эксистрептон 

тромикон синагма тромикон омалона
 дзакисма псифистон псифистон синагма

 горгон аргон ставрос антикенома
 омалон тематисмос эсо , другой

[тематисмос] эксо эпегерма парака-
 лесма ксирон класма аргосинте-

тон другой [аргосинтетон] псалтыри уранис-
 ма аподерма тес ке апотес тема ап-

лун хоревма псифистопаракалесма тро-
 микопаракалесма пиасма сисма лигисма

 синагма вария энаркис

Комментарии

К Л.41.

¹ Как уже указывалось, после ὀρθῆς начинает излагаться трактат Псевдо-Дамаскина. В *Codex Lavra 1656* (Tardo 208) зафиксированному в *РАИК 63* тексту предшествует такое построение:

"Καὶ ἰδοὺ πνεύματα τέσσαρα. ἐκ μεταφορᾶς οὖν τούτων τῶν τεσσάρων καὶ ἐν τῇ μουσικῇ τέχνῃ πνεύματα τετάρη λέγομεν ἃ καὶ πρόσω ὁ λόγος εὐρύτερον διδάξει ἡμᾶς".

"Так вот, [существуют] четыре духа. По этим четырем [духам] и в музыкальном искусстве мы иносказательно упоминаем четырех духов, с которыми более подробно ознакомимся в дальнейшем".

² Совершенно очевидно, что первые два духа - кендима и ипсилы, а вторые - элафрон и хамили.

³ Судя по всему, здесь ведется речь о разнице в толковании термина τόνος: как интервала величиной в тон и как нотографического знака, указывающего либо конкретный интервал (φωνή), либо ἴσον. Именно такие знаки квалифицировались как τόνοι.

Нетрудно понять, что появившийся в *РАИК 63* оборот οὐ κυρίως, ἀλλ' является элементарной ошибкой переписчика, который по невнимательности совместил ὁ [ἐκ τόνου...] с οὐκ [ἔστι τόνος] κυρίως, ἀλλά...

⁴ Совершенно очевидно, что положения трактата Птолемея о τόνοι (Ἀρμονικά II 10) не имеют ничего общего с τόνοι византийской музыкальной теории. В последней они служат своеобразными нотными знаками, а в сочинении Птолемея, как и вообще в античном музыкознании, термином τόνος обозначались тональности - высотные уровни ладово-тетраордных организаций: дорийской, фригийской, лидийской и т. д. (см.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление, 61 - 69 и другие; разумеется, этим же термином обозначались и другие музыкально-теоретические категории, см. комментарий 1 к л. 45). Стремление связать принципы византийской нотации с положениями античного музыкознания обусловлено желанием увидеть истоки невменной нотографии в глубокой древности. Согласно же

византийским воззрениям, давняя традиция является залогом верности и надежности учения, ибо оно выдержало испытание временем.

⁵ Нужно думать, что здесь под термином οἱ σύνθετοὶ τόνοι подразумеваются знаки, графика которых представляет собой соединение более простых начертаний. Видимо, в этом смысле Гавриил (*Gabriel* 58, 227 - 60, 228) пишет, что кратимопорроон - σύνθετον из кратимы и апоррои, а антикенокилиσμα - σύνθετον из килизмы и антикеномы (*ibid.*, 66, 2126 - 218) и т. д. Если это действительно так, то тогда византийские музыканты достаточно вольно обращались с термином τόνος: с одной стороны, они определяли им интервальные знаки и исон, а с другой - беззвучные ипостазы.

⁶ Именно из-за этой фразы я остановил свой выбор на οἱ ἁπλοῦς τόνοι. Ведь как раз "простые тоны" указывают на конкретный интервал.

⁷ В опубликованных рукописях текста трактата Псевдо-Дамаскина в предшествующей части отсутствует упоминание об этих элементах.

⁸ Как известно, это учение зародилось в глубокой древности; см., например: *Aristotelis "Metaphysica" I 3 983b 19 - 984b 23.*

⁹ Автор видит общность между соразмерным и гармоничным соединением природы и сочетанием звуков в музыкальном искусстве. Безусловно, прилагательное ῥυθμητικῆ (рукописный вариант ῥυθμική) нужно производить от ῥυθμίζω. Очевидно, что ἡ ῥυθμητικῆ (*scilicet τέχνη*) употребляется здесь не в узком смысле, как "ритмическое искусство", а в широком - соразмерное, стройное, упорядоченное и гармоничное искусство. В этом смысле ἡ ῥυθμητικῆ τέχνη аналогично ранневизантийской τέχνη ἀρμονικῶν τε καὶ ῥυθμῶν (*Aristidis Quintiliani De musica II, 6; R. Wainington-Ingram, 61*) или ἡ μουσικῆ τέχνη (*Bacchii Isagoge 77; Jan 309*). Если идти еще дальше вглубь веков, то ἡ ῥυθμητικῆ τέχνη соответствует ἀρμονική как "способности восприятия различий в звучаниях по высоте и низине" ("ἡ ἀρμονία καταληπτικῆ τῶν ἐν τοῖς ψόφοις περὶ τὸ ὄξυ καὶ τὸ βαρὺ διαφορῶν". - *Ptolemai Harmonicae I 1; I. Düring, 3*). Другими

словами, ἡ ῥυθμητικὴ τέχνη - продолжение многовековой традиции определения музыкального искусства. Словно в подтверждение этого, на л. 42 об. публикуемой рукописи дается характеристика ἡ ῥυθμητικὴ φωνή как пения "в соответствии с мелодическим строем и в зависимости от гармонической последовательности ирмоса" ("μετὰ τάξιν ἐμμελῶς καὶ κατ' ἀκολουθίαν τοῦ εἰρμοῦ ἐναρμονίως"). Более того, автору трактата это утверждение показалось недостаточным, и он дополнил изложенное фразой "τὸ εὐτάκτως ἀδόμενον μέλος" ("упорядоченно поющийся мелос"). Все это дало основание перевести ἡ ῥυθμητικὴ τέχνη как "гармоническое искусство".

К л.41 об.

¹ Как известно, существительное τόνος произошло от глагола τείνω ("натягиваю").

² Псалом 150. Здесь важно обратить внимание на то, что цитата, приведенная в тексте, использует слово ἦχος не в значении ладотональной организации, а как обозначение элементарного звука. Однако вряд ли следует думать, что автор трактата не понимал этого. Для византийских и пост-византийских музыкантов термин ἦχος всегда олицетворял систему октоиха, и для аргументации ее важности были хороши все средства. Если цитатой из псалма 150 автору удавалось доказать хотя бы древность самого слова ἦχος, то тем самым сознание читателя подводилось к мысли и о древности ладотональной системы октоиха.

³ Безусловно, в РАИК 63 ошибка, так как настройка первого ихоса распевается на слоги ἀνανε ἀνες, как и зафиксировано в С и L.

⁴ "Ἐπέστη ἡ εἴσοδος [τοῦ ἐνιαυτοῦ]".

⁵ Скорее всего, в начале этого вопросительного предложения должна была стоять не *conjunctio disjunctiva* ἤ, а *adverbium interrogativum* ἦ.

⁶ Знакомясь с этим фрагментом, нужно иметь в виду следующее. Автор излагает материал так, что вне зависимости от толкования термина ἦχος - будь это просто звук или ладотональность - всегда первичным оказывается именно то явление, которое определяется этим словом.

Если ἤχος - звук, тогда μέλος - логически организованный комплекс, состоящий из серии таких звуков, и потому ἤχος лежит в основе μέλος. Если же ἤχος - ладотональность, тогда μέλος - мелодическая линия, полностью зависящая от ладотональности (ἤχος), в сфере которой она сформировалась. Представляется, что греческие музыканты мыслили излагаемые в трактате положения в обоих ракурсах.

⁷ Только при таком переводе *pluralis* τοῦς ἑναρμονίουσ λόγουσ выглядит естественно и логично. Я позволил себе так перевести ὁ λόγουσ, принимая во внимание, что во времена Василия Кесарийского (см. следующий комментарий) были сильны неопифагорейские тенденции, в сфере которых ὁ λόγουσ мыслился, среди прочего, и как математическое выражение музыкального интервала.

⁸ Свободно переданные слова Василия Кесарийского (*In psalmos*), которые в подлиннике изложены так:

"Ὡστε ὁ ψαλμὸс λόγουσ ἐστὶ μουσικὸс, ὅταν εὐρύθμωσ κατὰ τοὺс ἄρμονικουσ λόγουс πρὸс τὸ ὄργανον κρούηται. φῶδῃ δὲ φωνῇ ἐμμελῆс ἀποδομένη ἑναρμονίωс, χωρὶс τῆс συνηχῆσεωс τοῦ ὄργάνου" (PG 29, 305).

"Ибо псалм - это музыкальная речь, когда инструмент изящно бряцает в согласии с гармоническими интервалами [голоса]. Песнь же - это стройно исполняемое мелодическое пение без совместного звучания с инструментом".

⁹ ψάλμος ἐστὶ - ἐκφώνησιс = *Gregori Nysseni In Psalmos. Cap. III// PG 44, 493 B.*

¹⁰ Относительно Αἶνοι см.: *Βεργώτιηс Γ. Λεξικὸ λειτουργικῶν καὶ τελετουργικῶν ὄρων. Θεσσαλονίκη 1988, 12-13.*

¹¹ Парафраз из псалма 146: "Αἶνετε τὸν Κύριον ὅτι ἀγαθὸν ψαλμὸс, τῷ θεῷ ἡμῶν ἡδυνθειῆ αἴνεσιс" - "Славьте Господа, потому что псалм - добро, [а] похвала Богу нашему - сладостна" (традиционный перевод несколько иной).

¹² Как видно, византийские музыканты использовали в этом случае близость звучания слова φωνῇ и выражения φῶс εἶναι νοῶс. Кроме того, такое толкование φωνῇ находилось в русле распространенных воззрений, в основе которых лежали новозаветные представления о свете (*Евангелие от Иоанна 1, 6-9; 3, 17-20; 12, 36; 12, 46; Первое послание*

Иоанна 2, 8 -11; 5, 20; Послание римлянам 13, 12; Первое Послание Фессалоникийцам 5, 5 и другие).

К л.42.

¹ Следующий фрагмент представляет собой буквальные и измененные заимствования из Иоанна Хрисостома: *Joannis Chrysostomi Exposito in psalmum XLI* (PG 55, 156 - 157).

² Конечно, у Иоанна Хрисостома это изложено более кратко и более четко (как по смыслу, так и грамматически):

"Ἐπεὶ οὖν οἰκείως ἡμῖν πρὸς τοῦτο ἔχει τὸ εἶδος τῆς τέρψεως ἢ ψυχῆ, ἵνα μὴ, πορνικὰ ἄσματα οἱ δαίμονες εἰσάγοντες, ἅπαντα ἀνατρέπωσι, τοὺς ψαλμοὺς ἐπετείχισεν ὁ Θεός, ὥστε ὁμοῦ καὶ ἡδονὴν τὸ πρᾶγμα καὶ ὠφέλειαν εἶναι" (ibid. 157)

"Так как душа наша имеет склонность к этому виду удовольствия, то чтобы злые духи, вводящие распутные песни, не уничтожили все, Бог воздвиг псалмы, потому что [их] дело - в одно и то же время удовольствие и польза".

³ Начиная с этого места, неточно излагается цитата из Василия Кесарийского: *Basilii Magni Homilia in psalmum I* (PG 29, 212).

⁴ У Василия Кесарийского (ibid) сказано более определенно: "οἱ νεαροὶ τὸ ἥθος" - "юноши по нраву".

⁵ Новое заимствование у Василия Кесарийского (ibid, 213).

⁶ У Василия Кесарийского: "τὰ δὲ μετὰ τέρψεως καὶ χάριτος εἰσδύομενα μονιμώτερόν πως ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν ἐνίσταται" - "То, что проникает с наслаждением и восторгом, как бы остается в душах наших".

⁷ Хотя совершенно очевидно, что это вопросительное предложение, но ни *РАИК 63*, ни *С*, ни *L* не дают вопросительного знака.

⁸ Вторая половина У века.

⁹ Как известно, именно эти сведения сообщает Феодорит Кирский (около 393 - около 466 г.) в своей "*Historia ecclesiastica*" (11 24, 8): "... Флавиан и Диодор, еще не занятые своим священническим служением и все еще причисляемые к мирянам, денно и нощно воодушевляли всех в стремлении к благочестию. Они были первыми, кто

разделил надвое (διχῆ διελόντες) хоры поющих псалмы и кто научил петь Давидову песнь чередуясь (ἐκ διαδοχῆς) ". Однако, согласно свидетельству Сократа (около 380 - 450 гг.), пение двумя хорами было введено еще на рубеже I и II вв. Антиохийским епископом Игнатием (*Socratis Historia ecclesiastica* VI 8): " Игнатию из Антиохии Сирийской, третьему епископу после апостола Петра и знакомому с самими апостолами, было видение ангелов, славословивших Святую Троицу антифонными гимнами, и он перенес способ пения, который узрел во время видения, в Антиохийскую церковь ".

К л.42 об.

¹ Конечно, вряд ли русское "дремать" может полностью передать смысл *ναρκάω* (зепенею, немею). Однако в данном случае трудно подобрать другой глагол, который соответствовал бы не только семантике греческого слова, но и сюжетной ситуации, описываемой в тексте.

² Нужно думать, что здесь утверждается такая мысль: петь "посредством некоего крика" - значит петь подобно тем, "которые поют музыку". Не исключено, что в данном случае под ἡ μουσική понималась не церковная музыка, а мирская музыка. Ведь благодаря своей "художественной свободе", связанной с использованием самых различных средств музыкальной выразительности, при слушании отдельных произведений она могла толковаться как исполняемая "посредством крика". В связи с этим можно вспомнить "сатанинские пляски и бессмысленные крики" (ἄσημοι βοῦγαί), о которых пишет хронист Георгий Кедрин (*Georgii Cedreni Historiarum compedium* //PG 122, 68 В-С), или "бессмысленные вопли" (βοαὶ ἄτακται), упоминаемые в 75 каноне Шестого Вселенского собора (см. комментарий 6 к данному листу). Все эти характеристики соотносились с нецерковной музыкой и с пением, "не свойственным церкви" (*ibid.*) (подробнее об этом см.: Герцман Е. Византийское музыкознание, 11-13).

³ Конечно, слово ἔμμευσα неприемлемо. Что же касается причастия ἐμμέμουσα, то оно вызывает сомнения. В переводе же отражена скорее смысловая направленность пред-

ложения, нежели его буквальный смысл (поэтому не сохранился *singularis ἐπὶ τῇ δυνάμει τῇ σῆ*).

⁴ См. комментарий 6 к данному листу.

⁵ Интересно, что в двух следующих подряд предложениях *κανών* используется в двух значениях: сначала как "установление", а затем - как вокальный жанр церковной музыки. Можно предполагать, что таким образом автор хотел передать ученику сведения о двух смысловых уровнях одного и того же термина. Однако не исключено, что все было намного проще, и в сознании автора оба значения слова "канон" не подразделялись.

⁶ Почти точная цитата из 75 Канона Шестого Вселенского Собора

Τοὺς ἐπὶ τὸ ψάλλειν ἐν ταῖς Ἐκκλησίαις παραγινομένους βουλόμεθα, μήτε βοαῖς ἀτάκτοις κεχρῆσθαι, καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάζεσθαι, μήτε τι ἐπιλέγειν τῶν μὴ τῇ Ἐκκλησίᾳ ἄρμοδιῶν τε καὶ οἰκείων· ἀλλὰ μετὰ πολλῆς προσοχῆς καὶ κατανύξεως, τὰς ψαλμῶδίας προσάγειν τῷ τῶν κρυπτῶν ἐφόρῳ Θεῷ" (Ράλλης Κ., Πότλης Μ. Σύνταγμα... Τ. 2, Αθήναι 1852, 478).

"Мы желаем, чтобы участвующие в пении в церквях не употребляли беспорядочных воплей и не принуждали [свое] естество к крику, а также не пели ничего из неподобающего и не свойственного Церкви, а с большим вниманием и благочестием исполняли псалмодии хранителю сокровенного - Богу".

Однако почему этот канон автор нашего трактата приписывает святому Петру? Какой святой Петр имеется в виду? На эти вопросы я пока не нашел удовлетворительного ответа. Думаю, что здесь скорее какое-то недоразумение, нежели подлинное историческое свидетельство.

⁷ Буквально: " Не насилуйте естество сверх природы".

⁸ Совершенно очевидно, что подразумевается Иоанн Златоуст.

⁹ Excerptum из "Святограда" (8), но по форме приспособленное к жанру "Вопросоответника". В *Codex ancien fonds grec 360* то же самое изложено так:

" Ἦσαν μὲν οὖν <μέλη>
καὶ πρὸ τοῦ γενέσθαι τοὺς
ἤχους, πλὴν ἄηχα καὶ
ἀνάρμοστα καὶ τὴν φύσιν
πρὸς κραυγὴν καὶ βίαν
ἐκβιάζοντα ἅ καὶ παρὰ τῶν
θεῶν κανόνων ἐκωλύθησαν"
(Raasted 16).

"Конечно, мелосы существовали и до возникновения ихосов, но глухие и нестройные, принуждающие естество к крику и воплю, что было запрещено божественными установлениями".

10 Как можно предполагать, термином *καβάλλα* обозначались знаки древнейшей нотации, бывшей в употреблении в Византии еще до появления так называемой "палеовизантийской", то есть до X века. Пока никаких конкретных следов этой нотации не удалось обнаружить. Однако, вместе с тем, я позволю себе высказать на этот счет предположение: скорее всего, речь должна идти либо о ныне известной древнегреческой нотации, либо о какой-то ее разновидности, ставшей неким переходным историческим этапом между древнегреческой и палеовизантийской нотациями. Среди различных документов, свидетельствующих в пользу такого предположения, укажу лишь некоторые.

В "Святоградце" (11) нотные знаки древнегреческого лидийского диатонического звукоряда излагаются под таким заглавием: "Τὰ δὲ ὀνόματα τῶν δεκαπέντε τῆς μουσικῆς καβαλλίων εἰσὶ ταῦτα" (Raasted 18) - "Названия пятнадцати **каваллий** музыки такие". Следующий отрывок из "Святоградца" (12) показывает, что существовал период, когда невменные обозначения собственно византийских нотаций ("палеовизантийской" или "средневизантийской") объяснялись с помощью "каваллий", так как, судя по всему, этот термин был более известен читателям музыкально-теоретических рукописей в качестве *terminus technicus*, следовательно, и более распространенным в среде музыкантов, нежели *σημάδια*:

"Σημείωσαι ὧδε περὶ τόνων ἄλλῶν καὶ συνθέτων καὶ ὁποῖα δεῖ εἶναι τὰ κυρίως σημάδια κατὰ μίμησιν τῶν τῆς μουσικῆς καβαλλίων" (Raasted 20).

"Здесь необходимо объяснить простые и составные тоны, которые в действительности являются знаками, наподобие каваллий в музыке".

Есть также смысл обратить внимание на совместное употребление понятий "каваллия" и "совершенная музыка" (ἡ τελεία μουσική) в *РАИК* 63. Кстати, отметим, что аналогичная сентенция присутствует и в *Codex Vaticanus Graecus* 872: "Πόσοι τόνοι εἰς τὸν Ἀγιοπολίτην, ὅσα καβάλλια (sic) ἔχει ἡ τελεία μουσική; - Δῆλον ὅτι ιε'" (*Tardo* 167). - "Сколько тонов в "Святограде" и сколько каваллий имеет совершенная музыка? - Очевидно, что пятнадцать". Другими словами, "тоны" - категории церковной музыки, связанные со "Святоградцем", а каваллии относятся к некоей "совершенной музыке". Это также служит свидетельством принадлежности "каваллий" к античной музыке, а также к ранневизантийской музыкальной теории, являющейся ничем иным, как сводом положений древнегреческого музыкознания. Здесь очень часто встречается определение "τὸ μέλος τέλειον" - совершенный мелос", см., например: *Anonymi Ars musica* 12,29 (*Najock* 5, 9), *Aristidis Quintiliani De musica* I 4, I 12, III 26 (*Winnington-Ingram* 4, 5, 28, 30, 130) и т. д. В рамках же античного теоретического музыкознания μέλος в абсолютном большинстве случаев выступал как синоним ἡ μουσική, подробнее об этом см. *Герцман Е.* Античное учение о мелосе // *Критика и музыкознание.* Выпуск 3. Ленинград 1987, 114 -148. Не исключено, что параллель между καβαλλία и ἡ τελεία μουσική произошла из взаимодействия καβαλλία и τὸ μέλος τέλειον. Если же вспомнить знаменитую античную "совершенную систему" (σύστημα τέλειον ἀμετάβολον), то приведенные соображения не покажутся искусственными.

А разве нельзя предположить, что когда антиязыческие настроения сменились восхищением перед культурой древней Эллады, в исторической памяти византийцев древне-

греческая музыка предстала в ореоле "совершенной музыки"? В любом случае связь каваллий с древнейшими пластами несомненна (см. также комментарии 1 и 4 к л. 46).

¹¹ Безусловно, в *РАИК 63* - пропуск, который легко восстанавливается по *С* и *L* (см. сноску 41 к соответствующему месту греческого текста). Причины такого дефекта легко объяснить. Пропущенный фрагмент обрамляется τὼν, и переписчик, остановившись на первых τὼν ὑραγμαίων, по невнимательности продолжал затем писать, начиная уже со вторых.

К л.43.

¹ Иными словами, слог или слово, над которым в рукописи написан олигон, звучит несколько выше, чем слог или слово с исоном. При переводе я добавил в квадратных скобках "немного", так как именно это наречие определяет не только значение термина ὀλίγον, но и показывает, что интервал, обозначающийся олигоном, "переносит" голос на незначительное удаление от высотного уровня, зафиксированного исоном.

² Предположительно, знак олигона указывал не только повышение на "одну ступень", но и "мягкое" (*legato* -?) исполнение звука.

³ ἀπόστροφος - буквально: обращенный в сторону.

⁴ Здесь явно подразумевается знак *accentus acutus*; ὀξεῖα - буквально: "острая". Необходимо учитывать, что начертание оксии также иллюстрирует "остроту", вернее, нужно предполагать, что название знака произошло от особенностей его графики.

⁵ Не вызывает сомнений, что это описание петасты в большей степени основывается на подвижном хирономическом жесте, нежели на застывшей форме знака, начертанного в рукописи. Конечно, форма невмы петасты напоминает своими контурами "развертывание". Но записанный знак не может "развертываться внутрь, а иногда - наружу". На это способен только живой хирономический жест, призванный изобразить невму и очертить рукой в пространстве ее контуры. Такое наблюдение подтверждает и *Codex Constantinopolitanus 811 (fol.172)*:

"τῆς δὲ πεταστῆς ἡ ἔτυ-
μολογία, ἀπὸ τῆς χειρονομίας
ἐλήφθη, οἷον εἰ γάρ πετᾶται ἡ
φωνὴ καὶ κινεῖ τὴν χεῖρα ὡς
πτέρυγα" (Thibaut J. -B.
Etude... 155).

"Этимология петасты взята
из хирономии, ибо голос
словно парит и двигает руку,
как крылом".

Тот же самый текст слово в слово приводит в своем трактате Гавриил (*Gabriel* 60, 231-233).


6 Речь идет не о конкретном музыканте, а о некоем обобщенном образе музыканта - создателя нотации и самым тесным образом связанной с ней хирономии.

7 Конечно, это описание формы невмы сисмы. Однако остается непонятным утверждение, что название сисмы обусловлено тем, что в ее изображение включается ипоррой. Согласно же Гавриилу, сисма (от глагола *σειώ* - "трясу", "расшатываю") получила свое наименование от того, что она "расшатывает и изменяет голос" ("*σειεῖ γάρ... καὶ κινεῖ τὴν φωνήν*" - *Gabriel* 70,354-356). Судя по всему, этот фрагмент текста в *РАИК* 63, а также в *С* и *Л* заимствованы из дефектного источника. В нем было начало объяснения этимологии термина ("*Σεῖσμα καλεῖται διὰ τὸ*"), но по какому-то недоразумению (скорее всего из-за невнимательного переписчика) оно было выпущено, а его место заняло описание формы невмы сисмы, в которой к двум вариациям " добавляется ипоррой" ("*τὴν ὑπορροήν προσλαμβάνειν*"). Так получился столь странный по содержанию текст.

Что же касается упоминания "червяка", то это распространенное сравнение с начертанием невмы ипоррой, напоминающим форму червяка. На первый взгляд может показаться странным появление рядом с "червяком" "моли". Но если вспомнить "червякообразную" форму личинок моли, то все окажется достаточно оправданным.

8 Нужно думать, что в первом случае подразумевается начертание "омеги" (ω), словно состоящей из двух "ипсилон" (υ + υ), а во втором - долгота "омеги", которая, по общепринятому мнению, соответствовала двум кратким "омикронам" (ο+ο).

9 Перед нами популярное изложение двух различных знаковых ситуаций: ипоррой, как самостоятельный знак, указывает на движение по двум последовательно нисходящим ступеням, а ипоррой, как составная часть графической формы сисмы, лишена интервального значения. Для объяснения такого различия внимание ученика обращается на одно из начальных правил греческой грамматики, согласно которому, в несобственных дифтонгах, состоящих из сочетания долгих гласных α, η и ω с ι, последняя не произносится. Таким образом проводится смысловая параллель, с одной стороны, между "звучащей" (то есть указывающей интервал) самостоятельной ипоррой и "звучащей" (произносимой) самостоятельной "иотой", а с другой - между "беззвучной" (не указывающей интервал) ипоррой, входящей в состав сисмы, и "беззвучной" (непроизносимой) "подписной иотой" (*iota adscriptum*). Подобные сравнения должны были быть весьма плодотворны, так как учащиеся даже со слабой степенью подготовки были достаточно знакомы с основами грамматики. Наглядные же сопостав-

ления начертания сисмы () и дифтонгов (α, η, ω̄) помогали уяснить суть беззвучной ипоррой и беззвучной иоты.

10 Скорее всего, перед нами либо попытка объяснения разницы количества тонов двух различных систем нотации, либо отголосок некогда противопоставлявшихся теоретических воззрений на систему знаков одной нотации.

К л.43 об.

¹ Несмотря на то, что *РАИК 63* и *L* дают κείμενον, а *C* - κίνομενον, представляется, что самым правдоподобным вариантом является τόνου κίνουμένου.

² Насколько мне известно, это единственное упоминание о таких знаках, и поэтому их графика и значение остаются неизвестными. Если даже предположить, что первый из них - своеобразно записанная ύλορρῶή, то есть ύλορρῶον, то это никак не проявляет значение ἀναρρῶον. Кроме того, ύλορρῶή никогда не относилась к духам

(вспомним знаменитое утверждение: "ипоррой - ни дух, ни тело").

³ То есть без тонов.

⁴ В тексте - τὸ χαμηλόν, см. комментарий 17 к *Греч.497*.

⁵ К сожалению, смысл сравнения между пятью знаками и пятью чувствами остается пока загадочным. Скорее всего, оно возникло только для учебных целей, чтобы по аналогии с пятью общеизвестными чувствами ученик запомнил и пять вышеуказанных знаков.

⁶ ἄφωνα - очевидная ошибка *РАИК 63*, так как в следующем далее ответе речь идет относительно στήδια ἔμφωνα.

⁷ Здесь явное отступление от известных норм средне-византийской нотации, где к στήδια ἔμφωνα относятся также куфисма, пеластон, двойная кендима и двойной апостроф. Вместе с тем я не склонен думать, что это место - отрывок из очень древнего источника, содержащего сведения о более ранней нотации, чем средневизантийская. Очевидно, нужно говорить о явном недоразумении, причины которого пока трудно установить. Дело в том, что в ответе на следующий вопрос уже появляется двойная кендима, выпущенная при первом перечислении интервальных знаков. Не является ли 9 количеством знаков, образованным из исона и 8 тел, в число которых ошибочно были внесены 4 духа, из-за чего некоторые тела не попали в перечисление? Может быть, разночтения при формулировке вопроса (ἄφωνα или ἔμφωνα, см. предыдущий комментарий) вызваны более серьезным отступлением от текста первоисточника, чем простое искажение слова. Во всяком случае, это место явно испорчено.

⁸ Конечно, глагол ἰσοφανεῖν в данном контексте имеет значение "содержать равный интервал". Однако для византийских музыкантов каждый "звучащий" знак ассоциировался с указываемым им интервалом. Поэтому в обиходе знаки, обозначающие равные интервалы, могли квалифицироваться как "равнозвучащие".

⁹ Известно, что к "одинаково звучащим" и "восходящим" знакам принадлежат также куфисма и пеластон.

К л.44.

¹ Провозглашающийся здесь принцип педагогики требует, чтобы ученик научился одновременно фиксировать в нотном тексте не только высоту звуков (интервалы), но и их длительность, а также динамику, характер исполнения и различные способы вокального звукоизвлечения - все то, что обозначают большие ипостазы.

² Конечно, присутствующие в рукописях надстрочные знаки над $\alpha\lambda\alpha\upsilon\epsilon\ \alpha\nu\epsilon\varsigma$ - лишь дань письменной традиции. В действительности же этот набор распеваемых слогов лишен грамматической организации, а поэтому не может регулироваться придыханиями и ударениями.

³ См. комментарий 34 к *Греч. 497*.

⁴ Очевидный намек на начертание исона ϵ .

К л.44 об.

¹ Перевод фразы заимствованной из рукописей С и L (см. сноску 19 к л. 44 об. греческого текста).

К л.45.

¹ Как представляется, причина излагаемой здесь дискуссии коренится в многозначности термина $\phi\omega\nu\acute{\eta}$ (см. комментарий 1 к *Греч. 497*). Ведь вне зависимости от того, какой смысл в него вкладывался (звук, интервал, ступень звукоряда или "звучащий" нотографический знак), в устах греческих музыкантов и на письме он всегда выражался как $\phi\omega\nu\acute{\eta}$. Поэтому в распоряжении того, кто слушал или читал изложение музыкально-теоретических положений, постоянно оставалась возможность особого понимания $\phi\omega\nu\acute{\eta}$. Действительно, фразу " $\tau\acute{o}\ \acute{\iota}\sigma\omicron\nu\ \omicron\upsilon\delta\kappa\ \acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota\ \phi\omega\nu\acute{\eta}\nu$ " можно было трактовать в самых различных значениях: либо "исон не имеет звучания", либо "исон не имеет интервала". Не исключено, что такая ситуация способствовала недопониманию. Более того, в дискуссионной обстановке при желании нетрудно было извратить смысл высказывания оппонента. В древнегреческом музыкознании аналогичная многозначность была характерна для термина $\acute{o}\ \tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$. Как писал Аристид Квинтилиан:

"Τόνον δὴ κατὰ μου-
σικὴν καλοῦμεν τριῶς ἢ γὰρ
ὄπερ τὴν τάσιν, ἢ μέγεθος ποιὸν
φωνῆς, οἷον ᾗ τὸ διὰ ε' τοῦ διὰ
δ' ὑπερέχει, ἢ τρόπον συστη-
ματικόν, οἷον λύδιον ἢ φρύα-
γιον" (*De musica* 1 10, R.
Winnington-Ingram 20).

" В музыке [слово] "тон" мы
употребляем в трех смыслах:
либо как высотность, либо как
интервал звучания, подобно
[интервалу], на который квин-
та превышает кварту, либо
[как] упорядоченная тональ-
ность, подобно лидийской или
фригийской. "

Но в Древней Греции ученые, опасаясь неверного истол-
кования своих мыслей, зачастую в каждом отдельном слу-
чае оговаривали значение термина. По-видимому, этого
нельзя сказать о византийских музыкантах.

² Так я перевел в данном месте μέλος κατὰ τάξιν.

К л.45 об.

¹ Я остановился на варианте С: οἶδα, так как в конце
этого предложения все рукописи дают *singularis*.

² Конечно, рукописное τοῦ λόγου ошибочно. На это об-
ратил внимание еще Л. Тардо (219, comment. 2), хотя Ж. -
Б. Тибо (*Thibaut J. -V. Traités... 609*) оставил эту фразу без
комментария. Безусловно, здесь должен быть τοῦ οἴλου.

³ Ясно, почему в *РАИК* 63 вместо τοῦτο появилось τοῦ-
του: переписчик, опять-таки по невнимательности, "пере-
прыгнул" с *pronomén demonstrativum in accusativo* (... ἐκφω-
νεῖσθαι τοῦτο) на *pronomén demonstrativum in genetivo* (... ἐπᾶνω
τούτου), а в результате получилось ἐκφωνεῖσθαι τούτου.

⁴ Автор поясняет своим читателям разницу между двумя
внешне идентичными, но в корне различными по своему
нотографическому содержанию знаковыми ситуациями:
первая - когда знаки расположены друг над другом и воз-
никающий результат представляет собой суммирование
интервальных значений каждого из знаков (например, ок-
сия над исоном); вторая - когда знаки расположены друг
над другом и верхний отменяет интервальное значение
нижнего ("отсутствие озвучивания").

Представляется, что возникавшие в этом случае недо-
разумения также были обусловлены неоднозначностью гла-
гола ὑποτάσσειν - "подчинять" (то есть аннулировать интер-
вальный индекс знака, помещенного ниже) и "помещаться

под" (тогда все зависело от того, какой знак наверху, а какой - внизу). Подобная полисемантика также требовала тщательного пояснения.

⁵ Фрагмент, заключенный в угольные скобки, отсутствует в РАИК 63, но имеется в L. Это довольно обширный каталог знаков.

⁶ Здесь одно и то же обозначение знака дается и в среднем роде ("исон - τὸ ἴσον), и в женском ("иси" - ἡ ἴση).

⁷ Весь фрагмент из L представляет собой переписанный перечень только названий знаков. В источнике же, откуда заимствован весь этот каталог неум, безусловно, присутствовало и их графическое изображение. Поэтому под ἔτερρον следует подразумевать особое начертание исона: либо прямое —, либо крюкообразное (Г или U), в зависимости от того, какая форма знака стояла на первом месте. Здесь мы сталкиваемся еще с одним серьезным свидетельством исторической многослойности материала текста, где одновременно присутствуют сведения из ранней нотации и более поздней; см.: Floros C. Neumenkunde... 124-127; Palikarova Verdeil R. La Musique Byzantine... 116, 124, 128.

⁸ Нетрудно догадаться, что в L ошибка, так как μακρόν - очевидный антоним ὀλίγον. Поэтому в действительности в тексте должно было быть μικρόν.

⁹ Вполне возможно, что в данном месте были зарегистрированы четыре графических варианта одного и того же знака.

¹⁰ Подобно двум разнородным терминам, обозначающим исон, здесь приводятся два разнородных названия для другого знака: в среднем роде ("элафрон" - τὸ ἐλαφρόν) и в женском ("элафри" - ἡ ἐλαφρή).

¹¹ Не следует смущаться относительно *relativum pronomem neutrum* (ὃ), поставленного сразу после слова женского рода (χαμηλή). Во-первых, в рукописи-источнике, с которой в древности был переписан этот текст, могло стоять χαμηλὸν ὃ λέγεται καὶ χαμηλή. Во-вторых, нужно постоянно помнить, что для греческих музыкантов почти все названия знаков нотации ассоциировались со средним родом: τὸ σῆμα, τὸ σημάδιον (исключения крайне редки - ἡ ὄξεια, ἡ βαρεῖα). Поэтому даже те названия, которые в обиходе употре-

блялись как слова женского и мужского рода, при описании нотации нередко использовались в среднем роде. За примерами далеко ходить не нужно. Во фрагменте из L, перевод которого добавлен к нашей публикации РАИК 63, кроме уже упомянутого случая χαμηλὴ ὄ, мы встречаем: кратημοκατάβασμα ὄ..., οὐράνισμα, ἕτερον..., θεματισμός ἔσω, ἕτερον... (но ὁ θεματισμός - *Gabriel* 68, 331 и τὸ οὐράνισμα - *ibid.* 68,342). Конечно, такую "грамматическую свободу" часто стимулировал невысокий уровень многих переписчиков музыкальных рукописей. Они могли быть хорошими музыкантами-профессионалами, но это далеко не всегда являлось залогом их добрых отношений с элементарной грамматикой.

¹² Повторяющийся набор трех ἕτερον и ἄλλως не должен показаться ошибкой переписчика. Основываясь на текстах только нескольких рукописей, К. Флорос (*Neumenkunde...* 263) приводит четыре разновидности графики уранисмы. Поэтому неудивительно, что теоретический трактат, суммировавший длительную практику начертаний уранисмы, дает шесть ее вариантов.

¹³ Уже отмечалась общность в графике и применении тромикона и омалона (*Floros C. Neumenkunde...* 247-248).

¹⁴ К. Флорос (*Neumenkunde...* 240) также дает три разновидности начертаний псифистона.

¹⁵ Возможно, автор хотел сказать, что знаки отличаются между собой, среди прочего, еще и хирономией. Иначе трудно толковать эту тавтологию ("... χειρονομία... ἐν τῇ χειρονομίᾳ").

¹⁶ Θέσεις. Под этим термином понимались соединения различных знаков, дававших сведения о соответствующем интервале, продолжительности звука и характере его исполнения. Судя по всему, употреблявшийся для этого в обыходе термин θέσις был упрощенной формой от первоначального σύνθεσις.

¹⁷ Перед нами интересное объяснение важнейшей тенденции развития церковной музыки. Как известно, в библейские времена инструменты играли важную роль в музыкальном оформлении богослужений. Они также активно использовались и в языческих обрядах. Последнее обстоя-

тельство и послужило основной причиной того, что восточная христианская церковь полностью отказалась от "языческого" инструментария. Поэтому нужно было дать объяснение, почему в дохристианский период при богослужениях использовались тимпаны, авлосы, кифары и прочие инструменты, а впоследствии они были изгнаны из церкви. С течением времени появилось много объяснений, и одно из них изложено в комментируемом месте публикуемого трактата. Несмотря на всю его наивность, оно, с одной стороны, давало толкование причин увлечения инструментами, а с другой - подводило читателя к мысли, что церковная книга по музыке "Пападики" имеет многовековую традицию, уходящую своими корнями чуть ли не в библейские времена. Если верить автору трактата, книга "Пападики" была уничтожена в начале христианской эры, и именно поэтому люди лишились знания, как "правильно" славить музыкой Бога. А это незнание, в свою очередь, привело к повальному увлечению инструментами.

Так давалось объяснение одного из сложных и драматичных периодов истории музыки и одновременно обосновывался авторитет "Пападики" как древнейшего источника по музыкальному знанию.

К л.46.

¹ Ни для кого не секрет, что ни Иоанн Дамаскин, ни Косьма Майюмский, ни тем более Иоанн Христомом не имели никакого отношения к созданию нотации. Однако это не исключает того, что во времена не только Иоанна Дамаскина и Косьмы Майюмского, но даже и Иоанна Христомома, в музыкальной культуре византийской церкви могла использоваться конкретная нотографическая система. Все дело заключается в том, чтобы понять, знаки какой нотации публикуемый трактат определяет термином *τόνοι*?

В настоящее время наука не располагает фактическим материалом о нотации, использовавшейся в византийской церкви до X века, то есть до периода, считающегося началом распространения палеовизантийской нотации, ибо сохранившиеся рукописи с ее разновидностями датируются именно этим временем. Конечно, такой аргумент не в

состоянии убедить в том, что подобное толкование начала истории византийской нотации единственно возможное.

Хорошо известно, что во времена иконоборческих потрясений (726-843 гг.) было уничтожено бесчисленное количество рукописей, среди которых, безусловно, были и нотные. Кроме того, повсеместное распространение исторически более поздней средневизантийской нотации не способствовало сохранности наиболее древних рукописей с другой системой нотации. Действительно, какой смысл был сохранять кодексы с уже забытым и давно вышедшим из употребления нотным письмом? Сюда же следует добавить, что, несмотря на всю внешнюю стабильность певческого репертуара византийской церкви, он все же постоянно обновлялся. Можно говорить лишь о неизменности текстов песнопений, так как установленный порядок богослужений предполагал, как правило, пение традиционных текстов. Музыка же их, пусть не постоянно, но все же обновлялась (вспомним хотя бы многочисленные образцы, созданные на традиционные тексты византийскими и поствизантийскими мелургами). Это обстоятельство также оказывало влияние на судьбу рукописей, содержащих древнейшие песнопения, которые к тому же были зафиксированы вышедшей из употребления нотацией. Они становились ненужными, а потому и не сохранялись.

Иначе говоря, существовало достаточно много причин, чтобы нотные рукописи, созданные до X века, оказались утраченными.

Вместе с тем, трудно допустить, чтобы столь развитая византийская музыкальная культура обходилась без нотации. Поэтому не следует скептически относиться к сообщению трактата о нотации, использовавшейся ранее, чем принятое современной наукой время рождения палеовизантийской нотации. Иное дело - вопрос о том, какова была эта нотация.

Свои соображения по этому поводу я кратко изложил в одном из разделов (глава IV, 1) книги "Византийское музыкознание" (200-204), который называется "Античная нотация в Византии". Его название достаточно определенно говорит о содержании моей гипотезы.

2 Указание πρὸς ἀνάμνησιν (для памяти) не может служить аргументом в пользу того, что в тексте речь идет исключительно о палеовизантийской нотации, которая, по всеобщему мнению, использовалась только для "напоминания" об уже известных произведениях. Дело в том, что знаки палеовизантийской нотации в абсолютном большинстве случаев обозначали не столько точные интервалы (хотя были и такие), сколько их приблизительную величину и направление движения - вверх или вниз. Руководствуясь подобными нотными знаками, по рукописи невозможно было выучить новое произведение. Они давали лишь возможность вспомнить основные мелодические контуры некогда известного песнопения.

Однако необходимо заметить, что подобная черта характерна для всех древних нотаций, а не только для палеовизантийской. Например, древнегреческая нотация способна была достаточно точно указать высоту звука в музыкальной системе, однако она была очень беспомощна в деле описания ритмического движения музыкального материала. Следовательно, и древнегреческое нотное письмо лишь возобновляло в слуховой памяти некогда знакомые мелодические обороты.

Значит, πρὸς ἀνάμνησιν может свидетельствовать не только о палеовизантийской нотации, но и о любой другой нотографии, знаковая система которой способна лишь приблизительно передать основные параметры звучащей музыки.

3 Как свидетельствуют древнегреческие источники, προσῳδία в античной музыкальной жизни выступала в двух ипостасях. Прежде всего, это был вокальный жанр с инструментальным сопровождением. Гесихий (*Lexicon*) пишет, что "просодия - это песня, сопровождаемая инструментом" ("προσῳδία μετ' ὀργάνου ᾠδή"); см. также *Pollucis Onomasticon IV 64*. Однако тот же Гесихий сообщает, что "просодический [мелос] - это песнь, содержащая гимн Богу" ("προσῳδιὸν ᾠδὴ ὕμνον θεοῦ περιέχουσα"). Конечно, в Византии получило развитие второе направление просодии (см.: *Du Cange. Glossarium...* 1257). Нужно думать, что именно в этом смысле употребляется термин προσῳδία и в

нашем трактате. К сожалению, в других византийских музыкально-теоретических источниках по *musica practica* этот термин не встречается; исключением является трактат Гавриила (*Gabriel* 60, 242 и 245), где он используется как определение акцента и просодических знаков.

⁴ Совершенно очевидно, что речь идет о нотации, фиксирующей музыкальный материал как для голоса, так и для инструмента. Не является ли это еще одним косвенным подтверждением того, что древнегреческая нотация не вышла из употребления в Византии после краха древнего мира (см. заключительный раздел комментария I к данному листу рукописи)? Вспомним вокальную и инструментальную древнегреческие нотные системы; см.: *Sachs C. Die griechische Instrumentalnotenschrift//ZfMw* 6, 1923-1924, 289-301; *idem. Die griechische Gesangsnotenschrift//Ibid.* 7, 1924-1925, 1-5; *idem. The History of Musical Instruments. New York, 1940, 131-135; idem. The Rise of Music in the Ancient World. New York 1943, 203-205.*

⁵ По свидетельству Л. Тардо (221, comment.3), *Codex Docheiarius 318* дает здесь "Καὶ μενεῖτω ὀργῆ ἢ πολυλογία". Скорее всего, нужно читать "Καὶ μένει τῷ (sic) ὀργῆ ἢ πολυλογία".

⁶ Совершенно очевидно, что рассеченная лямбда создает линию с наклоном вправо (оксия) и с наклоном влево (вария).

⁷ Только очень изощренная фантазия может вывести из начертания альфы (Α, α) какую-либо разновидность исона. Скорее всего, здесь произошла путаница: вместо того, чтобы указать на источник начертания исона, в тексте приводится буква альфа, "первенство" которой в алфавите отождествлялось с "первенством" исона в ряду нотографических знаков.

⁸ Совмещение олигона — и элафрона \frown дает "верхнюю часть" \triangle "тэты" (Θ).

⁹ Последние три слова - "τόνοι μετὰ μέλους" - в *РАИК 63* написаны как подзаголовок небольшого раздела, после которого явно видна лакуна, продолжающаяся не только до конца строки, но и на всю следующую строку. Можно предполагать, что в рукописи-источнике эта лакуна была заполнена соответствующими нотографическими знаками.

Это предположение подтверждается сообщением Ж. -Б. Ребура, который при публикации Иерусалимской рукописи отмечает в данном месте, что под заглавием "Τόνοι μετὰ μέλους" находится упражнение, занимающее четыре строчки (Rebours 306).

¹⁰ Во всех известных мне рукописях текст этого фрагмента явно испорчен и любое его толкование, конечно, невозможно без изрядного "насилия" над длинной серией следующих друг за другом существительных. Не мог миновать такой участи и мой перевод. Однако представляется, что, несмотря на все свои дефекты, вариант J ("λέγονται δὲ καὶ μέλη <...? ... > τρία σημάδια, σώματα, σχήματα καὶ δυνάμεις") самый правдоподобный.

К л.46 об.

¹ Не составляет большого труда понять, что это место также испорчено, ибо византийское музыкознание использовало ἄφωνα σημάδια и не имело понятия об ἄφωνα σώματα. Не исключено, что верный текст должен иметь такой вид: "διότι ἄνευ τῶν τοιοῦτων ἔμφωνων σωμάτων τὰ ἔμφωνα πνεύματα οὐ κινουῦνται..." ("потому что без этих звучащих тел не двигаются звучащие духи..."). Но я не решаюсь настаивать на этом варианте и перевел текст так, как он дан в рукописи.

² Я перевел σχήματα как "изображения", исходя из контекста фрагмента, где σχήματα - знаки, указывающие хирономию, в основе которых лежало воспроизведение жестами начертаний знаков, фиксировавшихся в рукописях.

³ Вспомним, что в подобном значении δύναμις встречалось еще у Аристоксена (*Elementa harmonica II*, R. Da Rios 42): "τῇ μὲν γὰρ ἀκοῇ κρίνομεν τὰ τῶν διαστημάτων μεγέθη, τῇ δὲ διανοίᾳ θεωροῦμεν τὰς τούτων δυνάμεις" - "Слухом мы различаем величины интервалов, а разумом мы судим об их значениях"; или (*ibid.*, II, 59): "ὁρῶμεν γὰρ ὅτι νήτη μὲν καὶ μέση παρανήτης καὶ λιχανοῦ διαφέρει κατὰ τὴν δυνάμιν καὶ πάλιν αὖ παρανήτη τε καὶ λιχανὸς τε καὶ παρυπάτης" - "Мы видим, что нета и меса отличаются по значению от паранэты и ли-

ханоса и, в свою очередь, перанэта и лиханос - от триты и паранэты".

Конечно, нельзя не отдавать себе отчет в том, как велико историческое расстояние между временами Аристоксена и созданием анализируемого трактата. Однако отдельные наблюдения над поздневизантийскими музыкально-теоретическими памятниками позволяют говорить, что и в них δύναμις иногда употреблялась как "значение", "смысл". Так, Гавриил (Gabriel 66, 305-306) пишет, что "кратима имеет то же самое значение" ("τὴν αὐτὴν δὲ δύναμιν ἔχει καὶ τὸ κράτημα"), которое имеет и диплои. А Мануил Хрисаф (*Manuel Chrysaphes* 58, 400-402) утверждает, что, "желая освободить от него [то есть от второго ихоса] мелос, автор устанавливает фтору четвертого ихоса и сразу же отменяет значение "ненано" ("θέλων λύσαι τὸ ταύτης μέλος ὁ ποιητὴς τίθησαι τὴν τοῦ τετάρτου ἤχου φθορὰν καὶ εὐθὺς περικόπτει τὴν δύναμιν τοῦ νεανῶ").

⁴ ἄφωνα τόνοι такой же *a nonsense* как и ἄφωνα σόματα. Вполне возможно, что здесь должны были стоять ἄφωνα σημάδια, так как в *Codex Lavra 1656* несколько ниже действительно начинается перечисление больших ипостаз (см. также комментарий 5 к л.41). Более того, определения, дающиеся этим знакам (σύνθετοι, σύνδεσμοι, σύμπλοκοι...), вполне могут подтвердить такое мнение. Однако среди них несколько раз встречаются σόματα. А это лишь подтверждает, что данное место так же испорчено, как и предыдущее (см. комментарий 1 к этому листу).

⁵ Текст, заключенный в угольные скобки, - перевод фрагмента из *Codex Lavra 1656*, так как этот каталог знаков отсутствует и в *Codex Jerusalemitanus 332*, и в *РАИК 63* (кроме трех заключительных наименований знаков). Как можно судить по публикации Ж. -Б. Ребура, вместо простого перечня знаков *Codex Jerusalemitanus 332* дает их таблицу (Rebours 307).

⁶ В *РАИК 63* "перепутаны" местами строчки: сначала излагается заглавие ("Ἐτέρα ἐρμηνεῖα τοῦ αὐτοῦ ποιητοῦ"), а затем строчка, содержащая заключительные названия каталога знаков (ἤμαργόν τρεμουλικόν, τζάκισμα) и относящаяся, конечно, к предыдущему разделу, а не к последующему.

Ж.-Б. Ребур ни словом не обмолвился о наличии в *Codex Jerusalmitanus 332* этого подзаголовка.

⁷ Этот фрагмент призван пояснить читателю различные значения двойного апострофа. Если он используется как "беззвучный знак", то он теряет свое интервальное значение и применяется при нисходящем движении мелодической линии только как указание на длительность (в средневизантийской нотации - удвоенный $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\acute{o}\tau\omicron\varsigma$). Если же двойной апостроф представлен в качестве интервального знака, то он обозначает нисходящую секунду. Вместе с тем, два следующих друг за другом апострофа, которые неопытному взгляду могут показаться "двойным апострофом", предполагают пение двух нисходящих секунд. Поэтому в тексте поясняется, что "апострофирующий имеет два интервала", тогда как подлинный двойной апостроф - один.

К л.47.

¹ κοῦφος - легкий.

² τσακίζεῖν можно перевести как "выламывать", "растопыривать".

³ Иначе говоря, слова, написанные в нотной рукописи под знаком параклитики.

⁴ παρακλητικὸς - призывающий, побуждающий.

⁵ То есть φθορά - разрушение. Конечно, нашему современнику странно читать, что фтора имеет свой мелос. Ведь общеизвестно, что знак модуляции не может иметь своего звучания. Он только сигнализирует тому, кто поет по нотной рукописи, что в конкретном месте песнопения происходит модуляция в иной ихос. Однако необходимо постоянно помнить, что для византийских музыкантов каждый нотографический знак, находящийся в определенном знаковом окружении, был не только теоретической абстракцией, но и знаменовал особое звучание (мелос). Поэтому упоминание в тексте о том, что фтора имеет свой мелос, является не только следствием общепринятого подхода к любому знаку нотации, но и желанием обратить внимание читателя на звучание (мелос) модуляционного сдвига.

⁶ Еще одно "темное" место. Можно догадаться, что название знака "темы" (θέμα) у византийских музыкантов

ассоциировалось с "основой" и неразрывно связанной с ней простотой (исполнения -? звукоизвлечения -?). Однако детали описываемого в тексте явления остаются неясными. Что такое "простой тесис"? Ведь даже самый "простой тесис" - это соединение, как минимум, двух знаков, обозначающих либо однотипные, либо различные стороны музыкального материала. Что такое "простая хирономия" и чем она отличается от "непростой"? Что это за "ощущение темы"? А, может быть, начало этого абзаца ("ὁσαύτως καὶ τὸ θέμα... ") испорчено? Не исключено, что перед τὸ θέμα ἄλλοῦν находилось наименование другого знака. Если это действительно так, то вариант J (τὸ χέρι) недопустим. Может быть, ближе к истине версия *РАИК 63*? Только, конечно, не τὸ χαίροις, а τὸ χαίρετισμός. Однако все это еще нуждается в проверке.

⁷ Согласно Ж.-Б. Ребуру (*Rebours 308*), после этой фразы в *Codex Jerusalimitanus 332* излагается упражнение. К сожалению, он не поведал о его содержании. В *РАИК 63* вообще отсутствует какой-либо след от упражнения. Однако Л. Тардо (224, comment. 8) пишет, что в этом месте в *Codex Lavra 1656* присутствует таблица знаков, указывающих серию восходящих и нисходящих звуков, наподобие той, которая находится в *Codex Barberinus Graecus 300* (*ibid.*, 153-154), то есть таблица, являющаяся неотъемлемой частью любой протетории и составленная по принципу последовательного увеличения размеров интервалов - вверх и вниз от унисона до октавы.

Исходя из этого, αὶ φωναί следовало бы здесь переводить как "интервалы". Но такая таблица является перечнем интервалов только с нашей точки зрения. Ведь мы привыкли к другой нотации, где восходящие и нисходящие звуковые последовательности изображаются на письме совершенно иначе. Видя же комплекс знаков интервальной нотации, мы оцениваем отдельно каждый знак или тесис и, таким образом, считаем восходящие и нисходящие серии звуков только следствием интервальных показателей. Для греческих же музыкантов, воспитанных на интервальной нотации, все представляется наоборот, и нотография упражнения указывает им восходящие и нисходящие звуковые

движения, зафиксированные с помощью расширяющихся и сужающихся интервальных величин. С такой позиции предложение из *Codex Jerusolimitanus 332* - "εἶτα ἄρχονται αἱ φωναί" - нужно переводить как "затем начинаются звуки".

⁸ Напомню, что сопоставление числа музыкальных звуков с количеством планет - давняя традиция. Еще Никомах (II в.) писал:

"Τὰ μὲν οὖν ὀνόματα τῶν φθόγγων ἀπὸ τῶν κατ' οὐρανὸν ἰόντων ἑπτὰ ἀστέρων καὶ τὴν γῆν περιπολευόντων πιθανὸν ὀνομάσθαι" (*Nicomachi Enchiridion 3*, С. Jan 241).

"Справедливо, что наименования звуков ведутся от передвигающихся и блуждающих по небу звезд и земли".

То же самое встречается у Аристида Квинтилиана, когда он передает мнение древних:

"τὴν δὲ ἑννεάδα μουσικὴν ἐκάλουν... <διὰ τὸ> τὴν τοῦ παντὸς ἁρμονίαν τε καὶ περιφορὰν εἰς τοσοῦτον συμβαίνειν τὸν ἀριθμὸν ἑπτὰ μὲν πλανητῶν, δυεῖν δὲ τῆς τε ἀπλανοῦς σφαίρας καὶ τῆς μενοῦσης ὀνομαζομένων" (*Aristidis Quintiliani De musica III 6*, R. Winnington - Ingram 102).

"Они называли девятку музыкой..., потому что гармония и вращение вселенной соответствует тому же числу - 7 планетам и двум сферам, названными неподвижными и остоянными".

Можно было бы привести достаточно много свидетельств, подтверждающих популярность числа 7 при объяснении различных явлений природы и жизнедеятельности человека. Я процитирую заимствованный у Теона Смирнского (II в.) один из подобных примеров, содержание которого показывает многочисленность областей, якобы регулировавшихся закономерностями, выражающимися числом 7:

"Τὸ γοῦν βρέφος δοκεῖ τελειοῦσθαι ἐν ἑπτὰ ἔβδομάσιν, ὡς Ἐμπεδοκλῆς αἰνιάττειται ἐν τοῖς Καθαρμοῖς... γόνιμα δὲ γίνεσθαι ἐν ἑπτὰ μηνσὶ, γενόμενα δὲ ἐν ἑπτὰ μηνσὶν ὀδοντοφυεῖν, ἐκβάλλειν τε τοὺς ὀδόντας ἐν ἑπτὰ ἔτεσι. σπέρμα δὲ καὶ ἦβη ἐν δευτέρᾳ ἔβδομάδι γένει δὲ ὡς ἐπίπαν ἐν τρίτῃ καὶ τὴν εἰς μῆκος αὔξην ἀπολαμβάνει, τὴν δ' εἰς πλάτος ἐν τετάρτῃ ἔβδομάδι. αἱ τε κρίσεις τῶν νόσων ἐφ' ἡμέρας ἑπτὰ, καὶ βαρυτέρα κατὰ πάντα τοὺς περιοδικοὺς πυρετοὺς εἰς τὴν ἔβδόμην ἅπαντᾶ..., τὸ τε πλῆθος τῶν πλανωμένων ἑπτὰ καὶ ἀπὸ ἰσημερίας ἐπὶ ἰσημερίαν μῆνες ἑπτὰ καὶ πόροι δὲ κεφαλῆς ἑπτὰ καὶ σπλάγχνα ἑπτὰ, γλῶσσα, καρδία, πνεύμων, ἦπαρ, σπλῆν, νεφροὶ· δύο" (Theonis Smyrnaei Expositio..., E. Hiller 104).

⁹ При знакомстве с этим отрывком возникает впечатление, что в нем термином ἴσον обозначается не только собственно знак исона ("с чего начинать"), но и то явление, которое в рукописях именуется τὸ ἰσοκράτημα (буквально: "удержание исона") - исполнение одной частью хора некоего протянутого звука, на фоне которого звучит мелодическая линия, поющая другая часть хора (см.: *Στάθης* Γρ. Οἱ ἀναγραμματοῖσι... 31,36-37; см. также комментарий 4 к л.50 об.). Известно, что уже в рукописях XIV века встречаются соответствующие ремарки, требующие "исонного пения". Так, в одной из рукописей Кутлумушского монастыря (*Codex Kutlumuşius 457*), датированной второй

"Представляется, что зародыш [человека] формируется в 7 недель, как намекает Эмпедокл в "Искуплениях"... В 7 месяцев [нередко] совершается жизнеспособное рождение. В 7 месяцев прорезаются зубы, а в 7 лет вырастают зубы. Семя и юношеская сила [появляются] во второе 7- [летие], борода же обычно - в третье и [тогда же человек] достигает полного роста, а в четвертое 7- [летие] - полноты. Кризисы болезней [проходят] через 7 дней. Самый тяжелый из всех приступов лихорадки приходится на 7 [день].... Количество планет - 7. От одного равноденствия до другого - 7 месяцев. [Имеется] 7 выходов из головы и 7 внутренностей: язык, сердце, легкие, печень, селезенка и две почки".

половиной XIV века, на л.6 зафиксировано: "Ἐνταῦθα ἄρχεται ὁ δεξιὸς χορὸς, ἴσα καὶ ἀργὰ, οἱ ὅλοι ὁμοῦ πλ. δ' "Πάντα ἐν σοφίᾳ". В той же рукописи на л.104 об. отмечено: "Ἐἴτα ἠχίζει ὁ δομέστικός καὶ πάλλουσι ἔξω ὅλοι τοῦτο, οὕτως ἀργὰ καὶ ἴσα [ἦχος] β' "Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ " (см.: Ibid., 36-37). Нетрудно догадаться, что практика подобного пения использовалась задолго до того, как она оказалась зарегистрированной на листах рукописей. Судя по всему, в комментируемом месте подразумевается τὸ ἰσοκράτημα.

Действительно, разве можно иначе толковать одновременное повествование о семи основных звуках музыкальной системы и об исоне? Если в тексте утверждается, что наряду с 7 звуками существует и исон, то, значит, речь идет об исоне, представляющем восьмой звук, олицетворяющий собой ладотональное тождество с первым. Однако ясное по содержанию первое предложение фрагмента ("Вместе с равенством, то есть с исоном, [их] существует восемь") сразу же сменяется вопросом ("Как? "), после которого следует неожиданное объяснение, никак не связанное с предыдущим предложением, и исон уже появляется как нотографический знак, ставящийся в начале любого песнопения. Таким образом, в тексте появляется "шов", являющийся, скорее всего, следствием грубой состыковки неоднозначных текстов.

¹⁰ См. комментарий 12 к л.41 об.

¹¹ Это предложение, конечно, является заглавием следовавшего далее упражнения. В *РАИК 63* от него сохранился лишь еле заметный след в виде небольшой лакуны (строчка 31) от окончания предложения до заглавия следующего раздела трактата ("Разделение музыки"). В публикации Л. Тардо *Codex Lavra 1656* отсутствует и это предложение, и вообще упоминание об упражнении (см.: *Tardo 225*). Ж.-Б. Ребур же указывает, что в *Codex Jerusalimitanus 332* в этом месте находится упражнение "sur les voix ascendantes et descendantes" (*Rebours 309*). Однако непонятно, какая разница между этими упражнениями и тем, которое было упомянуто выше в связи с Иерусалимской рукописью (см. комментарий 7 к настоящему листу).

¹² τερетισμός или τερέτισμα - вокальный жанр, имевший древние истоки. Его название происходит от глагола τερετίσειν - издавать щебетание подобно ласточке или издавать звуки, похожие на "песнь" сверчка. Такой жанр был широко распространен еще в Древней Греции. Гесихий (*Lexicon*) сообщает о нем следующее: "τερετίσματα ὄδοι ἀλατηλαί, τὰ τῆς κιθάρας κρούματα καὶ τὰ τῶν τεττίων ἄσματα" ("теретисмы - ложные песни: пьесы для кифары и пение сверчков) или " τερετίζοντα λαλοῦντα ἐκ μεταφορᾶς τῆς χελιδόνος " ("теретиствующие - те, которые щебечут, подобно ласточке"). К сожалению, подробные характеристики античных теретисм не сохранились. Но, как можно судить по свидетельствам ранневизантийских и поздневизантийских специальных источников, передающих античную традицию, для этого жанра были присущи орнаментика, распевы и фиоритуры (см.: *Anonyma De musica scripta Bellermanniana*, D. Najock 4,28,29; *Manuel Bryennius. The Harmonics...*, G. Jonker 308, 312). В христианскую эру наименование τερетισμός применялось к другому вокальному жанру, известному как τὸ κρατήμα.

¹³ Точное наименование - ἡ χοραὺλητική: соединение ὁ хорός (хор) и ἡ αὺλητική (искусство игры на авлосе). Хоравлетикой в Древней Греции называли искусство сопровождать пение хора игрой на авлосе.

К л.47 об.

¹ Подобное подразделение музыки было известно еще в Древней Греции. Например, Платону приписывалось такое разделение музыки:

“Ἡ μουσικὴ εἰς τρία
 διαίρεται· ἔστι γὰρ ἢ μὲν διὰ
 τοῦ στόματος μόνον, οἷον ἢ
 φῶδῃ· δεύτερον δὲ διὰ τοῦ
 στόματος καὶ τῶν χειρῶν,
 οἷον ἢ κιθαρῳδία· τρίτον ἀπὸ
 τῶν χειρῶν μόνων, οἷον ἢ
 κιθαριστικὴ· τῆς ἄρα μουσι-
 κῆς ἔστι τὸ μὲν ἀπὸ τοῦ
 στόματος μόνον, τὸ δ' ἀπὸ
 τοῦ στόματος καὶ τῶν χειρῶν,
 τὸ δ' ἀπὸ τῶν χειρῶν”
 (Diogenis Laertii De clarorum
 philosophorum vitis..., С.
 Cobet 87-88).

“Музыка разделяется на три
 [вида]: одна - только для уст,
 как песня; другая - для уст и
 рук, как кифародия; а третья -
 только для рук, как кифа-
 ристика. Стало быть, один
 [род] музыки только для уст,
 другой - для уст и рук, а
 третий - для рук”.

² Как известно, согласно античному мифу, первая лира была сделана из кишок барана, натянутых на панцирь (ὄζωραξ) черепахи. Шкура животных также использовалась для производства многих инструментов.

³ Не исключено, что перед нами попытка описания одного из важнейших хирономических жестов, выполняющихся с целью передачи певчим того музыкально-звукового феномена, который в рукописи фиксировался знаком исона.

⁴ Этот милетский икос доставил много хлопот первым исследователям комментируемого трактата. Как известно, традиция “национальных” и “племенных” наименований (лидийский, фригийский, дорийский и т. д.) ладотональных образований идет с Древней Греции. Однако, ни один (!) из сохранившихся античных специальных источников не упоминает “милетской гармонии”.

Гийом Виллото, увидев в рукописи указание на “милетский икос”, решил, что это ошибка. Для европейца, воспитанного на древнегреческой классической теории музыки, такое заключение вполне закономерно. Г. Виллото сразу же стал искать источник обнаруженной им “ошибки”. Он увидел ее причину в некой (явно выдуманной им) эволюции произношения прилагательного μιξολύδιος (миксолидий-

ский), которым древние греки называли одну из ладотональностей своей музыкальной системы. По мнению Г. Виллота, сначала из-за выпадения буквы (синкопы) ξ вместо μιξολύδιος произносили μιλύδιος (?), а затем, якобы в результате смягчения δ, получилось μιλήσιος (милетский). Но так как Г. Виллоту было убеждено, что название плагального ихоса всегда состояло из наименования основного с добавлением приставки ὑπό, то во имя утверждения своей концепции он пошел даже на "исправление" текста первоисточника и фразу "ἐκ Μιλήτου ὁ μιλήσιος ὁ δ-ος καὶ ἐξ αὐτοῦ ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου" перевел как "Le milésien est venu de Milet; de celui-ci s'est formé l'hypomilesien" (*Villoteau G. Op. cit.*, 812), то есть: "Милетский [ихос] произошел из Милета, и от этого последнего произошел гипомилетский". Так, согласно Г. Виллоту, должна была гласить греческая рукопись, освобожденная от ошибки.

Более интересный шаг к разгадке милетского ихоса сделал Ж.-Б. Ребур. В одном из своих комментариев к публикации Иерусалимской рукописи он напомнил читателям, что "Милет еще задолго до Афин являлся мощным очагом эллинской цивилизации; таким образом, ничто не противоречит тому, что великий город считал за честь иметь свою музыкальную систему, как Фригия, Лидия и другие его соседи. Мы почти вынуждены были бы принять эту гипотезу, если бы в некоторых других трактатах также упоминалась милетская тональность. К сожалению, это наименование содержится только в приведенном отрывке. Однако одного этого свидетельства мало, чтобы согласиться с ним полностью" (*Rebours 9*).

На рациональное зерно, содержащееся в мнении Ж. -Б. Ребура, я укажу в следующем комментарии. Здесь же нужно отметить, что последнее его утверждение неверно, так как наш трактат - не единственный византийский музыкально-теоретический источник, упоминающий милетский ихос. Так, в сочинении Гавриила (*Gabriel 74, 411-414*) содержатся следующие знаменательные слова:

"Ὁ δὲ τέταρτος καλεῖται
μικρολύδιος τινὲς δὲ τοῦτον
οὕτως ἀνόμασαν, ἐγὼ δὲ λέγω
μιλήτιός ἐστιν, ὅτι ἐν τῇ
Μιλήτῳ ἐπλεόναζε τὸ τοῦδε
μέλος".

"Четвертый [ихос] называ-
ется миксолидийским. Неко-
торые так называли его. Но я
называю [его] милетским, по-
тому что его мелос был по-
пулярен в Милете".

Знакомясь с этим фрагментом, нужно иметь в виду, что мнение Гавриила, как и терминология рассматриваемого нами текста, не могли появиться *ex nihilo*. Следовательно, это была определенная линия в византийском музыкознании, истоки которой скорее всего уходят в ранневизантийское время.

⁵ Такова была точка зрения, повсеместно распространенная не только в Византии, но и в поздней античности. Она была результатом своеобразно истолкованных явлений архаического музыкального искусства и свидетельств о нем. В действительности же, как представляется, суть дела заключалась несколько в ином. Подробно свои взгляды на эту проблему, серьезно отличающиеся от общепринятых, я изложил в книгах: Запев тысячелетий. Популярные очерки музыкальной культуры Древней Греции и Древнего Рима (в печати); Боэций. О музыкальном установлении. Исследование, перевод и комментарии (в печати).

Культура многих греческих племен и "варварских" народов в представлении самих греков ассоциировалась со своеобразным искусством и, в частности, с особыми стилями музыки. Они выражались разнообразными дорийскими, ионийскими, эолийскими, фригийскими и лидийскими мелосами, то есть песнями, музыкальным сопровождением плясок, инструментальными пьесами и т. д. Иногда их называли "гармониями" (ἁρμονίαι), что подразумевало особые "стили". Причем в мелосах различных племен и народов естественно воплощались специфические, характерные образы, отражавшие жизнь того или иного народа.

Известно, что в древнейшие времена важную роль для эмоционального восприятия образа играл регистр его звучания. Поэтому различные национальные мелосы и гармонии излагались в соответствующих регистрах, зависящих от особенностей образов. Так, например, мужественные и

героические песни и эмбатерии (марши) дорийцев чаще всего звучали в низком регистре, а лидийские погребальные заплачки - в высоком. Конечно, это не означает, что дорийская музыка звучала только в низком регистре, а лидийская - исключительно в высоком. Речь идет лишь о наиболее характерной тенденции, связанной со смыслом музыкальных образов и особенностями античного слухового восприятия различных регистров. Во всяком случае, в представлении древних греков строгая и героическая музыка дорийцев и ее этос (ἦθος) были неразрывно связаны с низким регистром звучания, а любовные и похоронные песни лидийцев - с высоким.

Впоследствии эта особенность античной художественной жизни послужила основой для создания теории системы тональностей, где каждое наименование типа "дорийский", "фригийский", "лидийский" и прочие было сопряжено с относительным высотным уровнем звучания ладовой организации. Сформированная таким образом тональная система широко распространилась и укоренилась в сознании многих поколений. По прошествии значительного исторического времени из памяти потомков полностью "выветрились" причины, приведшие к созданию подобной системы, и возникла необходимость в ее истолковании. Вот тогда-то и произошло зарождение той, ставшей впоследствии знаменитой, концепции, согласно которой в жизни дорийцев превалировала дорийская ладотональность (ἁρμονία, τόνος, τρόπος), у фригийцев - фригийская, а у лидийцев - лидийская. Несмотря на всю свою бессмысленность, такая точка зрения держалась много столетий.

Однако, если вернуться к ее истокам, то есть к той реальной художественной ситуации, давшей импульс для формирования теоретической тональной системы, то предположение Ж. -Б. Ребура (см. предыдущий комментарий) выглядит довольно правдоподобно.

Действительно, в древнегреческом обиходе существовали не только дорийский, фригийский и прочие "национальные" гармонии (то есть стили) и мелосы. Известно, например, упоминание "областного" стиля - беотийского (*Aristophanis Acharnenses* 13-14) или "памфилийского стиля"

(*Παμφύλων τράδων* " - *Philostrati Vita Apollonii... I 30*). Почему же не могли существовать "городские" гармонии-стили, допустим, "милетский"? Таким прилагательным мог обозначаться стиль музыкального искусства Милета, давшего Древней Греции великого дифирамбиста и музыканта Тимофея (ок.450-360 гг. до н. э.).

Вместе с тем остается непонятным, почему предание о милетском мелосе прошло мимо специальных древнегреческих трактатов по музыке. Не зародилось ли оно на закате античного мира или на заре византийской эпохи? На все эти вопросы пока невозможно дать ответ. Поэтому нет ничего удивительного, что современные комментаторы обходят молчанием упоминание милетского ихоса в любом источнике; см., например: *Tardo 226; Hannick. Ch. und Wolfram G. Kommentar // Gabriel Hieromonachos... 124-125.*

⁶ Отождествление александрийского ученого Клавдия Птолемея (83-161 гг.) с каким-либо из пятнадцати Птолемеев, правивших Египтом с 305 по 30 гг. до н. э., - давнее заблуждение. Согласно одним исследователям, начало версии о царском происхождении Клавдия Птолемея восходит к неизвестному переписчику сочинений знаменитого врача, анатома и физиолога Клавдия Галена (129-199 гг.). Якобы этот переписчик после имени Птолемея написал, что он был "царем Египта". По другому предположению, Птолемей родился в Птолемаиде Гермийской (Верхний Египет) и, как обычно делалось в то время, получил прозвище по месту своего рождения - Клавдий Птолемаидский. Впоследствии же, благодаря популярности имени Птолемея, Клавдий Птолемаидский стал упоминаться как Клавдий Птолемей (подробнее об этом см.: *Бронштэн В. А. Клавдий Птолемей. Москва 1988, 12*). В нашем же трактате путаница обусловлена не только существовавшей традицией, склонной считать ученого Птолемея и царя Птолемея одним и тем же лицом, но и тем, что в "Гармониках" Птолемея передается древняя система тональностей, терминология которой идентична наименованиям, использовавшимся в системе ихосов (дорийской, фригийской и т. д.).

В свое время Ж. -Б. Ребур высказал предположение, что автор публикуемого трактата, возможно, спутал Клавдия

Птолея с тем из царствовавших Птолемеев, который за свою любовь к авлосу получил прозвище Птолея-Авлета (*Rebours 9*, comment. 2). Такое предположение лишено всякого основания. Параллель между теорией октоиха и тональной системой, изложенной в работе Клавдия Птолея, вполне допустима. Параллель же между ученым Клавдием Птолемеем и царем Египта, увлеченным игрой на авлосе и, вполне возможно, даже не знавшем ничего о теории музыки, - надумана и держится только на общем прозвище.

К л.48.

¹ Знаменитый кодекс *Ancien fonds grec 360* то же самое объяснение излагает в следующих словах (Raasted J. *The Hagropolitites 9*):

"Ἀγιοπολίτης λέγεται τὸ βιβλίον, ἐπειδὴ περιέχει, ἁγίων τινῶν καὶ ἀσκητῶν βίῳ διαλαμπράντων <... > ἐν τῇ ἀ-γία πόλει τῶν Ἱεροσολύμων, συγγράματα παρὰ τε τοῦ κυροῦ Κοσμᾶ καὶ τοῦ κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ τῶν ποιητῶν". -

"Книга называется "Святоградец", так как содержит <...?> некоторых святых и аскетов, известных своей жизнью в Святом граде Иерусалиме, [написанные-?] поэтами господином Косьмой [Майюмским] и господином Иоанном Дамаскиным".

* ² Как правило, в греческих специальных источниках это теоретическое положение излагается посредством *genetivus possessivus*: ὁ μέσος α-ου ἤχου, ὁ μέσος β-ου ἤχου....

³ Уже давно существует мнение, что ᾄσμα в данном случае - светская песня, а "Святоградец" - олицетворение церковных песнопений. Видимо, впервые его высказал Ж. - Б. Ребур (*Rebours 10*, comment. 2). Во всяком случае, именно от него оно перешло в более поздние работы: *Thibaut J. -B. Monuments...* 58; *Wellesz E. Die Kirchenmusik im byzantinischen Kirche*, 97; *Wachsmann K. Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang*, 84. Сомнение в справедливости такого толкования ᾄσμα высказал Р. Шлёттерер (*Schlötterer R. Die kirchenmusikalische Terminologie der griechischen Kirchenväter*, 48). Однако, сейчас этот вопрос невозможно решить однозначно, так как использование

ᾄσμα в тексте "Святоградца" дает основание для двух прямо противоположных выводов.

В одном из фрагментов "Святоградца" (90, Raasted 79-80) сообщается:

"τὰ μέλη ἢ ἀπλῶς ἢ κατὰ σύγκρασιν κρουμένων ὧν φθόγγων ἐξηχεῖται ἢ δὲ σύγκρασις γίνεται συμφώνων ἢ διαφώνων κρουμένων. καὶ τὴν μὲν τῶν διαφώνων σύγκρασιν φράγμα καλοῦσι, τὴν δὲ τῶν συμφώνων συμφωνίαν· καὶ λαμβάνεται ἐπὶ μὲν τῶν ἁσμάτων κρᾶσις μόνη σύμφωνος, ἐπὶ δὲ τῶν μελῶν ἀμφοτέρα".

"Мелосы озвучиваются либо просто [голосом], либо при слиянии инструментальных звуков. Слияние же образуется либо из созвучных, либо из несозвучных инструментальных звуков. Слияние из несозвучных [звуков] называют "фрагма", а из созвучных - созвучие. И в песнях применяется только созвучие, а в мелосах - оба [сочетания]. "

Из содержания этого фрагмента (относительно φράγμα см.: Vincent. Notice... 260-261; Raasted J. The Hagiaopolites, 80-81), следует, что ᾄσμα и μέλος не относятся к церковным песнопениям, так как в обоих случаях применялось инструментальное сопровождение. А общеизвестно, что песнопения восточной церкви были лишены инструментального аккомпанемента.

Вместе с тем другой обширный отрывок из "Святоградца" (6, Raasted 14) дает сведения для совершенно иного вывода:

"Οἱ μὲν οὖν τέσσαρες
 πρῶτοι οὐκ ἐξ ἄλλων τινῶν
 ἀλλ' ἐξ αὐτῶν γίνονται. οἱ δὲ
 τέσσαρες δεῦτεροι, ἤγουν οἱ
 πλάγιοι, ὁ μὲν πλάγιος πρῶτος
 ἐκ τῆς ὑπορροῆς τοῦ πρώτου
 γέγονε. καὶ ἀπὸ τῆς ὑπορροῆς
 τοῦ πληρώματος τοῦ δευτέρου
 γέγονεν ὁ πλάγιος δευτέρου·
 ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον δὲ καὶ τὰ
 πληρώματα τοῦ δευτέρου <εἰς
 τὸν πλάγιον δευτέρου> τελειοῖ.
 ὁ βαρὺς ὁμοίως καὶ ἀπὸ τοῦ
 τρίτου· καὶ γὰρ εἰς τὸ ἄσμα ἡ
 ὑποβολὴ τοῦ βαρέως τρίτος
 ψάλλεται ἅμα τοῦ τέλους
 αὐτοῦ. καὶ ἀπὸ τοῦ τετάρτου
 γέγονεν ὁ πλάγιος τέταρτος.
 καὶ ἀπὸ τῶν τεσσάρων πλα-
 γίων ἐγεννήθησαν τέσσαρες
 μέσοι· καὶ ἀπ' αὐτῶν αἱ
 τέσσαρες φθοραὶ. καὶ ἀνε-
 βιβάσθησαν ἤχοι ἰς', οἵτινες
 ψάλλονται εἰς τὸ ἄσμα, οἱ δὲ
 δέκα ὡς προείπομεν εἰς τὸν
 'Ἁγιοπολίτην".

"Четыре первые [ихоса] об-
 разуются не из каких-то дру-
 гих, а сами по себе. Четыре
 вторых [ихоса], то есть пла-
 гальные, [образуются так]:
 первый [плагальный] произо-
 шел от распространения вниз
 первого [основного], а от рас-
 пространения вниз состава
 второго [ихоса] произошел
 плагальный второго. Анало-
 гичным образом и "низкий"
 [произошел] от третьего [ихо-
 са], ибо в песне основа "низ-
 кого" поется [как] третий, од-
 новременно с его окончанием.
 И от четвертого [ихоса] про-
 изошел четвертый плагальный.
 А от четырех плагальных были
 образованы четыре средин-
 ных, а от этих - четыре фто-
 ры. И [в результате] были
 представлены 16 ихосов, кото-
 рые поются в песнопении. В
 "Святоградце" же, как мы ска-
 зали прежде, их десять".

Нетрудно заметить, что, согласно этому тексту, и ἄσμα, и Ἁγιοπολίτης организованы на принципах октоиха. Уже только одно это обстоятельство не дает повода причислять ἄσμα к светским песням, так как по бытовавшим пред-
 ставлениям именно в церковной музыке ладотональные нормы регулировались системой ихосов. Расхождение же в количестве используемых ихосов в данном случае несущественно. Скорее всего, эти расхождения вызваны неоднотипными исчислениями ихосов: в Ἁγιοπολίτης принимаются во внимание только κύριοι и πλάγιοι, а в ἄσμα учитываются также μέσοι и φθοραὶ, которые по сути дела

являются теми же κύριοι и πλάγιοι, но названными иначе, в зависимости от своего высотного соотношения друг с другом в каждом конкретном песнопении.

В последнем из приведенных отрывков важно обратить внимание на соединение ις' ἦχοι и singularis ᾄσμα. Никакая музыкальная логика одного-единственного песнопения не в состоянии выдержать не только 16, но даже и значительно меньшее число ихосов. В противном случае это будет не художественное произведение, а некий учебный образец, созданный ради наглядной иллюстрации модуляций из одной ладотональности в другую. Поэтому, если перед нами не грамматическое недоразумение, есть все основания считать, что здесь ᾄσμα употребляется не как конкретное песнопение, а как некое собирательное обозначение для определенного певческого жанра.

⁴ Перевод - согласно тексту *Codex Vaticanus 872* (Tardo 166), см. сноску 42 к л.48.

⁵ Для объяснения вокализа "Νεανες", как видно, использовалась близость звучания его слогов к "Nūn ἄφες".

⁶ Правда, здесь ни о какой близости звучания вокализа и приводящегося выражения не может быть и речи. Поэтому метод объяснения настройки третьего ихоса остается неясным. Вполне возможно, что с этой фразы начиналось какое-то известное песнопение, написанное в третьем ихосе.

⁷ С точки зрения греческой терминологии - это не новый вопрос, а продолжение обсуждения предыдущего, касающегося ἡ φωνή. Разница заключается лишь в том, что в предыдущем разделе ἡ φωνή - интервал, а здесь - "голос".

К л.48. об.

¹ Представляется, что наиболее верный вариант этого глагола - εἶπωσι, получающийся от записанного "на слух" в Р: η (=ει) + πόση (=πωσι). Такую же мысль высказал и Ж. - Б. Тибо (см.: *Thibaut J. -B. Monuments...* 87, comment. 4).

² Аналогичную классификацию дает и *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 152). Как известно, древнегреческое музыкознание, из которого заимствованы все эти наименования, не знало термина "типомиксолидийский". В античной теории музыки некогда существовал τόνος (или τρόπος), называвшийся "лидийским". Это был самый

высокий тонос в ладотональной системе. В дальнейшем, в результате музыкального освоения новых звуковысотных сфер, рядом с лидийским появился более высокий тонос - "миксолидийский" (μξολύδιος - буквально: "связанный с лидийским"), что в ракурсе античной ладотональной системы указывало на то, что миксолидийский тонос был расположен рядом с лидийским. Последующее расширение музыкально-звукового пространства привело к появлению еще более высокого тоноса - гипермиксолидийского (ὑπερμξολύδιος - буквально: расположенный над миксолидийским).

Каким же образом в византийском источнике могло появиться название "гипомиксолидийский", отсутствовавшее в древнегреческой теории музыки?

Средневековые теоретики знали, что тоносы низкой звуковой сферы образуются от названия основного тоноса с приставкой ὑλό (под). Поэтому, имея названия основных ихосов, среди которых был и "миксолидийский", они механически добавляли к их наименованиям приставку ὑλό. Так, наряду с другими названиями плагальных ихосов, возник и "гипомиксолидийский".

³ В изложении текста этого ответа нетрудно увидеть некоторое противоречие. В одном предложении утверждается, что ихосы лишены собственных названий, а именуются, подобно ступеням (нужно думать - звукоряда), по номерам. Такой подход полностью соответствует логике ладотональной системы, где каждая тональность располагается на высотном уровне соответствующей ступени. Но буквально в следующем предложении приводятся "личные имена" для каждого ихоса: дорийский, фригийский и т. д. Последнее обстоятельство, безусловно, связано с древнейшими традициями, уходящими своими корнями в древнегреческое музыкознание. Скорее всего, указанное противоречие (кстати, достаточно распространенное в византийских музыкально - теоретических источниках) является следствием совмещения положений *musica practica* и *musica speculativa*: первая оперировала нумерацией ихосов, а вторая - античной терминологией.

4 Начиная с этого вопроса, текст рукописи излагает теоретические установки, связанные с палеовизантийской нотацией.

5 Оборот καὶ οἱ τόνοι, следующий после τέσσαρα, я выпустил при переводе не столько потому, что он отсутствует в других рукописях, сколько из-за его бессмысленности для данного ответа. Это также очевидная ошибка переписчика. Возможно, этими οἱ τόνοι он уже "предвосхищал" следующий вопрос: "Τί εἰσὶ τόνοι; "

6 Как видно, уже никогда нельзя будет узнать, почему при перечислении тонов после восьмого наименования в *РАИК 63* неожиданно возникло заглавие "Περὶ τόνου", да еще фраза "καὶ τόνοι μὲν εἰσὶ". Конечно, можно попытаться смоделировать несколько ситуаций, приведших к такому "обрыву" плавного перечисления. Но вряд ли у какой-нибудь из них окажется больше шансов для того, чтобы быть принятой за единственно верную. Вот одна из таких возможных ситуаций: переписчик, перечисляя тоны и увидев следующие далее в рукописи-источнике рубрики "Περὶ πνευμάτων" и "Περὶ κεντήματος", решил по собственной инициативе способствовать единой форме изложения материала и хоть с опозданием, но все же прервав каталог тонов, внес новый подзаголовок "Περὶ τόνου" (хотя вернее "Περὶ τόνων") и, чтобы восстановить прерванное перечисление, записал: "καὶ τόνοι μὲν εἰσὶ" ("Существуют и [такие] тоны"). Однако, повторяю, это только одна из многих допустимых версий.

7 Судя по всему, правильный вариант зафиксирован в *Codex Barberinus Graecus 300*: не τὸ ἐλαφρόν, τὸ κλάσμα, а τὸ ἐλαφρόν κλάσμα (Tardo 159), так как только в таком случае получается 5 полутонов, объявленных ранее (см. также: *Floris C. Neumenkunde...* 36).

8 Не вызывает сомнений, что единственно приемлемый вариант, соответствующий содержанию отрывка, находится в *J*: "Πνεύματα δὲ εἰσὶ ταῦτα". Такую же позицию занимал и *Ж.-Б. Тибо* (*Monuments...* 87, comment.5).

9 Как видно, верное перечисление дает *В*, где выпущена аподерма - лишний знак по отношению к четырем духам, объявленным ранее.

¹⁰ При переводе я выпустил лишнее $\chi\omega\rho\acute{\iota}\varsigma \delta\acute{\alpha}\lambda\iota\gamma\omicron\upsilon$, которое переписчик по рассеянности перенес сюда из предыдущего предложения.

¹¹ Здесь присутствует типичная для переписчика *РАИК* 63 ошибка: он "перескочил" с одних $\varphi\omega\nu\acute{\alpha}\varsigma$ ($\tau\acute{o}\dots \chi\alpha\mu\acute{\iota}\lambda\omicron\nu \acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota \epsilon\acute{\iota}\varsigma \acute{\epsilon}\lambda\acute{\alpha}\tau\tau\omega\sigma\iota\nu \varphi\omega\nu\acute{\alpha}\varsigma \tau\acute{\epsilon}\sigma\sigma\alpha\rho\alpha\varsigma$) на другие ($\tau\acute{o}\dots \acute{\epsilon}\lambda\alpha\varphi\rho\acute{o}\nu \epsilon\acute{\iota}\varsigma \acute{\epsilon}\lambda\acute{\alpha}\tau\tau\omega\sigma\iota \varphi\omega\nu\acute{\alpha}\varsigma \delta\acute{\upsilon}\omicron$). В результате получилось, что хамили указывает движение только на две фони, тогда как в действительности - на четыре (см. сноску 69 к л.28 об. греческого текста).

К л.49.

¹ Нельзя не отметить, что ксирон класма и анатрихисма отсутствуют в ранее приведенном перечислении 15 тонов.


² Вернее, из начертаний нескольких изображений знаков, обозначающих тоны.

³ Добавленная в *РАИК* 63 $\kappa\alpha\acute{\iota} \pi\epsilon\tau\alpha\sigma\theta\eta\varsigma$, скорее всего, является ошибкой переписчика, так как все известные изображения дипли не дают оснований считать, что в ее начертание входит петаста. Не случайно $\kappa\alpha\acute{\iota} \pi\epsilon\tau\alpha\sigma\theta\eta\varsigma$ отсутствует в Ватиканской и Иерусалимской рукописях. Вполне возможно, что $\kappa\alpha\acute{\iota} \pi\epsilon\tau\alpha\sigma\theta\eta\varsigma$ появилась рядом с η *διπλή* благодаря все той же рассеянности писца, взгляд которого в момент переписки этого места скользнул по следующей строчке, где при описании формы анастамы рядом с дипли также упомянута петаста, да еще в том же родительном падеже: $\delta\acute{\iota}\alpha \delta\iota\pi\lambda\eta\varsigma \kappa\alpha\acute{\iota} \pi\epsilon\tau\alpha\sigma\theta\eta\varsigma$.

⁴ Конечно, сообщение *РАИК* 63: " $\tau\acute{o} \xi\eta\rho\acute{o}\nu \kappa\lambda\acute{\alpha}\sigma\mu\alpha \delta\acute{\iota}\alpha \delta\acute{\upsilon}\omicron \acute{\omicron}\xi\acute{\epsilon}\iota\omega\nu <\kappa\alpha\acute{\iota}> \tau\acute{o} \acute{\epsilon}\lambda\alpha\varphi\rho\acute{o}\nu [= \tau\omicron\upsilon \acute{\epsilon}\lambda\alpha\varphi\rho\acute{o}\upsilon]$ " - ошибочно, так как начертание ксирон класмы вряд ли может трактоваться как лигатура оксии и элафрона. Знаменательно, что эта фраза отсутствует в остальных рукописях. Очевидно, здесь мы имеем дело с новой ошибкой переписчика, повторившего $\tau\acute{o} \xi\eta\rho\acute{o}\nu \kappa\lambda\acute{\alpha}\sigma\mu\alpha$ из предшествующего перечисления тонов. Значит, на месте $\tau\acute{o} \xi\eta\rho\acute{o}\nu \kappa\lambda\acute{\alpha}\sigma\mu\alpha$ могло оказаться и другое название вышеприведенного каталога тонов.

Можно быть уверенным, что правильное чтение дает *Codex Barberinus Graecus 300*: "τὸ κράτημα διὰ δύο ὀξείων καὶ ἑλαφροῦ κλάσματος" (оно и использовано при переводе).

Как видно, какой-то из переписчиков, привыкший к самостоятельным терминам "элафрон" и "ксирон класма", обнаружив ἑλαφροῦ κλάσματος, не смог трактовать такое соединение слов как *terminus technicus* и решил, что в рукописи ошибка. Поэтому ему не оставалось ничего другого, как сохранить в тексте хорошо знакомое τὸ ελαφρόν и опустить сомнительное здесь, с его точки зрения, τὸ κλάσμα.

⁵ Как известно, изображение анастамы состоит из дипли, петасти и апострофа  (см.: *Floros C. Neumenkunde...* 201).

⁶ Мне трудно дать однозначное толкование ὁ ἑρμηνευτής в данном контексте. Представляется, что здесь допустимы две трактовки. Согласно одной, ὁ ἑρμηνευτής - комментатор теоретического текста, а согласно другой - исполнитель, блестяще разбирающийся в певческих и нотографических аспектах музыкальных рукописей.

⁷ Здесь и далее троеточие [...] будет означать место, оставленное переписчиком для невменных примеров. Как уже указывалось, в *РАИК 63* они отсутствуют. Но если бы даже в нашем распоряжении не было *Codex Barberinus Graecus 300*, в котором теоретический текст дан вместе с невменными последовательностями, то и тогда их нетрудно было бы восстановить, так как они общеизвестны.

Важно обратить внимание, что в учебных целях здесь сопоставляются настройки двух последовательных ихосов. Благодаря этому ученик мог отчетливо ощутить индивидуальность отдельной настройки и место каждой из них во всей системе.

⁸ В этом утверждении выражена одна из важнейших особенностей логики октоихного мышления: ладотональные образования, располагающиеся выше четырех основных ихосов, могут квалифицироваться только как основные; те же, которые располагаются в звуковом пространстве ниже серии основных, только как плагальные.

⁹ Конечно, появление в *РАИК 63* указания на ἤχημα четвертого ихоса (ἄγια) несколько нарушает однотипность изложения материала, так как во всем отрывке нигде в тексте не приводятся πολυσύλλαβοι φθόγγοι (они даются только с невменными примерами). Поэтому при переводе этого предложения я следовал двум другим рукописям, сохраняя принятый способ описания.

¹⁰ Совершенно очевидно, что заголовок, приведенный в *РАИК 63* ("Περὶ πλαγίου πρώτου ἤχου"), не соответствует содержанию раздела, в котором повествуется о всех плагальных ихосах, а не только о первом. Поэтому в переводе дано заглавие из *Codex Petropolitanus Graecus 239* ("Περὶ πλαγίων ἤχων"), точно передающее смысл последующего текста.

¹¹ В принципе безразлично, переводить ли причастие καταβαίνων, несколько раз встречающееся в *РАИК 63*, или глагол καταβαίνω, присутствующий в **В** и **Р** (см. сноски 102, 111, 118 и 125 к л.49 греческого текста). Но, следуя стилю предыдущего фрагмента с типичным εἰ ἐξηγήσεις, я остановился на глаголе. Нужно думать, что зафиксированное в *РАИК 63* κατὰ τὸ βαῖνον εἰς является своеобразно записанным καταβαίνεις.

¹² Мы встречаем новый методический прием византийских педагогов: перед учеником сопоставляются уже не только настройки последовательных ихосов, как было раньше, но также основных и плагальных. Это новый шаг на пути овладения системой октоиха.

К л.49 об.

¹ Начиная с этого места, в *РАИК 63* очень много пропусков, из-за которых текст не поддается осмысленному переводу. Поэтому за основу взят аналогичный раздел из *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 161-163).

² Следующий далее в *РАИК 63* фрагмент "τὸ ναὶ - ὁ κύριος τοῦ τετάρτου" представляет собой неполный текст, состоящий из нескольких разрозненных заглавий и пояснений для невменных примеров, которые, несмотря на явные пропуски и ошибочные слова (например, непонятно откуда появившееся τὸν κανόνα), механически соединены в одну

последовательность, и поэтому текст лишен требуемого смысла. Поэтому не оставалось ничего другого, как отказаться от перевода этих двух строчек рукописи.

³ Не этот ли оборот - "χάνεται δὲ τότε" - не смог прочесть Л. Тардо из-за дефекта *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 162, comment.1)?

К л. 50.

¹ Ясно, что здесь должен был быть невменный пример.

² Следующий далее небольшой фрагмент ("ὁ α^{-ο}ς ἐν ἤχοις ἐτάχθη - τέλει δ'") явно испорчен и не поддается осмысленному переводу.

³ Небезынтересно отметить удивительную близость этого определения тому, которое зафиксировано в трактате Клеонида (II в.) "Εἰσαγωγή ἁρμονικῆ" ("Введение в гармонику"):

"... τόνος λέγεται, καθ' ὃ φαιμεν ὄξυτονεῖν τινα ἢ βαρυτονεῖν ἢ μέσῳ τῷ τῆς φωνῆς τόνῳ κεχρῆσθαι" (Jan 204).
"Тоном называется то, о чем мы говорим, что оно нечто звучащее высоко либо низко, либо исполняемое средним тоном голоса".

⁴ Как видно, речь идет о братьях Феодоре и Иосифе (рубеж VIII и IX вв.) - знаменитых деятелях Студийского монастыря. Историкам византийской музыки еще предстоит осмыслить это сообщение, якобы противопоставляющее две октоихные системы: с одной стороны, ту, которая приписывается Иоанну Дамаскину, а с другой - как будто считающуюся созданием Феодора и Иосифа Студитов. Безусловно, изучение этого вопроса - дело будущего. Сейчас же я позволю себе обратить внимание читателей на одну деталь, которая, как мне кажется, сможет в дальнейшем помочь разобраться в этом материале.

Нам нужно постоянно помнить, что любая ладотональная система не может быть результатом практической художественной или теоретической деятельности одного или нескольких, даже очень талантливых, людей. Такая система вызревает в процессе исторического развития музыкального мышления на протяжении жизни хотя бы нескольких поколений (а, возможно, и дольше) и основывается на объективных закономерностях. Говорить о

создателе ладотональной системы октоиха - это все равно, что верить в создателя мажоро-минорной системы. Такой подход к проблеме находится вне научной плоскости. Поэтому нужно отдавать себе отчет в том, что в сообщении комментируемого сочинения рассказывается не о ладотональной системе октоиха, а об октоихе как литургической форме организации певческого материала при богослужениях. Вполне возможно, что перед нами глухой отголосок конфликта между приверженцами Иерусалимского и Студийского уставов.

К л.50 об.

¹ Гавриил (90, 591-594) представляет параллаги, как следующую ступень в овладении певческим искусством после метрофонии:

"Μετὰ δὲ ταύτην [scilicet μετροφωνίαν] ἔστιν ἡ παραλλαγή, ἣν δεῖ ἐξασκῆσαι καλῶς, καὶ οὕτως ὡς ἐν ὁποίᾳ ἂν εἶη φωνῇ, τὸν ἐκείνης ἦχον ἐτοίμως ἔχειν ἀποδοῦναι".

"После нее [то есть метрофонии] существует и параллаги, в которой необходимо основательно упражняться так, чтобы исполнять ее ихос на той ступени, на которой она находится".

Несколько иной перевод этого места дают Христиан Ханник и Герда Вольфрам (см.: *Gabriel Hieromonachos*. Op. cit., 91). Относительно смысла и значения параллаги см. также: *Χρύσανθος ἐκ Μαδύτων*. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, 43. *Βεργιώτης Γ.* Λεξικὸν... 93-94.

² Как станет ясно по материалу этого раздела, "диплофония" (ἡ διπλοφωνία - буквально: удвоенное звучание) - термин, обозначающий исполнение октавного удвоения мелодической линии.

³ Логика следующего изложения отрывка свидетельствует о том, что здесь выпущено предложение такого содержания.

⁴ Вся эта простейшая "числовая гимнастика" дается только ради того, чтобы учащийся мог научиться свободно ориентироваться в октавных "корректировках". Поэтому данный фрагмент содержит несколько небольших разделов соответствующего содержания.

Первый из них - своеобразное руководство на тот случай, когда певчому предстоит петь мелодическую линию на октаву выше. Интересно, что здесь даются соответствующие координаты для каждого интервала, причем все сделано согласно нормам интервальной нотации. Действительно, создается впечатление, что такое описание адресовано именно певчому, смотрящему в нотный текст рукописи. Например, если он видит в нем знак, указывающий повышение на секунду, - а согласно византийской терминологии, "на одну фони (μίαν φωνήν), - то учащемуся, которому следует петь октавное удвоение вверх, сообщается, что он должен сделать 8 (1 + 7) таких же интервальных шагов и аналогичным образом далее:

$$1 = 8 (1 + 7)$$

$$2 = 9 (2 + 7)$$

$$3 = 10 (3 + 7)$$

$$4 = 11 (4 + 7)$$

$$5 = 12 (5 + 7)$$

$$6 = 13 (6 + 7)$$

$$7 = 14 (7 + 7)$$

Другой раздел отрывка представляет те же самые корректировки, осуществляемые в противоположном направлении.

С точки зрения интервально-арифметической логики, подобные операции толкуются как "удвоение" (διπλασιασμόν). Что же касается упоминания "утроения" и "четыреверения", то это, скорее всего, теоретический экскурс, нежели рекомендации для непосредственной практики пения. Ведь сам текст трактата указывает, что границы подобных удвоений зависят от возможностей голоса ("ὡς δύνανται ἡ φωνή"), то есть от его диапазона, а он всегда был хорошо известен. Понятно, что диапазон голоса диктует пределы возможных октавных удвоений как вверх, так и вниз. Поэтому певчий сам должен умело "маневрировать", переходя от октавного удвоения, например, вверх к унисонному звучанию (когда верхний регистр иссякал), а от него - к октавному удвоению вниз (когда это допускал диапазон низкого регистра). Такая исполнительная практика, регулировавшаяся диапазоном голоса, предполагала хорошее

практическое и, конечно, теоретическое знакомство с интервальными "индексами", когда один интервал мог быть заменен на другой без ущерба для интонационного движения мелодической линии. Именно поэтому наш трактат столь скрупулезно и педантично перечисляет интервальные единицы, необходимые при всех возможных ситуациях.

Но все это не означает, что речь идет исключительно об октавном мышлении, когда октавность лежит в основе ладового объема, а потому и служит единицей измерения используемого в музыке звукового пространства. Мышление византийских музыкантов регулировалось совершенно иными пентахордными и тетрахордными ладовыми нормами, см.: *Στάθης Γρ. Οἱ ἀναγραμματοισμοὶ...* 36, *Герцман Е. Византийское музыкознание 175-199.*

⁵ Очередная практическая рекомендация для чтения нотного текста при действии диплофонии: если певчий видит в рукописи знак двойной кендимы, а ему необходимо в этом месте начать пение октавного удвоения мелодии, то он должен вначале рассчитать октавный шаг ("число диплофонии") от спетого предыдущего звука и уже от него интонировать секунду вверх, на которую указывает двойная кендима.

⁶ Конечно, здесь вместо διὰ τὸ συντομώτερον следует читать διὰ τὸ συμφωνώτερον.

⁷ Сложность понимания термина ὁ περισσευμός (от глагола περισσεύειν - "быть в избытке", "увеличиваться") очевидна. Слишком специфично толкование его содержания в тексте.

Первоначально возникает мысль о модуляционном процессе, когда мелос отклоняется от исходного высотного уровня и переводится в иной ихос. В таком случае действительно можно говорить о "превышении" мелоса в одном ихосе по сравнению с его звучанием в другом. Упоминание в конце отрывка о παραλλαγή как-будто подтверждает такое предположение. Однако нельзя не обратить внимание на то, что в столь основательном сочинении по проблемам модуляции, как трактат Мануила Хрисафа, начисто отсутствует даже упоминание о περισσευμός. Вряд

ли этот трактат, ставший настольной книгой поствизантийских музыкантов и впитавший в себя описание важнейших модуляционных норм, практиковавшихся в византийской музыке, прошел бы мимо понятия *περισσειρός*, если бы оно действительно было связано с модуляцией.

Кроме того, в комментируемом фрагменте присутствует один поворот мысли, который не согласуется с предположением о *περισσειρός* как о модуляционной категории. Действительно, здесь дважды упоминается о том, что если начало и окончание стихиры звучит на одном и том же звуке, то тогда существует одинаковое количество восходящих и нисходящих фони. Напоминание об их количестве никак не вяжется с идеей модуляционности.

Сюда же следует добавить еще одно наблюдение: зачем в разделе о диплофонии, то есть об октавном удвоении мелодической линии, вести речь о модуляции? Этот вопрос повисает в воздухе.

Возможно, *περισσειρός* является указанием на способ, посредством которого певчий мог определить, произошло ли в процессе пения стихир отклонения от ее первоначального ихоса. В самом деле, при активном использовании диплофонии певчий должен был систематически переходить от верхнего октавного удвоения мелодии к унисонному ее изложению, а затем нередко и к нижнему октавному удвоению (см. комментарий 4 к данному листу рукописи). При таких систематических и непростых интонационных операциях, связанных с перемещением на большие интервалы и в различные регистры, постоянно присутствует опасность отклонения от исходного высотного уровня ладотональности (явление, издавна хорошо известное музыкантам-практикам). Совершенно очевидно, что такая опасность усиливается при исполнении *a capella*, когда пение лишено инструментальной поддержки. Поэтому греческие педагоги должны были дать в руки будущих певчих метод для определения высотного "сдвига". Ведь многие из певчих становились впоследствии руководителями хоров (доместиками и протопсалтами), и в их распоряжении должен был быть такой метод.

Конечно, здесь следует различать практические и теоретические аспекты. Для руководителя церковного хора

не представляло труда без всяких "вычислений" определить "на слух", произошло ли отклонение от первоначальной высоты (залог тому - профессиональный слух). В анализируемом же отрывке трактата предложен теоретический способ определения интонационного отклонения при помощи выявления *περισσεύμῶς*.

К л.51.

¹ Ясно, что этот абзац начинает изложение нового образца пападики.

² Как и в предыдущих случаях, переписчик *РАИК 63* оставляет пустые места для начертания невм.

³ Если это свидетельство действительно верно, то оно дает в руки исследователей новую возможность (правда, достаточно ограниченную), чтобы попытаться сделать еще один шаг в деле освоения терминологии невм палеовизантийской нотации.

Translation

Fol. 41. So you see that [because of] these four [spirits] in musical art the four spirits which we shall acquaint ourselves with at greater length below, are also mentioned¹. Two spirits [indicate] ascending intervals, the other two [indicate] the descending ones². [The word] "spirit" comes from "whiff", "breath". The presence of breathing brings a body to life. Whereas the bodies, with breath in them, move and are called, [for example], clouds. By a harsh breath of wind the sea heaves too. If there is no breath, a body remains motionless. So does the earth rest in peace. If clouds [hang] low above the earth, the sea is not quiet. The same with the man: when in man's body soul is anxious and desires, it is by the soul that decisions are made. Without it [a body is only] a corpse and immobility. The same [can be said] about tones and spirits: spirits cannot be set without tones, and tones without spirits do not change. And now, let us talk about tones.

There exist three [basic] tones: the ison, the oligon and the apostrophos, which are placed near the spirits and are called [so]. The oxeia, the petasthe and other [signs] are also called tones. But as they [sometimes] reduce the tone set by them, they are not called tones per se. For each sound with his tone reduced is not a tone in the true sense any more, but [is called so] for the sake of convenience³. Therefore the musician Ptolemy had discovered, as we learned from the ancients, such tones⁴. Later on, by right [they began to be used] in cheironomia [where] they are called composite tones, and are also called not [only] tones, but signs⁵. When they are lettered [in writing], they are called signs, and when they are chanted, they are called tones. They are added to the spirits or to the signs. The simple tones function, that is, take on the interval, set by them according to the cheironomia⁶. When such spirits do not exist, other tones remain static [and] none of them change by itself. When together with them the spirits, are placed, they are changed and as if animated, because they merge with breath,

because otherwise a body without breathing will never move. It has been shrewdly observed that a human body, as we have noted above⁷, is formed of 4 elements: fluid, earth, cold and warmth⁸. Such is this harmonious [art] ⁹.

Fol.41v. *Question.* What is a tone?

Answer. A tone is something, by means of which we chant and intone. And in other words: a tone is called so from "tension", "stretching"¹. A definite tone is rather perfect. However, let us talk about the spirit of a tone.

Question. What distinguishes spirits from tones?

Answer. The ascending spirits are distinguished by the ascending movement since they move with the voice rising. The descending [spirits are distinguished] by the descending movement and the relief of the voice. But a tone [is used] by the cheironomia, by [its] function and by an interval change. The tones proper ascend and descend by intervals but insignificantly. Yet listen intently. The composite tones without four spirits and three basic tones can neither raise, nor lower, but leave [sounds] completely static.

Question. In ancient times, what was the first to appear: the echos or the melos?

Answer. As the prophet says: "Praise Him with the sound of the trumpet"². For you will simultaneously tune up for some sticheron and acquaint yourself with the melos of the sticheron, which is to be chanted. Or something else. For example, it is chanted: "Anane anes"³ - " [A new year] has come"⁴. [At first] you tune up for a troparion and then you chant [it]. Can it be possible to execute anything without putting the echos before? ⁵

Question. Does the echos differ from the melos?

Answer. Yes, it is different. The echos precedes the melos. No-one can think of the case when they started to tune up not by the echos, because without the echos there would be no melos. The melos is derived from the echos⁶.

Question. Is there anything that distinguished a psalm from a song?

Answer. Yes, there is. A psalm is a harmonious musical discourse, accompanied by concordant intervals of an instrument⁷. It is due to this that David's instrument was called "psal-

terion". And a song is concordant and harmonious singing, executed without merging with an instrument⁸. And in other words: "A psalm is a musical melody [executed] to the accompaniment of an instrument, and a song is the execution of a melody with words by lips"⁹.

Question. Does anything distinguish "a praise" from a hymn?¹⁰

Answer. It does. "A praise" is sung in one's joy and with pleasure only, because "Praise unto God is a sweet praise"¹¹. But a hymn guides listeners to reminiscences and to the song. Probably, this is their main distinction.

Question. What is voice and what is [its] origin?

Answer. Voice is an echo, accumulated by breath and produced by means of some harmony and a proper throat. [The word] voice comes from [the saying]: "Light is reason"¹², since all that reason creates quides to light. Here we express precisely what chanting by echos and melos means to us: so that each of
Fol.42. us, chanting, could delight his soul by chanting and by chanting could ease the tension of reading. Thus, God¹, seeing many negligent people reluctantly yielded to reading spiritual admonitions and on that ground not willing to feel unpleasant weariness - since [anyone] likes to do his job without weariness - transformed the discourse of Saint David, mingling melody with prophecy so that, charmed by the harmony of the melos, we could chant sacred hymns with more pleasure. In this way our nature gets accustomed properly to chants and mele. When babies cry, with [songs] are they lulled. Weavers and also crop-growers and travellers are distracted from work and labour with chants, for when soul harks to a melos, it is easier to take troubles and hardships. But since due to it [that is, to the melos] our soul is given to licentiousness, then, for the evil spirits which inculcate dissolute songs, not to destroy all [piety], God [against] such [base] pleasure built up the stronghold of the true psalm, for [when] they sing it, it is both for pleasure and for good².

And more: "For us³ the mele of palms are created so harmonious so that juveniles and all those in youth⁴ could enlighten [their] souls when they think they are just singing".

"Oh the wisest intention of the Teacher⁵ who made it [so] that we could chant and learn the useful at the same time. Then admonitions are better imprinted in souls, since forced reading leaves no traces. But the melos chanted with joy and delight lays [knowledge] into bodies and souls in a more reliable way⁶ and augments it. This is a common reason owing to which together with the sweetness of psalms we perceive learning.

Who introduced with us such [innovation] as to exercise chanting of two separate choirs [?] ⁷

Listen, pupil! The blessed Flavian, Archbishop of Antioch⁸, allowed chanting of two choirs for the sake of harmonious and ever charming melody⁹. Placing the chanters not far from each other and arranging the choir in [such] order, he conceived and ordered to chant so pleasantly and harmoniously that at first

Fol.42 v. one part [of the choir] should be at rest and then as if take over the other part's breath together with the psalmody, and then as a result neither a chanter, nor a listener would ever slumber¹.

As it is, [one should sing] not by means of crying, like those who sing music². If you did wish to chant in accordance with your abilities³, then never would you strain [your voice] as those many, when they emit senseless cries and chaotic sounds. For then people do not know God, but rave and become violent. That is why Peter's canon⁴ also definitely [forbids singing] with cries, for a canon is a possession of those who chant it together⁵. Therefore he does not allow [crying] and states the following: "We wish that those who are in God's churches should sing with fear of God and piety. We do not approve of the passion of those who take part [in chanting] for senseless utterings and yells"⁶. For it is written: "Do not violate your nature beyond measure"⁷. The hymns to God ought to be executed with the proper veneration, so that those who will praise God [might do it] with reverence. Just as the Holy Word was proclaimed by the luminary of the universe, renowned for [his] golden mouth⁸, and [just as] the angels daily exhort those who come to church.

Question. Had there been any sounds of mele before echoi appeared?

Answer. Mele had existed but dull and discordant, forcing one's nature to cry loudly⁹. After [their] harmonious merging with echoi, however, everything turned out to be tuned in accordance with the order, and harsh dissonances and obscene cries acquired measure and mode.

Question. How many tones there exist and what are their names?

Answer. There exist 15 tones. If you do not obey, then ask how many kaballies the perfect music possesses, and you are likely to find out all 15 [kaballies] for, by analogy with them, there exist 15 tones¹⁰. Their names are the same.

The ison is the first [of them]. Like alpha among letters and like the phonic alpha in the beginning of the alphabet, so is the ison¹¹. For we start from it and without it we can tell neither the ascending, nor the descending interval. It is indispensable for getting the phonation which is corresponding and equal to the [preceding one]. And it has this very phonation, though it has no [interval] measuring.

Listen why this is so. [For] such sound is definite, otherwise - unless the ison is placed in the beginning - you cannot find the interval. And a harmonious sound is chanting in accordance with the melodic mode and depending upon the sequence of the heirmos as a melos sung in a regulated way.

We shall speak a lot about the ison henceforth. However, [now] listen about the oligon too.

It is called the oligon because a word [with the oligon]

Fol.43. sounds [a little] higher than the ison¹ and accounts for such name. By means of the oligon [the melos] is gently chanted above the ison².

The apostrophos, however, guides its phonation [downwards] and [hence] such name appears³.

In short, such are their names, that is, [the names] of the three tones we have mentioned above.

The oxeia is called so because it is marked with a sharp accent⁴ and creates high phonation.

The petasthe [is called so] because it is like a certain unfolding which smoothly envelopes [something]. Sometimes it is turned inside, sometimes out, flapped both ways, as everybody assumes, by the breeze of some light wing. And now I praise those who gave it this name, for it was only just to call it "petasthe". For when it is to be cheironomized, the hand, like a wing, flies up and waves inwards and outwards⁵. Due to this the musician called it the petasthe⁶.

Now listen about the seisma. The seisma is called so because it includes the hyporroee, for the seisma is marked by means of two bareiai and a hyporroee. It contains the hyporroee like [some] moth or worm, and at the same time it is called the seisma⁷. The hyporroee, if set [apart], has 2 phonai, while in the seisma it has no interval, though it is, in its turn, added to the piasma for some modulation of cheironomia to take place, and I would say, of the melos too. For if the hyporroee did not have to cheironomize the piasma - when it shakes and throws up the hand - then it would be placed as an "adscript" [sign]. For example, I am to write: $\omega \omega$ - two omegas; one is placed with the help of two $\cup \cup$ and the other by means of two $\circ \circ$ ⁸. While they are being written, I simultaneously subscribe ι below. And I pronounce $\omega \omega$, but I do not pronounce ι . It is owing to this that [iota] is called "adscript". Similarly, under two bareiai the hyporroee is put as "an adscript sign" and therefore it is not chanted⁹.

So, as we said before, there exist 15 tones and do not allow [more]. Yet you say that before us there had been 24 of them. Those who put tones, spirits and semi-tones together increased [the number] of tones to 24 by analogy either with 24 letters [of the alphabet] or with 24 hours of the day. Listen, there exist 15 tones, 4 spirits and 5 senses, and on the whole it makes 24. However, a tone is one thing and a spirit is another thing and a sense is yet another thing different¹⁰.

Question. Why are there only 4 spirits and not more?

Answer. Because man consists of four elements and if one of
Fol.43 v. them were missing, then man could not live and move. So none of these four [elements] can be curtailed, otherwise no proportionality is formed, since tones are bodies and are indispensable for spirits, for without spirits tones are inactive. In the

same way without tones spirits remain motionless. They have [their own] meaning and [their own] intervals but cannot function [independently]. For a spirit without a tone is useless and, continuing to study the art of papadike, you will come across it, because you will never find any spirit without a tone being changed¹.

For example, I chant something: "A year has come". Here on "year" two [spirits] are set: one is "hyporreon" and the other is "anarroyn"², but, of course, not without a tone, for without them³ they are not able to indicate some action. And if the apostrophos is not added to the chamele⁴, and the hypsele [is not added] to the value of the oxeia, then they are not able to form any interval. And [if to the spirits] the tones appeared to have been added, then a rule would be observed, which says that the spirits should not be placed without tones. But he who strives to set a spirit without a tone is a perfect lout and churl.

The spirits, though, are set without the tones with the kouphisma and the antikenoma.

Man has five senses. Those of man are: sight, smell, hearing, taste and touch, and those of the papadike [art] are the kouphisma, the tzakisma, the parakletike, the phthora and the thema⁵.

After we have explained the creation of man we may say there by that the man has limbs and the same with the tones. And what are they? Composite signs, that is, the kratema, the xeron klasma and the similar [tones] as well, which are composite [tones].

Question. How many sounding⁶ signs there exist?

Answer. Nine: the ison, the oligon, the oxeia, the petasthe, the apostrophos, the kentema, the hypsele, the elaphron and the chamele. Other signs and mele have been given above⁷.

Question. Which of them sound equally?⁸

Answer. The oligon, the oxeia, the petasthe and the dyo kentemata sound equally. They [have equal] intervals⁹.

Question. If somebody wished to place the oxeia as a one-sound [sign] instead of the oligon, or the oligon instead of the petasthe, could [it] be allowed?

Answer. We presume that he, who replaces one [sign] by another, is blameworthy and a perfect lout. In equal phonation [these signs] are uniform but in cheironomia they are very

Fol.44. different.

The one who sets a text to music gets approval only when with a sure hand he places signs and intervals simultaneously with the cheironomia. But if he places intervals only, then he does not record the effect of the cheironomia. So we teach¹.

Question. If you were to begin a sticheron or any other similar [chant], how would you start?

Answer. With tuning.

Question. What is tuning?

Answer. Covering the echos.

Question. How do you tune?

Answer. "Anane anes".

Question. What is it?

Answer. A laudable and quite useful beginning. And listen: you will be surprized at such beginning. "Anane anes"² is preferable, for it is: " Lord of Heaven and Earth, remit and absolve my sins and [let me] sing and praise the inseparable kingdom of Thine by a worthy hymn"³.

Question. Where does [chanting start] from?

Answer. From the ison and with the ison it is completed since this sign by no means submits to the rule. As it is said in grammar, fundamental principles and elements have no rules. But [the ison] ranks neither among the non-interval signs, nor among the interval [signs], but [it] is set as a certain foundation and a starting-point to show the way for those who intone so that they could not create false melos from other signs.

Question. I ask you, pupil, if I started tuning by some sounding tone, then where could I get the assurance that the interval set at the beginning [can be obtained] from the oligon, or from the oxeia, or from the petasthe?

Answer. As a matter of fact, nowhere. But count on the confidence and wisdom of the wises. They began to tune by the ison since it is the only reliable basis and [from it the intervals] spread easily on. So we shall not lose the opportunity to set forth the essence of the matter, but we shall rather state that the

ison is the starting point of every tuning. And the ison [that is, "even", "smooth"] it will be called [because] it resembles a bar of timber⁴.

Why is the ison used at the beginning of chanting?

We answer. For those who passed on to us the art of papadike from ancient times and described the names of the signs, determining that this one is the ison, that one is the oligon and

Fol.44 v. that one is the oxeia, specifying other [signs] likewise, could not, when intoning, fail to set the sounding tone of the ison at the beginning, [for otherwise] they would chant out of tune, or would really make a mistake. For it would be a mistake for a chanter to start the echos with the oligon or any other tone.

How could we possibly create it?

If somebody appeared to try to determine what sound [stands] at the beginning, I would say to him: "There is none. But I created it after the intonation of the tuning, which had been set beforehand, by moving three phonai down". But it would be neither true, nor safe. And at last, seeing that the ison is indispensable with every sign, they established it as a certain foundation <to have it for an intonation>¹ and, beginning with it, they execute metrophonia clearly without a hitch.

In the place where some tuning starts, there is no ison whatever, though it is called by its own name, "the ison". But it is really called the ison, when, finishing the delivery [of a tuning] we start chanting from the ison; and only then it is called "equal" to the sound next to it.

But if you wish we shall check [this] assertion here and speak [of the following].

Let us assume that we stopped before a high place as if to measure it. We would, then, put a ladder against it and ascending the ladder we would count the steps: one, two, three, four. The ladder stands on the ground where we are standing too. However, we do not count [the steps] from this preliminary step and the base. After some speculation we have determined the number of ascensions and steps, but [we have done it] without taking into account the ground and the preliminary step. We do walk on the ground on which we stand but we do not take [it]

into account. We say one, two and so on, up to seven, regardless of the ground on which we stand.

It is this kind of ison which exists at the very beginning of tunings. It precedes all tunings. The ison does not exist during their intonation, just as there is no ground on which the ladder stands.

A certain man, coming [out of his house] when the sun had risen, was measuring his shadow on the ground by steps, thus wishing to know the forthcoming hour. And, naturally, having marked his shadow [with pebbles] and having measured it by his steps, he found out that it consisted of 24 steps. We see that he outlined his shadow [with pebbles] starting from the step after

Fol.45. which he stopped and did not reach the pebble by that very step; so that, having counted other [steps], he did not take into account the step on which he had stopped. Since his shadow always exists naturally, measurable according to the law, he does not take into consideration the foundation [of the shadow], after which he stopped before counting the steps, and leaving [it] out, he counted [his steps starting] from the next [step]: one, two, three, four, five and up to 24.

Such is the ison at the beginning of tunings as I see it. It is set as a certain foundation which is not counted with other ascending or descending tones, since it has no interval of its own. Of course, the ison is not something which remains unchangeable [all the time], but it is called the ison because [it is used] at the beginning of tunings. And it is always called by its own name only.

And, finally, how do we see it? Is it a sounding or a soundless sign? No doubt, it is a sounding [sign]. For something that is not voiced cannot be sung either in a low or in a loud voice, yet [what is voiced] is obviously sounding.

Listen! The ison lasts up to the very sign, that is, up to the interval sign, and before the ascending and descending [signs]. [The ison] itself is a sounding and animated [sign].

[*Question*]. While [the preceding sign] has no phonation of its own, the ison has none either, does it?

[*Answer*]. I tell you so. He who claims that the ison has no phonation of its own but depends upon the ascending and descending signs and takes on the interval of the preceding sign is a fool and a complete ignoramus, when he claims that it has no phonation at the outset. If it had no phonation at the outset, then how could we chant it before [the interval signs]? And [how could we] chant and measure the ascending and descending intervals from it? In fact, the ison is the first [sign], which from the outset is a sounding [sign] in the true sense. And as was mentioned before, it has the phonation which turns out to be most genuine¹.

The same is said about the rhythm of [the ison]. Strictly speaking, it has no phonation [of its own] in duration², nor do the rest [of the signs] have it. When we start chanting, for example, some sticheron, the ison acquires the phonation of the sign preceding it and, when delivered, has the same phonation and develops in its rhythm and pitch.

Question. Why did someone say that the ison subordinates and is subordinated?

Answer. It was stated before us by those who could not understand and note more than that. Therefore we do not want their compositions to be scribed. He who wanted to know what exactly had been written in ancient times, having an ancient sticheron in his hands, saw there what he could not chant himself. I know that the oxeia subordinates the petasthe but I know nothing of the ison being subordinate to any other sign. And any man of reason whose knowledge of this harmonic [art] is

Fol.45 v. thorough enough, will testify to this with me.

Question. Tell me, for the sake of truth itself: if the ison is not placed above the oxeia and the petasthe, do those most sounding [signs] submit to it then?

Answer. I know¹, that the ison subordinates the oxeia and the petasthe, but that it submits to any of [these] signs I know not.

[*Question*]. So does the ison submit to any [signs]?

[*Answer*]. By no means it does. Some claim [that it submits to] the oxeia only, but [this] statement is not true. That was written by the most ancient [authors]. They placed the ison and the oxeia above it. While the ignorant used to say that it was the

oxeia which subordinated the ison, but it would have been impossible. For the ison proper will be chanted with other signs, just as the ison [for example, is sung] in conjunction with the oligon² and together with it. The oxeia, however, [is sung in conjunction with the ison] owing to the cheironomia. And if this is so, then [the ison] is not subordinate, as many [people] think, for subordination is the absence of voicing³. And to say that [when] the oxeia is placed above the ison [it submits to it] is complete ignorance. The ison then is not subordinate to the oxeia but needs its own melos⁴.

[*Question*]. And finally, can you demonstrate the subordinate ison to me?

[*Answer*]. It is absolutely impossible. Have I not shown to you that it does not belong to any [group] of signs - either to those ascending, or to those descending ones. And let us proceed.

<The ison⁵ which is called "isi"⁶, another [ison] ⁷, the oligon which [is called] "small"⁸, the kratemokatabasma, which is called also the kratemohyporroon or the kratema with the hyporroee, another [sign of kratemokatabasma], another and different⁹, the kouphisma, the kratemokouphisma, the bareia together with the diple, another [bareia] together with the oxeia, the apostrophos, which is called "rotating", the elaphron, which is also called "elaphri"¹⁰, the apoderma and the chamele, which is called also the chamilon¹¹, the uranisma, another [sign of uranisma], another and different, another and in a different way¹², the xeron, another [variant of the sign] - the xeron klasma, the choreuma, another [sign of choreuma], the piasma, the seisma, the anapauma, the anastama, the anatrighisma, the stauros, the thes kai apothos, the thematismos eso, another [thematismos] exo, which is also called the phthora, the daromos, the homalon, the epegerma, which is also called the synagma, the pelaston, another [pelaston], the tromikon, another [tromikon] - the extrepton, which is also called the tromikon or in a different way - the homalon¹³, the parakalesma, the argon katabasma, the psephiston, another [psephiston] and differently¹⁴, the syndesmos, the lygisma, the chairetismos, another chairetismos or the thema haplun>.

Another explanation

Other different cheironomia[i] [manifest themselves] in the cheironomia [of signs] and their names¹⁵, which are in turn enumerated by the Masters in the way they think is the right one, but mostly it depends on how they learned it or how God arranged it in each case. And they record them just as I do, in conjunctions¹⁶ of signs. But when they started to distort the cheironomia [of signs] and their names, they proved to be fools. I can speak like they do, but it should not be done, because there are many sign conjunctions. However, one should not enumerate all their names for not everybody calls [them] equally.

[*Question*]. But why?

[*Answer*]. For "The Papadike" book did not survive as it had been burnt by the impious Tsar Ptolemy the First, as well as other books on music and many worthy books. It is through this that we all appeared to be deprived of "The Papadike", I mean [the book of papadike] music. But as people cannot praise God in a different way, [that is, without music], they became too fond of [playing] timbrels, auloses, kitharas - of all kinds of pastime, to put it bluntly, - and they did not go to church¹⁷; then the saints - St. John of Damascus, and before him St. John

Fol.46. Chrysostom, St. Cosmas [of Maiuma] - established tones¹ and signs for memory² and for praising God and the Church, having created a three-component prosody³ of a sounding melos or an instrument⁴: firstly, they acquainted the pupils with the melourgy of reason, secondly, they [acquainted them] with the value of [every] tone (they follow [them] and chant [by them]), thirdly, they added a perfectly executed cheironomia. Hence, the three [stages in creating a chant]: the first one is engendered by reason, [the second] is emitted by the breast, and [the third] one is created by the hand which shows [signs] and imitates [them].

These very conjunctions [of signs] were written down by us and by others in such a way, that the beginners could get some preliminary training. Then they recite and chant [signs] and after

that go further. Some record the kratemokatabasma, some [record] another conjunction of signs with tzakismata and strangismata, some [record] yet another conjunction [with the sign of] gorphmon or a different [conjunction] with the overturned [gorphmon], other [record] a conjunction with the margin tremoulikon, or, on other words, [they record] many names which they use in conjunctions of signs without any idea of what is correct.

Yet verbosity leads to irritation⁵, and we cannot stand any disregard towards ourselves on the part of the beginners. I could have written many more conjunctions of signs, or cheironomial but to [avoid] the beginners' exasperation and [their] satiety with too many signs, I confined myself to writing this short explanation only.

Question. Where do the tones and the signs come from?

Answer. They come from grammar: the cleaved Λ makes the oxeia and the bareia⁶, A forms the ison⁷, the cleaved Θ makes the oligon and the elaphron⁸; and the other [signs are created] in the same way.

The tones with melos⁹

.

Such are these tones. But they are also called mele [if they combine in them] three characteristics: of the body, of the representation and of the value, that is, [if they] are chanted signs¹⁰.

Question. How are the tones and the mele called? How are the bodies, the representations and the values called? What is the distinctive feature of each sign? How are they interpreted? [What] is called by the name of the ison? Why [is it called so]? What did the ison originate from? What are the oligon and other signs?

Answer. Tones are called, for without such sounding tones no melos can be chanted. Mele [they are called] because out of those tones mele come. Signs they are called because they are indicated by signs and [by means of them] you create intervals and mele. Signs they are called when they are written and tones

[they are called] when chanted. The common name for them is signs. Nevertheless, it is better to call them marks. Bodies they **Fol. 46v.** are called because without those sounding [tones] and bodies neither soundless tones, nor sounding bodies, except soundless bodies¹, can move.

Three of those [signs] are called representations, they are: the pelaston, the kouphisma, and the kratemokatabasma because [it is by means of them] that you represent the cheironomia, which [is obtained] from composite tones, that is, [a conjunction] of other sounding signs which is represented in a more complicated way².

Values [they are called] because without these values the meaning of melos cannot be obtained³.

At first I intended to interpret all the signs, but for the lack of time and tranquility, I gave up all interpretations and do not reproach me [with it].

Question. Why [are they called] signs?

Answer. Because they are marked down on paper and are enumerated in the above mentioned quantity. There exist soundless tones⁴. They are called marks, signs, bodies and values. They are composite tones and may also be called conjunctions, combinations, interfacements, representations, bodies, chains and values, or soundless marks and also signs: <the ison⁵, the diplo, the kratema, the kratemokouphisma, the apoderma, the antikenoma, the tromikon with the synagma, another tromikon - the tromikon with the psephiston, another tromikon with the psephiston and the homalon, the kylisma, another [kylisma] - the antikenokylisma, the psephiston, another [psephiston] with the homalon and the parakalesma, and also the xeron with the homalon, the tromikon with the homalon, the synagma, the tromikon with the synagma and the epegerma, the seisma, the piasma, the xeron, the xeron with the homalon, the kratemohyporrokataboanastama, the diamerismos, the epegerma, the parakletike, the parakalesma, another [parakalesma], the extrepton, another [parakalesma], the phthora, another phthora, the kratemokatabatromikohyporroon, > the emargon tremoulikon, the tzakisma.

Another explanation by the same author⁶.

There are three kratemata among these soundless and sounding [signs]. It is clear that the great kratema has the first duration, the dipole has the second and the dyo apostrophoi have the third one. It, [that is, the dyo apostrophoi] may also have the first duration but with descending intervals only, for the dipole and the great kratema are placed with ascending and descending intervals. Similarly the dyo apostrophoi are used, but with the descending [intervals] only. Therefore, they also have the first duration, that is the first kratema. For, if the dipole and the great kratema were to be placed [with any] tone in descending intervals, just as they are placed with the ascending intervals, then the dyo apostrophoi would not be placed with the descending intervals [only] due to duration. If such duration had included two intervals, it would not have been duration. Therefore, he who apostrophizes has [two] intervals, and the apostrophos has one, and the dyo [apostrophoi have] only one [interval] ⁷.

There exist four spirits.

Question. What is a spirit?

Answer. It is called "spirit", since every spirit directs and changes everything quickly. In the Holy Scripture [the word] "spirit" has four meanings: spirit - the holy, spirit - the angel, spirit - the wind, spirit - the Satan, ruining by [his] superciliousness the heavenly order of angels. Sometimes reason may also be called spirit, as well as all that is not contemplated is spirit too. It had been written before. There exist 5 senses, as if [signs] had senses too.

Among the kratemata the tzakisma [tends to get] partial duration in [proper] places. The kouphisma [also] has its places. The kouphisma is something light both in cheironomia and in melos¹.

The tzakisma, however, in accordance with its name, gradually opens the fingers, that is, cuts [the air], slashing [it] little by little and stops. That is why it is called tzakisma².

The parakletike also [acts] in accordance with its name. The parakletike is the lamentation and the plaint of its melos [which

seems] to be crying, appealing, lamenting, imploring, and, sobbing violently, chants its words³. Owing to this it is called the paraklektike⁴.

The phthora also [acts] in accordance with its name, for when someone sings and chants [its] melos, it seems as if it were really present there⁵. He who wanted to create the modulation of the melos, changes [it] by three phonai, or by many [phonai], or by one but in such a way as if he were creating the initial melos. [Then] the previous melos is ruined and therefore it is called the phthora. It is represented so that the melos being ruined could be recognized.

The same with the thema. When someone sees to it that it be cheironomized by one cheironomia, by the hand or by the thema haplun, then you write the representation of the thema and you [must] mark it so that you could cheironomize with your hand simply, as if the sensation of the foundation were achieved. Hence, its name - the thema, for it is the simple conjunction, that is, the simple cheironomia⁶.

<Then the sounds begin>⁷.

Question. How many sounds there exist?

Answer. Seven sounds.

Question. Why are there seven sounds?

Answer. In imitation of seven planets, the seven centuries and of the wonderful Seven Days of the Creation⁸. And together with the equality, that is, with the ison, there are eight [of them].

[*Question*]. How is it?

[*Answer*]. Listen. The thing to start with, simultaneously emitting a sound, is the ison. Now you have one [sound], and together with it you make the other seven, eight all in all⁹.

Question. What is voice and what is its etymology?

Answer. Voice is the echo of breath, kept by means of a certain harmony being created and with the help of a proper throat. [The word] "voice" comes from [the saying]: "Light is reason"¹⁰, for what creates reason leads to light. [Thus], voice is breath, and melodic voice is breath and, moreover, the sound of a melos is also breath.

The ascending and descending sounds, set forth from the first one to the seventh¹¹.

.

The division of music

Music is divided into three [types]: one of its types is the work of the mouth, the second is the work of hands and the mouth, and the third is the work of hands only. Songs, tere-tismata¹², and [other] such [types] is the work of the mouth; the chorauetike¹³, the auletike and such [types is the work] of hands and the mouth; the kitharistike and all music of that kind Fol.47 v. is [the work] of hands. So, one [type of music is delivered] by the mouth, the second one - by hands and the mouth, and the third one - by hands only¹.

Question. What is echos?

Answer. Echos is something that is sung by a human being and heard by many; or it is the clanking vibration of an instrument over the shell and the pelt skin².

Question. How many kinds of echos [there exist]?

Answer. Eight, that is, the first, the second, the third, the fourth and the plagal derived from them.

Question. What is cheironomia?

Answer. Cheironomia is a law, handed down to us by the Holy Fathers, the poet St. Cosmas [of Maiuma] and St. John of Damascus among them. For when the voice of the one who is going to sing joins in, the cheironomia [starts] immediately in order to show the melos. It may be called differently: the ison of the hand and the shoulder, because for some signs the ison is executed by the arm from the shoulder³.

It is necessary to know that the first echos is called the first because it takes first place or because it precedes other echoi. It is designated [as] "Dorios", which means that this name comes from the Dorians. Therefore the echos is called Dorios. And it was in its sounding that the Hypodorios [echos] or the son of the first [echos], that is, [its] plagal, was discovered. From Lydia the Lydios, or the second [echos] got its name. Lydia was the name of the area of "New Castles" which is still called Lydian

plane. From this echos the Hypolydios plagal echos [was discovered]. And from Phrygia the Phrygios, or the third [echos] was discovered. Phrygia was the name of a region in Laodicea. Therefore [the echos] is called Phrygios [as having come] from Phrygia. And from it the Hypophrygios [echos], that is, low, [was discovered]. From Miletus the Miletios, or the fourth echos, [got its name], and from the latter the plagal of the fourth echos [got its name] ⁴. The mele of the echoi had been invented in those very areas. Thus, the Dorians sang the mele of the first echos, the Lydians sang the mele of the Lydios echos, the Phrygians sang those of the Phrygios echos and the Miletians sang those of the Miletios echos⁵. Having discovered them, the tzar and the musician Ptolemy registered [them] to the areas and [gave] those names to the echoi⁶.

Question. How many echoi [there exist]?

Answer. There exist four basic echoi, four plagal, two tunings or phthorai: "nenano" and "nana". These are the echoi which are mostly chanted in "The Hagiopolites".

Question. How many echoi are chanted in "The Hagiopolites"? What is called "The Hagiopolites" and what is called a tone?

Fol.48. *Answer.* Eight echoi are sung [there]. "Hagioipolites" it is called because [this] city unifies holy martyrs and other saints, or because the Holy Fathers and poets, including St. John of Damascus and many other saints, preached in the holy city¹.

Question. How many basic echoi [there exist]?

Answer. Four: the first, the second, the third, the fourth and of these four, by means of penetrating downwards, four other echoi - the plagal - were formed. The four plagal [echoi] seem to have come from the four initial models. Similarly, of the four plagal the four middle [echoi] were formed, namely, the first middle echos, the second middle echos, the third middle echos and the fourth middle echos². Of the four middle [echoi] four phthorai were formed and [as a result] there appeared 16 echoi. These 16 echoi are sung in songs, not in "The Hagiopolites"³.

Question. How does the echos begin, if you intend to sing or learn something?

Answer. It begins with tuning.

Question. What is tuning?

Answer. Tuning⁴ is covering the echos, when some sing, [for example], "Anane anes" - <that is "Remit me, Lord" - for it is necessary that the one who starts singing should start with God and end up with God. Just as all Christians do: if they are going to start even a small deed, at first they say [a short] line of verse, namely: "Jesus Christ, Lord, Our God..." and so on. And we [use] the same method when we are to chant something. Therefore, at first the echos is executed>.

Question. How is the second [echos] tuned?

Answer. "Neanes".

Question. What does "neanes" mean?

Answer. To more exact: "Now, Thou remit"⁵.

Question. How is the third [echos] tuned?

Answer. "Ane anes", that is, "Comforter, forgive"⁶.

Question. How is the fourth [echos] tuned?

Answer. "Agia" or "Cherubs and Seraphs", that is, the Holy [Trinity] sung and praised by them: "Remit and forgive me and come unto me [so that I could] glorify and praise Thou, the inseparable deity, by a worthy hymn".

Question. How many spirits [there exists] and why are they called spirits?

Answer. Because they form [great] intervals and are not placed without other tones.

Question. What is voice?

Answer. The name of voice comes from [the saying]: "Light is reason", for, what reason creates, is brought to light by voice, or because there exists reality in voice, for voice is the result of breath being preserved in us, which needs a certain throat.

Question. What is papadike?

Answer. The art of music.

Fol.48 v. *Question.* What are the names of the echoi?

Answer. The first, the second, the third, the fourth and the consequent. There are no names in the true sense of the word for eight echoi, for [they] are called the first, the second, the third and the fourth, [just as] degrees have no names. Or rather, the first [echos] was called¹ Dorios, the second was called Lydios, the third one was called Phrygios, the fourth one -

Mixolydios, the plagal of the first [echos was called] Hypodorios, the plagal of the second [was called] Hypolydios, the plagal of the third, or the "low", [was called] Hypophrygios, the plagal of the fourth [was called] Hypomixolydios². These are the main names of the eight echoi and they are magic wonders of the papadike art³.

Question. How many tones [there exist] in the papadike art? ⁴

Answer. Fifteen.

Question. How many semi-tones?

Answer. Five.

Question. How many spirits?

Answer. Four⁵.

Question. What are tones, semi-tones and spirits?

Answer. The tones are: the ison, the oligon, the oxeia, the petasthe, the apoderma, the apostrophos, the bareia, the antikenoma⁶, the kratema, the anastama, the dipole, the piasma, the katabasma, the triplon or the seisma and the parakalesma.

Other [signs], such as the psephiston, the psephistokatabasma and the exstrepton, are mele but not tones.

The semi-tones are: the elaphron klasma⁷, the kouphisma, the parakletike, the psephistokatabasma and the extreptokatabasma. They are also called mele.

The spirits⁸ are such [signs] as the hypsilon, the chamelon, the elaphron, the apoderma and the kentema⁹.

On spirits.

Spirits they are called because they form intervals. However, they are not placed without some other tones. [For example], the chamele is not placed without the apostrophos, nor is any other descending spirit. And, vice versa, without the oligon, the oxeia or the petasthe we do not find any hypsele. Similarly¹⁰ without the apostrophos we do not find the elaphron and the chamele, and if we do find them, we consider it blameworthy.

About the kentema.

The kentema is not placed without some other tones. Though it creates intervals, it is not placed alone. Other [signs] are

considered spirits which are the following: the hypsele denotes four ascending phonai, the kentema indicates two ascending phonai. Similarly, the elaphron and the chamele: the chamele indicates four descending phonai and the elaphron [indicates] two [phonai] ¹¹. The same with other tones, for example, the **Fol.49.** kratema, the diple, the xeron klasma, the anatrichisma, the piasma and the similar [signs] ¹.

As was mentioned before, there exist composite tones too. Composite they are called because they are composed of two or three tones². Thus, the diple is composed of two oxeiai³, the kratema [is composed] of two oxeiai and a particle of the elaphron⁴, the piasma [consists] of two bareiai, the anastama [is composed] of the diple and the petasthe⁵, So, as we have stated, such [signs] are called composite tones.

Thus, my pupil, you have learned what a tone is, what a semi-tone is and what a spirit is, and also why each of them is called so.

Among the aforementioned [signs] there are three tones, that is, the oligon, the oxeia and the petasthe, which have equal intervals. But the ison has no interval and is [the most] submissive of all [tones]: wherever the ison might be found - whether high or low - it acquires phonation there.

Of the four sounding tones, which are the petasthe, the oligon, the oxeia and the apostrophos, and also of the four spirits mentioned above, that is the psephiston, the chamele, the kentema and the elaphron, we get eight [signs], together with other tones realising and making intervals, for without them all [the signs] remain static and invariable.

The connoisseurs of the papadike art are well aware of [their] effect. However, we too are going to show something: how the tones together with the spirits are to function in ascending and descending, as precisely as the interpreter himself taught⁶.

On the modulation of echoi.

If you sing the phone up from the first echos you will get the second echos. Like this... ⁷

If again you sing one phone up from the second echos, you will get the third echos..

If likewise you sing one phone up from the third echos, you will get the fourth one. Like this: ...

If you sing again one phone up from the fourth echos you will get the first echos⁸.

Question. How does it happen that by means of raising [you get all basic signs] up to the fourth echos?

Answer. For the creator of the fourth echoi distributed four echoi between four degrees. Thus, the fourth echos [turns into] the first one... ⁹

On the plagal [echoi] ¹⁰.

When you go four phonai down¹¹ from the first echos, you find out its plagal, or like this... ¹²

When you lower the second echos by four phonai in the similar way, you will find out its plagal...

When again you lower the third [echos] by four phonai, you find out its plagal or...

When again you lower the fourth echos by four phonai, you find out its plagal or like this...

Fol.49v. Now, as you can see at last, you have eight echoi written for you. From here start learning [them] either from the first, or from the fourth, [learn] which is the first one and [which of them] are the plagal.

On the middle [echoi].

Now listen about the middle [echoi] and about the phthorai.

The middle of the first echos [is formed] like this...

This is the middle of the first [echos] ¹. The middle of the first turns out to be "low". It is formed like this...

Similarly the second echos is [formed]...

The middle of the second...

Yet I have said that the middle [one] of the second [echos] stands two phonai away but not three, because the middle of the

second [stands] one phone [away], the plagal of the fourth [stands] two phōnai [away], like this...

If you sang...

Similarly, the middle of the third [echos]...

Thus, the fourth echos also gets [its middle] one as if you were chanting... ²

Now listen about phthorai as well. The phthora means the following. If you go up or down from the main echos, then this is called the phthora. When the melos [of one] echos is lost³ and passes on to another echos, as if you sang..., it would ruin [the former echos having passed on to] another echos.

[Question]. What other echos turns [the melos] from the main echos to another one?

[Answer]. If the plagal of the first echos were ruined and it went one phone up, we would get the plagal of the second, like this...

Similarly, when the plagal of the second [echos] goes one phone up, we get the "low" one, like this...

Finally, the phthora of the "low" echos, as well as that of the plagal of the fourth echos, is obtained like this...

This is the phthora of the plagal of the fourth [echos]. As I have told you, the second echos is formed by going one phone up from the first echos. And when you go one phone up the second echos, you get the third one, and going one phone [up] from the third [echos] you get the fourth one. In the plagal ehoi [everything goes] likewise and in the same sequence.

That was the way they modulated in church and enumerated 16 ehoi, formed out of the [basic], the plagal, the middle and the phthorai.

Fol.50. Many [people] say that there exist 16 ehoi. They lie. Tunings exist for 8 ehoi only, or rather for the four of the first, [that is, for the basic], for four plagal, for two middle [echoi] and for the "nenano". David had created 4 ehoi, or rather - on four degrees, and Solomon [had created] four other plagal [echoi] of the initial models, and two middle [ones] - the "nenano" and the "nana". So I am writing to complete [my work].

Those, who [say] that the temple of Solomon in Jerusalem was praised by 18 echoi, are deluded and contradict to the art of papadike, for none [of them] could grasp this method, however fervently and seriously they may have studied the whole art of papadike.

There exist many other [views] on art, which are impossible to describe here. For even one definition can be interpreted infinitely and we preserve it, trying not to confuse it.

As I proclaim to you here, John of Damascus allegorically displays the same echoi. By these sequences you can find [any] other echos, up to seven ascending and descending [phonai].

.¹

Evidently, this is what is very hard to grasp and learn [but] what makes it right...²

Question. How many phonai are to be changed and how many doubled [phonai] there exist, and how can you get a [doubled] phone, and how many phonai can there be in doubling?

Answer. The research and the assiduous study of questions and answers about tones and echoi, chanted in "The Hagiopolites", [show the following].

A tone is what sounds high or low³. It is due to this that it got its name. We shall speak of tones later. When we asked how many echoi were chanted in "The Hagiopolites", the answer was eight. I must show you that this [view] is erroneous. For more often than not the second plagal is sung as the middle of the second [echos] in "Christ, having victory" and "To you on waters" and in other chants of this kind.

And other [echoi], created by St. John of Damascus, are established by the music [itself] and those established by Theodore and Joseph (if you try to sing them according to the music) do not conform to it because they do not come from it⁴.

The same may be said about the fourth plagal [echos]. In most cases it is often chanted together with the fourth [basic], as in "Having inscribed the cross, Moses" and in the other echos it is chanted likewise.

Thus, I have shown you, my pupil, that ten echoi, but not eight are to be chanted.

The explanation of the parallage¹ of Koukouzeles wheel. The principles of diplophonia²

Fol.50v. Diplophonia is achieved in the following way: if, rising by 1 [phone] you want to sing the other seven [likewise], that is, raising them, - then you sing the eighth [phone] from that [initial] one. If [you want to sing going] 2 [phonai up], then you sing 9 [phonai up], if [you want to sing raising] by 3 [phonai], then you sing 10 [phonai higher], if by 4, you sing 11 [phonai higher], if by 5, then you sing 12 [phonai higher], if by 6, then you sing 13 [phonai higher], if by 7, then you sing 7 other [phonai higher], that is, 14 [phonai].

If you like you can sing the ison, if you quadruple, then you sing [every other] 28 [phonai]. If you sing three times [higher or lower], you sing [every other] 21 [phonai]. If you sing either the melos ison, or whatever else is possible, then you will raise twice and sing every other 7 phonai. If you sing [similarly] the lowering melos, you again sing [every other] 7 phonai and you get the eighth [phone].

If you want to sing going one phone up, then you sing going 7 [phonai] down. In this way one ascending phone is lost and only the descending ones are left, for never are the ascending sung together with the descending ones, and the descending with the ascending ones. Wherever the descending are placed among the ascending ones, they destroy them. Similarly, [if you want 1 ascending phone, you sing 6 descending ones] ³, [you want] 2 [ascending], you sing 5 [descending], if [you want] 3 [ascending], [you sing] 4 [descending], if [you want] 4 [ascending], you sing 3 [descending], if [you want] 5 [ascending], [you sing] 2 [descending], if [you want] 6 [ascending], you sing 1 [descending], if [you want] 7 [ascending], you sing the ison.

If you sing 1 [phone up], then you sing lowering by 6 [phonai], if [you sing] 2 [phonai up], [you go] 5 [down], if [you sing] 3 [phonai up], [you lower] by 4, if [you sing] 4 [up], [you lower] by 3, if [you sing] 5 [phonai up], [you lower] by 2, if [you sing] 6 [up], then [you lower] by 1, if [you sing] 7 [up],

then [you sing] the ison, or 7 more phonai, that is, by 14 [and so on] as much as the voice permits.

If you sing going 1 [phone] down, then sing the other ones also lowering by 8 [phonai] from that [initial one]; if [you sing lowering] by 2 [phonai], then [sing the other going] 9 [phonai down], if [you sing lowering] by 3, then [the other should be sung] 10 [phonai down], if [you sing lowering] by 4, then [sing the other going] 11 [phonai down], if [you sing lowering] by 5, then [you sing the other going] 12 [phonai down], if [you sing] 6 [phonai down], then [sing the other going] 13 [phonai down], if [you sing lowering] by 7, then [sing the other going down] by 14⁴

If, while executing the ascending and the descending intervals, you come across [the dyo] kentemata, then while executing [this] interval, sing the number of diplophonia, when you meet it, and [also] sing the interval of [the dyo] kentemata⁵.

The excess is considered in the following cause. For example, you sing a sticheron. If the beginning and the end coincide in one and the same sound, then neither of the phonai is superfluous: neither the ascending, nor the descending ones. If you want to keep the beginning in accordance with the echos [and] if the echos and the end do not exceed [each other], but are levelled, then the number of the ascending and the descending phonai is the same. If you find out that [these] sounds are not equal, then the given melos differs [from the initial one] as much as you consider that you find the beginning higher or lower [regarding the end]. For the melos always retains the beginning and the end in harmony⁶ and, perhaps, in the parallage as well⁷.

The oligon [indicates] one pnone, the oxeia [indicates] one [phone], the petasthe [indicates] one, the kouphisma [indicates] one, the pelaston [indicates] one, the dyo kentemata [indicate] one, the kentema [indicates two] and the hypsele [indicates]

Fol.51. four, the apostrophos [indicates] one, the dyo apostrophoi [indicate] one, the aporroee [indicates] two, the kratemohyporoon [indicates] two, the elaphron [indicates] two and the chamele [indicates] four [phonai] ¹.

Note, that the ascending intervals are subordinate to the descending ones and are guided by the ison, as we see...²

The ascending signs are subordinate to the ison and the descending [signs].

The ascending spirits - the kentema and the hypsele - subordinate the ascending bodies, that is, the oligon and the petasthe, when they precede them, or stand under them, like this...

Similarly, the descending spirits subordinate their bodies, I mean the apostrophos and the dyo apostrophoi, like this...

The kratemohyporroon is placed under the homalon and you get the argosyntheton. The hyporroee is placed under the piasma and you get the seisma, like this...

The aporroee, though, is neither a body, nor a spirit, but a short movement of the voice, sonorously and melodiously emitted from the throat. Therefore it is called melos.

The phthora of the first [echos]² - of the second -
of the third - of the fourth - the phthora
of the first plagal [echos] - of the second - of the
low - of the nenano - of the fourth - the
hemiphone - the hemiphthora - another hemi-
phthora -

The ancients applied the name "phthora" to the thematismos, to the thema haplun and to the enarxis³.

The basic names of eight echoi.

The first [is called] Dorios , the second [is called] Lydios , the third [is called] Phrygian , the fourth [is called] Mixolydios , the plagal of the first [echos is called] Hypodorios , the plagal of the second [is called] Hypolydios , the plagal of the third or the "low" [is called] Hypophrygios , the plagal of the fourth [is called] Hypomixolydios .

Fol.51 v. The first , the second , the third , the fourth the plagal of the first , the plagal of the second , the plagal of the third or the "low" and the plagal of the fourth






The middle of the first [echos] is the low, the middle of the second [is] the plagal of the fourth, the middle of the third [is]




the plagal of the first, the middle of the fourth [is] the plagal of the second.

The plagal [echoi] have the ascending [echoi], that we call diphonia, for middle ones. The plagal of the first [echos] has the third [echos] for diphonia, like this ; the plagal of the second [echos] has the fourth [echos] for diphonia, and the low has the first [echos] for diphonia, like this ; the plagal of the fourth has the second [echos for diphonia].

And that is all about it.

The great soundless signs, called the great hypostases.

They exist for the cheironomia only, but not for the interval. The soundless signs are such: the ison , the paraketike , the kratema , the diplo , the kylisma , the

antikenokylisma , the tromikon , the existrepton , the tromikon , the synagma , the tromikon of the homalon , the tzakisma , the psephiston , the psephiston synagma , the gorgon , the argon , the stauros , the antikenoma , the homalon , the thematismos eso , another [thematismos] exo , the epegerma , the parakalesma , the xeron klasma , the argosyntheton , another [argosyntheton] of the psaltike , the uranisma , the apoderma , the thes kai apotes , the thema haplun , the choreuma , the psephistoparakalesma , the tromikoparakalesma , the piasma , the seisma , the lygisma , the synagma , the bareia , the enarxis

Comments

To fol.41.

¹ As has been mentioned above, ὄραξ is followed by the exposition of the treatise by Pseudo-Damascene. In *Codex Lavra 1656* (Tardo 208) the text, given in *RAIC 63*, is preceded by the following construction:

“Καὶ ἰδοὺ πνεύματα τέσσαρα ἐκ μεταφορᾶς οὖν τούτων τῶν τεσσάρων καὶ ἐν τῇ μουσικῇ τέχνῃ πνεύματα τέσσαρα λέγομεν. ἅ καὶ πρόσω ὁ λόγος εὐρύτερον διδάξει ἡμᾶς”.

“Now, [there exist] four spirits. According to these four [spirits] the four spirits, which we shall acquaint ourselves with at greater length below, are allegorically referred to in musical art.

² It is undeniable that the first two spirits are the kentema and the hypsele, and the second two are the elaphron and the chamele.

³ Everything seems to indicate that the question under consideration here is the difference in the interpretation of the term τόνος: as an interval of one tone value and as a notographic sign, indicating either a certain interval (φωνή), or ἴσον. The signs of this very kind were qualified as τόνοι.

It is not difficult to understand that the construction οὐ κυρίως, ἀλλ', which is to be found in *RAIC 63*, is nothing but a simple mistake of the scribe, who, through negligence, superimposed ὁ [ἐκ τόνου...] on οὐκ [ἔστι τόνος] κυρίως, ἀλλά....

⁴ It is quite evident that the tenets of Ptolemy's treatise on τόνοι (Ἄρμονικά II 10) have nothing to do with the τόνοι in Bizantine musical theory. In the latter they serve as peculiar notation signs, while in Ptolemy's treatise, as well as all ancient musicology, the term τόμος denoted tonalities - the pitch levels of mode tetrachordal organizations: Dorios, Phrygios, Lydios etc. (see: *Герцман Е. Античное музыкальное мышление*, 61-69 and others; naturally, this term was also used to denote other categories of musical theory, see comment 1 to fol.45). All attempts to relate the principles of Bizantine notation system with the principles of ancient musicology can be explained by

the desire to find the roots of neumatic notography in the remote past. According to Byzantine views, a centuries-old tradition is a guarantee of the veritability and reliability of a theory because it has stood a test of time.

⁵ It is quite conceivable that the term οἱ σύνθετοι τόνοι here implies the signs, the graphic representation of which is a combination of simpler outlines. Perhaps, it is this meaning that Gabriel (*Gabriel* 58, 227-60, 228) had in mind when he wrote that the kratemohyporroon is σύνθετον of the kratema and the aporroe, and the antikenokylisma is σύνθετον of the kylisma and the antikenoma (ibid., 66, 216-218) etc. If this is really so, then Byzantine musicians seem to have been at liberty using the term τόνος; they used it to define the interval signs and the ison on the one hand, and the soundless hypostases, on the other.

⁶ It was because of this phrase that I decided in favour of οἱ σύνθετοι τόνοι, for "the simple tones" indicate a concrete interval.

⁷ In the published manuscript text of the treatise by Pseudo-Damascene these elements are absent in the preceding part.

⁸ This theory is known to have originated in remote past; see, for example: *Aristotelis "Metaphisica" I 3 983b 19 - 984b 23*.

⁹ The author sees common grounds of the harmonious and concordant combination of the basic elements of Nature and the combination of sounds in the art of music. There is no doubt that the adjective ῥυθμητική (the manuscript variant: ῥυθμική) should be derived from ῥυθμίζω. It is obvious that ἡ ῥυθμητική (*scilicet* τέχνη) is used here not in the narrow sense of "rhythmic art", but in a broader sense: harmonious, concordant, euphonious art. In this sense ἡ ῥυθμητικὴ τέχνη is similar to Early Byzantine τέχνη ἀρμονιῶν τε καὶ ῥυθμῶν (*Aristidis Quintiliani De musica II, 6*; R. Winnington-Ingram, 61) or ἡ μουσικὴ τέχνη (*Bacchii Isagoge 77*; Jan 309). Looking back even more centuries, we find that ἡ ῥυθμητικὴ τέχνη corresponds to ἀρμονική as "the ability to perceive the difference between sounds by pitch and lowness" ("δύναμις καταληπτικὴ τῶν ἐν τοῖς νόμοις περὶ τὸ ὄξυ καὶ τὸ βαρὺ διαφορῶν". - *Ptolemaei Harmonicae I 1*; I. Düring, 3). In other words, ἡ ῥυθμητικὴ τέχνη is the continuation of a centuries-old tradition of defining

the art of music. As if to prove this, on fol.42 v. of the published manuscript one can find the characteristic of ἡ ῥυθμητικὴ φωνή as singing "in accordance with the melodic pitch and depending on the harmonious sequence of the heirmos" ("μετὰ τάξιν ἔμμελῶς καὶ κατ' ἀκολουθίαν τοῦ εἰρμοῦ ἑναρμονίως"). Moreover, the author of the treatise considered this assertion to be insufficient and enlarged it with a phrase "τὸ εὐτάκτως ἀδόμενον μέλος" ("a melos chanted with regulation"). All this allowed me to translate ἡ ῥυθμητικὴ τέχνη as "harmonious art".

To fol.41v.

¹ As is generally known, the noun *τόνος* comes from the verb *τείνω* ("I stretch").

² Psalm 150. It is important to note here that in the citation given in the text the word *ἦχος* is used not in the sense of mode tonality organization, but as the indication of an elementary "sound". However, it is doubtful that the author of the treatise did not understand it. To Byzantine and Post-Byzantine musicians the term *ἦχος* always embodied the *oktoechos* system, and nothing was too prove its significance. If by the citation from Psalm 150 the author managed to prove the antiquity of the word *ἦχος*, the reader was thus suggested the idea of the *oktoechos* mode tonality system having been ancient too.

³ Undoubtedly, there is a mistake in RAIC 63, since the tuning of the first *echos* is chanted to the syllables *ανανε ανες* as is recorded in C and L.

⁴ "Ἐπέστη ἡ εἴσοδος [τοῦ ἐνιαυτοῦ]".

⁵ Most likely, this interrogative sentence must have started with *adverbium interrogatum* ἦ, and not with *conjunctio disjunctiva* ἢ.

⁶ When reading this fragment, one should bear in mind the following. The author sets forth the material in such a way that irrespective of the interpretation of the term *ἦχος*, - whether it is just "a sound" or "mode tonality" - the primary phenomenon always turns out to be the one which is defined by this very word. If *ἦχος* is "a sound", then *μέλος* is a logically organized complex, consisting of a series of such sounds, and therefore *ἦχος* underlies *μέλος*. If *ἦχος* is mode tonality, then *μέλος* is a melodic line, completely dependent on mode tonality (*ἦχος*), in

the sphere of which it was formed. Greek musicians are likely to have understood the principles set forth in the treatise in both meanings.

7 It is only in this translation that *pluralis* of τὸς ἐναρμονίους λόγους looks natural and logical. I allowed myself to translate ὁ λόγος in such a way, bearing in mind that in the time of Basil the Great (see the next comment) the Neo-Pythagorean tendencies were quite strong and in their domain ὁ λόγος was considered, among other things, as a mathematical formula of a musical interval.

8 The words of Basil the Great (*In psalmos*), rendered freely, which in the original sound as follows:

"Ὡστε ὁ ψαλμὸς λόγος ἐστὶ μουσικός, ὅταν εὐρύθμως κατὰ τοὺς ἀρμονικοὺς λόγους πρὸς τὸ ὄργανον κρούηται. φῶδῃ δὲ φωνὴ ἐμμελὴς ἀποδιδόμενη ἐναρμονίως, χωρὶς τῆς συνηχίσεως τοῦ ὄργάνου"	"For a psalm is a musical discourse, when the instrument jingles gracefully in accord with the harmonious intervals [of the voice]. And a song is melodious singing harmoniously, executed without sounding together with an instrument".
--	---

(PG 29, 305).

9 ψάλμος ἐστὶ - ἐκφώνησις = *Gregorii Nysseni In Psalmos. Cap. III // PG 44, 493 B.*

10 As to Αἴνοι see: *Βεργώτης Γ. Λεξικὸ λειτουργικῶν καὶ τελετουργικῶν ὄρων. Θεσσαλονίκη 1988, 12-13.*

11 A paraphrase of Psalm 147: "Αἶνετε τὸν Κύριον ὅτι ἀγαθὸν ψαλμὸς, τῷ Θεῷ ἡμῶν ἡδυνθείη αἴνεσις" - "Praise ye the Lord, for a psalm is good, [and] praise unto God is delightful" (the traditional translation is somewhat different).

12 Byzantine musicians seem to have used in this case the phonic proximity of the word φωνή and the expression φῶς εἶναι νοός. Moreover, this interpretation of φωνή was in accordance with the widely spread views which were based on the New Testament concepts of light (*The Gospel according to St. John, 1, 6-9; 3, 17-20; 12, 36; 12, 46; The First Epistle of St. John, 2, 8-11; 5, 20; The Epistle to the Romans 13, 12; The First Epistle to the Thessalonians 5,5 and others*).

To fol.42.

¹ The following fragment is the literal and modified Borrowing from John Chrysostom: *Joannis Chrysostomi Expositio in psalmum XLI* (PG 55, 156-157).

² No doubt, John Chrysostom had rendered it in a more concise and accurate way (both semantically and grammatically):

"Ἐπεὶ οὖν οἰκείως ἡμῖν πρὸς τοῦτο ἔχει τὸ εἶδος τῆς τέρψεως ἢ ψυχῆ, ἵνα μὴ, πορνικὰ ἄσματα οἱ δαίμονες εἰσάγοντες, ἅπαντα ἀνατρέπωσι, τοὺς ψαλμοὺς ἐπετείχισεν ὁ Θεός, ὥστε ὁμοῦ καὶ ἡδονὴν τὸ πρᾶγμα καὶ ὠφέλειαν εἶναι" (ibid. 157)	"As our soul has the inclination to this kind of self indulgence, so to prevent evil spirits, which spread licentious songs among people, from destroying everything, God created psalms, for they are both pleasure and good."
---	---

³ From here on a citation from Basil the Great is inaccurately rendered: *Basilii Magni Homilia in psalmum I* (PG 29, 212).

⁴ Basil the Great (ibid.) expresses it in a more definite way: "οἱ νεαροὶ τὸ ἦθος" - "youths by disposition".

⁵ A new borrowing from Basil the Great (ibid., 213).

⁶ Basil the Great has it as follows: "τὰ δὲ μετὰ τέρψεως καὶ χάριτος εἰσδυόμενα μονιμώτερόν πως ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν ἐνίστανει" - "What is imbibed with delight and pleasure seems to remain in our souls".

⁷ No doubt, it is an interrogative sentence; however, no interrogation mark can be found either in *RAIC* 63, or in *C* and *L*.

⁸ The second half of the V century.

⁹ As is generally known, it is this very information that Theodoret of Cyrus (about 393 - about 466) gives in his "Historia ecclesiastica" (II 24, 8): "... Flavian and Diodorus, not yet devoted to their sacred service and still among the laymen, day and night inspired all people to piety. They were the first who divided the choirs of psalm chanters into two (διχῆ διελόντες) and who taught to sing the song of David in turn (ἐκ διαδοχῆς)". However, by the evidence of Socrates (about 380-

450) chanting in two choirs had been introduced as far back as the turn of the 1-2 centuries by Ignatios, the Bishop of Antioch (*Socratis Historia ecclesiastica VI 8*): "Ignatius of Syrian Antioch, the third bishop after Paul the Apostle, who had been acquainted with the Apostles themselves, had a vision of angels praising the Holy Trinity with antiphonal hymns, and he introduced the way of chanting, which he beheld during his vision, into the Church of Antioch".

To fol.42v.

¹ Of course, the Russian word дремать ("dremat' ") and its English equivalent "to slumber" are unlikely to render the meaning of ναρκάω ("I grow torpid; I grow numb"). In this very case, though, it is difficult to find any other verb which would not be at variance with the meaning of the Greek word and would correspond to the situation described in the text.

² Most likely, the following idea is stated here: to sing "by means of a cry" is to sing like those "who sing music". It is not improbable that in that very case the word ἡ μουσική implied temporal, but not divine, music. For owing to its "artistic freedom", which manifested itself in using various ways of musical expressiveness, this kind of music may have been interpreted as executed "by means of a cry", when separate pieces were listened to. It would not be out of place to mention here the "satanic dances and meaningless shouts" (ἄσημοι κραυγαί) which are described by the chronographer Georgios Kedrenos (*Georgii Cedreni Historiarum compedium // PG 122, 68 B-C*) or "meaningless yells" (βοαὶ ἄτακτοι) mentioned in Canon 75 of the Sixth Oecumenical Council (see comment 6 to this folio). All these descriptions referred to non-sacred music and to that kind of singing which was considered "improper for church" (*ibid.*,) (for more details about it see: *Герцман Е. Византийское музыкознание*, 11-13).

³ Of course, the word ἔμμουσα is not suitable here. As to the participle ἐμμέμουσα, there are doubts about it too. The translation seems to have rendered the general meaning of the sentence rather than the literal one (therefore *singularis ἐπὶ τῆ δυνάμει τῆ σῆ* has not survived).

⁴ See comment 6 to the given folio.

⁵ It would be interesting to know that in two successive sentences κανών is used in two meanings: in the first one as "establishment" and in the second one as a vocal genre of church music. It is conceivable that in this way the author intended to give the pupil some information about two semantic levels of one and the same term.

However, it is not improbable that in reality things were not so complicated and the two meanings of the word "canon" were not distinguished in the author's mind.

⁶ An almost exact citation from Canon 75 of the Sixth Oecumenical Council:

"Τοὺς ἐπὶ τὸ ψάλλειν ἐν ταῖς Ἐκκλησίαις παραγινόμενους βουλόμεθα, μῆτε βοαῖς ἀτάκτοις κεχρησθαι, καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάζεσθαι, μῆτε τι ἐπιλέγειν τῶν μὴ τῇ Ἐκκλησίᾳ ἀρμοδίων τε καὶ οἰκείων ἄλλὰ μετὰ πολλῆς προσοχῆς καὶ κατανώξεως, τὰς ψαλμῶδίας προσάγειν τῷ τῶν κρυπτῶν ἐφόρῳ Θεῷ" (Πάλλης Κ., Πότλης Μ. Σύνταγμα... Τ. 2, Ἀθῆναι 1852, 478).

"We wish that those who take part in church singing would not use disorderly yells and would not force their nature to cry, nor should they sing anything improper or inappropriate for the Church, but they are to execute with great consideration and piety the psalmodies in praise of the One who keeps the innermost - [in praise of] God".

But why does the author of our treatise ascribe this Canon to Saint Peter? Which Saint Peter is meant? I haven't yet found any answer to this question, which would satisfy me. I think there must be some misunderstanding here rather than a real historical evidence.

⁷ Literally: "Do not violate your natural self".

⁸ It is undeniable that John Chrysostom is meant here.

⁹ An excerptum from "The Hagiopolites" (8), but by its form adjusted to the genre of "The Question-and-Answer Dialogue". In *Codex ancien fonds grec 360* the same is rendered in the following way:

"Ἦσαν μὲν οὖν <μέλη>
καὶ πρὸ τοῦ γενέσθαι τοὺς
ἦχους, πλὴν ἄηχα καὶ ἀνάρ-
μοστα καὶ τὴν φύσιν πρὸς
κραυγὴν καὶ βίαν ἐκβιάζοντα·
ἃ καὶ παρὰ τῶν θεῶν κανό-
νων ἐκωλύθησαν" (Raasted
16).

"Of course mele had existed
before echoi appeared, but they
had been dull and discordant,
forcing human nature to cry and
yell, which had been forbidden
by the divine establishments".

¹⁰ It is conceivable that the term καβάλλα denoted the signs of the most ancient notation, which had been widely used in Byzantium, even before the so-called "Palaeo-Byzantine" notation, that is, before the X century. No traces of that notation have been discovered so far. However, I would like to venture a supposition about it: most likely, the matter under consideration here is either Ancient Greek notation, well-known at present, or some of its variations which had become a certain transitional historical stage linking Greek and Byzantine notations. Among the various arguments in favour of this supposition I would like to point out but a few.

In "The Hagiopolites (11) the note signs of the Greek Lydios diatonic scale are given under the following title: "Τὰ δὲ ὀνόματα τῶν δεκαπέντε τῆς μουσικῆς καβαλλίων εἰσὶ ταῦτα" (Raasted 18) - "The names of fifteen kaballies of music are such". The next excerpt from "The Hagiopolites" (12) demonstrates that there was a period when the neumatic symbols of Byzantine notations proper ("Palaeo-Byzantine" or "Middle Byzantine") were explained with the help of "kaballies", for this term must have been known to the readers of manuscripts on musical theory more as *terminus technicus* (and thus was more widely spread among musicians), than as σημάδια:

"Σημείωσαι ὧδε περὶ τῶν ἀπλῶν καὶ συνθέτων καὶ ὁποῖα δεῖ εἶναι τὰ κυρίως σημάδια κατὰ μίμησιν τῶν τῆς μουσικῆς καβαλλίων" (Raasted 20).

"Here it is necessary to explain simple and composite tones, which are, in fact, signs, like kaballies in music".

It might be worth while to pay attention to the joint usage of two notions: that of "kaballia" and that of "perfect music" (ἡ τελεία μουσική) in *RAIC 63*. By the way, it should be noted that the similiar sentence is to be found in *Codex Vaticanus Graecus 872*: "Πόσοι τόνοι εἰς τὸν Ἀγιοπολίτην, ὅσα καβάλια (sic) ἔχει ἡ τελεία μουσική; - Δῆλον ὅτι ιε'" (Tardo 167) - "How many tones are there in "The Hagiopolites" [and] how many kaballies does the perfect music have? - Evidently, fifteen. " In the words, tones are the categories of church music connected with "The Hagiopolites", while kaballies refer to the domain of some "perfect" music. This may also serve as an evidence of "kaballies being part of ancient music and of Early Byzantine musical theory as well, the latter being none other than the Code of Ancient Greek musicological principles. Here the definition "τὸ μέλος τέλειον" - "the perfect melos" - is very often found, see, for example: *Anonymi Ars musicae 12,29* (Najock 5,9), *Aristidis Quintiliani De musica I 4, I 12, III 26* (Winnington-Ingram 4, 5, 28, 30, 130) etc. In ancient musicology, however, in the absolute majority of cases μέλος was used as the synonym of ἡ μουσική; for more details about it see: *Герцман Е. Античное учение о мелосе // Критика и музыкознание. Выпуск 3. Ленинград 1987, 114-148*. It is not improbable that the parallel between καβαλλία and ἡ τελεία μουσική has resulted from the interaction of καβαλλία and τὸ μέλος τέλειον. These considerations do not sound too farfetched if one bears in mind the famous ancient "perfect system" (σύστημα τέλειον ἀμετάβολον).

And why can't we assume that in the historical memory of the Byzantines, when the antipagan tendencies had been replaced by the admiration the culture of Ancient Hellas, Ancient Greek music was imprinted with a halo of "perfect music"? In any case, the connection between kaballies and the more

ancient layers in music can hardly be denied (see also comment 1 and 4 to fol.46).

¹¹ No doubt, there is an omission in *RAIC* 63, which can be easily restored by C and L (see footnote 41 to the corresponding place in the Greek text). This imperfection can be easily accounted for. The missing fragment is framed with τῶν γραμμάτων, and it was through negligence that the scribe, having stopped on the first τῶν γραμμάτων, continued to write, beginning from the second one.

To fol.43.

¹ In other words, with the oligon written above it, the syllable or the word in the manuscript sounds somewhat higher than the syllable or the word with the ison. In my translation I added "a little" in square brackets, because this very adverb not only determines the meaning of the term ὀλίγον, but also demonstrates that the interval, denoted by the oligon, "transfers" the voice only a little away from the pitch level set by the ison.

² The sign of oligon is supposed to have indicated not only raising by "one degree", but also executing a sound softly (*legato*-?).

³ ἀπόστροφος - literally: turned aside.

⁴ Here the sign *accentus acutus* is undoubtedly implied; ὀξεῖα literally means "sharp". It should be beared in mind that the graphic shape of the oxeia also illustrates its "sharpness"; or rather: the name of the sign should be regarded as having resulted from specific features of its graphic representation.

⁵ It is undeniable that the description of the petasthe is based more on the moving cheironomic gesture than on the moveless form of the sign, drawn in the manuscript. True, the form of the petasthe neume resembles by its outlines the gesture of "unfolding" something. But a written sign cannot "unfold inwards, and sometimes outwards". Only a living cheironomic gesture, which is to show a neume and draw its outlines with the hand, can do this. The proof of that observation can be found in *Codex Constantinopolitanus* 811 (fol.172):

"τῆς δὲ πεταστῆς ἢ ἐτυ-
μολογία, ἀπὸ τῆς χειρονομίας
ἐλήφθη, οἶονεὶ γὰρ πετᾶται ἢ
φωνῇ καὶ κινεῖ τὴν χεῖρα ὡς
πτέρυγα" (Thibaut J. -B. Etu-
de... 155).

"The etymology of the pe-
tasthe is taken from the cheiro-
nomia, for the voice seems to be
floating and guiding the hand as
if it were a wing".

The same text is given to a word by Gabriel in his treatise
(*Gabriel*, 60, 231-233).

⁶ No concrete musician is implied here, but some generalized
abstract image of a musician, the creator of notation and cheiro-
nomia the latter being closely connected with the former.


⁷ No doubt, it is a decription of the form of the seisma neu-
me. However, it is not clear yet what is meant by the statement
that the seisma owes its name to its graphic shape being
supplemented with the hyporroē. While according to Gabriel,
the seisma (from the verb σείω - "I shake, I shatter") got its
name because it "shakes and changes the voice" ("σεῖει γὰρ... καὶ
κινεῖ τὴν φωνήν" - Gabriel 70, 354-356). To all appearances, this
is a fragment of the text of *RAIC* 63, and of C and L as well,
borrowed from some imperfect source. It contained the
beginning of the etymology of the term ("Σεῖσμα καλεῖται διὰ
τὸ") but it was left out for some unknown reason (most likely,
through the scribe's negligence), and was replaced by the
description of the seisma shape, when two bareiai were "supple-
mented with the hyporroē" ("τὴν ὑπορροήν προσλαμβάνειν").
This is how this text, so strange in its contents, appeared.

As to the "worm" mentioned here, it is a popular comparison
with the graphic shape of the hyporroē neume, which resembles
a worm by its outlines. As first sight the appearance of "a moth"
beside "a worm" may seem irrelevant, but if one thinks of a
"wormlike" shape of a moth larva, the comparison does not
seem inapt.

⁸ It is highly conceivable that in the first instance the shape
of "omega" (ω), as if composed of two "ypsilons" (υ + υ) is
implied, while in the second case the implication concerns the
length of "omega", which, as was generally accepted, corres-
ponded to two short "omikrons" (ο + ο).

⁹ Here is a popular statement of two different sign situations: the hyporroee, as an independent sign, indicates the movement by two successively descending degrees, and the hyporroee as a component of the graphic shape of the seisma, is void of interval value. To make this differentiation clear to the pupil his attention is drawn to οἷε of the Greek grammar primary rules according to which in the diphthongs, composed of long vowels α, η, and ω with ι, the last one is not pronounced.

Thus, semantic parallels are drawn between "the sounding" (that is, indicating an interval) independent hyporroee and "the sounding" (pronounced) independent "iota" on the one hand and between "the soundless" (not indicating an interval) hyporroee, as one of the seisma components, and "the soundless" (not pronounced) "subscript iota" (*iota subscriptum*) on the other. Such comparisons must have been quite fruitful since pupils of nearly every level of training were sufficiently familiar with the fundamentals of grammar. The visual comparison of the seisma

shape  and the outlines of the diphthongs (α, η, ω) helped pupils to understand the essence of the soundless hyporroee and the soundless iota.

¹⁰ Most likely, we have here: either an attempt to explain the difference in the number of tones of the two different notation systems, or the echo of the once contrasted theoretical approaches to the sign system of one notation.

To fol.43v.

¹ Notwithstanding that RAIC 63 and L give κείμενον and C gives κινούμενον, τόνου κινουμένου seems to be the most probable variant.

² As far as I know it is the only record of such signs and therefore their graphic shapes and value remain unknown. Even if one should assume that the first of them is the ὑπορροή written down in a peculiar way, that is ὑπορροόν, it would not clear up the meaning of ἀναρροών. Moreover, ὑπορροή has never belonged to the group of spirits (let us remember the famous assertion: "The hyporroee is neither a spirit, nor a body").

³ That is, without tones.

⁴ In the text it is τὸ χαμηλόν, see comment 17 to *Greek 497*.

⁵ Unfortunately, the meaning of the comparison between five signs and five senses still remains enigmatic. It must have been used for training purposes only, so that by analogy with the five well-known senses the pupil could remember the five signs mentioned.

⁶ ἄφωνα is an apparent error in *RAIC 63* because in the answer to follow it σημάδια ἔμφωνα is being considered.

⁷ Here we have an obvious deviation from the rules of Middle Byzantine notation, where the kouphisma, the pelaston, the dyo kentemata and the dyo apostrophoi also refer to σημάδια ἔμφωνα. At the same time I am not inclined to think that this passage is an excerpt of a very ancient source which contains the record of an earlier notation than the Middle Byzantine one. It must be reasonable to speak of an obvious misunderstanding which is still difficult to explain. The point is that the dyo kentemata, omitted in the first list of interval signs, appear already in the answer to the next question. Can it be that 9 is the number of the signs, that is the ison and eight bodies, into which 4 spirits had been erroneously included, and as a result some bodies did not get in the list? The variant readings of the questions (ἄφωνα or ἔμφωνα, see the preceding comment) may have been caused by an even more serious deviation from the text of the original than a mere distortion of a word. In any case, this place in the text is evidently spoiled.

⁸ No doubt, the verb ἰσοφωνεῖν means "to have an equal interval" in the given context. However, for Byzantine musicians every "sounding" sign was associated with the interval indicated by it. Therefore in practice the signs, indicating equal intervals, may have been qualified as "homophonic".

⁹ The kouphisma and pelaston are known to belong to "homophonic" and "ascending" signs as well.


To fol.44.

¹ According to the pedagogical principle enunciated here it is demanded that the pupil should learn to record simultaneously not only sound pitch (intervals) but sound duration as well, and also dynamics, manner of execution and various ways of vocal

sound making, in short, everything that the great hypostases denote.

² No doubt, the diacritical signs above ἀνανε ἀνεξ are no more than a tribute to the tradition of writing. In fact, however, this set of intoned syllables is void of grammatical organization, and thus cannot be regulated by accents and aspirations.

³ See comment 34 to *Greek 497*.

⁴ An obvious implication of the ison graphic shape ().

To fol.44v.

¹ The translation of the phrase borrowed from the manuscripts C and L (see footnote 19 to fol 44 v. of the Greek text).

To fol.45.

¹ It is highly conceivable that the reason of the discussion given here is rooted in the polysemantic character of the term φωνή (see comment 1 to *Greek 497*). For, regardless of the meaning implied (a sound, an interval, a degree of a scale or a "sounding" notografic sign), it was always expressed as φωνή both in the mouths of Greek musicians and in writing. Therefore those who listened to or read the exposition of musical theory principles could choose from the various meanings of φωνή. And indeed, the phrase "τὸ ἴσον οὐκ ἔχει φωνήν" could be interpreted in different ways: either "the ison has no phonation" or "the ison has no interval". It is not improbable that such situation added to misunderstanding. Moreover, in discussions the sense of the opponent's statement could be easily distorted at will. In Ancient Greek musicology the similar polysemy was characteristic of the term ὁ τόνος. As Aristides Quintillianus wrote:

"Τόνον δὴ κατὰ μουσικὴν καλοῦμεν τριχῶς. ἢ γὰρ τὴν τάσιν, ἢ μέγεθος ποιῶν φωνῶς, οἷον ᾧ τὸ διὰ ε' τοῦ διὰ δ' ὑπερέχει, ἢ τρόπον συστηματικόν, οἷον λυδίων ἢ φρυγίων" (De musica I 10, R. Wainigton-Ingram 20).

"In music we use [the word] "tone" in three meanings: either as a pitch, or as a sound interval, like [the interval] by which the fifth is higher than the fourth; or [as] the regulated tonality, similar to the Lydios or the Phrygios [tonalities]".

But in Ancient Greece scholars, fearing lest their ideas should be misinterpreted, used to specify the meaning of a term in each case. This does not seem to be true of Byzantine musicians.

² This is my translation of μέλος κατὰ τάξιν here.

To fol.45v.

¹ I decided in favour of the C variant: οἶδα, because all manuscripts give *singularis* at the end of this sentence.

² No doubt, the manuscript τοῦ λόγου is wrong. It was L. Tardo who had noticed it long ago (219, comment.2), though J. -B. Thibaut (*Thibaut J. -B. Traités...*, 609) left this phrase without any comment. There must be nothing else but τοῦ ὀλίγου here.

³ It is clear why in *RAIC 63* τούτου appeared instead of τοῦτο: the scribe, through negligence again, "had skipped over" from *pronomem demonstrativum in accusativo* (... ἐκφωνεῖσθαι τοῦτο) to *pronomem demonstrativum in genetivo* (... ἐπάνω τούτου), the result being ἐκφωνεῖσθαι τούτου.

⁴ The author explains to the readers the difference between the two outwardly identical sign situations which are totally different, though, in their notografic value: the first situation is when the signs are placed one above the other, the result being the summation of interval values of each sign (for example, the oxeia above the ison); the second one is when the signs are placed one above the other and the upper one annuls the interval value of the lower one ("absence of phonation").

It is conceivable that the misunderstanding which occurred in this very case was also caused by two different meanings of the verb ὑποτάσσειν - "to subordinate" (that is, to annul the interval index of the sign, placed below) and "to be placed under" (then everything depended on which of the signs was above and which was below).

This kind of polysemy also needed thorough explanation.

⁵ The fragment in angular brackets is missing in *RAIC 63* but is to be found in L. It is a rather extensive catalogue of signs.

⁶ Here one and the same sign designation is given both in neuter gender ("ison" - τὸ ἶσον) and in feminine gender ("ise" - ἡ ἴση).

7 The whole fragment of L is but a scribed list of sign names. While the source, from which this neume catalogue had been borrowed, contained the graphic shapes of neumes as well. Therefore ἕτερον implies the specific outline of the ison: either straight —, or crooked Γ or ㄣ, depending on which form of the sign came first. Here we are faced with more serious and important evidence of the text material consisting of multiple historical layers and including the examples of the earlier notation side by side with those of the later one; see: *Floros C. Neumenkunde...* 124-127; *Palikarova Verdeil R. La Musique Byzantine...*, 116,124, 128.

8 It is not difficult to guess that this is a mistake in L, for μακρόν is an obvious antonym of ὀλίγον. So, in fact, there should have been μικρόν in the text.

9 It is not improbable that in this place four graphic variants of the same sign were recorded.

10 By analogy with the two heterogeneous terms, denoting the ison, the two heterogeneous terms for another sign are given here: in neuter gender ("elaphron" - τὸ ἐλαφρόν) and in feminine gender ("elaphre" - ἡ ἐλαφρή).

11 One should not be confused by *relativum pronomem neutrum* (ὅ) to be found right after the word in feminine gender (χαμηλή). Firstly, the manuscript source, from which this text had been scribed in ancient times, might have contained χαμηλὸν ὃ λέγεται καὶ χαμηλή. Secondly, it should be beared in mind that Greek musicians associated almost all names of notation signs with neuter gender: τὸ σῆμα, τὸ σημάδιον (exceptions being extremely rare: ἡ ὄξεια, ἡ βαρεῖα). Therefore, even the names which in common use were qualified as the words of feminine or masculine gender were not infrequently used in neuter gender in descriptions of notation). It would not take long to find an example of it. In the excerpt from L, the translation of which is appended to our publication of *RAIC 63*, besides the instance already mentioned χαμηλή ὃ we find: κρατημοκατάβασμα ὃ..., οὐράνισμα, ἕτερον..., θεματισμός ἔσω..., ἕτερον... (but ὁ θεματισμός - *Gabriel 68,331* and τὸ οὐράνισμα - *ibid.*, 68,342). It is true, such "grammatical liberty" was often stimulated by the comparatively low level of culture of those

who scribed musical manuscripts. They could be good professional musicians but it was by no means a pledge of their good knowledge of elementary grammar.

¹² The repeated set of three ἕτερον and ἄλλως should not be taken for the scribe's error. Taking but a few manuscripts as a basis, C. Floros (Neumenkunde..., 263) shows four variants of the uranisma graphic shape. Thus, it is not out of the ordinary that the theoretical treatise, which has summed up the long-existing practice of drawing the uranisma, should give six variants of it.

¹³ The common character of the graphic representation and usage of the tromikon and the homalon has already been noted (Floros C. Neumenkunde..., 247-248).

¹⁴ C. Floros (Neumenkunde..., 240) also gives three variants of the psephiston graphic shape.

¹⁵ The author is likely to have intended to say that the signs are distinguished from each other among things by cheironomia. It is difficult to interpret this tautology ("... χειρονομία... ἐν τῇ χειρονομίᾳ") in any other way.

¹⁶ θέσις This term was used to denote conjunction of different signs which gave some information about the corresponding interval, the length of a sound and the manner of its execution. Most likely, the term θέσις having been in common use for this purpose, was the simplified form of the initial σύνθεσις.

¹⁷ We have here an interesting explanation of the most important trend in the development of church music. As is known, in Biblical times musical instruments played an important role in the musical arrangement of divine services. They were also widely used in heathen rites. The latter circumstance was the main reason for the Eastern Christian Church to reject the "heathen" set of musical instruments completely. Therefore, some explanation had to be given of the fact that during the pre-Christian period various instruments, such as timbrels, auloses, kitharas and others, had been used in divine services, while sometimes later they were "expelled" from the church. In due course quite a few explanations have appeared and one of them is now commented on, given in the place of the treatise

published here. For all its naivete this explanation, on the one hand, gave some interpretation of the reasons of the great interest in musical instruments, and on the other hand, it suggested an idea to the reader that "The Papadike", a church book on music, supposedly had a long and centuries-old tradition which dated back as far as Biblical times. The author of the treatise claims that the book of "The Papadike" had been destroyed in the beginning of the Christian era and this deprived people of the knowledge how to praise God by music "properly". And this ignorance, in its turn, brought about mass enthusiasm for musical instruments.

Such was the explanation of one of the most confused and dramatic periods in the history of music and, at the same time, the authority of the "The Papadike" as the most ancient source on musical science and learning was substantiated.

To fol.46.

¹ It is no secret that neither John of Damascus, nor Cosmas of Maiuma, and by no means John Chrysostom had anything to do with creating notation system. It does not make improbable, though, that in the time of John of Damascus and Cosmas of Maiuma, and even as early as the time of John Chrysostom, a certain system of notography might have been used in the musical culture of Byzantine Church. The main problem is to understand: the signs of which notation system are named by the term $\tau\acute{o}\nu\omicron\iota$ in the treatise published here.

However, no factual proof has been found so far concerning the notation system used in Byzantine Church before the X century, that is, before the period which is considered to be the beginning of Palaeo-Byzantine notation system being widely practised, for the manuscripts which have reached us and contain the variants of that notation system, are dated that very period. No doubt, this argument alone cannot be sufficient to prove that such interpretation of the starting period in the history of Byzantine notation is the only one possible.

It is well known that during the stormy period of iconoclastic upheavals (726-843) a great number of manuscripts, among which there must have been a lot of musical manuscripts, had been destroyed. Moreover, the fact Middle Byzantine notation

of the later historical period became widely spread everywhere did not favour the preservation of the more ancient manuscripts which a different notation system. And indeed, what was the reason to keep codexes with the long forgotten and out-of-use notation script? It should be added here that in spite of the superficial invariability of chanting repertoire of Byzantine Church, it was constantly being renewed. Invariable must have been the texts of psalms only, since the strict order of divine services demanded, as a rule, that only traditional texts should be chanted. But, the music of psalms, if intermittently, was renewed (think of the numerous musical pieces composed to the traditional texts by Byzantine and Post-Byzantine melourgs). This fact also had a certain influence on the fate of the manuscripts containing the most ancient chants, which, on top of that, had been recorded in obsolete notation. They tended to become useless and therefore were not preserved.

In other words, there existed enough reasons for the musical manuscripts, created before the Xth century, to be gradually lost.

At the same time, it seems difficult to assume that Byzantine musical culture, highly developed as it was, could do without any notation system. Therefore one should not be very sceptical about the information given in the treatise about the notation system used before the time which has been generally accepted by modern science as the time of birth of Palaeo-Byzantine notation. The question is: what was that notation like?

I give my considerations on this point, if in brief, in one of the parts (Chapter IV, § 1) of my book "Byzantine Musicology" (200-204), which is called "Ancient notation in Byzantium". The very title of this part shows clearly enough the main idea of my hypothesis.

² The indication πρὸς ἀνάμνησιν (for memory) cannot serve as an argument in favour of the fact that the text deals solely with Palaeo-Byzantine notation, which is considered to have been used but to remind of the already known works. The point is that in the absolute majority of cases Palaeo-Byzantine notation signs indicated not so much the exact intervals (though such did exist), as their approximate value and movement direction -

upwards or downwards. Such notation signs gave no help in learning a new piece from the manuscript. They only made it possible to recollect the basic melodious lines of an once well-known chant.

However, it should be noted that such features were characteristic of all ancient notation systems, not only of Palaeo-Byzantine one. For example, Ancient Greek notation was able to indicate rather precisely the sound pitch in musical system, but was helpless in describing the rhythmic movement of musical material. Hence, Ancient Greek notation script could only revive the once familiar melodic turns in one's ear memory.

Therefore, πρὸς ἀνάμνησιν can be the evidence not only of Palaeo-Byzantine notation but of any notography, the sign system of which can render but approximately the main parameters of the music performed.

³ According to Ancient Greek sources, προσῳδία had existed as two roles in the musical life of the ancient world. First and foremost, it was a vocal genre with instrumental accompaniment. Hesychius (*Lexicon*) writes that "prosody is a song accompanied by an instrument" ("προσῳδία μετ' ὀργάνου ᾠδή"); see also *Pollucis Onomasticon* IV 64. However, Hesychius also states that "prosodic [melos] is a song which contains a hymn to God" ("προσῳδιον ᾠδή ὕμνον θεοῦ περιέχουσα"). It is natural that the second trend of prosody should have been developed in Byzantium (see: *Du Cange. Glossarium...*, 1257). It is highly conceivable that it is in this very sense that the term προσῳδία is used in our treatise. Unfortunately, it is not found in other Byzantine musical theory sources on musica practica, the only exception being the treatise by Gabriel (*Gabriel*, 60, 242 and 245), where it is used as the definition of accent and prosodic signs.

It is quite obvious that what is meant here is the notation which records musical material both for the voice and for the instrument. Can it be another indirect evidence of Ancient Greek notation system still having been used in Byzantium after the fall of the ancient world (see the final part of comment 1 to the given folio of the manuscript)? Let us remember vocal and instrumental notation systems of Ancient Greece; see: *Sachs C.*

Die griechische Instrumentalnotenschrift//Zf MW 6, 1923-1924, 289-301; *idem*. Die griechische Gesangsnotenschrift // Ibid.7, 1924-1925, 1-5; *idem*. The history of Musical Instruments. New York, 1940, 131-135; *idem*. The Rise of Music in the Ancient World. New York 1943, 203-205.

⁵ According to L. Tardo (221, comment.3) *Codex Docheiarius* 318 gives here: "Καὶ μενεῖτω ὀργῆ ἢ πολυλογία". Most probably, one should read here: "Καὶ μένει τῷ (sic) ὀργῆ ἢ πολυλογία".

⁶ It is quite evident that the cleaved lambda makes a line with a slope to the right (the oxeia) and to the left (the bareia).

⁷ Only a very keen imagination can derive some variety of the ison from the outline of alpha (Α, α). It would be more reasonable to speak of some confusion which took place here: instead of stating the source of the ison outlines, the text gives the letter "alpha", the "primacy" of which was identified with the "primacy" of the ison in the list of notographic signs.

⁸ The superimposition of the oligon — and the elaphron \frown forms the "upper part" \triangle of "theta" (Θ).

⁹ The last three words - "τόνοι μετα μέλους" - are written in *RAIC* 63 as the subtitle of a small section which is apparently followed by a lacuna covering not only the end of the line but the next line as well. It is conceivable that in the manuscript source that lacuna was filled with the appropriate notographic signs. This supposition is proved by J. -B. Rebourts who notes in the given place of the Jerusalem manuscript publication that "Τόνοι μετὰ μέλους" is a title of an exercise which occupies four lines (Rebourts 306).

¹⁰ It is true that in all the manuscripts I know, the text of this excerpt is obviously ruined and therefore any of its interpretations would be impossible without a considerable "violation" of a large number of successive nouns. So my translation is no lucky exception in this respect. However, in spite of all its imperfections, the variant J ("λέγονται δὲ καὶ μέλη <...? ... > τρία σημάδια, σώματα, σχήματα καὶ δυνάμεις") seems to be the most verisimilar.

To fol.46v.

¹ It would not be too hard to see that this place in the text is also ruined since Byzantine musicology used ἄφωνα σημάδια and had no idea of ἄφωνα σώματα. It is not improbable that the correct variant of the text should be as follows: "διότι ἄνευ τῶν τοιούτων ἐμφώνων σωμάτων τὰ ἔμφωνα πνεύματα οὐ κινοῦνται..." ("because without these sounding bodies the sounding spirits do not move..."). But I do not dare to insist on this variant and therefore have translated the text as given in the manuscript.

² I translated σχήματα as "representations", based on the context of the fragment where σχήματα are signs indicating cheironomia and being founded on the representation of the shapes of the signs recorded in manuscripts by gestures.

³ It is not out of place to recall here that in this sense δύναμις had been mentioned as far back as in the works of Aristoxenos (*Elementa harmonica II*, R. Da Rios, 42): "τῇ μὲν γὰρ ἄκοῃ κρίνομεν τὰ τῶν διαστημάτων μεγέθη, τῇ δὲ διανοίᾳ θεωροῦμεν τὰς τούτων δυνάμεις" - "By ear do we tell the value of intervals, but by reason do we judge about their meaning"; or (*ibid.*, II, 59): "ὁρῶμεν γὰρ ὅτι νήτη μὲν καὶ μέση παρανήτης καὶ λιχανοῦ διαφέρει κατὰ τὴν δύναμιν καὶ πάλιν αὐτὴ παρανήτης τε καὶ λιχανὸς τρίτης τε καὶ παρυπάτης" - "we see that neta and mesa differ in meaning from paranete and lichanos and their turn, paranete and lichanos [differ] from trite and paranete".

Of course, one cannot fail to realize how long is the historical distance between the time of Aristoxenos and that of creating the analysed treatise. Yet the regular studies of the Late Byzantine monuments of musical theory make it possible to state that in them δύναμις was occasionally used in the meaning of "sense", "meaning". Thus, Gabriel (*Gabriel*, 66, 305-306) writes that "the kratema has the same meaning" ("τὴν αὐτὴν δὲ δύναμιν ἔχει καὶ κράτημα") as the dipole has. And Manuel Chrysaphes (*Manuel Chrysaphes* 58, 400-402) claims that "wishing to free the melos it [that is, from the second echos], the author places the phthora of the fourth echos and immediately annuls the value of "nenano" ("θέλων λύσαι τὸ ταύτης μέλος ὁ ποιητὴς τίθησιν τὴν τοῦ τετάρτου ἤχου φθορὰν καὶ εὐθὺς περικόπτει τὴν δύναμιν τοῦ νενανῶ").

⁴ ἄφωνοι τόνοι is the same nonsense as ἄφωνα σώματα is. It is not improbable that ἄφωνα σημάδια should have been found here, for in *Codex Lavra 1656* the list of the great hypostases does begin somewhat below (see comment 5 to fol.41). Moreover, the definitions gives to these signs (σύνθετοι, σύνδεσμοι, σύμπλοκοι...) may well prove this point of view.

However, occasionally σώματα are to be found among them which is just another proof of this passage having been spoiled like the previous one (see comment 1 to this folio).

⁵ The text taken in aneangular brackets is the translation of a fragment from *Codex Lavra 1656*, because this sign catalogue is missing in *Codex Jerusalimitanus 332* and in *RAIC 63* (except three last signs). Judging by the publication of J. -B. Rebour, instead of a simple list of signs, *Codex Jerusalimitanus 332* gives their table (Rebour 307).

⁶ In *RAIC 63* some lines are "misplaced": first, the title is given ("Ἐτέρα ἔρμηνεία τοῦ αὐτοῦ ποιητοῦ") and then goes the line containing last titles of the sign catalogue (ἡμαργόν τρεμουλικόν, τζάκισμα) and belonging to the preceding section but not to the succeeding one. J. -B. Rebour never mentioned the fact that this subtitle was to be found in *Codex Jerusalimitanus 332*.

⁷ This fragment is to explain to the reader the different meanings of the dyo apostrophoi sign. If used as a "soundless sign", it loses its interval value and acts as the descending movement of a melodic line only as the indication of duration (in Middle Byzantine notation it is double χρόνος πρώτος). If the dyo apostrophoi functions as an interval sign, it indicates the descending second. However, two successive apoostrophoi, which may seem "the dyo apostrophoi" to the untrained eye, imply singing of two descending seconds. Therefore, it is clarified in the text that "the one who is apostrophizing has two intervals" while the real dyo apostrophoi have one.

To fol.47.

¹ κοῦφος - "light".

² τζακιζεῖν can be translated as "to break out", "to spread".

³ To put it in a different way: the words, given in the manuscript under the sign of parakletike.

⁴ παρακλητικός "appealing, compelling".

⁵ That is, φθορά "destroying". It is true that our contemporary reader may find it strange that the phthora should have its own melos. For it is well known that a sign of modulation cannot have its own phonation. It can only signal to those who sing from music manuscripts that in a certain place of the chant there is a modulation into another echos. However, one should bear in mind that for Byzantine musicians each notographic sign which had a certain sign setting was not only a theoretical abstraction but marked a special sounding (melos). Therefore, when we find in the text that even the phthora had its own melos, it is not only the result of the generally accepted approach to any notation sign, but also the wish to attract the reader's attention to the sounding (melos) of a modulation shift.

⁶ Another "obscure" passage. It is not hard to guess that Byzantine musicians associated the name of the sign "thema" (θέμα) with the "basis" and the simplicity (of execution? of soundmaking?) inseparable from the latter. However, the details of the phenomenon described in the text are not clear enough. What is "the simple thesis"? For even the most "simple thesis" is a conjunction of no less than two sign denoting either similar or different aspects of the musical material. That is "simple cheironomia" and in what way does it differ from the "complicated" one? That is this "feeling of thema"? Can it be that the beginning of this paragraph ("ὁσαύτως καὶ τὸ θέμα...") was spoiled? It is highly probable that the name of the other sign preceded τὸ θέμα ἀπλοῦν. If this is really so, then variant J (τὸ χέρι) is out of the question. Maybe, the version of RAIC 63 is more probable? Then, of course, it is τὸ χαιρετισμός but not τὸ χαίροις. However, all this is still to be verified.

⁷ According to J. -B. Rebours (Rebours 308), this phrase in *Codex Jerusalemitanus* 332 is followed by an exercise. Unfortunately, he says nothing about the contents of the exercise. However, L. Tardo (224, comment.8) writes that in this very place of *Codex Lavra* 1656 one can find a table of signs, which indicates a series of ascending and descending sounds, very similar to the one in *Codex Barberinus Graecus* 300 (ibid., 153-154), that is the table which is an integral part of any protheory

and which is composed according to the principle of gradually increasing the interval time: up and down from the unison to the octave.

Hence, αἱ φωναί should have been translated as "intervals" here. But it is only from our viewpoint that this table can be considered the list of intervals. For we are used to a different type of notation where ascending and descending sound sequences are displayed in a different way in writing. When seeing the complex of interval notation signs, we estimate each sign or thesis separately, thus considering ascending and descending sequences of signs no more than the result of interval indices. But Greek musicians, brought up on the interval notation system, saw everything the other way round. In the notography of an exercise they saw the ascending and descending sound movements recorded by means of widening and narrowing interval values. From this standpoint the sentence from *Codex Jerusolimitanus* 332 - "εἶτα ἄρχονται αἱ φωναί" - should be translated as "then sounds begin".

⁸ I would like to remind here that the comparison of the number of music signs with the number of planets is centuries-old. It was as far back as the II century when Nicomachus wrote:

"Τὰ μὲν οὖν ὀνόματα τῶν φθόγγων ἀπὸ τῶν κατ' οὐρανὸν ἰόντων ἐπὶ ἀστέρων καὶ τὴν γῆν περιπολεούντων πιθανὸν ὀνομάσθαι" (*Nicomachi Enchiridion* 3, Jan 241).

"It is just that the names of sounds take their origin from the stars moving and wandering across the sky and from the Earth".

The same idea is to be found in the work of Aristides Quintillianus when he gives us the viewpoint of the ancients:

"τὴν δὲ ἑννεάδα μου-
σικὴν ἐκάλουν... <διὰ τὸ> τὴν
τοῦ παντὸς ἁρμονίαν τε καὶ
περιφορὰν ἐς τοσοῦτον συμ-
βαίνειν τὸν ἀριθμὸν ἑπτὰ μὲν
πλανητῶν, δεῖν δὲ τῆς τε
ἀπλανοῦς σφαίρας καὶ τῆς
μενούσης ὀνομαζομένων" (*Ari-
stidis Quintiniani De musica*
III 6; R. Winnington-Ingram
102).

"They called [number] nine
music... because harmony and
circulation of the Universe cor-
respond to the same number - 7
planets and 2 spheres, called
motionless and constant".

More evidence could have been given to prove that number 7 had been rather popular in explaining different phenomena of Nature and human activity. Yet I would like to cite but one of such examples, borrowed from Theon of Smyrna (II c.), which shows the variety of domains supposedly regulated by the rules expressed by number 7:

"Τὸ γοῦν βρέφος δοκεῖ
 τελειοῦσθαι ἐν ἑπτὰ ἑβδο-
 μάσιν, ὡς Ἐμπεδοκλῆς αἰνιά-
 ττεται ἐν τοῖς Καθαρμοῖς...
 γόνιμα δὲ γίνεσθαι ἐν ἑπτὰ
 μηνσὶ, γενόμενα δὲ ἐν ἑπτὰ
 μηνσὶν ὀδοντοφυεῖν, ἐκβάλλειν
 τε τοὺς ὀδόντας ἐν ἑπτὰ ἔτεσι.
 σπέρμα δὲ καὶ ἦβη ἐν δευτέρᾳ
 ἑβδομάδι· γένει δὲ ὡς ἐπίπαν
 ἐν τρίτῃ καὶ τὴν εἰς μῆκος
 αὖξιν ἀπολαμβάνει, τὴν δ'
 εἰς πλάτος ἐν τετάρτῃ ἑβδο-
 μάδι. αἶ τε κρίσεις τῶν νόσων
 ἐφ' ἡμέρας ἑπτὰ, καὶ βαρυ-
 τέρα κατὰ πάντας τοὺς περι-
 οδικοὺς πυρετοὺς εἰς τὴν ἑβ-
 δόμην ἀπαντᾷ..., τὸ τε πλῆθος
 τῶν πλανωμένων ἑπτὰ· καὶ
 ἀπὸ ἰσημερίας ἐπὶ ἰσημερίαν
 μῆνες ἑπτὰ· καὶ πόροι δὲ
 κεφαλῆς ἑπτὰ· καὶ σπλάγχνα
 ἑπτὰ, γλῶσσα, καρδία, πνεύ-
 μων, ἥπαρ, σπλῆν, νεφροὶ δύο"
 (*Theonis Smyrnaei Expositio*...,
 E. Hiller 104).

"It is highly probable that the
 embryo [of the man] is being
 formed during 7 weeks, as Em-
 pedocles hints in his "Expia-
 tions"... In 7 months a viable
 child is [not infrequently] born. 7
 months later he is teething, and
 by the age of 7 years old most of
 his teeth have grown. Semen and
 potency of youth [develop] du-
 ring the next 7 [years], while
 beard usually [grows] during the
 third period of 7 years and it is
 [by that time when the man] has
 stopped to grow, and in his
 fourth 7-year period [he reaches
 his] usual corpulence. The crises
 of illnesses [are over] in 7 days.
 The worst of fever attacks falls
 on the seventh day... There are 7
 planets. There are 7 months from
 one equinox to the other. [There
 are] 7 foramina on the head and
 7 basic internal organs: tongue,
 heart, lungs, liver, spleen and
 two kidneys".

⁹ While reading this passage one gets the impression that the
 term ἶσον to be found in the text denotes not only the sign of
 the ison proper (" what to start with ") but also the phenomenon
 which in manuscripts is called τὸ ἰσοκράτημα (literally: "
 retaining the ison "), that is, the execution by the first part of
 the choir of a certain prolonged sound, the latter being the
 background for a melodic line, sung by the other part of the
 choir (see: *Στάθης Γρ.* Οἱ ἀναγραμματισμοί... 32,36-37, see also
 comment 4 to fol. 50 v.). It is generally known that as far back
 as in the XIVth century manuscript remarks concerning " ison
 chanting " were to be found. For example, in one of the

manuscripts of the Monastery of Koutloumous (*Codex Koutloumousius* 457), dated by the second half of the XIV century, it is recorded on fol.6: "Ἐνταῦθα ἀρχεται ὁ δεξιὸς χορὸς, ἴσα καὶ ἀργά, οἱ ὅλοι ὁμοῦ· πλ. δ' "Πάντα ἐν σοφίᾳ". On fol. 104 v. of the same manuscript it is stated: "Ἐῖτα ἠγίξει ὁ δομέστικος καὶ ψάλλουσι ἔξω ὅλοι τοῦτο, οὕτως ἀργά καὶ ἴσα· [ἦχος] β' "Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ" (Ibid., 36 - 37). It is not very hard to conclude that such chanting had been practised long before it was recorded on the folios of manuscripts.

To all appearances, τὸ ἰσοκράτημα is implied in the place commented.

And indeed, can there be any other way of interpreting the simultaneous narration about the seven basic sounds of musical system and about the ison? If it is stated in the text that together with 7 sounds there exists the ison, then it is clear that it is the ison which represents the eighth sound, embodying its identity with the first sound from the standpoint of mode tonality. However, the first sentence of the passage, clear as it is in meaning ("Together with the equality, that is, with the ison, [they] are eight ") is followed by a question (" How? ") which in its turn is followed by an unexpected explanation, which has nothing to do with the previous sentence, and the ison here is interpreted as a notographic symbol which is to be placed at the beginning of any chant. Thus, a " seam " appears in the text, which seems to be the result of a rough welding of two different texts.

¹⁰ See commentary 12 to fol. 41 v.

¹¹ This sentence is certain to be the title of the exercise to follow. No more than a hardly discernible trace of it is to be found in *RAIC* 63, which is, in fact, a small lacuna (line 31) from the beginning of the sentence to the title of the next section of the traité ("The Division of Music "). In the publication of *Codex Lavra 1656* by L. Tardo this sentence is missing too, nor is the exercise mentioned (see: *Tardo* 225). J. - B. Rebours, though, notes that in *Codex Jerusalemitanus* 332 in this very place there is an exercise " sur les voix ascendantes et descendantes " (*Rebours* 309). Yet it is not clear what is the difference between this exercise and the one mentioned above in

connection with the Jerusalem manuscript (see comment 7 to the given folio).

¹² τερετισμός or τερέτισμα is a vocal genre which has deep roots. Its name comes from the verb τερετίζειν "to chirp like a swallow or to make sounds imitating "the song" of a cricket". This genre was widely spread in Ancient Greece. Hesychius (*Lexicon*) says about it: "τερετίσματα· ὄδαί ἀπατηλαί, τὰ τῆς κιθάρας κρούματα καὶ τὰ τῶν τεττίγων ἄσματα" ("teretismata are false songs: pieces for kithara and songs of crickets) or "τερετίζοντα· λαλοῦντα ἐκ μεταφορᾶς τῆς χελιδόνος" ("teretizing are those who twitter like swallows do"). Unfortunately, no detailed descriptions of ancient teretismata have survived. But judging by the evidence of Early Byzantine and Late Byzantine special sources, reproducing the ancient tradition, this genre was characterized by ornamentation, intonations and grace-notes (see: *Anonyma De musica scripta Bellermanniana*, D. Najock 4, 28, 29; *Manuel Bryennius. The Harmonie...*, G. Jonker, 308, 312). In Christian era the name τερετισμός was applied to another vocal genre, known as τὸ κρατήμα.

¹³ The exact name is ἡ χοραὺλητική: the combination of χορός (choir) and ἡ αὺλητική (the art of playing the aulos). In Ancient Greece chorauletike was the name for the art of accompanying choral singing by playing the aulos.

To fol.47v.

¹ Such subdivision of music was known as far back as in Ancient Greece. For example, Plato was thought to have subdivided music in the following way:

" Ἡ μουσικὴ εἰς τρία
διαίρεται ἔστι γὰρ ἡ μὲν διὰ
τοῦ στόματος μόνον, οἷον ἡ
ψῆδῆ· δεύτερον δὲ διὰ τοῦ
στόματος καὶ τῶν χειρῶν,
οἷον ἡ κιθαροδία τρίτον ἀπὸ
τῶν χειρῶν μόνων, οἷον ἡ
κιθαριστική· τῆς ἄρα μουσι-
κῆς ἔστι τὸ μὲν ἀπὸ τοῦ
στόματος μόνον, τὸ δ' ἀπὸ
τοῦ στόματος καὶ τῶν χειρῶν,
τὸ δ' ἀπὸ τῶν χειρῶν"
(*Diogenis Laertii De clarorum
philosophorum vitis...*, C.
Cobet 87-88).

"Music is divided into three
[kinds]: one is for the mouth
only, like a song is; another one
is for the mouth and hands, such
as kitharodia; and the third one
[is] for hands only, such as
kitharistike. Thus, one [kind] of
music is for the mouth only, the
second is for the mouth and
hands, and the third one is for
hands".

² As is known, according to the ancient myth, the first lyre had been made of sheep's intestines, drawn on a turtle's shell (ὁ θώραξ). The skin of animals was also used for making various musical instruments.

³ It is not improbable that we have here a tentative description of one of the most important cheironomic gestures, executed to communicate the sound phenomenon of music, which in manuscripts was recorded as the ison, to chanters.

⁴ This Miletios echos brought a lot of troubles to the first researchers of the treatise commented here. The tradition of giving "national" and "tribal" names (Lydios, Phrygios, Dorios etc.) to mode tonality formations is known to have originated in Ancient Greece. However, none (!) of the ancient special sources which have survived mentions "the harmony of Miletus".

Guillome Villoteau, seeing the record of " the Miletios echos" in the manuscript, took it for a mistake. For a European, brought up on the classic theory of music, to make this kind of conclusion was only natural. G. Villoteau immediately started to search for the cause of the " mistake " he had discovered. He saw it in some evolution (no doubt, invented by himself) of pronouncing the adjective μιξολύδιος (Mixolydios) which had been used by the Ancient Greeks as a name for one of mode

tonalities of their musical system. He claimed that at first owing to the loss of the letter (syncope) ξ, they had pronounced μιλύδιος (?) instead of μιξολύδιος, which resulted in μιλήσιος (Miletios), as if due to palatalization of δ. But since G. Villoteau was convinced that the name of a plagal echos always consisted of the name of a basic one plus prefix ὑπό, to prove his hypothesis he did not hesitate to " revise " the text of the original, translating the phrase "ἐκ Μιλήτου ὁ μιλήσιος ὁ δ^{ος} καὶ ἐξ αὐτοῦ ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου" as "Le milésien est venu de Milet; de celui-ci s'est formé l'hypomilesien " (*Villoteau G. Op. cit.*, 812), which means " The Miletios echos had come from Miletus and the latter gave rise to the Hypomiletios [echos] ". Such, according to G. Villoteau, must have been the real text of the Greek manuscript with the mistake corrected.

Another attempt of unravelling the secret of the Miletios echos made by J. -B. Rebours turned out to be even more interesting.. In one of his comments on the publication of Jerusalem manuscript he reminded the readers that " Miletus had been the greatest centre of Hellenic civilization long before Athens; thus, it is only natural that the great city considered it an honour to have its own system of music like Phrygia, Lydia and its other neighbours. We would have been obliged to accept this hypothesis if in some other treatises the Miletios tonality had been recorded as well. Unfortunately, this name is to be found only in the passage cited above. Yet this evidence is not sufficient to accept it completely " (*Rebours 9*).

Whatever reason there is the viewpoint of J. -B. Rebours will be discussed in the next comment. And here it should be noted that his last statement is wrong, since the present treatise is not the only Byzantine source on musical theory where the echos of Miletus is recorded. Thus, in the work of Gabriel (*Gabriel, 74, 411 - 414*) the following words of great importance are to be found:

"Ὁ δὲ τέταρτος καλεῖται
μῆλοῦδιος· τινὲς δὲ τοῦτον
οὕτως ὠνόμασαν, ἐγὼ δὲ λέγω
μῆλιτιός ἐστιν, ὅτι ἐν τῇ
Μιλήτῳ ἐπλεόναζε τὸ τοῦδε
μέλος"

"The fourth [echos] is called
Mixolydios. Some called it so.
But I call [it] Miletios, for its
melos was popular to Miletus".

Reading this passage, one should bear in mind that Gabriel's view as well as the terminology of the present text being considered by us, could not appear *ex nihilo*. Hence, that must have been a certain trend in Byzantine musicology, the sources of which are most likely to be traced as far back as Early Byzantine period.

⁵ Such point of view was widely spread not only in Byzantium but in late antiquity as well. It had resulted from the peculiar interpretation of the phenomena of archaic musical art and the evidence of it. However, in reality the essence of the matter seems to have been somewhat different. I gave the detailed account of my views on this problem, which are at variance with the generally accepted ones, in my books: *Запew тысячелетий. Популярныe очерки музыкальной культуры Древней Греции и Древнего Рима (в печати); Бoэций. O музыкальном установлении. Исследование, перевод и комментарии (в печати).*

The culture of many Greek tribes and "barbaric" peoples was associated in the imagination of the Greeks themselves with some peculiar art and with special musical styles, in particular. Those styles were represented by various Dorios, Ionic, Aeolic, Phrygios and Lydios mele, that is, by songs, musical accompaniment of dances, instrumental music etc. Sometimes they were called "harmonies" (ἀρμονίαι), which implied special styles, the mele of different tribes and peoples naturally embodying the specific images reflecting the life of a certain nation.

It is well known that in ancient times the sound register of a certain image was very important for its emotional perception. Therefore, various national mele and harmonies were executed in corresponding registers, which depended on the special features of images. Thus, for example, the valiant and heroic

songs and embaterioi (marches) of the Dorians always sounded in low register, while Lydian dirges were mostly sung in high register. But no means it implied of course that Dorian music had only low register and Lydian music sounded solely in high register. It is just the most characteristic tendency connected with the meaning of musical images and special features of the ancient ear perception of various registers that is considered here. In any case, the Ancient Greeks thought that the strict and heroic music of the Dorians and its ethos (ἦθος) were inseparable from the low sound register, while the dirges and love songs of the Lydians were always executed in high register.

In due course it was on the basis of this specific feature of the ancient artistic life that the system of tonalities was created, where each name, such as "Dorios", "Phrygios", "Lydios" and the like, was correlated with some sound pitch level of mode organization. The tonality system, thus formed, became widely spread and was deeply rooted in the memory of numerous generations. As a result, after the lapse of a long historical period, the causes which had brought about that system were effaced from the memory of descendants and the necessity of its interpretation could not but arise. It was then that the famous-to-be conception appeared, according to which the Dorian mode tonality (ἁρμονία, τόνος, τρόπος) prevailed in the life of the Dorians; while the Phrygian mode tonality prevailed with the Phrygians, and with the Lydians it was the Lydian one. Irrelevant as it is, this point of view had been sustained for many centuries.

However, if we return to its roots, that is, to the real situation in art, which gave an impulse to the creation of the tonality theoretical system, then the hypothesis of J. -B. Rebourts looks quite probable (see the previous comment).

And indeed, not only Dorian, Phrygian and other "national" harmonies (that is, styles) and mele existed in musical life of Ancient Greece. It would be relevant to mention here about the record of "provincial" styles: Beotian (*Aristophanis Acharnenses* 13 - 14) or "Pamphylian" ("Παμφύλων τρόπον" - *Philostrati Vita Apollonii... I 30*). Hence, it would be not unreasonable to assume that there might have existed "city" harmonies (or styles), for

example, the style of Miletus, or "Miletios". This adjective might well have been used to define the music style of Miletus, the native city of Timotheos (about 450 - 360 B. C.), the great musician and dithirambist of Ancient Greece.

At the same time it is not quite clear why the legend about the Miletios melos was overlooked by the authors of special treatises on music. Maybe, it had originated during the decline of the Ancient World or at the dawn of Byzantine epoch? No answers have been found to these questions so far. Therefore, it is small wonder that contemporary commentators keep silent about the Miletios echos in any source; see, for example: *Tardo 226; Hannick Ch. und Wolfram G. Kommentar// Gabriel Hieromonachos 124 - 125.*

⁶ The identification of the Alexandria scholar Claudius Ptolemaeus (83 - 161) with any fifteen Ptolemies, ruling in Egypt from 305 till 30 B. C., is a long-standing delusion. According to some researchers the version of Claudius Ptolemaeus' royal origin had been put forward by an anonymous scribe of the works of the famous physician, anatomist and physiologist Claudius Galen (129 - 199). That scribe was thought to have written "the tsar of Egypt" after the name Ptolemy. According to another version, Ptolemy was born in Ptolemaide of Hermia (Upper Egypt) and, as it was popular in those days, got a nickname by his birthplace: Claudius of Ptolemaide. As the name of Ptolemies had grown very popular, Claudius of Ptolemaide began to be recorded as Claudius Ptolemaeus (for more details see: *Бронштэн В. А. Клавдий Птолемей. Москва 1988, 12*). While in the given treatise the confusion can be accounted for not only by the tradition of considering Ptolemy the scholar and Ptolemy the tsar to be one and the same person, but also by the fact that in Ptolemy's "Harmonics" the ancient tonality system is given, the terminology of which is identical to the names used in the system of echoi (that is, Dorios, Phrygios etc.).

In his time J. -B. Rebour's made a suggestion that the author of the present treatise must have mistaken Claudius Ptolemaeus for one of the reigning Ptolemies who, for his love of aulos, got the nickname of Ptolemy-Auletos (*Rebour's 9, comment 2*). This

hypothesis has no grounds whatever. It is possible to draw a parallel between the theory of oktoechos and the system of tonalities given in the work of Claudius Ptolemaeus; while the parallel between Claudius Ptolemaeus the scholar and Ptolemy the tsar of Egypt, keen on playing the aulos and, most likely, unaware of any musical theory, is sure to be far-fetched, being supported by their common nickname only.

To fol.48.

¹ In the famous Codex Ancien fonds grec 360 the same interpretation is given as follows (Raasted J. The Hagiopolites 9):

"Ἀγιοπολίτης λέγεται τὸ βιβλίον, ἐπειδὴ περιέχει, ἁγίων τινων καὶ ἀσκητῶν βίῳ διαλαμράντων <... > ἐν τῇ ἁ<γία> πόλει τῶν Ἱεροσολύμων, συ<γράματα> παρὰ τε τοῦ κυροῦ Κοσμά καὶ τοῦ κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ τῶν ποιητῶν".

"The book is called "The Hagiopolites" since it contains <...? > of some saints and ascetics, known for their life in the Holy City of Jerusalem, [written -?] by the poets Cosmas [of Maiuma] and John of Damascus".

² As a rule, in Greek special literary sources this principle is stated by means of genetivus possessivus: ὁ μέσος α^{-ου} ἡχου, ὁ μέσος β^{-ου} ἡχου....

³ It has long been accepted that ᾠσμα here is a secular song, while "The Hagiopolites" is the embodiment of sacred canticles. J. -B. Rebourts seems to have been the first to suggest this idea (*Rebourts* 10, comment 2). In any case, it was from his works that this point of view found its way into the later works: *Thibaut J. -B. Monuments...* 58; *Wellesz E. Die Kirchenmusik im byzantinischen Kirche*, 97; *Wachsmann K. Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang*, 84. The correctness of such interpretation of ᾠσμα was called into question by R. Schlötterer (*Schlötterer R. Die kirchenmusikalische Terminologie der griechischen Kirchenväter*, 48). However, at present this question cannot be solved one way, since the fact of ᾠσμα having been used in the text of "The Hagiopolites" gives every reason to make two opposite conclusions.

In one of the excerpts of "The Hagiopolites" it is written:

"Τὰ μέλη ἢ ἀπλῶς ἢ κατὰ σύγκρασιν κρουμένων τῶν φθόγγων ἐξηχεῖται ἢ δὲ σύγκρασις γίνεται συμφώνων ἢ διαφώνων κρουμένων. καὶ τὴν μὲν τῶν διαφώνων σύγκρασιν φράγμα καλοῦσι, τὴν δὲ τῶν συμφώνων συμφωνίαν· καὶ λαμβάνεται ἐπὶ μὲν τῶν ἀσμάτων κρᾶσις μόνη σύμφωνος, ἐπὶ δὲ τῶν μελῶν ἀμφότερα". -

"Mele are either executed by [the voice], or are the result of instrumental sounds blending together. This blending is formed either of consonant or of dissonant instrumental sounds. The blending of dissonant [sounds] is called "phragma" and that of consonant sounds is called consonance. And in songs only consonance is used, while in mele - both [combinations]."

It results from this passage (as concerns φράγμα see: *Vincent. Notice...* 260 - 261; *Raasted J. The Hagiopolites* 80 - 81) that ἄσμα and μέλος do not belong to church chants, for in both cases they were accompanied by musical instruments. And it is generally known that the chants of the Eastern Church were not accompanied by any musical instruments.

At the same time, another extensive excerpt from "The Hagiopolites" (6, *Raasted* 14) gives the information which brings forth the conclusion different from the one mentioned above:

"Οἱ μὲν οὖν τέσσαρες
 πρῶτοι οὐκ ἐξ ἄλλων τινῶν
 ἀλλ' ἐξ αὐτῶν γίνονται. οἱ δὲ
 τέσσαρες δευτέροι, ἤγουν οἱ
 πλάγιοι, ὁ μὲν πλάγιος πρῶτος
 ἐκ τῆς ὑπορροῆς τοῦ πρώτου
 γέγονε. καὶ ἀπὸ τῆς ὑπορροῆς
 τοῦ πληρώματος τοῦ δευτέρου
 γέγονεν ὁ πλάγιος δευτέρου·
 ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον δὲ καὶ τὰ
 πληρώματα τοῦ δευτέρου <εἰς
 τὸν πλάγιον δευτέρου> τελειοῖ.
 ὁ βαρὺς ὁμοίως καὶ ἀπὸ τοῦ
 τρίτου· καὶ γὰρ εἰς τὸ ἄσμα ἡ
 ὑποβολὴ τοῦ βαρέως τρίτος
 ψάλλεται ἅμα τοῦ τέλους
 αὐτοῦ. καὶ ἀπὸ τοῦ τετάρτου
 γέγονεν ὁ πλάγιος τέταρτος.
 καὶ ἀπὸ τῶν τεσσάρων πλα-
 γίων ἐγεννήθησαν τέσσαρες
 μέσοι καὶ ἀπ' αὐτῶν αἱ τεά-
 σσαρες φθοραί. καὶ ἀνεβι-
 βάσθησαν ἦχοι ἰς', οἵτινες
 ψάλλονται εἰς τὸ ἄσμα, οἱ δὲ
 δέκα ὡς προεῖπομεν εἰς τὸν
 'Ἀγιοπολίτην".

"The four first [echoi] are
 formed not of some other echoi
 but by themselves. The four
 second [echoi], that is, the pla-
 gal, [are formed like this]: the
 first [plagal] has come from the
 first [basic] one spreading down,
 while the plagal of the second
 one has resulted from the com-
 ponents of the second [echos]
 spreading down. Similarly, the
 "low" [one] results from the third
 [echos], for in a song the basis of
 the "low" is sung [like] the third
 [one] simultaneously with its
 completion. And from the fourth
 [echos] came the fourth plagal.
 And from the four plagal the
 four middle ones were formed,
 and from the latter the four
 phthorai were formed. And [as a
 result], 16 echoi which are chan-
 ted in chants were represented,
 while in "The Hagiopolites" there
 are ten [echoi] as has been
 mentioned above."

One cannot fail to notice that judging by this text both ἄσμα and Ἀγιοπολίτης are organized on oktoechos principles. This circumstance alone is sufficient to claim that ἄσμα does not belong to secular songs, since according to the ideas popular in those days it was in church music that mode tonality standards were regulated by the system of echoi. The difference in the number of the echoi employed is not important here and is unlikely to have been brought about by the similar measuring of echoi: in Ἀγιοπολίτης only κύριοι and πλάγιοι are taken into account, while in ἄσμα μέσοι and φθοραί are considered as well

being, in fact, the same κύριοι and πλάγιοι but called differently, depending on their mutual pitch correlation in each specific chant.

It is essential to pay attention to the conjunction ις' ἦχοι and the singularis of ἄσμα in the last of the fragments cited above. It would be illogical from the musical point of view for only one chant to contain even fewer echoi than 16. Otherwise it would be some training model made to illustrate the process of modulations passing from one mode tonality into another, rather than a musical piece. Thus, unless we have some grammatical misunderstanding, there are grounds to claim that ἄσμα is used here as a kind of a collective definition for a genre of chanting but not as a concrete chant.

⁴ The translation is done according to the text of *Codex Vaticanus* 872 (Tardo 166), see footnote 42 to fol. 48.

⁵ The close resemblance between the phonation of the syllables of "Νῦν ἄφες" and those of the exercise in vocalization "Νεανες" seems to have been used for the explanation of the latter.

⁶ However, there can be nothing in common whatever between the phonation of the vocalization exercise and the expression cited here. Therefore, it is not quite clear how the tunings of the third echos were explained. It is not improbable that this phrase was the beginning of some well-known chant composed in the third echos.

⁷ From the standpoint of Greek terminology it is not a new question but a further discussion of the previous one which concerns ἡ φωνή. The only difference is that in the previous part ἡ φωνή had the meaning of "an interval", while here it has the meaning of "a voice".

To fol.48v.

¹ The most probable variant of this verb seems to be εἶπωσι which resulted from η (=ει) + πόση (=πωσι) recorded in P. J. -B. Thibaut shares this opinion (see: *Thibaut J. -B. Monuments...*, 87, comment 4).

² The similar classification is to be found in *Codex Barberinus Graecus* 300 (Tardo 152). As is known, Ancient Greek musicology, of which all these terms are loans, had no such

term as "Hypomixolydios". In Ancient musical theory there had once existed τόνος (or τρόπος) called "Lydios". It had been the highest "tonos" in mode tonality system. Later, as a result of mastering new sound pitch spheres an even higher "tonos" - "Mixolydios" (μυξολύδιος - literally: "connected with Lydios ") appeared, which, as seen in the light of the Ancient mode tonality system, proved that the "Mixolydios tonos" was allocated next to the Lydios one. The succeeding enlargement of musical sound space brought into being still higher "tonos" - Hypermixolydios (ὑπερμυξολύδιος - literally: "placed above the Mixolydios one").

How could the term "Hypomixolydios", which was absent in Ancient Greek musical theory, find its way into a Byzantine source?

Mediaeval theoreticians knew that the "tonoi" of the low sound sphere were formed of the basic "tonos" with the prefix ὑπό (under). Therefore, having the names of the basic echoi, "Mixolydios" being one of them, they simply added the prefix ὑπό to them. This is how the name "Hypomixolydios" originated, together with other names of the plagal echoi.

³ One cannot fail to see a certain contradiction in this text. In one sentence it is stated that the echoi are void of their own names but have numbers like degrees (presumably, of a scale). Such approach is in accordance with the logic of the mode tonality system, where each tonality is placed on the pitch level of the corresponding degree. But it is already in the next sentence that "the proper names" for all echoi are to be found: Dorios, Phrygios, etc. The last circumstance is sure to be connected with the most ancient traditions which have their roots in Ancient Greek musicology. The above-mentioned contradiction (which was fairly wide-spread in Byzantine and Post-Byzantine sources on musical theory) is most likely to be the result of combining the principles of *musica practica* and *musica speculativa*: the former used numbers for echoi and the latter used ancient terminology.

⁴ Beginning from this question the manuscript text gives theoretical principles concerning the Palaeo-Byzantine notation system.

5 I omitted the phrase καὶ οἱ τόνοι following τέσσαρα in translation not so much because it is missing in other manuscripts, but because of its being irrelevant for the given answer. Besides, it was undoubtedly the scribe's mistake. He may have anticipated the succeeding question " Τί εἰσι τόνοι; " by these οἱ τόνοι.

6 It is hardly possible that one should ever be able to find out why in the list of tones after the eighth entry in *RAIC* 63 a title "Περὶ τόνου" suddenly appeared, with the phrase καὶ τόνοι μὲν εἰσὶ" on top of that. Of course, one could try to model several situations which may have brought about such "break off" in a smooth enumeration of tones. But hardly any of these models would have had enough chances to be chosen as the correct one. Here is one of the probable situations: while making the list of tones, the scribe noticed the succeeding rubrics "Περὶ πνευμάτων" and "Περὶ κεντήματος" and decided to contribute to unifying the form by setting forth the material; thus, though a bit later then it was necessary, he entered a new subtitle "Περὶ τόνου" (more exactly: "Περὶ τόνων") in the list of tones, and then, to continue the broken enumeration, he wrote down: "καὶ τόνοι μὲν εἰσὶ" ("There are also tones [such as these]"). However, it should be repeated that it is but one of the numerous possible versions.

7 To all appearances, the correct variant seems to be recorded in *Codex Barberinus* 300: not τὸ ἐλαφρόν, τὸ κλάσμα, but τὸ ἐλαφρόν κλάσμα (Tardo 159), for only in this case there are 5 semi-tones mentioned before (see also: *Floros C. Neumenkunde...* 36).

8 No doubt, the only acceptable variant, corresponding to the contents of the passage, is to be found in J: "Πνεύματα δὲ εἰσὶ ταῦτα". J. -B. Thibaut was of the same standpoint (*Monuments...*, 87, comment 5).

9 It is obvious that the correct list of signs is given in B, where the apoderma is left out as the sign unnecessary for the four spirits mentioned before.

10 While translating the text I left out the unnecessary χωρὶς ὀλίγου, which the scribe had transferred here from the previous sentence through mere negligence.

¹¹ Here is the mistake typical of the scribe of *RAIC 63*: he "skipped" from the φωνάς of the one kind (τὸ... χαμιλὸν ἔχει εἰς ἐλάττωσιν φωνάς τέσσαρας) on to the other (τὸ... ἐλαφρὸν εἰς ἐλάττωσι φωνάς δύο). As a result, it turned out that the chamele indicated the movement by two phonai only, whereas in reality it was by four phonai (see footnote 69 to fol.48v. of the Greek text).

To fol.49.

¹ It should be noted that the xeron klasma and the anatri-chisma are missing in the aforementioned list of 15 tones.

² Or rather: of the outlines of several sign figures denoting tones.


³ Introduced into *RAIC 63*, καὶ πετασθῆς is most likely to be the scribe's error, for none of the known graphic shapes of the dipole can prove that its outline includes the petasthe. It is no mere chance that καὶ πετασθῆς is missing in the Vatican and Jerusalem manuscripts. It is not improbable that καὶ πετασθῆς was placed next to ἡ διπλή through the scribe's negligence again: while scribing that line he might have lifted his gaze to the next line where in the description of the anastama form next to the dipole the petasthe was mentioned and in the genitive case at that: διὰ διπλῆς καὶ πετασθῆς.

⁴ No doubt, the information of *RAIC 63* - "τὸ ξηρὸν κλάσμα διὰ δύο ὀξείων <καὶ> τὸ ἐλαφρὸν [= τὸ ἐλαφροῦ]" - is erroneous, for the graphic shape of the xeron klasma can hardly be interpreted as the ligature of the oxeia and the elaphron. It is remarkable that this phrase is missing in other manuscripts. We are likely to have here another mistake of the scribe who repeated τὸ ξηρὸν κλάσμα of the preceding list of tones. Hence, instead of τὸ ξηρὸν κλάσμα there might have been another title of the aforementioned catalogue of tones.

The correct variant is certain to be found in *Codex Barberinus Graecus 300*: "τὸ κράτημα διὰ δύο ὀξείων καὶ ἐλαφροῦ κλάσματος" (it is this variant that was used in translation).

It is not improbable that one of the scribes who had got accustomed to the terms "elaphron" and "xeron klasma" being used separately, failed to interpret the combination ἐλαφροῦ κλάσματος as 'terminus technicus' and decided it was a mistake.

Thus, he could do nothing but keep the familiar τὸ ελαφρὸν in the text and leave out τὸ κλάσμα which he thought irrelevant here.

⁵ As is known, the graphic representation of the anastama is composed of the dipole, the petasthe and the apostrophos  (see: Floros C. Neumenkunde..., 201).

⁶ I find it difficult to give the only possible variant of interpreting ὁ ἑρμηνευτής in the context. It seems more reasonable to assume two interpretations here. According to the first one ὁ ἑρμηνευτής is an expounder of a theoretical text, according to the other one he is a performer, who has a perfect understanding of chanting and notographic aspects of musical manuscripts.

⁷ From this place onwards three dots [...] will mark the place left out by the scribe for neumatic examples. As was noted, they are absent in *RAIC 63*. But even if we did not have *Codex Barberinus Graecus 300* at our disposal, where the theoretical part includes neumatic sequences, it would not be too difficult to reconstruct them for they are generally known.

It is important to note here that the two tunings of the two successive echoi are compared here for training purposes, so that the pupil could feel the distinctive features of each tuning and its special place in the whole system.

⁸ This assertion expresses one of the most important features of the logic of oktoechos thinking: the mode tonality formations which are found higher than the four basic echoi can be qualified as basic only; while those which are found lower than the basic echoi in the sound space are qualified as plagal only.

⁹ True, the uniformity of the material exposition is somewhat broken when the reference to ἤχημα of the fourth echos (ἄγια) appears in the text, for nowhere in the whole passage are κολυσύλλαβοι φθόγγοι recorded (they are given with neumatic examples). Therefore, translating this sentence I followed the texts of the two other manuscripts, adhering, though, to the conventional way of describing them.

¹⁰ It is evident that the title given in *RAIC 63* ("Περὶ πλαγίου πρώτου ἤχου") is at variance with the contents of the section

where all plagal echoi are given, not only the first one. Therefore the translation contains the title from *Codex Petropolitanus 239* ("Περὶ πλαγίων ἤχων") which renders the meaning of the succeeding text most accurately.

¹¹ As a matter of principle, it makes no difference what should be translated: the participle καταβαίνων which is to be found more than once in *RAIC 63*, or the verb καταβαίνω recorded in **B** and **P** (see footnotes 102,111,118 and 125 to fol.49 of the Greek text). However, I decided in favour of the verb, following the style of the preceding passage with the typical εἰ ἐξηγήσεις. It is most conceivable that κατὰ τὸ βαῖνον εἰς are recorded in *RAIC 63* as a variant of καταβαίνεις scribed in a peculiar way.

¹² We have here a new training device of Byzantine teachers: not only the tunings of the non-consecutive echoi but also those of the basic and the plagal echoi are compared before the pupil. It is a new advanced step in mastering the system of oktoechos.

To fol.49v.

¹ Beginning from this place there are a lot of gaps in *RAIC 63*, which makes it impossible to provide a sensible translation of the text. Therefore, the similar part from *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 161-163) was assumed as a basis.

² The succeeding passage of *RAIC 63* "τὸ ναῖα – ὁ κύριος τοῦ τετάπτου" is an incomplete text consisting of several separate titles and explanatory notes to neumatic examples which, in spite of the obvious gaps and wrong words (for example, τὸν κανόνα which is quite out of place and irrelevant here), are simply joined into a sequence, thus making the text meaningless. Therefore I had to give up any attempt to translate those two lines of the manuscript.

³ Can this phrase - "χάνεται δὲ τότε" - be the one that L. Tardo failed to read because of the defect in *Codex Barberinus Graecus 300* (Tardo 162, comment 1)?

To fol.50.

¹ It is obvious that a neumatic example ought to have been found here.

2 The succeeding small excerpt ("ὁ α^{-ος} ἐν ἡχοῖς ἐτάχθη - τέλει δ'") is undoubtedly spoiled and cannot be translated properly.

3 It might be interesting to note that this definition is very close to the one recorded in the treatise of Kleonides (11 c.) "Ἐισαγωγή ἁρμονική" ("The Introduction into Harmonica"):

"... τόνος λέγεται, καθ' ὃ φαμεν ὄξυτονεῖν τινα ἢ βαρυτονεῖν ἢ μέσῳ τῷ τῆς φωνῆς τόνῳ κεχρησθαι" (Jan 204).

"By the name of tone we call what, as we say, something which sounds either high or low, or is executed by the middle tone of the voice. "

4 The two brothers, Theodore and Joseph (the turn of the VIIIth-IXth centuries), the illustrious scholars of the Monastery of Studites, seem to be mentioned here. It is for the historians of Byzantine music to interpret this information which seems to be contrasting two oktoechos systems: on the one hand, the system ascribed to John of Damascus, and, on the other hand, the one which is supposed to have been created by Theodore and Joseph the Studites. The study of this problem undoubtedly belongs to the future. Yet I would like to attract the reader's attention to a detail which, as it seems to me, can give further aid in understanding this material.

We should always remember that a mode tonality system cannot be the result of practical artistic or theoretical activity of only one man or several scholars, however talented they may be. It takes as long as the life of several generations (and may by even longer) for such system, which is founded on objective laws, to have ripened in the process of historical development of musical thinking. There is no more sense in speaking about the sole creator of the oktoechos mode tonality system than in speaking about the sole creator of the major and minor scale system. Such approach to the problem is far from being scientific. Therefore one should realize that it is the oktoechos as a liturgical form of arranging chanting material for divine services, and not the mode tonality system of oktoechos, that is considered in the given work. It is highly conceivable that we

have here an echo of the conflict between the adherents of Jerusalem and Studite statutes.

To fol.50v.

¹ Gabriel (90,591-594) shows the parallage as the next stage, after the metrophonia, in mastering the art of chanting:

"Μετὰ δὲ ταύτην [scilicet μετροφωνίαν] ἔστιν ἡ παραλλαγή, ἣν δεῖ ἐξασκῆσαι καλῶς, καὶ οὕτως ὡς ἐν ὁποίᾳ ἂν εἶη φωνῆ, τὸν ἐκείνης ἤχον ἐτοίμως ἔχειν ἀποδοῦναι".	"After it [that is, the metrophonia] there exists the parallage which should be practised so that its echos could be executed on the degree where it [the parallage] stands".
---	---

Christian Hannick and Gerda Wolfram (see: *Gabriel Hieromonachos*. Op. cit., 91) give a somewhat different translation of this place. As concerns the sense and the value of the parallage, see also: *Χρύσανθος ἐκ Μαδύτων*. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, 43. *Βεργώτης Γ. Λεξικὸν...* 93-94.

² As will become clear from the contents of this part, "dipliphonia" (ἡ διπλοφωνία literally: "double phonation") is the word, denoting the execution of the octave doubling of a melodic line.

³ According to the logic of the succeeding exposition of the excerpt, a sentence of this meaning was omitted here.

⁴ This simple "exercise in numbers" is only given for the pupil to have a good understanding of the octave "corrections". Therefore the present passage consists of several small sections with the corresponding contents. The first section is a peculiar handbook to help the chanter in singing a melodic line one octave higher. It is noteworthy that the coordinates for each interval are given here, everything being done in accordance with the rules of the interval notation. And indeed, this description seems to be specially intended for the chanter who is looking at the manuscript notation text. For example, if he sees there a sign indicating raising by a second (which is "by one phone", - μίαν φωνήν- according to Byzantine terminology), then the pupil, who is to chant the ascending octave doubling, is informed that he must make 8 (1+7) similar interval steps, and proceed in the same manner:

- 1 = 8 (1+7)
- 2 = 9 (2+7)
- 3 = 10 (3+7)
- 4 = 11 (4+7)
- 5 = 12 (5+7)
- 6 = 13 (6+7)
- 7 = 14 (7+7)

Another section of the passage contains the same corrections done in the opposite direction.

From the standpoint of interval and arithmetical logic such operations are interpreted as doubling (διπλασιασμόν). As for the record of "trebling" and "quadrupling", it is more likely to be a theoretical discussion than some recommendations for the practice of chanting. For the very text of the treatise points out that the limits of such doubling depend on vocal potentials ("ὡς εὐνοῦται ἢ φωνή"), that is, on vocal compass which was always well-known. For it is a general truth that the compass of a voice determines the highest and the lowest limits of the possible octave doubling. Therefore the chanter himself should be able to "manoeuvre", moving from the octave doubling up to, say, the unison chanting (when the upper register ran short), and from the latter down to the octave doubling again (when the range of the lower register permitted it). Such practice of chanting, which was regulated by the compass of a voice, presupposed that a chanter should have some practical skills and good theoretical knowledge of interval "indices", when one interval could be replaced by another without ruining the intonation of a melodic line. It is because of this that our treatise contains such a scrupulous and meticulous enumeration of the interval units indispensable in all possible situations

But all this does not mean that what is considered here is but octave thinking when the octave forms the basis of mode volume, thus being a unit of measuring a certain sound space used in music. Thinking of Byzantine musicians was regulated by other pentachordal and tetrachordal mode standards, see: *Εὐδότης Γρ. Οἱ ἀναγραμματισμοί... 36, Герцман Е. Византийское музыкознание, 175-199.*

⁵ Another practical recommendation for reading a notation text with the diplophonia effect: if a chanter sees the sign of the dyo kentemata in the manuscript when he is to start chanting the octave doubling of a melody in this place, he should first calculate an octave step ("the diplophonia number") from the preceding sound, already chanted, and from this sign intone by a second up, which is marked by the dyo kentemata.

⁶ No doubt, instead of διὰ τὸ συντομότερον one should read διὰ τὸ συμφωνότερον here.

⁷ One cannot fail to realize the complicated character of the meaning of the term ὁ περισσευμός (from the verb περισσεύειν "to be in abundance, to increase"). The interpretation of its meaning in the text is too specific.

At first one starts to think about the modulation process when the melos deviates from the initial pitch level and is transferred to another echos. In such case it is quite reasonable to speak of "exceeding" the melos in one echos as compared with its sounding in another one. The record of παραλλαγή at the end of the passage seems to prove this assumption. However, one cannot fail to notice that in such a thorough study of modulation problems, as in the treatise of Manuel Chrisaphes, there is no record of περισσευμός whatever. This treatise which used to be a handbook of Byzantine musicians and absorbed the description of the most important modulation standards, practised in Bizantine music, is unlikely to have overlooked the concept of περισσευμός, if the latter had been really connected with modulation.

Moreover, in the fragment commented here an idea is to be found which does not go with the supposition of περισσευμός being a category of modulation. And indeed, it is twice mentioned here that if the beginning and the end of a sticheron are executed in one and the same sound, then the number of ascending and descending phonai is the same. The record of their number does not seem compatible with the idea of modulation.

One more observation should be added here: why should modulation be discussed in the section which deals with the

diplophonia, that is, with the octave doubling of a melodic line? This question remains unanswered.

It is not improbable that περισσευμός indicates a method by which the chanter could tell whether in the process of chanting a sticheron there was some deviation from its initial echos. And really, using the diplophonia frequently the chanter was to pass from the upper octave doubling of a melody to its unison rendition, and then, quite often, to the lower octave doubling (see comment 4 to the given folio of the menucscript). With such systematic and difficult intoning operations which entail shift by large intervals and into various registers, there always exists a danger of deviating from the initial pitch level of mode tonality (the phenomenon which practical musicians have long known only too well). It is quite evident that this danger is increased in *a capella* singing when there is instrumental accompaniment of chanting. Therefore, Greek teachers had to provide the future chanters with a method of determining the pitch "shift", for many chanters tended to become choir-masters (domesticoi and protopsaltes) afterwards and they ought to have such method at their disposal.

No doubt, one should distinguish practical and theoretical aspects here. It was not too difficult for the leader of a church choir to tell "by ear" whether there had been some deviation from the initial pitch (a perfect ear for music being a pledge of success), while in the analysed passage of the treatise a theoretical way of determining the intonation deviation with the help of finding περισσευμός is offered.

To fol.51.

¹ It is clear that this paragraph starts the exposition of a new example of the Papadike.

² The scribe of *RAIC 63* leaves blank spaces for the graphic shapes of neumes to be inserted in the text, just as he did in the previous cases.

³ If this evidence is really true, then it will provide the researchers with a new opportunity, if rather limited, to make another attempt of unravelling the enigma of the terminology of Palaeo-Byzantine notation.

**The publisher house
reminds to readers
that author's text
is Russian**

Глава III:

"Объяснение искусства" Иоанна Плусиадина

Если судить по сохранившимся документам, вся жизнь Иоанна Плусиадина прошла под знаком борьбы за объединение Западной и Восточной Церквей¹. Он родился около 1429 г. на Крите и долгие годы его жизнь была связана с этим островом. Происхождение прозвища Πλουσιαδινός остается неясным. Предполагают, что оно идет от названия небольшого городка Πλουσιός. Все говорит о том, что в молодости он получил хорошее образование. Вполне возможно, в юности он даже провел несколько лет в Константинополе. Уже в 1455 г. он становится священником. Первоначально Иоанн примкнул к противникам Флорентийской Унии, официально заключенной еще в июле 1439 г. с целью объединения Западной и Восточной Церквей. Но через некоторое время он решительно перешел на сторону приверженцев Унии и сохранил ей верность до конца своих дней. Как известно, Флорентийская Уния внесла раздор в монашество восточных христиан и способствовала возникновению многолетних споров и идеологических конфликтов. Особенно бурно это происходило на Крите, бывшем тогда Венецианской колонией и в то же самое время очагом древней эллинской культуры. Религиозные распри привели к тому, что Иоанн Плусиадин оказался в числе 12 священников, прозападная деятельность которых вызвала резко отрицательную реакцию православного населения Крита, и, несмотря на поддержку венецианских властей острова, они подверглись гонениям. Им пришлось объединиться вокруг одного-единственного храма, так как из всех остальных они были изгнаны. Оперативную помощь оказывала им Римская курия и латинский патриарх Константинополя Виссарион - известный и давний сторонник Флорентийской Унии. Последний даже пожаловал Иоанну Плусиадину звание "архонта церквей", который к 1467

¹ Интереснейшие материалы о жизни Иоанна Плусиадина приведены в замечательной статье: *Manoussakas M. Recherches sur la vie de Jean Plousiadinos (Joseph de Méthone)* // *Revue des Etudes Byzantines* 17, 1959, 28-51. Все малагасские здесь сведения, касающиеся биографии Иоанна Плусиадина, заимствованы из нее.

г. стал уже вице-протоиереем тогдашней столицы Крита Кандии (Χάνδακα), а затем и протоиереем. Однако конфликт между абсолютным большинством противников Унии и немногочисленными ее сторонниками на Крите не затихал, а, наоборот, разгорался. Народ не посещал богослужений, проводившихся священниками из группы Иоанна Плусиадина, и в самом начале 70 -х гг. он вынужден был покинуть остров.

Некоторое время изгнанник оказывал содействие дочери одного Константинопольского вельможи в ее стремлении основать греческую колонию недалеко от Сиены. Но этому плану не суждено было осуществиться. Годы шли и он потерял свое место на Крите, а все попытки восстановиться в прежней должности оказались безрезультатными. Теперь, как во времена молодости, он стал носить звание простого священника². Однако в самом начале 90-х гг. его избирают епископом Метоны и он начинает именоваться "Иосифом, епископом Метоны". Но там он пробыл недолго и уже с начала 1497 года находился в Венеции.

В 1499 году епископ решил поехать на родину, на Крит, чтобы вновь там проповедовать и, как видно, уладить какие-то свои материальные дела. Но его возвращение на Крит совпало с началом второй турецко-венецианской войны (1499-1501) и опасность стала угрожать Метоне. Престарелый епископ Иосиф прибывает сюда и во время турецкой осады города постоянно ободряет народ и солдат. Венецианские укрепления противостояли турецким атакам больше месяца, но к 9 августа 1500 года туркам удалось овладеть городом, в котором завоеватели устроили жестокую резню. Здесь с крестом в руках и погиб епископ Иосиф, называвшийся прежде Иоанном Плусиадином.

Он был одарен многими талантами. Так, Иоанн Плусиадин оставил яркие полемические страницы в защиту Флорентийской Унии и самой идеи объединения церквей. В его наследии можно обнаружить и поэтические сочинения: канон в честь VIII Флорентийского Собора и канон, посвященный

² Любопытные документы, касающиеся конфликта, связанного с владением церкви του Χριστού Κεφαλῆ, опубликованы в статье: *Τσιριπάνλης Ζ. Ν. Ο Ἰωάννης Πλουσιαδηνός καὶ ἡ συναϊτική ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ Κεφαλῆ στὸ Χάνδακα // Ἐθναυρίσματα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν 3, Βενετία 1964, 1-28.*

Фоме Аквинскому. Существует определенное число рукописей самого разного содержания, созданных самим Иоанном Плусиадином³. Особый разговор нужен о его музыкальной деятельности.

На протяжении всей своей жизни Иоанн Плусиадин считал себя не только священнослужителем, но и "певчим" в самом широком понимании термина ψάλτης. В подписях к выполненным им рукописям он постоянно упоминает об этом. Так, в кодексе, не имеющим никакого отношения к музыке и хранящемся сейчас в Библиотеке Венского университета - *Codex Vindobonensis Univ. I 53 (I 231-698)*, он подписывается "... Ἰωάννου ἱερέως τοῦ Πλουσιαθηνοῦ τάχα καὶ ψάλτου"⁴. А рукопись, датированную 1467 годом (*Codex Lavra 545 (E 83)*), то есть годом, когда он уже был "архонтом церквей" и вице-протоиереем, Иоанн Плусиадин подписывает так: "Θεοῦ τὸ δῶρον καὶ πόνος Ἰωάννου, τὸ πίκλην Πλουσιαθηνοῦ, τάχα καὶ θύτου, ψάλτου τε καὶ ἀρχόντος τῶν ἐκκλησιῶν, πρωτοπαπᾶ δὲ βίτζε Χάνδακος Κρήτης"⁵. Уже в конце своей жизни, будучи епископом Метоны, он продолжает заниматься музыкальной деятельностью. В единственном сохранившемся его письме от 9 апреля 1500 года, исполненном заботами о желании рукоположить некоторых дьяконов в священники, а также злобой к своим врагам и мыслям о неизбежности приближающейся войны, он с удовольствием упоминает, что "... γραφ ἡμᾶς ὁ πρωτοψάλτης Σιτίας, ὅτι ἀποστείλωμεν αὐτῷ τινα μουσικῆς μαθήματα"⁶. - "... протопсалт Ситии пишет нам, чтобы мы послали ему некоторые свои музыкальные матимы".

Все это явно свидетельствует о том, что Иоанн Плусиадин на протяжении всей своей жизни, вне зависимости от своих официальных должностей и перипетий судьбы, постоян-

³ Об автографах Иоанна Плусиадина см.: *Vogel M., Gardthausen V. Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance* (Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekswesen, 33), Leipzig 1909, 185-186, *Politis L. Eine Schreiberschule im Kloster τῶν Ὁδηγῶν // BZ 51/2, 1958, 278; Πατρινάλης Χ. Ἄ "Ἕλληνες κωδικογράφοι τῶν χρόνων τῆς Ἀναγεννήσεως // Ἐκστηρίς τοῦ Μεσαίωνικοῦ Ἀρχείου 8/9, 1958-1959, 102-103.*

⁴ См.: *Bick J. Die Schreiber der Wiener griechischen Handschriften. Vienne 1920, 73-74 (Museion. Abhandlungen I).*

⁵ См.: *Manoussakas M. Op. cit., 37.*

⁶ *Hardt Ign. Catalogus codicum manuseriptorum graecorum Bobliothecae Regiae Bavaricae. T. II, Monachii 1806, 256.*

но ощущал себя не только священнослужителем, но и творцом церковной музыки.

Сохранился его музыкальный автограф - *Codex Dionisius 570*¹, анализ которого может дать сведения для верного понимания Иоанна Плусиадина как музыканта.

Прежде всего, *Codex Dionisius 570* помогает выявить художественные вкусы своего составителя. Нетрудно увидеть, что абсолютное большинство мелургов, представленных в рукописи, - выдающиеся византийские мастера: Иоанн Глика, Иоанн Кукузель, Ксена Корона, Иоанн Клад и Иоанн Ласкарис. Именно их сочинения занимают наибольшее место в кодексе. Очень редко в нем можно встретить несколько песнопений менее значительных авторов. Это, безусловно, свидетельствует и об отличном вкусе Иоанна Плусиадина, и об основательном знании репертуара церковной музыки. Эта же рукопись дает ценный материал и для изучения музыкального творчества Иоанна Плусиадина. Можно предполагать, что она была написана на закате жизни, так как на ее листах можно обнаружить сочинения не только "иерея Иоанна Плусиадина", но и мелосы "Иосифа, епископа Метоны". Значит, писец собрал здесь те свои песнопения, которые считал наиболее достойными из созданных в различные периоды жизни. Вот они:

"Ἱεραρχῶν καὶ θεῶν πατέρων χόρον συνάξασα σήμερον ἡ σεπτὴ βασίλισσα Θεοδώρα" (ἤχος πλ. β').

"Ὁ ποιητὴς καὶ λυτρωτὴς μου, πάναγνε" (νενανω).

"Ὁ διὰ σὲ θεοπάτωρ" (ἤχος δ').

"Ἐν τῇ ἐρυθρᾷ θαλάσῃ" (ἤχος πλ. α').

"Τίς μὴ μακαρίσει σε" (ἤχος πλ. β').

"Ὑπὸ τὴν σὴν, Δέσποινα, σκέπην" (βαρύς).

"Ἀνύμφευτε Παρθένε" (ἤχος πλ. δ').

"Ἀσπύρος ἐκ Θείου Πνεύματος" (ἤχος γ').

"Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον" (ἤχος πλ. δ').

¹ Его подробное описание дано в издании: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* В. 698-712.

"Πάντα ὑπὲρ ἔννοιαν" (ἤχος β').

"Τὸ ἀπ' αἰῶνος ἀλόκρυφον" (ἤχος δ').

"Τὴν ταχεῖάν σου σκέλην καὶ τὴν βοήθειαν" (ἤχος πλ. α').

Однако кроме этих песнопений в различных рукописях встречаются и другие его мелоды. Ведь хорошо известны случаи, когда композитор считает наиболее удачными своими сочинениями одни опусы, а жизнь нередко уточняет его выбор и оказывается, что наибольшую популярность приобретают совершенно другие произведения (хотя, разумеется, популярность и художественные достоинства не всегда совмещаются). Вполне возможно, что нечто подобное произошло и со сводом песнопений, собранных самим Иоанном Плусиадином в *Codex Dionisius 570*. Так, во многих рукописях, непосредственно отражающих церковную музыкальную практику XVll - XIX вв., встречается его "Херувимская", написанная в четвертом ихосе, тогда как в автографе Иоанна Плусиадина из Дионисийского монастыря она отсутствует. В отдельных рукописях можно встретить и другие его песнопения. Все это, по-видимому, лишь сохранившаяся небольшая часть творческого наследия Иоанна Плусиадина.

Codex Dionisius 570 содержит также почти все самые важные музыкально-теоретические сочинения византийской эпохи: Псевдо-Дамаскина, Иоанна Ласкариса и иеромонаха Гавриила (из наиболее крупных музыкально-теоретических памятников здесь отсутствуют только "Святоградец" и сочинение о фторах Мануила Хрисафа, жившего на одно поколение раньше Иоанна Плусиадина). Более того, в этом кодексе приводятся и "Большой Исон" Иоанна Кукузеля, и целый ряд "методов", принадлежащих таким выдающимся мастерам, как Иоанн Кукузель и Ксена Корона.

Видимо, следуя их традиции, Иоанн Плусиадин также создал ряд песнопений, помогающих будущим певчим освоить профессиональные навыки непосредственно в певческом процессе. Они зафиксированы в рукописи в качестве "метода" Иоанна Плусиадина:

"Ἐτέρα μέθοδος πάνυ ὠφέλιμος, πονηθεῖσα κατὰ τὸ δυνατὸν παρὰ Ἰωάννου πρωτοϊερέως τοῦ Πλουσιαδηνοῦ. Αρχομένη μετὰ ἀκριβολογίας ἀπὸ τοῦ τροπαρίου τούτου, τοῦ Ἀγίῳ Πνεύματι, ὡς ζωογονοῦνται καὶ φωτίζονται τὰς διανοίας τῶν βουλομένων σπουδάσειν, εἶτα καὶ αἱ τῶν φωνῶν συνθέσεις κατ' ἀριθμὸν ἀρίστως συντεθειμένα εἰσίν, διαφόρως τε καὶ ποικιλοτρόπως καταλεπτόν πῶς δεῖ ἀνέρχεσθαι μίαν, ἑτέραν κατέρχεσθαι καὶ οὕτω δύο καὶ δύο, τρεῖς καὶ τρεῖς, καὶ αὐθις τέσσαρας καὶ τέσσαρας. Μεθ' ἅς ἀνάβασις καὶ κατάβασις, καὶ ἀρχαὶ μαθημάτων καὶ συμπέρασματα τούτων. Ἐτι δὲ καὶ αἱ ἀρχαὶ καὶ γεννήσεις τῶν ἤχων, κυρίων τε καὶ πλαγίων ἦν ἕάν τις ἐπιστημόνως διέλθῃ, εὐσήσει πᾶσαν ὁδὸν ὁδηγοῦσαν αὐτὸν εἰς τὸ εὐρίσκειν ἀπὸ τόνου πᾶν μάθημα..."

" Другой весьма полезный метод, созданный по возможности протоиереем Иоанном Плусиадином. Он начинается с точного изложения этого тропаря его "Святому Духу, как животворящему и освещающему разум желающих ", затем [даются] соединения интервальных знаков, хорошо составленные согласно числу [фони], что воспринимается неодинаково и по-разному; [показывается], каким образом восходить на одну [фони], а на другую - понижать, и также, [каким образом восходить] на две и [понижать] на две, [восходить] на три и [понижать] на три, а затем [восходить] на четыре и [понижать] на четыре. Вслед за этим [дается] повышение и понижение, начала матим и их заключения, а кроме того - начала и происхождения основных и плагальных ихосов. Если кто-нибудь это основательно пройдет, то обнаружит способ, ведущий к нахождению тона всякой матимы..."

После этого следует уже упоминавшееся песнопение "Святому Духу...", а потом - вступление к методу, распевавшееся на таких словах:

"Ἐνταῦθα ἀρχόμεθα διδά-
ξαι ὑμᾶς, ὡ μαθηταί, τὴν παπα-
δικὴν τέχνην καὶ ἐπιστήμην, ἣτις
καὶ μουσικὴ λέγεται. ἀκουέτω
τοῖνυν νουνεῶς πᾶς ὅστις βού-
λεται μαθεῖ ἀκριβῶς ἀνάβασιν
καὶ κατάβασιν πάσης τῆς τέχνης"

" Отсюда мы начинаем
обучать вас, ученики, папади-
ческому искусству и знанию,
которое называется и музы-
кой. Итак, пусть благоразумно
слушает каждый, кто хочет
изучить повышение и пони-
жение во всем искусстве".

Завершается же изложение метода пением таких слов:

"Ταῦτα πάντα ὡς ὄραξ, ὡ
φίλος, συνετέθησαν παρὰ τοῦ
πρωτοθύτου καὶ ἀρχοντος τῶν
ἐκκλησιῶν Ἰωάννου τοῦ
Πλουσιαδηνοῦ".

"Все, что ты видишь,
дорогой, создано протосвя-
щенником и архонтом церк-
вей Иоанном Плусиадином".

Затем в *Codex Dionisius 570* приводится тот же небольшой трактат, который изложен и в *РАИК 63*².

Основная его задача - более детально и многопланово осветить систему ихосов, а не ограничиваться описанием лишь основных и плагальных. Это связано с тем, что средства выразительности церковной музыки активно развивались и традиционные формы ладотональных отношений трансформировались. На смену старинным связям ладотональных плоскостей, находящихся в кварто-квинтовых отношениях, то есть в сопряжениях, соответствующих основным и плагальным ихосам, стали приходиться новые, более разнообразные. Выдающиеся мастера никогда не следовали теоретической догме, а всегда нарушали ее. Это в полной мере относится и к художественному использованию системы ихосов. Но когда творческий пример новаторов начал постепенно распространяться,

² После текста трактата в *Codex Dionisius 570* дается "Ἡ σοφωτάτη παραλλαγή Ἰωάννου ἱερέως τοῦ Πλουσιαδηνοῦ" и соответствующая схема системы тетрахордов. Впоследствии эта схема получила большее распространение и часто приводилась в рукописях. В частности, в Российской Национальной библиотеке хранится такая искусно выполненная схема, привезенная Порфирием Успенским с Синаи (*Греч. 500*), где она находилась в кодексе 1689 года (см.: *Бенешевич В. Описание... 1 639*). Схема из Синайской рукописи в точности повторяет изображение из *Codex Dionisius 570* (см. ее фотокопию в издании: *Στάθης Γρ. Τὰ Χερσόγραφα... Β', 707*). Что же касается самой параллаги, то она также часто встречается в рукописях, см., например: *Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐγχειρίδιον/ΒΖ VII, 1899, 117. Idem. Μαυροκορδάτειος βιβλιοθήκη II, 116, 119.*

то рано или поздно перед теорией музыки возникла необходимость зарегистрировать такие новшества.

Подобные изменения в музыкальной практике требовали теоретического осмысления всех ладотональных высотных уровней, но не как разрозненных объектов, а как элементов единой системы, постоянно соприкасающихся друг с другом. Иначе говоря, назрела необходимость теоретически осмыслить самые разнообразные ладотональные связи, предполагающие расположение на любых интервальных расстояниях друг от друга, и их координацию между собой.

Именно с этой целью теория церковной музыки объявляет о существовании расширенной ладотональной сети, вернее, о той же, прежней ладотональной системе, но представленной в несколько ином освещении, где на смену дуалистической концепции, основывающейся на противопоставлении "основные-плагальные", приходит утверждение о сосуществовании не только отношений основных и плагальных ихосов, но также μέσοι (срединных), παραμέσοι (около-срединных), παραπλάγιοι (околоплагальных), παρακυρίοι (около-основных). Кроме того, появились такие категории, как διφωνία, τριφωνία, τετραφωνία и т. д. Благодаря им возникла возможность не просто констатировать местоположение каждого конкретного ихоса по отношению к другим, находящимся на любых интервальных удалениях от исходного, но и дать им определения, по которым можно было узнать, в каких отношениях с ним они находятся.

Это было подлинное теоретическое обновление традиционного октоиха, значительно сблизившее теорию музыки с практикой, где, естественно, подобные процессы стали осуществляться намного раньше.

Хорошо понимая условность и всю относительность сопоставлений музыкально-теоретических категорий, порожденных художественной практикой индивидуальных музыкальных систем, возникших в различные исторические периоды в самобытных культурах, я все же позволю себе одно сравнение.

Представляется, что указанные теоретические нововведения, появившиеся в обиходе византийской церкви где-то на рубеже XIV-XV вв., в чем-то сходны с новым освещением ладотональных явлений в европейской музыке XIX-XX вв., когда на смену старой и жесткой теоретической схеме тонико-доминантовых (T-D) и тонико-субдоминантовых (T-S) тональных связей пришли более разнообразные теоретические уста-

новки. Тогда появились такие определения, как, например, "мажорная тональность II степени", "минорная тональность III степени" и т. д. Это также была реакция музыкально-теоретической мысли на изменение модуляционных процессов, происходивших в художественном творчестве. Наука о музыке должна была освоить новые, более разнообразные и свободные контакты между тональностями.

Безусловно, ладотональные нормы европейской музыки XIX-XX вв. ничем не похожи на систему октоиха, использовавшуюся в Византии в XIV- XV вв. Существует и много других отличий в сопоставляемых мною феноменах. Так, например, европейские наименования типа "тональность II степени", "тональность III степени" и т. д. возникли исключительно в теоретической среде ради анализа музыкального материала. Совершенно иначе обстояло дело в Византии: μέσoι, παραμέσoι, διφωνία, τριφωνία и все прочие обозначения появились непосредственно в художественной практике, в творческой деятельности мелургов как средство для обозначения в нотном тексте новых ладотональных связей и только потом перешли в теорию.

Однако, несмотря на все отличия, византийские срединные, околосрединные, околослагальные, околосредные ихосы, так же, как и дифонии, трифонии, тетрафонии и т. д., являлись в конечном счете теми же инструментами теоретического освещения новых художественных событий, которые в новоевропейском музыкознании определялись как тональности конкретных ступеней.

Принадлежит ли Иоанну Плусиадину приоритет в деле создания новой концепции? Этот вопрос требует особого изучения. Но, кажется, уже сейчас можно вести речь о фактах, не дающих повода считать, что Иоанн Плусиадин был реформатором теории ихосов.

В *Codex Atheniensis 2401* (XV в.) на л. 223 присутствует небольшая "Н ἑρμηνία (sic) καὶ παραλλαγή τῆς μουσικῆς τέχνης", приписываемая Иоанну Ласкарису, в которой изложена система ихосов, включающая в себя все вышеуказанные новые категории³. Иоанн Ласкарис жил на одно поколение раньше Иоанна Плусиадина. Известно, что в 1411 году, он, уже будучи известным мелургом, покинул Константинополь и уехал на Крит, где пробыл до 1418 года. К сожалению, дальнейшие его

³ Ее греческий текст с английским переводом опубликованы в статье: *Bentas Ch. The Treatise on Music by John Laskaris // SEC 2, 1966, 21-27.*

следы теряются⁴. Следовательно, новое теоретическое освещение октоиха было известно еще до Иоанна Плусиадина.

И вряд ли даже Иоанна Ласкариса можно считать его создателем. В *Codex Athenitnsis 2401* новый подход к октоиху изложен в уже завершённом виде. Но подобные теоретические концепции формируются не сразу, а постепенно, углубляясь, уточняясь и расширяясь. Поэтому нужно предполагать два пути, по которым новые воззрения попали в сочинение Иоанна Ласкариса: во-первых, он мог заимствовать их из более раннего источника, а во-вторых, он мог оказаться тем автором, который лишь зафиксировал в теоретической работе то, что уже некоторое время было известно и распространено в среде мелургов. Есть основания предполагать, что обновлённое теоретическое толкование системы октоиха - отголосок бурных изменений музыкального языка, происходивших особенно активно в первой половине XIV века, когда стал развиваться так называемый калофонический стиль, связанный с радикальными переменами мелодических форм музыкального материала и его ладотональных аспектов⁵. Таким образом, на рубеже XIV - XV вв. завершается "теоретическое оправдание" того, что начало происходить в музыке столетие назад. Как видим, теория музыки и здесь значительно отстаёт от практики.

Следовательно, совершенно очевидно, что Иоанн Пусиадин - не создатель новых воззрений на систему октоиха. Да он и не приписывает себе этой заслуги. Как раз наоборот, в своём сочинении он вспоминает о достижениях в этой области "древних мужей". Не исключено, что музыкально-теоретические идеи, исповедовавшиеся Иоанном Ласкарисом, рано попали в поле зрения Иоанна Плусиадина и затем стали неотъемлемой частью его убеждений. Ведь Иоанн Ласкарис некоторое время жил и преподавал на Крите - родине Иоанна Плусиадина. Вполне возможно, что учителем Иоанна Плусиадина оказался кто-то из учеников Иоанна Ласкариса, который и приобщил

¹⁰ Интереснейшие архивные материалы, связанные с жизнью Иоанна Ласкариса, опубликовал М. Мануссакас: *Μανουσάκας Μ. Μέτρα τῆς Βενετίας ἐναντὶ τῆς ἐν Κρήτῃ ἐπιτροπῆς τοῦ Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἀνέκδοτα βενέτικα ἔγγραφα* (1418-1419) // *ΕΕΒΣ* 30, 1960, 88, 89, 109, 116..

¹¹ Подробнее об этом см.: *Williams E. The Treatment of Text in the Calophonic Chanting of Psalm//SEC 2, 1971, 172-193. Idem. A Byzantine "Ars Nova": The 14th-century reforms of John Koukouzeles the chanting of Great Vespers//Aspects of the Balkans Continuity and Change (Contribution to the International Balkan Conference held at ULCA. October 23-28, 1969). Mouton the Hague - Paris 1972, 211-220.*

Στάθης Γρ. Οἱ ἀναγραμματισμοί..., passim.

будущего епископа Метоны к новой теоретической концепции. Некоторое косвенное подтверждение такому предположению можно обнаружить в тексте сочинения Иоанна Плусиадина, где он сожалеет о том, что "древние мужи", жившие до него, "сообщили о сути дела весьма мало и в кратких выражениях". Сравнивая до предела сжатое теоретическое эссе Иоанна Ласкариса с несколько более развернутым сочинением Иоанна Плусиадина, можно допустить, что последний имел в виду опус Иоанна Ласкариса, побывавшего на Крите еще до рождения Иоанна Плусиадина.

К сожалению, текст Иоанна Плусиадина в *РАИК 63* лишен не только невменных примеров, но даже мартирий ихосов. Сейчас трудно сказать, какой список послужил источником для переписчика *РАИК 63* и чем объяснить то, что он копировал только текст, опуская все нотные знаки.

Это обстоятельство делает практически невозможным основательное музыковедческое исследование сочинения Иоанна Плусиадина по *РАИК 63*. Такое специальное изучение - дело будущего, связанное с публикацией текста из *Codex Dionisius 570*. Сейчас же я даю текст сочинения, содержащийся в *РАИК 63*, в надежде, что его публикация окажет помощь будущим исследователям⁶.

Параллельно с приводящимся далее текстом указываются разночтения с *Codex Dionisius 570* (= *D*)⁷.

¹² Интересные музыковедческие наблюдения, касающиеся трактата Иоанна Плусиадина, высказала Диана Тулиат в своем докладе на XVIII Международном Конгрессе византистов. Краткие его тезисы напечатаны: *Touliatos D. Ioannes Plousiadenos and his on music // XVIII-th International Congress of Byzantine Studies: Summaries of Communications II. Moscow 1991. 1180.*

¹³ Благодаря помощи и любезности доктора Григория Статиса, мне удалось получить микрофильм *Codex Dionisius 570*. Но его качество оказалось столь плохим, что эти разночтения - единственное, что мне с трудом удалось установить по столь некачественному микрофильму.

К сожалению, для меня осталась пока недоступной докторская диссертация Антониоса Алигидзакиса (*Αλυγιάκης Α. Η Οκταηχία στην Ελληνική Λειτουργική Ύμνογραφία. Θεσσαλονίκη 1885*), в которой (согласно докладу Д. Тулиат на XVIII Международном Конгрессе византистов) на страницах 230 -239 опубликован греческий текст сочинения Иоанна Плусиадина по *Codex Atheniensis 968* (XVII-XVIII вв.).

Chapter III.

"The Exposition of Art" by Ioannes Plousiadenos.

According to the documents which have reached us, the whole life of Ioannes Plousiadenos was marked by his struggle for the union of Western and Eastern Churches¹. He was born in about 1429 on Crete, and for a long time his life had been connected with this island. The origin of his nickname Πλουσιάδινός still remains unclear. It is supposed to have come from the name of a small town of Πλουσιάς. Everything speaks for his having had good education in his youth. It is not improbable that he had even spent some of his youth in Constantinople. Already in 1455 he becomes a priest. At first Ioannes Plousiadenos had joined the antagonists of Florentine Union, concluded officially as far back as July 6, 1439, and aimed at the union of Western and Eastern Churches. But some time later he decidedly took a side with the adherents of the Union and remained faithful to it till the end of his days. Florentine Union is known to have sown discord in the minds of the Eastern Christians and was the cause of infinite arguments and ideological conflicts which lasted for many years and were especially violent on Crete. At that time the Isle of Crete was both a colony of Venice and the centre of Ancient Hellenic culture. As a result of religious strife Ioannes Plousiadenos became one of the 12 clergymen, whose pro-Western activity brought about a highly negative reaction from the Orthodox population of Crete, and in spite of the support of Venetian authorities of the island they were persecuted. They had to unite in a single temple, for they had been expelled out of all others. They had the certain support of the Roman curia and of the Latin patriarch of Constantinople Bessarion the famous and old adherent of Florentine Union. The latter even conferred the title of "the Archon of the

¹ The most interesting materials about the life of Ioannes Plousiadenos are to be found in a remarkable article: *Manoussakas M.* Recherches sur la vie de Jean Plousiadenos (Joseph de Méthone) // *Revue des Etudes Byzantines* 17, 1959, 28-51. The information, concerning the biography of Ioannes Plousiadenos given here, is borrowed from this article.

Churches" on Ioannes Plousiadenos, who had become at first the vice-archpriest of Candia (Χάνδακα), and then the archpriest of the former capital of Crete by 1467. However, the conflict between the absolute majority of the Union antagonists on Crete and its adherents, who were not so numerous, did not abate but became even more heated. People did not attend divine services, officiated by the priests from the group of Ioannes Plousiadenos, and in the early seventies he had to leave the island.

For some time the exile assisted the daughter of a Constantinople noble man in her striving for the foundation of a Greek colony not far from Siena. But this plan was never to come true. As years passed he had lost his post on Crete and all his attempts to reinstate himself in it were vain. Now, just as in the time of his youth, he had the order of a simple priest². However, at the very beginning of the nineties he was elected the bishop of Methone and got the name of "Joseph, the bishop of Methone". But he did not stay long there and already at the beginning of 1497 moved to Venice.

In 1499 the bishop decided to visit his motherland, the Isle of Crete, to continue his sermons there and, probably, to settle his financial affairs. But his return to Crete coincided with the beginning of the second war between Turkey and Venice (1499-1501) and Methone turned out to be in danger. The aged Bishop Joseph returned there and heartened the citizens and the soldiers during the siege of the city by the Turks. For more than a month Venetian fortifications had been withstanding the assaults of the Turks. But by August 9, 1500 the Turks managed to capture the city where they held a real massacre. It was then that Bishop Joseph, formerly called Ioannes Plousiadenos, perished with a cross in his hands.

² The interesting documents concerning the conflict about the church ownership of τοῦ Χριστοῦ Κεφαλᾶ were published in the article: *Τσιμπάνλης Ζ. Ν. Ὁ Ἰωάννης Πλουσιαδηνός καὶ ἡ σιναΐτικὴ ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ Κεφαλᾶ στὸ Χάνδακα// Ἐθναυρίσματα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν 3 Βενετία 1964, 1 - 28.*

He was a man of versatile talent. Ioannes Plousiadenos left us the brilliant polemic pages in defence of Florentine Union and the idea of the union of the Churches. Poetic works can also be found among his heritage: a canon in honour of the VIII Florentine Synod and a canon dedicated to St. Thomas Aquinas. There exist a certain number of manuscripts of various content created by Ioannes Plousiadenos himself³. But his musical activity is worth particular attention.

During all his life Ioannes Plousiadenos considered himself not only a priest but "a chanter" in the most general sense of the term *ψάλτης*. He constantly mentions this in the signatures to his manuscripts. Thus, in the Codex which bears no relation to music and is kept in the library of Vienna University at present - *Codex Vindobonensis Univ. I 53 (I 231-698)* - he signs: "... Ἰωάννου ἱερέως τοῦ Πλουσιαδηνοῦ τάχα καὶ ψάλτου"⁴. And his manuscript, dated 1467 (*Codex Lavra 545 (E 83)*), when he was already "the Archon of the Churches" and the vice-archpriest, is signed as follows: "Θεοῦ τὸ δῶρον καὶ πόνος Ἰωάννου, τὸ πικλήν Πλουσιαδηνοῦ, τάχα καὶ θύτου, ψάλτου τε καὶ ἀρχόντος τῶν ἐκκλησιῶν, πρωτοπαπᾶ δὲ βίτζε Χάνδακος Κρήτης"⁵. In the twilight of his life, already the Bishop of Methone, he continued his musical activity. In the only letter of his which has survived, dated April 9, 1499 or 1500 and full of his troubles about elevating some deacons to priests, full of hatred towards his enemies and speculations about the inevitability of the imminent war, he mentions with pleasure that "... γραφὴ ἡμᾶς ὁ πρωτοψάλτης Σιτίας, ὅτι ἀποστείλωμεν αὐτῷ τινα μουσικῆς μαθήματα"⁶ - "... the

³ About the autographs of Ioannes Plousiadenos see: *Vogel M., Gardthausen V.* Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance (Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekswesen, 33), Leipzig 1909, 185-186; *Politis L.* Eine Schreiberschule im Kloster τῶν Ὁδηγῶν // *BZ* 51/2, 1959, 278; *Πατρινέλης Χ. Γ.* "Ἕλληνες κωδικογράφοι τῶν χρόνων τῆς Αναγενήσεως // *Ἐπετηρὶς τοῦ Μεσαωνικοῦ Ἀρχείου* 8/9, 1958-1959, 102-103.

⁴ See: *Bick J.* Die Schreiber der Wiener griechischen Handschriften. Vienne 1920, 73-74 (Museum. Abhandlungen I).

⁵ See: *Manoussakas M.* Op. cit., 37.

⁶ *Hardt Ign.* Catalogus codicum manuscriptorum graecorum Bibliothecae Regiae Bavaricae. T. II, Monachii 1806, 256.

prtopsaltos of Sithie writes to us asking to send him some of our musical matimata".

All this evidences that throughout his life, irrespective of his official posts and hardships, Ioannes Plousiadenos never ceased to consider himself not only a clergyman but a creator of divine music as well.

We have his musical autograph at our disposal - Codex Dionisius 570⁷ - the analysis of which can help us understand Ioannes Plousiadenos as a musician in a correct way.

First of all, *Codex Dionisius 570* helps to reveal the artistic tastes of its author. One can easily see that the majority of the melourgs, mentioned in the manuscript, are the outstanding Byzantine masters: Ioannes Glykes, Ioannes Koukouzeles, Xenos Korones, Ioannes Kladas and Ioannes Laskaris. It is their works that form the essential part of the codex. Very seldom we can meet there the chants by less prominent authors. This undoubtedly speaks for a perfect taste of Ioannes Plousiadenos and for his thorough knowledge of church music repertoire.

The same manuscript contains valuable material for studying the musical creative work of Ioannes Plousiadenos. It is supposed to have been written by him in the evening of his life, for on its folios one can find not only the works by "Iereus Ioannes Plosiadenos", but also the mele by "Joseph, the Bishop of Methone". Hence, they scribe included here those of his chants which he considered the worthiest of those created in different periods of his life. They are:

"Ἱεραρχῶν καὶ θεῶν πατέρων χόρον συνάξασα σήμερον ἡ σεπτὴ βασίλισσα Θεοδώρα" (ἤχος πλ. β΄).

"Ὁ ποιητὴς καὶ λυτρωτῆς μου, πάναγνε" (νενανω).

"Ὁ διὰ σέ θεοπάτωρ" (ἤχος δ΄).

"Ἐν τῇ ἐρυθρᾷ θαλάσσει" (ἤχος πλ. α΄).

"Τίς μὴ μακαρίσει σε" (ἤχος πλ. β΄).

⁷ Its detailed description can be found in the book: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Β*, 698-712.

"Ἐπὶ τὴν σὴν, Δέσποινα, σκέπην" (βαρύς).

"Ἀνύμφευτε Παρθένε" (ἤχος πλ. δ΄).

"Ἀσπόρως ἐκ Θείου Πνεύματος" (ἤχος γ΄).

"Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον" (ἤχος πλ. δ΄).

"Πάντα ὑπὲρ ἔννοιαν" (ἤχος β΄).

"Τὸ ἀπ' αἰῶνος ἀπόκρυφον" (ἤχος δ΄).

"Τὴν ταχεῖάν σου σκέπην καὶ τὴν βοήθειαν" (ἤχος πλ. α΄).

However, besides these chants other mele are to be found in various manuscripts too. For not infrequently it happens that a composer considers some of his opuses to be his best creations but life often corrects his choice and it appears that his other works have become the most popular (though, naturally, popularity does not necessarily imply artistic value). It is not improbable that something like this happened to the code of chants, included into *Codex Dionisius 570* by Ioannes Plousiadenos himself. Thus, in many manuscripts dealing directly with church music practice his "Cheroubikon", written in the fourth echos, can be found, whereas in the autograph of Ioannes Plousiadenos from the Monastery of Dionysius it is absent. His other chants can be found in separate manuscripts. All this seems to be but a part of his artistic heritage which has survived.

Codex Dionisius 570 contains almost all important works on musical theory of the Byzantine period, such as those by Pseudo-Damascene, Ioannes Laskaris and Gabriel Hieromonachos (of the most considerable monuments on musical theory only "The Hagiopolites" and a composition on phthorai by Manuel Chrysaphes, who lived one generation before Ioannes Plousiadenos, are missing here). Moreover, "The Great Ison" by Ioannes Koukouzeles is also included in this codex, as well as a number of "methods" of such outstanding masters as Ioannes Koukouzeles and Xenos Korones.

Following this tradition, Ioannes Plousiadenos must have created several training chants to help the future chanters in mastering their professional skills in the process of chanting. They

are recorded in the manuscript as "a method" of Ioannes Plousiadenos:

"Ἐτέρα μέθοδος πάνυ ἀφέλιμος, κληθεῖσα κατὰ τὸ δυνατόν παρὰ Ἰωάννου πρωτοϊερέως τοῦ Πλουσιαδηνοῦ. Ἀρχομένη μετὰ ἀκριβολογίας ἀπὸ τοῦ τροπαρίου τούτου, τοῦ Ἁγίου Πνεύματι, ὡς ζωογονοῦνται καὶ φωτίζονται τὰς διανοίας τῶν βουλομένων σπουδάζειν, εἶτα καὶ αἱ τῶν φωνῶν συνθέσεις κατ' ἀριθμὸν ἀρίστως συντεθειμέναι εἰσὶν, διαφόρως τε καὶ ποικιλοτρόπως καταλεπτὸν πῶς δεῖ ἀνέρχεσθαι μίαν, ἑτέραν κατέρχεσθαι καὶ οὕτω δύο καὶ δύο, τρεῖς καὶ τρεῖς, καὶ αὐθις τέσσαρας καὶ τέσσαρας. Μεθ' ἃς ἀνάβασις καὶ κατάβασις, καὶ ἀρχαὶ μαθημάτων καὶ συμπεράσματα τούτων. Ἐτι δὲ καὶ αἱ ἀρχαὶ καὶ γεννήσεις τῶν ἤχων, κυρίων τε καὶ πλαγιῶν ἦν ἕαν τις ἐπιστημόνως διέλθῃ, εὐσήσει πᾶσαν ὁδὸν ὁδηγοῦσαν αὐτὸν εἰς τὸ εὐρίσκειν ἀπὸ τόνου πᾶν μάθημα..."

"Another very useful method, created by Archpriest Ioannes Plousiadenos in accordance with his possibilities. It starts with the exact exposition of this troparion of his "To the Holy Spirit, life-giving and clarifying the minds of the willing", then [follow] the conjunctions of interval signs well composed according to the number [of phonai], which is apprehended unequally and in a different way; [it is shown] how to ascend by one [phone] and by another to descend and also [how to ascend] by two and [to descend] by two, how [to ascend] by three and [to descend] by three, and then [to ascend] by four and [to descend] by four. After that [follow] raising and lowering, the beginnings of mathemata and their endings, and also the beginnings and the origin of the basic and the plagal echoi. If someone studies this thoroughly he will find the way which leads to finding the tone of any mathema..."

This is followed by the aforementioned chant "To the Holy Spirit..." and then goes the introduction to the method chanted to the following words:

"Ἐνταῦθα ἀρχόμεθα διδάξαι ὑμᾶς, ὃ μαθηταί, τὴν παπαδικὴν τέχνην καὶ ἐπιστήμην, ἣτις καὶ μουσικὴ λέγεται. ἀκουέτω τοῖνυν νουνεχῶς πᾶς ὅστις βούλεται μαθεῖ ἀκριβῶς ἀνάβασιν καὶ κατὰ βασιν πάσης τῆν τέχνης Ἰωάννου τοῦ Πλουσιαδηνοῦ."

"From here do we start to teach you, pupils, the art of Papadike and the knowledge which is also called music. So, let anyone who wants to study precisely the ascension and the descension in all art, listen sensibly."

The exposition of the method is concluded with the following words:

"Ταῦτα πάντα ὡς ὄρᾳς, ὃ φίλος, συνετέθησαν παρὰ τοῦ πρωτοθύτου καὶ ἀρχοντος τῶν ἐκκλησιῶν."

"All that you can see, my dear, was created by Ioannes Plousiadenos the Archpriest and the Archon of the Churches".

Then the same small treatise, which can be found in RAIC 63, is given in *Codex Dionisius 570*⁸.

The aim of this treatise is to elucidate the system of echoi in a more detailed and manifold way, rather than to be confined to describing only the basic and the plagal echoi. The point is that means of expression of church music had been vigorously developing and the traditional forms of mode tonality relations were chanting. The old connections of mode tonality planes, being in fourth and fifth interval relations, that is, in conjugations which corresponded to the basic and the plagal echoi, were replaced by the new and the more multiform ones. The outstanding masters had never followed theoretical dogma but always broke it. It refers in full measure to the artistic usage of the system of echoi. But with the creative example

⁸ The text of the treatise in *Codex Dionisius 570* is succeeded by " Ἡ σοφωτάτη παραλλαγὴ Ἰωάννου ἱερέως τοῦ Πλουσιαδηνοῦ " and by the corresponding diagram of the tetrachordal system. Later this diagram became widely spread and was often given in manuscripts. Thus, such a diagram, skillfully done and brought by Porphyry Uspensky from Mt. Sinai (*Greek 500*) where it had been in the Codex of 1689 (see: *Бенеуешев В. Описание... I 639*), is kept in the Russian National Library. The diagram from the Sinai manuscript is an exact copy of the one from *Codex Dionisius 570* (see its photocopy in the book: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Β, 707*). As to the parallage itself, it is also often found in manuscripts, for example: *Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐγχειρίδια// BZ VIII, 1899, 117. Idem. Μαυροκορδάτειος βιβλιοθήκη Β, 116, 119.*

of the innovators beginning to spread, such novelties in musical theory sooner or later were to be registered.

To introduce those changes into musical practice it was necessary to comprehend all mode tonality pitch levels not as separate objects but as the elements of one system which were constantly in touch with each other. In other words, it became indispensable to give theoretical meaning to various mode tonality connections which presupposed allocation at any interval distance from each other and their mutual coordination.

It is with this purpose that the theory of church music informs about the existence of the extended mode tonality system, or rather, of the same, the former mode tonality system but given in a slightly different interpretation, when the dualistic concept, based on the contrast "the basic - the plagal", was replaced by the statement about the existence of not only the relations between the basic and the plagal echoi, but also of μέσοι (the middle echoi) παραμέσοι (the paramiddle echoi), παραπλάγιοι (the paraplagal echoi), παρακυρίοι (the parabasic echoi). Besides, such categories as διφωνία, τριφωνία, τετραφωνία and other appeared. They made it possible not only to establish the place of each echos as regards other echoi which could be placed at any interval distance from the initial one, but also to give them definitions which made it clear how they correlated with it.

It was a real theoretical renovation of the traditional oktoechos bringing musical theory closer to musical practice where the similar processes had started, naturally, much earlier.

Realizing only too well the conventional and relative character of comparing the categories of musical theory, engendered by the artistic practice of individual musical systems which had sprung up in different historical periods in distinctive cultures, I shall still permit myself to make a comparison.

The above-mentioned innovations which appeared in Byzantine church practice at the turn of the XIVth-XVth centuries seem to have something in common with the new approach to mode tonality phenomena of musical practice in European musicology of the XIXth-XXth centuries, when the old and rigid theoretical order of tonic-dominant (T - D) and tonic-subdominant (T - S) tonality connections were replaced by the more multiform theoretical precepts. It was then that such definitions as, for example, "major tonality of the II degree", "minor tonality of the III degree" and the

like appeared. It was also a certain reaction of musical theoretical thinking on the changes of modulation processes which were taking place in musical art. Musical science was to master new, more diverse and less rigid contacts between tonalities.

No doubt, the mode tonality standards of European music of the XIXth-XXth centuries do not in the least resemble the oktoechos system, used in Byzantium in the XIVth-XVth centuries. The phenomena compared by me here differ in many other ways. Thus, for example, such European terms as "tonality of the II degree", "tonality of the III degree" and the like appeared exclusively in theoretical spheres for analysing music material. In Byzantium quite the opposite was the case: μέσοι, παραμέσοι, διφωνία, τριφωνία and all other terms had sprung up directly in musical practice, in the creative activity of melourgs as a means of denoting new mode tonality connections in a notation text, and it was only later when they passed into theory.

However, notwithstanding all the differences, the Byzantine middle, paramiddle, paraplagal, parabasic echoi, as well as diphoniai, triphoniai, tetraphoniai etc., were, in fact, the same tools of theoretical approach to the new artistic phenomena which in New-European musicology are defined as tonalities of specific degrees.

Whether Ioannes Plousiadenos had the priority of creating the new concept or not is a matter of future special studies. But it seems that even now we can speak of the facts which evidence against his having been the reformer of the theory of echoi.

In *Codex Atheniensis 2401* (XV c.) on fol.223 there is a small " Η έρμηνία (sic) καί παραλλαγή τῆς μουσικῆς τέχνης " ascribed to Ioannes Laskaris, where the system of echoi which includes all the aforementioned new categories is given⁹ . Ioannes Laskaris had live a generation before Ioannes Plousiadenos. As is known, in 1411, already a famous melourg, he left Constantinople for Crete where he lived till 1418. Unfortunately, there are no further traces of his life left¹⁰ . Hence, the new theoretical concept of oktoechos had been known before the time of Ioannes Plousiadenos.

⁹ Its Greek text with the English translation is published in the article: *Bentas Ch.* The Treatise on Music by John Laskaris// SEC 2, 1966, 21-27.

¹⁰ The most interesting archive materials dealing with the life of Ioannes Laskaris were published by M. Manoussakas: *Μανούσσακας Μ. Μέτρα τῆς Βενετίας έναντι τῆς ἐν Κρήτῃ ἡ ἐπιρροῆς τοῦ Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἀνέκδοτα βενέτικα ἔγγραφα* (1418-1419) // ΕΕΒΣ 30, 1960, 88, 89, 109, 116.

An even Ioannes Laskaris can hardly be considered the author of this concept. The new approach to oktoechos is given in its final variant in *Codex Atheniensis 2401*. But such theoretical concepts cannot arise at once, but are formed gradually, being worked out, specified and extended. Therefore, there may have been two ways by which the new ideas got into the work of Ioannes Laskaris: firstly, he might have borrowed them from some earlier source, and secondly, he may have been the author who just recorded in a theoretical work only what had already been known and popular among the melourgs of that period. There are grounds for supposing that the renovated theoretical interpretation of the oktoechos system is an echo of the dramatic changes in musical language which were most active in the first half of the XIV century when the so-called kalophonic style connected with the radical changes of melodic forms of musical material and its mode tonality aspects, started to develop¹¹. Thus, at the turn of the XIV-XV centuries "theoretical justification" of what had started in music a century before was completed. Here again musical theory is behind musical practice.

Hence, Ioannes Plousiadenos obviously is not the author of the new concepts of the oktoechos system. However, he does not attribute this merit to himself. Quite the contrary, in his work he mentions the achievements of "the ancient men" in this domain. It is not improbable that the theoretical concepts of music, professed by Ioannes Laskaris had got into the field of vision of Ioannes Plousiadenos rather early to become the inherent part of his own convictions later. Ioannes Laskaris is known to have lived and taught on the Isle of Crete, the native land of Ioannes Plousiadenos, for some time. It is highly conceivable that Ioannes Plousiadenos's teacher was a pupil of Ioannes Laskaris who acquainted the future bishop of Methone with a new theoretical concept. A certain indirect proof of such supposition can be found in text of the work by Ioannes Plousiadenos in which he expresses regret that "the ancient man" who had lived before him, "had written very little about the essence of the matter and in expressions too brief at that". Comparing the theoretical essay of Ioannes Laskaris, written in a

¹¹ For more details about see: *Williams E.* The Treatment of Text in the Calophonic Chanting of Psalm//SEC 2, 1971, 172-193. *Idem.* A Byzantine "Ars Nova": The 14th-century reforms of John Koukouzeles the chanting of Great Vespers//Aspects of the Balkans Continuity and Change (Contribution to the International Balkan Conference held at ULCA, October 23-28, 1969). Mouton the Hague - Paris 1972, 211-220. *Στάθης Γρ.* Οι ἀναγραμματοισμοί..., *passim*.

very compressed manner, with a more extensive work by Ioannes Plousiadenos, we can assume that the latter implied the text of Ioannes Laskaris, who had visited Crete even before Ioannes Plousiadenos was born.

Unfortunately, the text of Ioannes Plousiadenos in *RAIC 63* lacks not only neumatic examples but even the martyria of *echoi*. It is difficult to say now, what list had been chosen by the scribe of *RAIC 63* for the source and what were the reasons for his having copied the text only, leaving out all notation signs. If anything, this circumstance makes a thorough musicological study of the work by Ioannes Plousiadenos by *RAIC 63* practically impossible. Such special study is a matter of future and is to be connected with the publication of the text from *Codex Dionisius 570*. Giving the text of the work from *RAIC 63* here, I hope that its publication will be of some help for its future researchers¹².

Variant readings of the text, as given in *Codex Dionisius 570* (= D), run parallel with the text below¹³.

¹² Some interesting musicological observations concerning the treatise of Ioannes Plousiadenos, were made of Diana Toulaiatos in her report at the XVIII International Congress of Byzantine Studies. Its brief theses were published in: *Toulaiatos D. Ioannes Plousiadenos and His Treatise on Music//XVIII-th International Congress of Byzantine Studies: Summaries of Communications II, Moscow 1991, 1180.*

¹³ I am deeply grateful to Dr. Gregorios Stathis for having provided me with a microfilm of *Codex Dionisius 570*. Unfortunately, its quality turned out to be so poor that those variant readings are the only thing I managed to establish by that microfilm. Unfortunately I have had no possibility so far to read the doctoral dissertation of Antonios Alygizakes (Άλυγζακίης Α. Οκταηχία στην Έλληνική Λειτουργική Ύμνογραφία. Θεσσαλονίκη 1885) in which (according to the report of D. Toulaiatos at the XVIII-th International Congress of Byzantine Studies) on p. 230-239 the Greek text of the treatise by Ioannes Plousiadenos from *Codex Atheniensis 968* (XVII-XVIII centuries) is published.

Codex Petropolitanus RAIC 63
(fol.52-54v)

52

Ἔτερα παραλλαγή, ἣτις λέγεται ἐρμηνεία τῆς τέχνης.
Μετὰ ταῦτα ἔδοξέ¹ μοι καὶ κανόνιον τι² μικρὸν

ἐκθῆναι³,

διαλαμβάνον εὐχερῶς τὴν τῶν πλαγίων ἤχων δύναμιν καὶ
ἐνέργειαν, καίπερ γὰρ οὐ κύριοι, ἀλλὰ πλάγιοι ἐτάχθησαν
5. εἶναι⁴, ἔχουσι καὶ αὐτοὶ μεγάλας ὑποστάσεις τε καὶ

δυνάμεις,

ἔχουσι γὰρ αὐτοὶ δίφωνους καὶ τριφώνους· καὶ ὁ μὲν πλάγιος
τοῦ α^{-ου} 5

ὅς⁶ καὶ α^{-ου} ἐν τοῖς πλαγίοις ἐστί, δίφωνον ἔχει τὸν
γ^{-ου} 7. ὁ δὲ

πλάγιος τοῦ β^{-ου} 8 δίφωνον ἔχει τὸν τέταρτον. ὁ δὲ⁹

πλάγιος τοῦ γ^{-ου} 10,

ἦγουν ὁ βαρῦς, δίφωνον ἔχει τὸν α^{-ου} 11. ὁ δὲ πλάγιος τοῦ
δ^{-ου} 12

10. δίφωνον ἔχει τὸν β^{-ου} 13 καὶ ὁ μὲν πλάγιος τοῦ δ^{-ου} 14

τρίφωνον

ἔχει τὸν γ^{-ου} 15 ὁ δὲ πλάγιος¹⁶ τοῦ γ^{-ου}, ἦγουν ὁ βαρῦς,

τρίφωνον

ἔχει τὸν α^{-ου} 17, ὅς¹⁸ φθοριζόμενος ἀποτελεῖ τὸν νενανά.
ὁ δὲ¹⁹

πλάγιος τοῦ α^{-ου} 20 τρίφωνον ἔχει τὸν δ^{-ου} 21.

1. D: ταῦτ' ἔδοξέ 2. D: κανόνιον τι 3. D: ἐκθεῖναι 4. D: εἶναι, ὁ μὲν 5. D: τοῦ

πρώτου 6. D: ὅς - ἐστί *abest* 7. D: τὸν τρίτον

8. D: τοῦ δευτέρου 9. D: ὁ μὲν 10. D: τοῦ τρίτου 11. D: τὸν πρότον 12. D: τοῦ

τετάρτου 13. D: τὸν δεύτερον 14. D: τοῦ τετάρτου 15. D: τὸν τρίτον 16. D: πλάγιος τοῦ

γ^{-ου}, ἦγουν *non habet* 17. D: τοῦ δευτέρου 18. D: ὅς - τὸν νενανά *non continet* 19. D: ὁ

μὲν 20. D: δευτέρου 21. D: τὸν πρότον [*neuma*] ὅς φθοριζόμενος ἀποτελεῖ τὸν νενανά

[*neuma*] ὁ δὲ πλάγιος τοῦ πρώτου [*neuma*] τρίφωνον ἔχει τὸν τέταρτον.

- Ἐνταῦθα βεβαιούται καὶ ὁ παλαιὸς ἐκεῖνος κανὼν ὁ λέγων
 πᾶσα
15. τριφωνία τὸν αὐτὸν ἦχον ποιεῖ, εἴτε²² ἀναβάσει καὶ αὐθις
 ἐν κατα-
 βάσει· οὐχ ὁμοίως δὲ ἐπὶ πᾶσι καὶ κατὰ πάντα, ἀλλὰ ποτὲ μὲν
 ἀπὸ μέλους, ποτὲ δὲ ἀπὸ²³ παραλλαγῆς, καὶ ποτὲ μὲν οὕτω²⁴,
 ποτὲ δ' ἀλ-
 λέως²⁵, καὶ ποτὲ μὲν ἀπὸ μέλους μόνον, ποτὲ δ' ἀπὸ²⁶
 παραλλαγῆς
 καὶ μέλους μόνου²⁷, ποτὲ δὲ²⁸ ἀπὸ παραλλαγῆς μόνης.
 εὐρήσεις γὰρ ἐν τῷ
20. οἰκῷ τοῦ πλα (γίου) δ^{-ου} ²⁹ τὸν αὐτὸν, καὶ τρίτον
 καὶ μέσον β^{-ον} ³⁰.
 ὥστε ἀπὸ μὲν τοῦ γ^{-ου} ³¹ τριφωνίας³² ποιήσας εὐρήσεις β^{-ον} ³³
 ἀπὸ δὲ
 τοῦ μέσου β^{-ου} ³⁴, ἦγουν τοῦ νέανες³⁵, εὐρήσεις γ^{-ον} ³⁶.
 τρεῖς φωνὰς ἀριθμήσας.
 ὁ γοῦν θεμέλιος καὶ πάντων ἡμῖν τῶν καλῶν ἡγεμῶν καὶ οἶον
 φω-
 στήρ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐπιστήμης, ὁ μακαρίτης ἐκεῖνος μαίστωρ
 κύ-
25. ριος Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης ὀνομαζόμενος πάντα ἀρίστως
 ἐκ-
 θεῖς καὶ κανονίσας τοὺς δ'³⁷ τοὺς τέσσαρας ἦχους καὶ
 μόνους³⁸ ἐνέφηεν ὡς
 εἰσίν. κυρίου καὶ θεμελίους αὐτοὺς σχηματίσας καὶ
 παραστήσας παρέδω-
 κεν ἐξηγούμενος αὐτῶν, ἄριστα τὴν φύσιν τε καὶ τὴν
 γέννησιν³⁹,
 τῶν πλαγίων δὲ κανόνα οὐδένα ἐξέθετο, ἀλλ' ἢ μόνον ἓνα
30. καὶ γεννικόν⁴⁰ εἶρεν ἄριστα, ὃν καὶ παρέδωκεν. ἐν γὰρ ταῖς

22. D: ἐν τε 23. D: δ' ἀπό 24. D: οὕτως 25. D: ἄλλως 26. D: δ' ἀπό
 27. D: ὁμοῦ 28. D: δὲ καὶ 29. D: τοῦ πλαγίου τετάρτου 30. D: δευτέρον 31. D:
 τρίτου 32. D: τριφωνίαν 33. D: δευτέρον 34. D: δευτέρου 35. D: νέανες 36. D:
 εὐρήσεις τρίτον 37. D: τοὺς δ' *abest*
 38. D: *pro verbis* ἦχους καὶ μόνους *dat* καὶ μόνους ἦχους 39. D: τὴν γέννησιν 40. D:
 γεννικόν

τέσσαρσι φωναῖς ταῖς ἀνιούσαις⁴¹ ταῖς ἀδομέναις οὕτως.
 Διὰ τῶν τεσσάρων ὀλίγων τοὺς πλαγίους τέσσαρας⁴²
 κυρίου ἀπέ-
 δειξεν. ἐν δὲ ταῖς τέσσαρσι κατιούσαις, τουτέστι⁴³ διὰ τῶν
 τεσσάρων ἀ-
 ποστρόφων, τοὺς κυρίου ἤχους τὸ ἀνάπαλιν πλαγίους
 ἐνέφηνε. τοὺς γὰρ⁴⁴
52v. κυρίου παρέδωκε¹, καὶ οὕτω γεννικῶς ἀπέδειξε. τοὺς γὰρ
 βαθμοὺς
 τῶν πλαγίων ἤχων ἀναβαίνων ὁ μουσικὸς κυρίου ἤχους
 ἀποτελεῖ.
 καὶ οὕτω μὲν ὁ² πλάγιος τοῦ δ^{-ου} ³ τέταρτος γίνεται ὁ
 δ⁴ βαρὺς γ^{-ος} καὶ
 ὁ πλάγιος τοῦ β^{-ου} ⁵ δεύτερος. ὁ δὲ πλάγιος τοῦ α^{-ου} ⁶ α^{-ος} ⁷
 καταβαί-
5. νων δ³ αὐτὸς⁸ ἐκείνους, οὓς ἀναβαίνων αὐτὸς κυρίου
 ὑπο-
 λαμβάνει, πλαγίους εὐρίσκει ἀναμφιβόλως. τούτοις οὖν ὡς
 ἔνεκεν μόνοις ἀρκεσθεῖς ὁ μακάριος ἐκεῖνος ἀνὴρ οὐδὲν
 ἄλλο ἴδιον περὶ τῶν πλαγίων ἤχων παρέδωκε⁹ μὴ
 ἀκριβολογη-
 σάμενος παραδοῦναι περετέρω¹⁰ ἰδίας ὑποστάσεις, ὡς
 εἴρηται
10. τῶν πλαγίων ἤχων, ἀλλ' ἐμπεριέχουσαι¹¹ αὐτοὺς μέσον τῶν
 κυρίων,
 καὶ ἀναμίξας¹² αὐτοὺς εἶναι, καὶ καταλέγεσθαι
 ἀμφοτέρους, καὶ¹³ πλαγίους
 ἐν τοῖς κυρίοις, καὶ τοὺς κυρίους ἐν τοῖς πλαγίοις αὐτῶν, καὶ οἱ
 μὲν κύ-
 ριοι κατέρχονται μέχρι τῶν πλαγίων· οἱ δὲ πλάγιοι ἀνέρχονται

41. D: ταῖς ἀνιούσαις φημί 42. D: δ' 43. D: τουτέστιν 44. D: τοὺς γὰρ κυρίου ἐκεῖ

<...> πλαγίους, καὶ τοὺς πλαγίους
 1. D: παρέδωκεν 2. D: ὁ μὲν 3. D: τοῦ τέταρτου 4. D: καὶ ὁ 5. D: τοῦ δευτέρου 6. D:
 τοῦ πρώτου 7. D: πρώτος 8. D: αὐτοῦς
 9. D: παρέδωκεν 10. D: περὶ (ι) τέρω 11. D: ἐμπεριέχεσθαι
 12. D: ἀναμίξ 13. D: τοὺς

- μέχρι τῶν κυρίων, καί¹⁴ οὕτω τελοῦνται¹⁵ ὑπ' ἀλλήλων.
 ἐπεὶ οὖν καὶ ἡμεῖς
15. ἐπὶ γεγόναμεν¹⁶ δεῖν φήθημεν ἔρεῖν τὰ δοκοῦντα καὶ πα-
 ραστῆσαι τοὺς πλαγίους ἤχους, ὡς ἄρχοντας καὶ αὐτούς, καὶ
 ἴσως οὐ φαῦλον μὲν
 οὔτε¹⁷ ἀπρεπές, ὡς γ' ἑμαυτὸν πείθω· ἐροῦμεν δ'
 ἀπομαζάμενοι τὸν
 ἰδρῶτα ἀπὸ τῶν παλαιότερων ἀνδρῶν, ἐξ ὧν
 ἀποσπογγίσασθαι¹⁸,
 καὶ¹⁹ περὶ τοῦ προκειμένου ἀπήγγειλαν· ὁμως μεγάλην
 ἔκαρπώσαμεθα
20. τὴν ὠφέλειαν, ὡς ἀπὸ μικροῦ σπινθηρος· εἶωθε μὲν²⁰
 ἀνάπτεσθαι πῦρ,
 ὅθεν καὶ εἴ τις²¹ ἡμῖν ἔπεσθαι βούλοιο, καὶ ὡς
 διδασκάλους ἤγειτο διδάξο-
 μεν αὐτοῖς²² διὰ τοῦ παρόντος κανόνος, διηνεκῶς
 ἔχουσι²³ κατὰ νοῦν
 τὰ λεγόμενα ταῦτα²⁴. ἀπλῶς γοῦν ἴσθι καθολικοὶ²⁵ ἐπὶ
 τούτου ὅροι²⁶ κυρίου
 μὲν ἤχους γινώσκων²⁷, τέσσαρας δηλονότι τὸ²⁸ πρῶτον,
 τὸν δεύτερον, τὸν
25. τρίτον καὶ τὸν τέταρτον. πλαγίους δὲ μόνον²⁹ νόει, τὸν
 πλάγιον τοῦ β^{-ου} ³⁰,
 τὸν πλάγιον τοῦ γ^{-ου} ³¹, ἤγουν τὸν³² βαρύν, καὶ τὸν
 πλάγιον τοῦ τετάρτου.
 κύριοι δὲ ἐρρέθησαν, ἐπειδὴ αὐτοὶ κυριεύουσι πάντα τὰ
 μέλη
 καὶ τὰς ᾠδὰς· οὐ γὰρ δύναται τις ᾄσαι τί μικρὸν μέρος, ὅπερ

14. D: *abest* 15. D: τελειοῦνται 16. D: *in loco* ἐπὶ γεγόναμεν *dat* ἐπὶ τὴν αὐτὴν ὕλην
 γεγόναμεν 17. D: οὔτε μὲν 18. D: ἀποσπογγίσαντες

19. D: καίπερ ὀλίγα πάνυ καὶ ἐν βραχέσι λόγοις 20. D: μέγα

21. D: εἴ τις 22. D: αὐτόν 23. D: ἔχειν 24. D: *abest*

25. D: καθολικόν 26. D: τούτοις ὅρον 27. D: γινώσκειν 28. D: τὸν

29. D: μοι 30. D: τοῦ πρώτου 31. D: τοῦ δευτέρου 32. D: *in loco* ἤγουν *dat* τὸν πλάγιον
 τοῦ τρίτου, τὸν λεγόμενον

- οὐ καταλέγει τούτοις τοῖς ἤχοις³³, διότι³⁴ οὐκ ἔχουσιν
 ἀνωτέρους αὐτῶν
30. ἀλλ' αὐτοὶ εἰσὶν ἀρχαὶ καὶ οἶονεὶ πηγαὶ πάντων τῶν³⁵
 μελῶν, καὶ ὧν
 ἂν τις βούλεται ἄσαι, καὶ ὑψῶσαι φωνήν, διὸ καὶ ἀνιόντες εἰσὶ,
 τουτέστιν ἀναβαίνοντες ὄθεν καὶ ἐν πάσῃ ἀναβάσει, κυριον
 ἦχον
 ἐν ἐκάστη φωνῇ εὐρήσεις· ἐπειδὴ³⁶ οὐ μόνον ἀναβαίνει τις,
 ἀλλὰ
 53 καὶ καταβαίνει, καὶ πλαγιάζει, ὡς δηθεν ἀναπαυσόμενος
 ἔχουσι
 καὶ οὗτοι τοὺς εἰρημένους πλαγίους αὐτῶν, καὶ πλαγιάζουσιν
 ἐν αὐτοῖς, καὶ
 τελείως ἀναπαύονται· διὸ καὶ πλάγιοι οὗτοι ἐκλήθησαν καὶ
 ἀνα-
 παύσεις, ὡς πλαγιάζοντας¹ τῶν ἐν αὐτοῖς² κυρίων καὶ
 ἀναπαυο-
 5. μένων τελείως ἐν αὐτοῖς, ὡς υἰῶν ὄντων καὶ γεννημάτων· ἐξ
 αὐτῶν
 γὰρ ἐγεννήθησαν καὶ τὴν σύστασιν ἔχουσιν. ἐν τούτων δέ³
 πάντων γεν-
 νῶνται καὶ δίφωνοι, καὶ τρίφωνοι, καὶ τετράφωνοι, καὶ
 νενανοὶ καὶ νάοι,
 καὶ μέσοι, καὶ παραμέσοι, καὶ κύριοι, καὶ παρακύριοι· καὶ οἱ
 μὲν κύ-
 ριοι ἔχουσι δίφωνους, ἐν τε ἀναβάσει καὶ καταβάσει, τούτους
 ὁ μὲν α^{-ος} 4
10. ἦχος ἐν ἀναβάσει δίφωνον ἔχει τὸν τρίτον· ἐν δὲ τῆ⁵
 καταβάσει
 τὸν βαρύν· ὁ δὲ β^{-ος} 6 ἐν ἀναβάσει δίφωνον ἔχει τὸν
 τέταρτον⁷· ἐν
 δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ δ^{-ου} 8, μέσος δεύτερος λέγεται
 καὶ

33. D: *in loco* τούτοις τοῖς ἤχοις *dat* τοῖς ἤχοις τούτοις 34. D: καὶ διότι

35. D: τῶν μελῶν καὶ *non habet* 36. D: ἐπεὶ δέ

1. D: πλαγιάζόντων 2. D: *in loco* τῶν ἐν αὐτοῖς *dat* ἐν αὐτοῖς τῶν

3. D: δὴ 4. D: πρῶτος 5. D: *abest* 6. D: δεύτερος 7. D: *pro verbis* δίφωνον ἔχει τὸν

τέταρτον *dat* τὸν τέταρτον ἔχει δίφωνον 8. D: τοῦ τετάρτου, οὗτος δὲ ἔστιν ὁ νεανὲς οὗτως
 [neuma] ὁ <... > καὶ

- ὁ μέσος⁹ τρίτος ἐν ἀναβάσει δίφωνον ἔχει τὸν πρῶτον· ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ α^{-ου} 10· ὁ δὲ δ^{-ος} 11 ἐν ἀναβάσει δίφωνον ἔχει
15. τὸν δεύτερον ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον δευτέρου¹²· καὶ οὕτως ἐστὶ τὸ λεγόμενον λεγέτω¹³, ὃ πολλάκις ἀπὸ τῆς διπλοπαρалаλλαγῆς, καὶ βαρὺς λέγεται¹⁴· τριφώνους δὲ¹⁵ ἔχουσιν οἱ μὲν κύριοι ἤχου τούτους· ὁ μὲν α^{-ος} 16 ἐν ἀναβάσει τὸν τέταρτον, ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ β^{-ου} 17· ὁ δὲ δεύτερος ἤχος¹⁸ ἐν ἀναβάσει τρίφωνον ἔχει τὸν α^{-ον} 19
20. ἐν δὲ καταβάσει τὸν βαρύν· καὶ ὁ μὲν γ^{-ος} 20 ἐν ἀναβάσει τρίφωνον ἔχει τὸν δεύτερον, ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον δ^{-ου} 21· ὁ δὲ δ^{-ος} 22 ἐν ἀναβάσει τρίφωνον ἔχει τὸν τρίτον, ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ πρώτου.
- Ἐνταῦθα δὲ καὶ διπλοπαρалаλλαγή γεννᾶται· καὶ ἴσθι καθολικόν τε καὶ γενικόν ἐπὶ τούτοις κανόνα, ὅτι τὰ μέλη καὶ αἱ φθοαὶ ἁλλοιοῦσι
25. τοὺς ἤχους καὶ ἄλλους ἀντ' ἄλλων ἀποτελοῦσι, καὶ τὸν μὲν α^{-ον} 23 ἤχον β^{-ον} 24, τὸν²⁵ δεύτερον γ^{-ον} 26, καὶ τὸν γ^{-ον} 27 ἤχον²⁸ δ^{-ον} 29 καὶ καθεξῆς. ὁμοίως καὶ οἱ πλάγιοι ἔχουσι³⁰ δίφωνον³¹, τρίφωνον³² καὶ

9. D: ὁ μὲν 10. D: τοῦ πρώτου 11. D: τέταρτος 12. D: τοῦ δευτέρου
 13. D: λέγεται 14. D: γίνεσθαι 15. D: δ' 16. D: πρῶτος
 17. D: τοῦ δευτέρου 18. D: abest 19. D: τὸν πρῶτον 20. D: τρίτος ἤχος
 21. D: τοῦ τέταρτου 22. D: τέταρτος 23. D: πρῶτον 24. D: δεύτερον
 25. D: τὸν δέ 26. D: τρίτον 27. D: τρίτον 28. D: non habet
 29. D: τέταρτον 30. D: ἔχουσι μέσους 31. D: δίφωνους
 32. D: τριφώνους

τετράφωνον³³. ὁ γὰρ πλάγιος τοῦ
 α^{-OU} ³⁴ δίφωνον ἔχει καὶ μέσον³⁵ τὸν
 τρίτον· τὸ αὐτὸ γὰρ δηλοῖ δίφωνον³⁶ καὶ μέσος, μέσον γὰρ
 τῆς τε-

30. τραφωνίας ἡ διφωνία πέφυκεν, ἔχει γοῦν ὡς εἴρηται ὁ πλάγιος
 τοῦ α^{-OU} ³⁷ ἐν ἀναβάσει δίφωνον, καὶ μέσον τὸν τρίτον, ἐν
 δὲ κατα-
 βάσεις τὸν βαρύν· ὁ δὲ³⁸ πλάγιος τοῦ β^{-OU} ³⁹ δίφωνον ἔχει⁴⁰
 ἐν ἀναβάσει
 τὸν δ^{-OV} ⁴¹, ἐν καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ δ^{-OU} ⁴², ὁ δὲ
 βαρὺς ἐν ἀναβάσει
 δίφωνον ἔχει τὸν πρῶτον, ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ
 α^{-OU} ⁴³

53v

ὁ δὲ πλάγιος τοῦ δ^{-OU} ¹ ἐν ἀναβάσει δίφωνον ἔχει τὸν
 β^{-OV} ², ἐν δὲ
 καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ β^{-OU} ³· τριφώνους δὲ⁴ ἔχουσι⁵
 τοιούτους·
 ὁ μὲν πλάγιος τοῦ α^{-OU} ⁶ τρίφωνον ἐν ἀναβάσει τὸν δ^{-OV} ⁷
 ἔχει.
 ἐν δε καταβάσει τὸν πλ. ⁸ β^{-OU} ⁹. ὁ δὲ πλάγιος τοῦ
 δευτέρου ἐν
 5. ἀναβάσει τρίφωνον ἔχει τὸν α^{-OV} ¹⁰, ὅς φθοριζόμενος ὡς
 εἴρηται
 ἀποτελεῖ τὸν νεναγών¹¹, ἐν δὲ καταβάσει τὸν βαρύν, ὅς
 φθο-
 ριζόμενος¹² λέγεται ὁ δὲ βαρὺς ἐν ἀναβάσει τρίφω-
 νον ἔχει τὸν β^{-OV} ¹³, ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ
 δ^{-OU} ¹⁴, ὁ δὲ

³³ D: τετραφώνους ³⁴ D: τοῦ πρώτου ³⁵ D: in loco ἔχει καὶ μέσου dat καὶ μέσον ἔχει
³⁶ D: δίφωνος ³⁷ D: τοῦ πρώτου ³⁸ D: abest
³⁹ D: τοῦ δευτέρου ⁴⁰ D: abest ⁴¹ D: τὸν τέταρτον ἔχει, ⁴² D: τοῦ τετάρτου ⁴³ D:
 τοῦ πρώτου
¹ D: τοῦ τετάρτου ² D: τὸν δεύτερον ³ D: τοῦ δευτέρου ⁴ D: δ'
⁵ D: ἔχουσι τοὺς ⁶ D: τοῦ πρώτου ⁷ D: τὸν τέταρτον ⁸ D: πλάγιον ⁹ D: τοῦ δευτέρου
¹⁰ D: τὸν πρῶτον ¹¹ D: νεναγῶ
¹² D: φθοριζόμενος γένηται ¹³ D: τὸν δεύτερον ¹⁴ D: τοῦ τετάρτου

πλάγιος τοῦ δ^{-ου} 15 ἐν ἀναβάσει δίφωνον¹⁶ ἔχει τὸν γ^{-ου} 17,
ἐν δὲ κατα-

10. βάσει τὸν πλάγιον τοῦ α^{-ου} 18 κατὰ τὸ μέτρον τῆς
παραλλαγῆς, κατὰ δὲ
τὸ μέτρον τῆς διπλοπαραλλαγῆς καὶ τὸν κανόνα τὸν λέγοντα,
ὅτι
πᾶσα τριφωνία τὸν αὐτὸν ἦχον ποιεῖ· οὕτως τρέπεται εἰς πλά-
γιον τέταρτον ἀκωλύτως· ἔχουσι δὲ καὶ τετραφώνους οὕτως· ὁ
μὲν πλά-
γιος τοῦ α^{-ου} 19 τὸν α^{-ου} 20 ὃς κύριος αὐτοῦ καλεῖται,
οὗτος ἐστὶν ὁ κα-

15. λούμενος κύριος²¹ τῶν ἄλλων τετράφωνος, εἰ οὖν καὶ οἱ
ἕτεροι τρεῖς
κύριοι, τετράφωνοι εἰσὶ τῆ φύσει²² καὶ τῆ τάξει. ἀλλ' οὖν
οὗτος τῶν ἄλλων
ὑπερέχει· ἀφ' ἑνὸς γὰρ ἐκάστου πλαγίου ἦχου τέσσαρας φωνάς
ἀναβάς, ῥαδίως εὐρήσεις τὸν κύριον αὐτοῦ, ὃς καὶ τετράφωνος
λέ-
γεται, ἐπειδὴ ἐκ τοῦ ὑποκειμένου ἦχου τέσσαρας ἀνήλθε²³
φωνάς, ὥσπερ

20. ἂν δηλονότι ἀπὸ τοῦ πλ. 24 α^{-ου} 25 εἴπης οὕτως

.....
ἀπὸ τοῦ πλαγίου δευτέρου
.....

ἀπὸ τοῦ βαρέως

25.

ἀπὸ δε²⁶ τοῦ πλαγίου τετάρτου οὕτως²⁷

15. D: τοῦ τετάρτου 16. D: τρίφωνον 17. D: τὸν τρίτον
18. D: τοῦ πρώτου 19. D: τοῦ πρώτου 20. D: τὸν πρώτον 21. D: κυρίως
22. D: τῆ φύσει τὸ 23. D: ἀνήλθε 24. D: πλαγίου 25. D: πρώτου
26. D: abest 27. D: non habet

Ἐνταῦθα γοῦν ἔγνωσ τούς πάντας κυρίουσ τετραφώνουσ, ἐπειδὴ
τέσσαρασ φωνάσ ἐκ τῶν πλαγίων ἤχων ἀνῆλθεσ καὶ τῶν

κυρίων²⁸
30. εὔρεσ ὁμωσ δὲ²⁹ καὶ οἱ³⁰ τετράφωνοι καὶ οἱ λοιποὶ κύριοι
ὡσ προεῖρην-
ται³¹, καὶ λέγονται³² εἰσίν· [ἀ]λλ³³ οὖν ὁ μὲν α^{-οσ}
ἤχος κατὰ πάντων ἔχει τὸ
κράτοσ³⁴, οὐδεὶσ γὰρ³⁵ τῶν ἄλλων, ὡσ οὗτοσ χαρακτηρίζεται
πρώτοσ³⁶
τετράφωνοσ ἔχει γὰρ τὰ εἶδη πολλὰ³⁷· ἔχει μὲν πρῶτον τὸν
σαῦλον³⁸ τε
καὶ ἰσχυρόν, ὡσανεὶ εἶδοσ πολεμικότατον· εἶτα τὸ λαμπρόν
καὶ

54

πεπαρρησιασμένον μέλοσ, εἶτα τοὺσ κρότουσ τῆσ ᾠδῆσ αὐτοῦ.
ταῦτα μὲν μετὰ παρῤῥησίασ¹, ὁ πρῶτοσ λαμπρότεροσ τῶν
ἄλλων ὑπάρχει· διὸ καὶ εἴληφε τὰ πρωτεῖα αὐτοῦ² λέγεσθαι
πρῶτοσ, ὅσ δηλονότι καὶ τερπνόσ τετράφωνοσ λέγεται³ ἀπὸ

τοῦ
5. πλ. 4 α^{-ου} 5, τέσσαρασ φωνάσ ἀνελθῶν· ὁ δὲ πλάγιουσ τοῦ
β^{-ου} 6
τετράφωνον ἔχει τὸν β^{-ου} 7· ὁ δὲ βαρὺσ τετράφωνον ἔχει τὸν
τρίτον· ὁ δὲ πλ. 8 δ^{-ου} 9 τετράφωνον ἔχει τὸν τέταρτον·
παραμέσουσ δὲ ἤτοι παρακυρίουσ ἔχουσιν·
ὁ μὲν πλάγιουσ τοῦ α^{-ου} 10 τὸν δεῦτερον ἤχον¹¹·

10.

²⁸ D: τὸν κύριον ²⁹ D: δὲ εἰ ³⁰ D: non habet ³¹ D: προεῖρηται

³² D: λέγονται καὶ ³³ D: ἀλλ' ³⁴ D: κράτοσ, ὅτι

³⁵ D: non continet ³⁶ D: abest ³⁷ D: in loco τὰ εἶδη πολλὰ dat πολλὰ τὰ εἶδη ³⁸ D: τὸ
γαῦρον

¹ D: περιουσίασ ² D: τοῦ ³ D: γένεται ⁴ D: πλαγίου

⁵ D: πρώτου ⁶ D: τοῦ δευτέρου ⁷ D: τὸν δεῦτερον ⁸ D: πλάγιουσ

⁹ D: τοῦ τετάρτου ¹⁰ D: τοῦ πρώτου ¹¹ D: abest

ὁ δὲ πλάγιος τοῦ δευτέρου τὸν τρίτον¹²

ὁ δὲ πλάγιος τοῦ τρίτου ἤγουν ὁ βαρὺς τὸν δ^{-OV} 13^{*}

15. ὁ δὲ πλάγιος τοῦ τετάρτου τὸν α^{-OV} 14 οὕτως^{*}

Ἀπορήσειεν ἂν τις, πῶς οἱ πλάγιοι τῶν ἤχων, καίπερ ἔλαχιστότεροι¹⁵ τῶν κυρίων ἔχουσι τετραφώνιαν¹⁶· οἱ δὲ κύριοι οὐδαμῶς.

20. ὅτι οἱ μὲν πλάγιοι τῇ φύσει ὄντες, κυρίως¹⁷ ἔχουσι τοὺς καλομένους¹⁸ τετραφώνους. οἱ δὲ κυρίως κύριοι φύσει ὄντες, κυρίως¹⁹ οὐκ ἔχουσιν, ἵνα αὐτῶν τετράφωνα²⁰

ἔσονται^{*}

εἰ γὰρ ἐκ τοῦ κυρίου ἤχου τετράφωνα²¹, δηλαδὴ

δυναστεύοντος²²,

ἐξεληθῶν²³ καὶ ἀναβαίνων²⁴ φωνὰς τέσσαρας,

25. καὶ εὐλόγως ἐκεῖνος κληθήσεται καὶ γεννήσεται²⁵ κύριος

οὗτος, ὃν

κατέλιπες κάτω, καὶ ἀνήλθες τέσσαρας, οὐ κύριος ἔτι,

ἀλλὰ πλάγιος εὐρεθήσεται, κατελθόντος σου δ^{-ας} 26

φωνάς²⁷.

καὶ οὕτως οἱ μὲν πλάγιοι τετραφώνους ἔχουσι τοὺς κυρίους

αὐτῶν, ὡς μὴ δυνάμενοι ποτὲ εἶναι κύριοι, ἀλλὰ πλάγιοι^{*}

12. D: τρίτον οὕτως^{*} 13. D: τὸν τέταρτον οὕτως^{*} 14. D: τὸν πρῶτον

15. D: ἐλαττότεροι 16. D: τετραφώνους 17. D: κυρίους

18. D: καλομένους 19. D: κυρίους 20. D: τετράφωνοι 21. D: τοῦ τετραφώνου 22.

D: δυναστεύσης 23. D: ἐξελεθῆναι 24. D: ἀναβῆναι

25. D: *in loco* κληθήσεται καὶ γεννήσεται *dat* γενήσεται καὶ κληθήσεται 26. D: τέσσαρας

27. D: *abest*

54v.

30. οἱ δὲ κύριοι κυρίως²⁸ ὄντες, κυρίους οὐκ ἂν ποτε σχοῖεν, καὶ ἥκιστα πλάγιοι κληθεῖεν, ἕως¹ κύριοι ὡσι² καὶ ταῦτα μὲν περὶ τούτων. Εἴρηται² καὶ περὶ τῶν μελῶν, καὶ φθορῶν, ὅτι αὐτὰ εἰσὶ τὰ ἀλλοιοῦν-
τα, καὶ τοὺς ἤχους καὶ τὴν ἐκ μέτρου³ παραλλαγὴν⁴ ἔστιν ὅτε
5. καὶ ἄλλην τινὰ οὐσίαν καὶ μελωδίαν τοῦ προκειμένου ποιῶσιν,
ἅπερ εἴ τις ἐπιστημόνως ἔν τε τῷ παρ' ἡμῶν ἐκτεθέντι πρό-
τούτου, περὶ τῆς ἀριθμήσεως τῶν φωνῶν, καὶ τῆς τάξεως,
καὶ γνώσεως τῶν ἤχων ερευνησας⁵ ἐν τῷ παρόντι κανονίῳ
εὐρήσειεν⁶ ἂν διελθῶν.
10. Ταῦτα δὲ πεπόνηται καὶ συντέτακται παρὰ τοῦ ἐλαχίστου τῶν
ἱερέων καὶ τῶν ἐμπείρων ἐν μουσικῇ κυρίου⁷ Ἰωάννου
ἱερέως⁸,
οὗ τὸ ἐπίκλην ἔτυχε Πλουσιαδινός⁹. εἰ μὲν οὖν ἱκανὰ ταῦτα,
ὦ μουσικοί, καὶ ὑμῖν λυσιτελοῦντα εἴσεσθε, εὖ ἂν ἔχοι¹⁰
ἡμῶν,
εἰ δ' ἄχρηστα εὐροί τε καὶ ἀνωφελῆ, οὐ τῇ τέχνῃ τὸ ἔγκλημα,
15. ἀλλὰ τῇ ἀμαθείᾳ ἐγγραπτο¹¹.

²⁸ D: κυρίως κύριοι

¹ D: ἕως ἂν ² D: Εἴρηται δέ ³ D: ἐκ μέτρου ⁴ D: παραλλαγὴν καὶ αὐτὴν τὴν

δικλοπαραλλαγὴν ⁵ D: ἐρευνησεῖ ⁶ D: εὐρήσει

⁷ D: abest ⁸ D: non habet ⁹ D: Πλουσιαδινός ¹⁰ D: ἔχοι καὶ τῷ θεῷ χάρις τῷ

φωτίζοντι τὰς διανοίας ¹¹ D: pro verbis τῇ ἀμαθείᾳ ἐγγραπτο dat τῇ ἐμῇ ἀμαθείᾳ
γραφῆσεται.

Другая параллаги, которая называется

"Объяснение искусства"

После этого¹ я решил изложить и некое небольшое правило, легко охватывающее значение и действие плагальных ихосов. Хотя были определены не основные, а плагальные [ихосы]², однако и они имеют большие ипостазы и значения, ибо имеют дифонные и трифонные [ихосы]³.

Плагальный первого [ихоса], который является первым среди плагальных, имеет дифонией третий ихос, а плагальный второго имеет дифонией четвертый ихос. Плагальный же третьего, или "низкий", имеет дифонией первый [ихос]. Плагальный четвертого имеет дифонией второй [ихос].

Плагальный же четвертого имеет трифонией третий [ихос]. А плагальный третьего, или "низкий", имеет трифонией второй [ихос]. Плагальный же второго имеет трифонией первый [ихос], который, будучи смодулирован, образует "ненано". Плагальный же первого имеет трифонией четвертый [ихос].

Здесь и подтверждается давнее правило, гласящее, что всякая трифония создает тот же самый ихос и при повышении, и при понижении⁴, но неодинаково в каждом [ихосе] и относительно каждого, а иногда - от мелоса, иногда - от параллаги, иногда - так, а иногда - иначе, иногда - только от мелоса, иногда же - от параллаги вместе с мелосом, а иногда - от одной параллаги. Ибо в икосе⁵ плагального четвертого [ихоса] ты обнаружишь один и тот же и третий, и второй срединный. Так, создав трифонию от третьего ихоса, ты обнаруживаешь второй [ихос], а от срединного второго, то есть "неанес", высчитав три фони, ты обнаруживаешь третий [ихос].

Поэтому основной наш наставник всех [музыкальных] красот, который подобен светочу знаний для нас, - тот блаженный магистр Иоанн, называемый Кукузелем, - все прекрасно установил и, как известно, определил только 4 основных ихоса⁶. Сформировав и расставив эти главные и основные ихосы, он превосходно представил их природу и происхождение. [Но] он не установил никакого правила для плагальных, впрочем, кроме одного-единственного и общего, которое он замечательно обнаружил и представил поющим по 4 восходящим ступеням, так...⁷.

Д.52 об. Посредством четырех олигонов от плагальных он показал четыре основных [ихоса], а на четырех нисходящих [ступенях], то есть посредством четырех апострофов, он ввел плагальные ихосы в обратном порядке от основных. Там он показал основные и плагальные и таким образом вообще разъяснил [их суть].

Музыкант создает основные ихосы, поднимаясь по ступеням от плагальных ихосов. И в результате плагальный четвертого оказывается четвертым, низкий - третьим, плагальный второго - вторым, плагальный первого - первым. Понижая те же самые [ихосы], при повышении которых он получает основные, он бесспорно обнаруживает плагальные.

Так вот, тот блаженный муж, довольствуясь только этими [отношениями ихосов], не передал другой особенности плагальных ихосов, не уточнил, что они передают далее собственные ипостазы, но окружают их внутри основных и существуют попеременно [с ними], и перечисляются совместно: плагальные в основных и основные в плагальных, основные понижаются до плагальных, а плагальные повышаются до основных. Так они существуют относительно друг друга.

Поэтому мы, следуя тому же самому принципу, подумали, что необходимо будет сказать все обязательное и установить, что и плагальные ихосы так же главенствуют, [как и основные], что, впрочем, недурно и неплохо, как я себя убеждаю. Мы скажем [об этом, как-будто] вытирая пот древних мужей, выжимая его [как бы] из губки, ибо они сообщили о сути дела весьма мало и в кратких выражениях. Но [от этих кратких высказываний] мы получили громадную пользу, словно от малой искры, [которая] обычно возжигает большой огонь. Поэтому если бы кто-то

захотел довериться нам и счел бы нас учителем, то мы бы научили его на основании такого подхода, ибо все сказанное [об этом] довольно ясно. А ты просто познавай правило в целом: определяя четыре основных ихоса, то есть первый, второй, третий, четвертый, а плагальные, как думается мне, - это плагальный первого, плагальный второго, плагальный третьего, называемый "низким", и плагальный четвертого.

Основные [ихосы] названы [так], потому что они господствуют над всеми мелосами и песнопениями, ибо никто не может петь [хоть] какой-нибудь небольшой мелос, который не излагается в этих ихосах, и потому что не бывает более высоких, чем они, а они существуют изначально, словно источники всех [остальных], от которых всякий хотел бы петь и возносить свой голос⁸. Поэтому они являются возносящимися, то есть восходящими, вследствие чего при повышении ты на каждой ступени⁹ обнаружишь основной ихос.

Л.53

Поскольку же всякий [поющий] не только повышает, но и понижает и [словно] укладывается в постель, подобно отдыхающему, они имеют и свои указанные плагальные [ихосы], и в них укладываются и полностью предаются отдыху. Поэтому они названы плагальными и отдыхающими, будто они в них укладывают основные и полностью отдыхают в них, как тогда, когда имеются сыновья и дети, ибо из них они были произведены и образованы¹⁰.

От всех от них производятся дифонии, трифонии и тетрафонии, а также "неанос" и "наос"¹¹, срединные, околосрединные, основные и околоосновные.

При повышении и понижении основные [ихосы] имеют такие дифонии. Первый ихос при повышении имеет дифонией третий [ихос], а при понижении - "низкий". Второй имеет дифонией при повышении четвертый [ихос], а при понижении - плагальный четвертого. Сам он является "неанес", так...¹², который называется вторым срединным. Третий же [ихос] при повышении имеет дифонией первый [ихос], а при понижении - плагальный первого. Четвертый [ихос] при повышении имеет дифонией второй, а при понижении - плагальный второго.

Так же существует и так называемый "легетос", который часто из-за двойной параллаги оказывается "низким".

Основные [ихосы] имеют такие трифонии.

Первый [ихос] при повышении [имеет трифонией] четвертый [ихос], а при понижении - плагальный второго. Второй имеет трифонией при повышении первый [ихос], а при понижении - "низкий". Третий же [ихос] при повышении имеет трифонией второй [ихос], а при понижении - плагальный четвертого. Четвертый же [ихос] при повышении имеет трифонией третий [ихос], а при понижении - плагальный первого.

Здесь же зарождается и двойная параллаги.

Узнай же всеобщее и родовое для них правило, что мелосы и фторы изменяют ихосы и создают вместо одних другие: и первый [ихос изменяется] на второй, второй - на третий, третий - на четвертый и далее.

Однако и плагальные имеют срединные¹³ [ихосы], дифонии, трифонии и тетрафонии. Так, плагальный первого [ихоса] имеет дифонией и срединным [ихосом] третий. Ведь дифонный и срединный [ихосы] одинаковы, так как дифония является серединой тетрафонии. Конечно, плагальный первого [ихоса] при повышении имеет, как говорится, дифонией и срединным [ихосом] - третий, а при понижении - "низкий". Плагальный же второго имеет дифонией при повышении четвертый [ихос], а при понижении - плагальный четвертого. "Низкий" же при повышении имеет дифонией первый [ихос], а при понижении - плагальный первого. Плагальный же четвертого имеет

Д.53 об. дифонией при восхождении второй [ихос], а при понижении - плагальный второго.

Они имеют [также] такие трифонии. Плагальный первого при повышении имеет трифонией четвертый [плагальный ихос], а при понижении - плагальный второго. Плагальный второго при повышении имеет трифонией первый ихос, который, модулируя, образует, как говорится, "ненано", а при понижении - "низкий", который, модулируя, [преобразуется] в "легетос". "Низкий" же имеет трифонией при повышении второй [ихос], а при понижении - плагальный четвертого. Плагальный же

четвертого, согласно мерилу параллаги, имеет трифонией при повышении третий [ихос], а при понижении - плагальный первого. Согласно же мерилу двойной параллаги, правило гласит, что всякая трифония создает тот же самый ихос. Таким образом он беспрепятственно превращается в четвертый плагальный [ихос].

Тетрафониями же они обладают так. Плагальный первого [имеет тетрафонией] первый [ихос], который называется его основным. Вообще тот, который называется основным, является тетрафонией для других. Ибо если [взять] и три других основных [ихоса], то они по природе своей и порядку являются тетрафониями, поскольку [каждый из них] превосходит другие [на четыре фони]. Восходя через четыре фони вверх от каждого любого плагального ихоса, ты легко обнаружишь его основной [ихос], который и называется тетрафонией.

Если бы от установленного ихоса ты поднялся на четыре фони, например, от плагального первого, то ты бы пел так...¹⁴

от плагального второго...

от низкого...

от плагального четвертого так...

Здесь ты узнал все основные тетрафонии, поскольку ты поднялся на четыре фони от [соответствующих] плагальных ихосов и обнаружил основные [ихосы].

Однако если тетрафониями, как было сказано ранее, называются и основные [ихосы], то первый ихос все же имеет по сравнению со всеми силу в том, что ни один из других не отличается тетрафонией, как он. Он обладает многими чертами: во-первых, он гордый и сильный, словно он самый воинственный; затем он [обладает] великолепным и торжественным мелосом, а также [характеризуется] величием своего звучания. Поэтому, благодаря [своему] превосходству, первый [ихос] более великолепен, чем другие¹⁵. Поэтому и получилось, что [из-за] своего превосходства он называется первым, а его приятная тетрафония производится повышением на 4 фони от плагального первого [ихоса].

Плагальный же второго имеет тетрафонией второй [ихос]. "Низкий" имеет тетрафонией третий [ихос]. Плагальный же четвертого имеет тетрафонией четвертый ихос.

Околосрединные же или околоосновные [ихосы] распределяются [так]: плагальный первого [имеет около-срединным] второй ихос, плагальный второго - третий, плагальный третьего, или "низкий", - четвертый, плагальный четвертого - первый, так...

Если кто-нибудь станет недоумевать, почему плагальные ихосы, хотя они и более низкие, чем основные, имеют тетрафонии, а основные - нет, [то я отвечу так].

Потому что существующие в природе плагальные [ихосы] имеют так называемыми тетрафониями основные, а существующие в природе основные не имеют основных, так как их тетрафонии [не] будут существовать. Ибо если от основного тетрафонного ихоса, то есть от господствующего, восходить и нисходить на четыре фони, то, как и следует, образовывать основной и называться основным будет тот [ихос], который, повышаясь и понижаясь на четыре [фони], окажется уже не основным, а плагальным, когда ты понижаешь [тот] на четыре фони.

Значит, плагальные имеют тетрафонными ихосами свои основные, потому что [сами] они никогда не могут быть основными, а [являются только] плагальными. Вообще же основные [ихосы], будучи главными, никогда не имели [своих] основных и никогда не назывались плагальными, [и так должно продолжаться] до тех пор, пока они являются основными. Таковы [соображения] о них.

Также о мелосах и фторах говорится, что они изменяют ихосы, параллаги и саму двойную параллаги. Иногда же бывает, что они создают несколько иную суть и мелодию по сравнению с имеющейся. Это найдет в настоящем правиле тот, кто осмысленно изучит изложенное нами об исчислениях интервалов, порядке и знании ихосов.

Это выполнено и сочинено смиренным из священников и среди сведующих в музыке иереем Иоанном, который получил прозвище Плусиадин.

Если этого достаточно, музыканты, то пусть будет польза для вас, ибо благодарность озаряющему Богу даст разум. Если же [ученик] найдет их бесполезными и не-

нужными, то пусть адресует обвинение не искусству, а моему невежеству.

Комментарии

¹ То есть после "метода" Иоанна Плусиадина, изложенного в *Codex Dionisius 570* до трактата.

² В "методе".

³ В будущем при изучении трактата Иоанна Плусиадина еще предстоит осмыслить эту фразу. Вряд ли *ὀλοστάσεις* и *δυνάμεις* имеют непосредственное отношение к организации ладотональных форм музыкального материала, как, например, *φωναί* и *μαρτυρίαί*.

⁴ В трактате Иоанна Ласкариса, содержащегося в том же *Codex Dionisius 570* (лл.40-43), это правило дано в таких словах: "Γίνωσκε γοῦν, ὃ ἀκροατά, ὅτι πᾶσα τριφωνία τὸν αὐτὸν ἦχον ποιεῖ ἤγουν ἀπὸ τὸν καθ' ἐν ἦχον εὐγα φωνῆς τρεῖς, πάλιν ὁ αὐτὸς ἦχος ἐστὶν αὕτη ἐστὶν ἡ τριφωνία" (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... В, 701). Правда, в списке трактата Иоанна Ласкариса, содержащегося в *Codex Atheniensis 2401*, это правило отсутствует (см.: *Bentas Ch. Op. cit.*, 22-23).

⁵ Икос (*οἶκος*) вместе с кондаком (*κοντάκιον*) является частью утреннего канона, а также акафиста (*ἀκάθιστος*) - песнопений в честь Христа, Богородицы, святых или какого-нибудь церковного праздника. Икос и кондак имеют одинаковое содержание, правда, в икосо оно излагается всегда более расширенно и потому икос представляет собой как бы развитие темы кондака. Как правило, кондак и икос поются в одном и том же икосо.

В греческой церковной литературе существовало немало поэтических фантазий, "обыгрывающих" различные значения слова *οἶκος*: раздел песнопения и "дом". Вот одна из них, сохранившаяся в сочинении Никифора Каллиста Ксантопула (XV в.) "Ἐρμηνεία εἰς τοὺς ἀναβαθμοὺς τῆς ὀκτώηχου... " ("Объяснение ступеней октоиха... "):

"Τὸ δὲ κοντάκιον καὶ ὁ οἶκος, ὡς φασί τινες, συντόμως περιέχει τὸ πᾶν τῆς ἑορτῆς, ἢ τοῦ ἁγίου, εἴτε βίος εἴη, εἴτε ἄθλησις ἢ ἄλλος τις ἔπαινος. Τὸ αὐτὸ δὲ καὶ ὁ οἶκος ὡς γὰρ ὁ οἶκος περιέχει ἄρδην τὴν οὐσίαν τοῦ ἔχοντος αὐτὸν, οὕτω καὶ ὁ οἶκος περιέχει ἐν συντόμῳ καὶ δεικνυσι τὰ τῆς ὑποθέσεως τοῦ ἁγίου ἢ τῆς ἑορτῆς. Ἄλλοι δὲ λέγουσι διὰ τοὺς ἐν ἄστροις οἴκους ὅτι γὰρ τόποι ἐκείνων οἴκοι λέγονται, ἐν οἷς εἰσιν ἐστηριγμένοι, ἢ μένουσιν, ἢ περιστρέφονται καὶ κινουῦνται ἐν οὐρανῷ δὲ καὶ οἱ ἅγιοι. Ἐπεὶ δὲ νοητὸν στερέωμα καὶ ἡ Ἐκκλησία τοῦ Θεοῦ, οἱ δὲ ἅγιοι ἀστέρες νομίζονται, χρεῶν αὐτοὺς ὡς ἐκείνους ἀναλόγους ἔχειν καὶ οἴκους, δι' ὧν στηρίζονται, καὶ κινούμενοι φαίνονται· εἶεν δ' ἂν οἱ οἴκοι οὗτοι" (*Νικηφόρος Κάλλιστος*. Ἑρμηνεῖα εἰς τοὺς ἀναβαθμοὺς τῆς ὀκτώηχου... Ἐν Ἱεροσολυμοῖς 1862, 127).

"Кондак и икос, как говорят некоторые, кратко содержат все о празднике, либо о святом, либо [его] жизнь, либо [его] подвиг, либо какое-нибудь другое его восхваление. То же самое и икос. Ибо как дом, [то есть икос], полностью содержит имущество владельца, так и икос вкратце содержит то, что указывает на тему [жития] святого или праздника. Другие говорят об икосах-домах на звездах. Ибо их пространство называется икосами-домами, на которых они установлены неподвижными или вращающимися и двигающимися. Ведь и святые [находятся] на небесах. А так как [небесная] твердь и Церковь Божия умопостигаемы, а святые называются звездами, то нужно, чтобы они, подобно им, [то есть подобно звездам], имели икосы-дома, благодаря которым они устанавливаются и являются движущимися. Поэтому икосы - суть дома".

Согласно свидетельству Мануила Хрисафа (*Manuel Chrysaphes* 44,143-150), первыми создателями икосов были Анеот, Иоанн Глика, якобы "подражавший Анеоту" ("τὸν Ἀνεώτην μιμούμενος"), Никифор Итик, а затем великий Иоанн Кукузель.

⁶ Это категорическое утверждение, конечно же, не соответствует действительности. Но, как станет ясно из

дальнейшего текста, Иоанн Плусиадин имел в виду совсем другое: новое толкование системы ихосов вообще, в том числе и плагальных (см. вступительный очерк к настоящей главе).

⁷ Здесь переписчик оставил в рукописи несколько миллиметров свободного места. Но оно настолько незначительно по своим размерам, что на нем невозможно уместить даже самый краткий невменный фрагмент. Скорее всего, оно было оставлено переписчиком не для того, чтобы впоследствии поместить в нем невменный пример, сколько для того, чтобы дать знать читателю, что в рукописи-источнике имеется такой пример.

⁸ Эта идея, утверждающая, что вне ихосов, то есть вне ладотональной системы октоиха, не может быть певческого искусства и вообще музыки, высказывалась не только Иоанном Плусиадином. В трактате Гавриила (84, 534-540) мы читаем:

"Ἐν τούτοις γοῦν τοῖς ὀκτώ ἤχοις εὐρίσκεται ἅπαντα μελωδία καὶ ἡ δι' ὀργάνων καὶ ἡ διὰ φωνῶν ἐμμελῶν καὶ ἡ ἐν τοῖς βαρβάροις καὶ ἡ ἐν τοῖς Ἑλλησι. Καὶ ἄλλοι παρὰ τούτους ἤχοι οὐκ εἰσὶν... ἡμεῖς δὲ... ἄλλους δὲ ποιῆσαι ἤχους τῶν ἀδυνάτων. Ἀλλὰ πᾶν ὅπερ εἶποι τις ἐνὶ τινὶ τῶν ὀκτῶ ὑποπεσεῖται".

"Любая мелодия, [производимая] и инструментами, и голосами, и у варваров, и у эллинов находится в этих восьми ихосах. И других ихосов, кроме этих, не существует... мы не можем создать другие ихосы, а все, что поется, будет принадлежать какому-либо из восьми ихосов".

⁹ ἐν ἐκάστῃ φωνῇ. Другой перевод φωνή не передаст музыкально-теоретического смысла этого места.

¹⁰ Здесь смысл термина "плагальный" выводится из бытового значения глагола πλαγιάζω (ложиться спать, укладываться в постель). Некоторым частичным оправданием такой абсолютно ненаучной этимологии является стремление объяснить учащемуся, что плагальные ихосы теоретически (и только!) занимают нижнюю сферу звукового пространства. В живой же музыкальной практике все происходит намного разнообразнее и не столь схематизированно.

Нельзя не заметить также, что Иоанн Плусиадин вскользь упоминает здесь и другое, бытовавшее в певческой среде объяснение плагальных ихосов как "сыновей" основных, ибо в учебной традиции плагальные всегда производились от основных. Причем Иоанн Плусиадин практически совмещает оба толкования в одном пространном предложении.

Что же касается исторических данных о происхождении терминологии октоиха, то, как известно, они утрачены. Если судить по самому раннему из известных сейчас упоминаний этих терминов в латинской литературе, то для *πλάγιοι* использовались два латинских синонима: "*obliqui seu laterales*", см.: *Pseudo-Alcuini Musica//Gerbert M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. Vol. I, 26-27.*

¹¹ При переводе я изменил *pluralis* на *singularis* ради унификации уже известных читателю слогов.

¹² Далее здесь, очевидно, подразумевается изложение невменного образца, хотя в рукописи для него даже не оставлено места.

¹³ *μέσους* заимствовано из *Codex Dionisius 570*. Однако вряд ли нужно думать, что переписчик *РАИК 63* или переписчик рукописи - источника умышленно выпустил это слово, зная что *μέσοι ἤχοι* и *δίφωνοι ἤχοι* с музыкально-теоретической точки зрения равнозначны. Скорее всего, пропуск *μέσους* - элементарная ошибка переписчика, а изменение *pluralis* на *singularis* - его "творчество".

¹⁴ Здесь и далее троеточие [...] подразумевает лакуны в тексте, которые в рукописи-источнике заполнены невменными примерами.

¹⁵ Не являются ли два последних предложения глухим отголоском знаменитой античной теории этоса гармоний. Действительно, все эпитеты, употребляемые в тексте, близки к тем, которые использовались древними авторами для характеристики дорийской гармонии. Если Иоанн Плусиадин представляет первый ихос как *ισχυρός* (сильный), *πελαρρησιασμένος* (смелый), *πολεμικώτατος* (самый воинственный), *λαμπρός* (великолепный), то в сочинениях древнегреческих авторов все, что было связано с дорийским музыкальным стилем (*ἁρμονία, τρόπος, μέλος* а иногда и *τόνος*), предстает

как ἀνδρώδης, μεγαλοπρεπής (*Athenaei Deipnosophistai XIV 624 d*) - мужественный, величественный; ἀνδρεῖος (*Aristotelis Politica VIII 7 10*) - мужественный; ἀξιωματικός, σεμνός (*Pseudo-Plutarchi De musica 1136 d §16; 1136 f §17*) - важный, торжественный. Более того, Иоанн Плусиадин применяет прилагательное γαῦρος, которое присутствует и у Афинейя (*Dipnosophistai XIV 624 d*) для характеристики гиподорийской гармонии.

Translation

Fol.52

Another parallage which is called

'The Exposition of Music'

After this¹ I decided to state some short rule, which easily covers the value and functions of the plagal echoi. Though not the basic but the plagal [echoi]² were determined, they also have great hypostases and values, for they have diphonic and triphonic [echoi]³.

The plagal of the first [echos] which is the first among the plagal, has the third echos for diphonia, and the plagal of the second has the fourth echos for diphonia. While the plagal of the third, or "the low", has the first [echos] for diphonia. The plagal of the fourth has the second [echos] for diphonia.

The plagal of the fourth has the third [echos] for triphonia. And the plagal of the third, or "the low", has the second [echos] for triphonia. And the plagal of the second has the first [echos] for triphonia, which [that is, the echos], when modulated, forms "nenano". The plagal of the first has the fourth [echos] for triphonia.

It is here that the old rule is proved, according to which, every triphonia creates one and the same echos both in raising and lowering⁴, but differently in each [echos] and regarding each [of them], and sometimes from the melos, sometimes from the parallage, sometimes this way and sometimes another way, sometimes only from the melos, and sometimes from the parallage with the melos, and sometimes from the parallage only. For in the oikos⁵ of the plagal of the fourth [echos] you will find one and the same third and the second middle ones. Thus, having created triphonia from the third echos, you will find the second [echos], and from the middle second, that is,

"neanes", having counted three phonai, you will find the third [echos].

Therefore, our main teacher in all [musical] beauties, who is like a luminary of knowledge to us - the blessed Master Ioannes, called Koukouzeles, - established everything perfectly and, as is known, determined only 4 basic echoi⁶. Having formed and placed these main and basic echoi, he represented their nature and origin perfectly. [But] he had not established any rule for the plagal, except the only one, though, which is a general one that he discovered so remarkably and represented as chanted by 4 ascending degrees, like this...⁷.

By means of four oligona from the plagal [ones] he showed four basic [echoi], and on the four descending **Fol.52 v.** [degrees], that is, by means of four apostrophoi, he introduced the plagal echoi in reverse order from the basic [ones]. Thus, he showed the basic and the plagal and in this way he, in fact, explained [their essence].

A musician creates the basic echoi, rising by degrees from the plagal echoi. And as a result, the plagal of the fourth appears to be the fourth, the low [appears to be] the third, the plagal of the second [appears to be] the second, the plagal of the first [appears to be] the first. Lowering the same [echoi], by raising which he gets the basic ones, he is sure to find out the plagal.

Well, that blessed man, satisfied with only these [relations between the echoi], did not give any other specific feature of the plagal echoi, nor did he specify that they pass their own hypostases further but surround them inside the basic [echoi] and are mixed [with the latter], and are listed together: the plagal within the basic and the basic within the plagal [echoi], the basic go down to the plagal and the plagal go up to the basic. So they do exist in regard to each other.

Therefore, we, following the same principle, thought it necessary to say everything indispensable and state that the plagal echoi also dominate, [like the basic ones], which is neither bad, nor wrong, though, as I convince myself. We shall

say [about it as if] wiping the foreheads of the ancients, wringing their sweat [as if] out of a sponge, for they told us very little about the essence of the matter and in brief expressions at that. But [from these brief remarks] we obtained great benefit, as if from a small sparkle [which] usually kindles great fire. Thus, if somebody wanted to trust in us and choose us as his teacher, we should teach him in the basis of such approach, for all that was said [about it] is fairly clear. And you just learn the rule on the whole: establish the four basic echoi, that is, the first, the second, the third, the fourth, and the plagal, as it seems to me, are the plagal of the first, the plagal of the second, the plagal of the third, called "the low", and the plagal of the fourth.

The basic [echoi] are called [so] because they dominate over all mele and chants, for no one can sing [even] a small melos, which is not rendered in these echoi, and because there are no one other higher than they are, and they are primary, like the sources of all [other], from which anyone would like to sing and raise his voice⁸. Therefore they are rising, as is ascending, so that in every case of ascension you will find the basic echos on every degree⁹.

Fol.53 Since every [chanter] not only raises but also lowers, [as if] going to bed, like the one having rest, they also have their indicated plagal [echoi] into which they lay themselves and give themselves to rest completely. Therefore they are called plagal and resting, as if they were laying the basic ones in them and having complete rest, just as one has sons and children, for out of them they were born and formed¹⁰.

From them all diphoniai, triphoniai and tetraphoniai, as well as the "neanos" and the "naos"¹¹, the middle, the paramiddle, the basic and the parabasic [echoi] are derived.

In raising and lowering the basic [echoi] have the following diphoniai. The first echos in raising has the third [echos] for diphonia, and "the low" in lowering. The second has the fourth [echos] for diphonia in raising, and in lowering [it has] the plagal of the fourth. It is itself the "neanes" like

this...¹², which is called the second middle [one]. The third [echos] in raising has the first [echos] for diphonia, and in lowering [it has] the plagal of the first. The fourth [echos] in raising has the second [one] for diphonia, and the lowering [it has] the plagal of the second.

In the same way the so-called "legetos" exists, which often turns out to be "low" owing to the double parallage.

The basic [echoi] have the following triphoniai.

The first [echos] in raising has the fourth [echos] for triphonia, and the plagal of the second in lowering. The second [one] has the first [echos] for triphonia in raising, and "the low " [one] in lowering. The third [echos] in raising has the second [echos] for triphonia, and the plagal of the fourth in lowering. The fourth [echos] in raising has the third [echos] for triphonia, and the plagal of the first in lowering.

Here the double parallage also originates.

Know their general and generic rule, that mele and pthorai change echoi and replace one by another: and the first [echos is changed] into the second, the second [is changed] into the third, the third into the fourth, etc.

However, the plagal have the middle¹³ [echoi], diphoniai, triphoniai and tetraphoniai. Thus, the plagal of the first [echos] has the third [one] for diphonia and for the middle [echos]. For the diphonic and the middle [echoi] are equal, since diphonia is the middle of tetraphonia. Of course, the plagal of the first [echos] in raising has the third for, as they say, diphonia and for the middle echos, and [it has] "the low " in lowering. While the plagal of the second has the fourth [echos] for diphonia in raising and the plagal of the fourth in lowering "The low" has the first [echos] for diphonia in raising and the plagal of the first in lowering. While the plagal of the fourth has the second

Fol.53 v. [echos] for diphonia in raising, and the plagal of the second in lowering.

They [also] have triphonia. The plagal of the first has the fourth [plagal echos] for triphonia in raising, and the plagal of the second in lowering. The plagal of the second has the first

echos for triphonia in raising, which, modulating, creates, as they say, "nenano" and in lowering [it has] "the low", which, modulating, [is transformed] into "legetos". "The low" has the second echos for triphonia in raising, and the plagal of the fourth in lowering. The plagal of the fourth, according to the measuring of the parallage, has the third [echos] for triphonia in raising and the plagal of the first in lowering. According to the measuring of the double parallage, the rule says that any triphonia creates the same echos. Thus, it turns into the fourth plagal [echos] without any hindrance.

They have tetraphonia in the following way. The plagal of the first has the first [echos for tetraphonia], which, [that is, the first echos] is called its basic one. In fact, the one which is called basic, is tetraphonia for others. For if we [take] three other basic [echoi] too, they are tetraphoniai by nature and order, for [each of them] exceeds the other [by four phonai]. Going every other four phonai up from every plagal echos, you will easily find its basic [echos], which is called tetraphonia.

If from the established echos you went four phonai up, for example, from the plagal of the first [echos], you would sing like this...¹⁴.

from the plagal of the second...

from the low...

from the plagal of the fourth like this...

Here you have learned all basic tetraphoniai, because you went four phonai up from [the corresponding] plagal echoi and discovered the basic [echoi].

However, if by the name of tetraphonia, as was mentioned before, all other [echoi] are called, then the first echos still has, if compared with them all, the power which makes it more notable for tetraphonia than any of them. It has many specific features: first, it is proud and strong, as if it were the most militant; then, it [has] a magnificent and solemn melos, and [it is also characterized] by the grandeur of its sounding. Therefore, due to [its] supremacy the first [echos] is more magnificent than the others¹⁵. Thus, it happened that

[owing to] its supremacy it is called the first, and its pleasant tetraphonia is produced by going 4 phonai up from the plagal of the first [echos].

The plagal of the second has the second [echos] for tetraphonia. "The low" has the third [echos] for tetraphonia. The plagal of the fourth has the fourth echos for tetraphonia.

The paramiddle of the parabolic [echoi] are distributed [in such a way]: the plagal of the first [has] the second echos [for the paramiddle], the plagal of the second [has] the third, the plagal of the third, or "the low" [has] the fourth, the plagal of the fourth [has] the first, like this...

If somebody wonders why the plagal echoi, though they are lower than the basic [ones], have tetraphoniai, while the basic have none, [I shall answer in the following way].

For the plagal [echoi] which exist in nature have the basic ones for the so-called tetraphoniai, and the basics which exist in nature do not have basic, because their tetraphoniai will [not] exist. For, if from the basic tetraphonic echos, that is, from the dominant one, we ascend or descend by four phonai, then, as it should be, that [echos] will form the basic and will be called basic, which, ascending and descending by four [phonai], will appear to be not the basic but the plagal, when you lower [that one] by four phonai.

Fol.54 v. So, the plagal have their basic for tetraphonic echoi, for they [themselves] can never be basic, but [are only] plagal. In general, the basic [echoi], being dominant, have never had [their own] basic and have never been called plagal, [and thus it should go on] as long as they are basic. Such are [the speculations] about them.

It is also said about mele and phthorai that they change echoi, parallage and the double parallage itself. Sometimes they can create somewhat different essence and melody as compared with the existing one. This will be found in the present rule by the one, who will thoroughly study what we have set forth about interval measuring, the order and the knowledge of echoi.

It is done and composed by the most humble of priests and of those versed in music iereüs Ioannes, who got the name of Plousiadenos.

If this is sufficient, musicians, then let it be of use for you, for the gratitude to God illuminating gives reason. If [the pupil] finds them useless and unnecessary, let him blame not art but my ignorance.

Comments

¹ That is, after the "method" of Ioannes Plousiadenos, given in *Codex Dionisius 570* before the treatise.

² In the "method".

³ This phrase is still to be comprehended in the future studies of Ioannes Plousiadenos's treatise: ὑποστάσεις and δυνάμεις is unlikely to be directly connected with the organization of mode tonality forms of the music material, as, for example, are φωναί and μαρτυρίαί.

⁴ In the treatise of Ionnes Laskaris, included in the same *Codex Dionisius 570* (fol.40-43), this rule is given in the following words: "Γίνωσκε γοῦν, ὃ ἀκροατά, ὅτι πᾶσα τριφωνία τὸν αὐτὸν ἦχον ποιεῖ· ἦγουν ἀπὸ τὸν καθ' ἓν ἦχον εὐγα φωνές τρεῖς, πάλιν ὁ αὐτὸς ἦχος ἐστίν· αὕτη ἐστίν ἡ τριφωνία" (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Β, 701). However, in the list of the treatise by Ioannes Laskaris given in *Codex Atheniensis 2401* this rule seems to be missing (see: *Bentas Ch. Op. cit.*, 22-23).

⁵ The oikos (οἶκος) together with kontakion (κοντάκιον) are a part of the morning kanon and of the akathistos (ἀκάθιστος) as well, - the chants praising Christ, the Virgin, the saints or in honour of some religious feast. The oikos and the kontakion have the same contents, though in the oikos it is given in a more extended way and thus, the oikos is a certain development of the theme of kontakion. As a rule, the kontakion and the oikos are chanted in one and the same echos.

In Greek church literature there existed quite a few poetical images "playing up" the different meanings of the word οἶκος: "a chanting section" and "a house". Here is one of them which has survived in the work of Nikephoros Kallistos Xantopoulos (XV c.) "Ἐρμηνεῖα τοῦς ἀναβαθμοῦς τῆς ὀκτώηχου..." ("The Exposition of Oktoechos Degrees..."):

"Τὸ δὲ κοντάκιον καὶ ὁ οἶκος, ὡς φασὶ τινες, συντόμως περιέχει τὸ πᾶν τῆς ἑορτῆς, ἢ τοῦ ἁγίου, εἴτε βίος εἶη, εἴτε ἄθλησις ἢ ἄλλος τις ἔπαινος. Τὸ αὐτὸ δὲ καὶ ὁ οἶκος· ὡς γὰρ ὁ οἶκος περιέχει ἄρδην τὴν οὐσίαν τοῦ ἔχοντος αὐτόν, οὕτω καὶ ὁ οἶκος περιέχει ἐν συντόμῳ καὶ δείκνυσι τὰ τῆς ὑποθέσεως τοῦ ἁγίου ἢ τῆς ἑορτῆς. Ἄλλοι δὲ λέγουσι διὰ τοὺς ἐν ἄστροις οἴκους· οἱ γὰρ τόποι ἐκείνων οἴκοι λέγονται, ἐν οἷς εἰσιν ἐστηριγμένοι, ἢ μένουσιν, ἢ περιστρέφονται καὶ κινουῦνται· ἐν οὐρανῷ δὲ καὶ οἱ ἅγιοι. Ἐπεὶ δὲ νοητὸν στερέωμα καὶ ἡ Ἐκκλησία τοῦ Θεοῦ, οἱ δὲ ἅγιοι ἀστέρες νομίζονται, χρεῶν αὐτοὺς ὡς ἐκείνους ἀναλόγους ἔχειν καὶ οἴκους, δι' ὧν στηρίζονται, καὶ κινούμενοι φαίνονται· εἶεν δ' ἂν οἱ οἴκοι οὗτοι" (*Νικηφόρος Κάλλιστος*. Ἑρμηνεία εἰς τοὺς ἀναβαθμοὺς τῆς ὀκτώηχου.... Ἐν Ἱεροσολυμοῖς 1862, 127).

"The kontakion and the oikos, as some say, contain in brief everything about a feast, or about a saint: it is either [his] life, or [his] feat, or some other praise in his honour. The same with the oikos. For, just as a house [that is, the oikos] contains the entire property of its owner, so does the oikos contain in brief everything that points out the subject [of the hagiography] of a saint or deals with a feast. Others speak of the oikos-houses on the stars. For their space is called oikoi-houses, on which they are placed motionless or rotating and moving. For the saints also [are] in Heavens. And as the vault [of Heaven] and the Church of God are comprehended by reason, and the saints are called stars, it is necessary that they, like them, [that is, like the stars], should have oikoi-houses, due to which they are placed and are moving. Therefore, oikoi are houses."

According to the evidence of Manuel Chrysaphes (*Manuel Chrysaphes* 44, 143-150), the first creators of *oikoi* were Aneotes, Ioannes Glukes, supposedly "imitating Aneotes" ("τὸν Ἀνεώτην μιμούμενος"), Nikephoros Ethikos and later the great Ioannes Koukouzeles.

⁶ This categorical assertion is not true, of course. But as will become clear from the following text, Ioannes Plousiadenos meant something quite different, namely, a new interpretation of the system of *echoi* at large, including the *plagal echoi* (see the introductory article to the present chapter).

⁷ In this place of the manuscript the scribe left some millimetres of blank space. But it is so small in size that even the shortest neumatic fragment could not have been placed here. It is likely to have been left by the scribe not for inserting a neumatic example later but to let the reader know that there was such example in the manuscript source.

⁸ It was not only Ioannes Plousiadenos who expressed the idea stating that there can be no art of chanting and music in general without mode tonality system of *oktoechos*. Thus, we read in Gabriel's treatise (84,534-540):

"Ἐν τούτοις γοῦν τοῖς ὀκτώ ἤχοις εὐρίσκεται ἅπανα μελωδία καὶ ἡ δι' ὀργάνων καὶ ἡ διὰ φωνῶν ἐμμελῶν καὶ ἡ ἐν τοῖς βαρβάροις καὶ ἡ ἐν τοῖς Ἕλλησι. Καὶ ἄλλοι παρὰ τούτους ἤχοι οὐκ εἰσίν... ἡμεῖς δὲ... ἄλλους δὲ ποιῆσαι ἤχους τῶν ἀδυνάτων. Ἀλλὰ πᾶν ὅπερ εἴποι τις ἐνί τινι τῶν ὀκτώ ὑπο-
πρεῖται".

"Any melody [produced] by instruments and by voices, both with the Barbarians and the Hellenes is within those eight *echoi*, and no other *echoi* but these do exist... we cannot make other *echoi*, and all that is chanted, will refer to one of the eight *echoi*".

⁹ ἐν ἐκάστη φωνῇ. Another translation of ἡ φωνή will not render the meaning of this place from the standpoint of musical theory.

¹⁰ Here the meaning of the term "plagal" is derived from the everyday meaning of the verb *πλαγιάζω* ("to go to sleep", "to go to bed"). Such ethymology, far from being scientific, can be justified to some extent by the wish to explain to the pupil that the *plagal echoi* occupy the lower part of the sound space but

theoretically, while in musical practice, things are much more diverse and not so schematized.

One cannot fail to notice that Ioannes Plousiadenos mentions here, if in passing, another explanation of the plagal echoi, so popular among the chanters, according to which the plagal echoi were considered "the sons" of the basic ones, for it was traditional in teaching practice to derive the plagal from the basic echoi. Both interpretations are given by Ioannes Plousiadenos in one and the same verbose sentence.

As to the historical data of the origin of oktoechos system terminology, it is known to have been lost. Judging by the earliest of the known records of those terms in Latin literature, two Latin synonyms were used for πλάγιοι: "*obliqui seu laterales*", see: *Pseudo-Alcuini Musica// Gerbert M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. Vol.1,26-27.*

¹¹ In translation I changed *pluralis* for *singularis* for the sake of unifying the syllables already known to the reader.

¹² Most likely, a neumatic example was to have been given here, though there is no place left for it in the manuscript.

¹³ μέσους is borrowed from *Codex Dionisius 570*. However, the scribe of *RAIC 63* or the scribe of the manuscript source is unlikely to have left out this word deliberately, bearing in mind that μέσοι ἤχοι and δίφωνοι ἤχοι had one and the same meaning from standpoint of musical theory. The omission of μέσους must have been an ordinary mistake of the scribe, and changing *pluralis* into *singularis* was the result of his "creative efforts".

¹⁴ Here and further three dots [...] denote lacuns in the text, which in the manuscript source are filled with neumatic examples.

¹⁵ Can the two last sentences be a remote echo of the famous classical theory of the harmony ethos? And indeed, all the epithets, used in the text, are close to the ones that were used by the ancient authors to describe the Dorios harmony. Ioannes Plousiadenos defines the echos as ἰσχυρός (strong), πεπαρησιασμένος (brave), πολεμικώτατος (the most militant), λαμπρός (magnificent), whereas in the works of Ancient Greek authors everything connected with the Dorios musical style (ἄρμονία, τρόπος, μέλος and sometimes τόνος) is described as ἀνδρώδης, μεγαλοπρεπής (*Athenaei Deipnosophistai XIV 624 d*) -

courageous, sublime; ἀνδρειος (*Aristotelis Politica VIII 7 10*) - manly; ἀξιοματικός, σεμνός (*Pseudo-Plutarchi De musica 1136 d §16; 1136 f §17*) - grand, solemn. Moreover, Ioannes Plousiadenos uses the the adjective γάδος, which Athenaeus had also used (*Dipnosophistai XIV 624 d*) to describe the Hypodorios harmony.

Из "Введения в музыку" Кирилла Мармаринского.

Теперь нам необходимо обратиться к первому разделу кодекса РАИК 63, где изложен текст трактата Кирилла Мармаринского. Но прежде всего напомним те до предела скудные сведения, которые известны о самом Кирилле.

Он родился на маленьком острове Мармара (Μαρμαρᾶς), расположенном в Мраморном море (год его рождения установить пока не представляется возможным). Название этого острова и дало прозвище Кириллу, ставшему "Мармаринским". Некоторое время он служил епископом Ганы и Хоры, а впоследствии стал епископом Тиноса. Как можно судить по документам, последнее событие произошло не позже 1736 года, так как в постановлении Синода этого года он уже именуется епископом Тиноса¹. Однако, он не долго занимал там епископскую кафедру, так как в документе 1742 года он уже называется πρῶην (бывшим) епископом Тиноса². Есть основания считать, что еще в 1757 году он был жив, ибо о нем упоминается опять-таки в документе Синода, датирующемся этим годом³. Вот, кажется, все основные сведения, относящиеся к жизни Кирилла Мармаринского, которыми располагает сейчас наука.

Музыке Кирилл обучался у величайшего греческого музыканта, ламбадария, а затем и протопсалта Великой Церкви Панайотиса Халадзоглу (умер в 1748 году). Музыкальное наследие Кирилла Мармаринского не столь обширно, как у других греческих мелургов, и оно достаточно легко поддается краткому описанию.

Судя по рукописям, наибольшую популярность получили следующие его песнопения: "многомилостивое" (πολυ-

¹ Сi.: Παπαδόπουλος-Κραμεύς Α. Ἑλληνικοὶ κώδικες Τραπεζοῦντος, Ἀρχεῖον Μητροπόλεως Τραπεζοῦντος//Βυζαντινὰ χρονικά 19,1912, 258-259.

² Νi.: Ζακυθηνός Δ. Α. Κατάλογος τῆς Συλλογῆς Περικλέους Ζερλέντη //ΕΕΒΣ 13, 1937, 245.

³ См.: Παπαδόπουλος-Κραμεύς Α. Κατάλογος τῶν ἐν τῷ Ἑλληνικῷ Φιλολογικῷ Συλλόγῳ βιβλίων//ΕΦΣ. Παράρτημα Τ. Κ-ΚΒ ,1892,112.

έλεος) "Δοῦλοι Κύριον..." (ἦχος βαρύς), серия "причастных" (κοινωνικά) во всех ихосах, так называемые "честнейшие" (τιμιωτέροι) "Μεγαλύνει ἡ ψυχή μου... Τὴν τιμιωτέραν τῶν Χερουβίμ..."", восемь херувимских, также созданных во всех ихосах, одиннадцать "утренних" (ἑωθινά) и каллофонические ирмосы. Известна его работа, связанная с песнопениями для литургии Василия Великого. Кирилл Мармаринский "продлил" также жизнь нескольким старым церковным песнопениям. Так, он сделал ἐξήγησις песнопения "Νῦν αἱ δυνάμεις" (ἦχος πλ. α'), использовавшегося иногда для литургии Преждеосвященных Даров, и знаменитых стихов из 33 псалма "Γεύσασθε..." (ἦχος α', δ' φωνος). Сюда же следует добавить, что такой выдающийся музыкант, как Петр Пелопоннесский (бывший domestikos с 1764 по 1770 гг. и протопсалтом Великой Церкви с 1770 по 1777 гг.), "аранжировал" некоторые песнопения Кирилла Мармаринского.

Таково в целом его творческое наследие.

Безусловно, наибольшую известность принес ему трактат по теории музыки - тот трактат, который и составляет содержание первой половины кодекса *РАИК 63*.

Как указывалось, кодекс открывается посвящением, обращенным к митрополиту Деркон Самуилу⁴. Вот текст (так, как он изложен в *РАИК 63*) и перевод этого посвящения:

⁴ Известен документ, в котором Самуил из Деркон и Кирилл из Тиноса упоминаются рядом в акте о рукоположении Трапезундского митрополита Анания II (см.: Παπαδόπουλος-Κεραμᾶς Α. Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη. Τ. Α. Ἐν Πετρούπολει 1891, 214-215).

"Ω (=Τῷ) πανιερωτάτῳ
σοφολογιωτάτῳ τε, καὶ θεο-
προβλήτῳ μητροπολίτῃ τῆς ἀ-
γιωτάτης μητροπόλεως Δέρκων.
κ(υρί)ῳ κυρίῳ Σαμουήλ, τὴν
ὀφειλομένην πρόσησιν, καὶ
τὸν ἐν Χ(ριστ)ῷ ἀσπασμόν.
(Τ)ὴν μουσικὴν οὐ χθές, καὶ
πρώην, οὔτε ἰδιωτῶν παρα-
λαβόντες ἔχομεν πανιερώτατε
δέσποτα, ἀλλ' ἔστιν ἀρχαίου
χρόνου δῶρον, καὶ σοφῶν
ἀνδρῶν ἐπινόημα· καὶ πρώτους
μὲν αὐτῆς ἔγνωμεν πατέρας, οὓς
παρελάβομεν ἐκ τῆς ὀρθῆς καὶ
ἀψευδοῦς ἱστορίας τῆς θεο-
πνεύστου γραφῆς· μετ' ἐκεί-
νους δὲ τοὺς παρ' Ἑλλησι
θρυλλουμε- νοὺς ὁ σοφούς,

"[Его] святейшему,
мудрейшему, возвышенному
Богом митрополиту святей-
шей митрополии Деркон,
господину Самуилу, должное
приветствие и поцелуй во
Христе. Преосвященный
владыка! Не вчера и не по-
завчера и не от несведущих
людей получили мы музыку.
Она- дар старого времени и
изобретение мудрых мужей.
И первыми ее отцами мы
признали тех, о которых мы
услышали непосредственно
из правдивых историй бого-
вдохновенного Писания. А
вслед за ними [идут] те, кого
прославляют эллины,

ὄν ἀρχαιότατος Ὀρφεὺς ἐκεῖ-
 νος ὁ Θράξ, καὶ Μουσαῖος ὁ
 Ἀθηναῖος υἱὸς Εὐμόλπου,
 μετ' οὓς Πυθαγόρας ὁ φιλό-
 σοφος, καὶ Σωκράτης αὐτὸς ὑπὸ
 Δάμωνος τοῦ μουσικοτάτου τὸν
 περὶ μουσικῆς λόγον διδάχθεις·
 καὶ ὅσοι ἄλλοι οὐκ εὐάριθμοι
 ἐκ τῶν κατ' αὐτοὺς ἱστορικῶν
 καὶ διηγήσεων φαίνονται· ἔχου-
 σα γοῦν ἡ μουσικὴ τὸ αἰδέσιμον
 ἀπὸ τε τῆς ἀρχαιότητος, καὶ τῶν
 ἐξ ὧν ἔχει τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ
 εἶναι σοφῶν ἀνδρῶν, πολλῶ
 πλέον ἔχει τὸ χρήσιμον ἐν τῷ
 μετὰ σώματος τούτῳ βίῳ, ἐπειδὴ
 καὶ ὀργὴν οἶδε παύειν, καὶ
 οἶκτον κινεῖν, καὶ ἀτακτοὺς
 ὀρμὰς ἀναχετίζειν, καὶ ἀλόγους
 ἐπιθυμίας καταστέλλειν· ὅθεν
 καὶ παρὰ τοῖς ἡμετέροις ἀγίοις
 πατέρεσιν ἐγκριθεῖσα, μόνον τὸ
 δι' ἀψύχων ὀργάνων μέλος, ὡς
 οὐκ εὐσχημον, καὶ ἱεροπρεπὲς
 ἀποδυσασμένην, ἐν τῇ ἀγία τοῦ
 Χ(ριστοῦ) ἀνατολικῇ ἐκκλησίᾳ
 ἐντίμως εἰσεκομίσθη, καὶ τὰς
 πρὸς θ(εοῦ) εὐχὰς, παντοίγε τε
 ὕμνους ἱκετηρίους, καὶ δεήσεις

среди которых самый древ-
 ний - тот фракиец Орфей и
 афинянин Мусей, сын Эв-
 молпа. После них - это фи-
 лософ Пифагор и сам Сок-
 рат, обучавшийся науке о
 музыке у музыкальнейшего
 Дамона. А также все те
 другие неисчислимые [зна-
 менитости], известные из
 историй и повествований,
 посвященных им. Музыка,
 почитаемая с самой древ-
 ности, происходит от древ-
 них мужей, от которых она
 берет [свое] начало и су-
 ществование. Сверх того, в
 этой телесной жизни она
 приносит большую пользу.
 Поскольку она умеет прек-
 рашать гнев, вызывать со-
 страдание, сдерживать хао-
 тичные страсти и усмирять
 неразумные желания, по-
 этому она, принятая нашими
 святыми отцами, отбро-
 сившими только мелос без-
 душных инструментов как
 неблагодарный и несвящен-
 ный, была допущена в Свя-
 тую Восточную Церковь
 Христа. Молитвы, обращен-
 ные к Богу, и вообще
 молебственные гимны и

ἡμῶν εὐρύθμως ἐκφέρειν, καὶ ἔμμελῶς ἐκφωνεῖν ἐπετρέπη· ὀκτώ δὲ τρόπους λαχοῦσα παρὰ τῶν κατὰ καιροὺς ἀναδειχθέντων κατ' αὐτοὺς ἐκκλησιαστικῶν διδασκάλων, οὓς καὶ ἦχους ἐκάλεσαν, καὶ ποικίλως ἐν τούτοις καὶ πολυειδῶς μελιζομένη ἐν ταῖς ἀνιούσαις καὶ κατιούσαις φωναῖς τῇ δυνάμει τῶν ὑπὸ ταύτας τιθεμένων σημείων, ἅτινα μεγάλα καλοῦνται σημάδια, εἰκότως καὶ πολλῆς δεῖται τῆς ἐπιστασίας εἰς τὸ τεπαρενε σπαρμένα τῇ ὁλομελείᾳ ἐκάστου ἦχου μέλη διαγινώσκεισθαι καὶ διακρίνεσθαι· ἀλλ' οὖν τῷ μάκρῳ χρόνῳ τὴν ἐν τούτοις θεωρίαν οὐκ ἀκριβῆ οἱ κατ' αὐτὴν ἐνεργοῦντες ποιούμενοι· ἀλλ' ἐπιπόλαιόν τινα τὴν τούτων γνῶσιν καὶ διδασκόμενοι· καὶ μεταδιδόντες ἔλαθον εἰς στενὸν πᾶν τὴν περὶ ταύτης θεωρίαν συγκλείσαντες, τὸ πολυειδές ἐκεῖνο ποικίλον τε καὶ πολύστροφον αὐτῆς ἀψευτές ἀτεχνολόγητον· ὅπως οὖν οἱ

мольбы она позволила про-износить гармонично и петь мелодично. Она обрела открытые в различные времена церковными учителями восемь тональностей, которые называют также ихосами. Изменчиво и разнообразно поющаяся в них [музыка создается] восходящими и нисходящими знаками [и] установленными под ними обозначениями, которые называются большими знаками. Естественно, требуется постоянный надзор, чтобы в исполняемых целиком мелосах каждого ихоса они распознавались и различались. Однако в течение долгого времени их теорию неточно дают те, кто занимается ею, а [предоставляют лишь] некоторое поверхностное знание о них. Обучаемые и обучающие заключили эту теорию в очень узкие рамки, [упрощая] сложное многообразие и искусную верную ее технологию. Чтобы изучающие ее имели самое полное руководство по музыке и для каждого из мелосов, они

ταύτην μεταίοντες ἐντελεστέραν διδασκαλίαν ἔχωσι μουσικῆς· καὶ τῶν μελῶν ἑκάστου, καὶ τρόπον καὶ λόγον ἀπορῶσι, ναὶ μὴν καὶ εὐμαθέστεροι πρὸς μουσικὴν γένωνται, τὸ παρὸν, ὁποῖόν ποτ' ἂν εἰς τοῦτο συνέτατε ποίημα; Καὶ πρῶτον μὲν κατ' ἐρωταπόκρισιν ἐποίησάμεν τὴν τῆς προπαιδείας ἔκθεσιν, εἰς ῥαοτέραν τῶν μαθητιῶντων κατάληψιν, ἧς ταδὲ τὰς τῶν σημαδίων ἑκάστου ἐνεργείας, ἀφ' ὧν φερωνύμως ἔλαχόν ὀνομάτων ἡρμήνευσα. καὶ ἐξῆς τὴν τῶν ὀκτῶ ἡχῶν διαφορὰν, τὰς τε τούτων ἐνεργείας, καὶ τῶν σημαδίων αὐτῶν ὀκτῆχον, ὄλοσχερῆ χρῆσιν διὰ φωνῶν ὑφαπλῶσας ἐφ' ἑκάστου παράδειγμα, ναὶ μὴν φθοράς τε, καὶ τὰς ἐνεργείας αὐτῶν, καὶ τίς ἢ τούτων χρῆσις ἀκριβῶς τῷ λόγῳ γυμνάσας ὑπέδειξα· ἵνα δὲ μουσικὸν ἀκριβολογήσωμας μέλος, τὴν ἡμετέραν πρὸς τὴν κατὰ Πέρσας ἐνεργουμένη μουσικὴν ἀντεζετάσας, καὶ παραθεωρήσας τῷ λόγῳ, τοὺς τε ἡ-

нуждаются в [верном] направлении и [теоретическом] сочинении, чтобы стать более основательными в музыке. Так что же, в конце концов, [содержится] в этом сочинении? Прежде всего, для более легкого восприятия учеников мы изложили посредством вопросоответника элементарное знание, где [рассматриваются] действия каждого из знаков, от которых они получили [свои] названия. Далее [обсуждается] различие восьми ихосов, их действий и их знаков, октоих этих знаков, полное использование упрощений для интервальных знаков [и] пример для каждого [из них]; а также фторы и их действия; кроме того, я указал в сочинении некое точное их использование в упражнениях, чтобы точно последовался музыкальный мелос. Наша музыка сопоставляется [здесь] с принятой у персов. В сочинении я рассмотрел ихосы той [музыки], называемые макамами, и возникающие из них основные [макамы] и

χους ἐκείνης μακάμια καλου-
μένους καὶ τοὺς ἐξ αὐτῶν
ἀνακύπτων τὰς κυρίους τε καὶ
καταχρηστικούς σοχμπέδες καὶ
τ' ἄλλ' ὅσα προσπιθεωρῆται
τούτοις μουσικῆ γραφῆ παρα-
δόξ, φωνὴν φωνῆ, καὶ θέσιν
θέσει παραβαλὼν καὶ परि-
σώσας ἀκριβῶς ἐπεξῆλθον, καὶ
τοῦτο μὲν τῆς περὶ ταῦτα
μικρᾶς μου πείρας τὸ γύμμα-
σμα. τῇ σῆ ἀξιώσει φιλοπο-
νηθὲν, καὶ τῇ σῆ πανιερότητι
προσκομισθὲν σημεῖον τῆς ἧς
ἔχω πρὸς αὐτὴν κλίσεως· εἰ δὲ τί
μοι καὶ ἡ μάρτητας, ἐν οὕτω
δυσχερεῖ πράγματι τὴν σπουδὴν
καταβαλλομένῳ, οἶδ' ὅτι εὐγ-
νωμόνων ἀκροατῶν τεύξομας
τὴν σὴν ἔχων ὑπεραπολο-
γούμενην πανιερότητα, ὡς μου-
σῶν τρόφιμον καὶ λόγον ὑπερ
πάντας πλουτοῦσαν⁵.

использующиеся сохмбеды⁶.
Попутно рассматриваются и
многие другие [явления] в их
музыкальной записи. Сопос-
тавляя интервальный знак со
знаком, сочетание [знаков] с
сочетанием, я тщательно и
точно разобрал одинаковые
построения. По твоему тре-
бованию [автор] усердно
трудился и принес [сей труд]
твоему святейшеству в знак
признательности, которую я
испытываю к нему. Если же
что-то и является для меня
свидетельством в столь труд-
ном деле, для которого я
прилагаю старание, то вижу
его в том, что встречу благо-
склонное отношение слуша-
телей, имея покровительство
твоего святейства, воспи-
танника муз и знаний, что

⁵. РАИК 63, лл. 1-2.

⁶. Как можно понять из текста (лл. 22-22 об. РАИК 63), проводя аналогии между музыкально-теоретическими категориями греческой и восточной музыки, автор сочинения трактует "макамы" (μακάμια) как основные ихосы, "сохмбеды" (σοχμπέδες) - как плагальные, а так называемые "нимии" (νήμια) - как фторы.

После такого обращения с л. 2 *РАИК 63* начинается изложение текста самого трактата.

Длительное время его автографом считался кодекс 305 "Исторического и Этнографического Общества" ("τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἐταιρείας") 1749 года⁸. Однако впоследствии было выяснено, что он не является таковым⁹. Это аргументируется тем, что сочинение Кирилла Мармаринского было написано не в 1749 году, а значительно раньше, когда он был еще "архиереем Тиноса", как указывается в заглавии трактата. Значит, оно создавалось до 1740 года¹⁰ (аналогичным образом не может являться автографом и *Codex Leimonus 250*, написанный даже несколько позже, чем Афинская рукопись¹¹).

7 Имеющиеся свидетельства позволяют считать, что заключительные слова этого посвянительного предисловия не являлись формальной данью традиции, а отражали подлинный интерес Самуила к церковной музыке. Так, например, в рукописи конца XVIII века *Codex Xeropotamus 403* можно прочесть (*Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α*, 311): .

"Ἀναστασιματάριον σὺν Θεῷ ἀγίῳ, ὅπερ ἐτονίσθη παρὰ κύρ Πέτρου λαμπαδαρίου τῶν (sic) τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας τοῦ Πελοποννησίου κατὰ τὸ εἰρμολογικὸν ὕφος, διὰ προσταγῆς τοῦ παναγιωτάτου καὶ σοφωτάτου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως Κυρίου Σαμουὴλ Βυζαντίου τοῦ ἀπὸ Δέρκων, ἐπ' ὠφελείᾳ τῶν Χριστιανῶν".

"Со Святым Богом, Анастасиматарий, который положен на музыку в ирмологическом стиле Петром Пелопоннеским, ламбадарием Великой Церкви Христа, по распоряжению святейшего и мудрейшего патриарха Константинополя господина Самуила Византийского из Деркон, для пользы христиан".

⁸ См.: *Διοβουινιώτης Κ. Κατάλογος τῶν κωδίκων τῆς ἐν Ἀθήναις Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἐταιρείας* // *Νέος Ἑλληνομνήμων* 20, 1926, 276-281.

⁹ *Χατζηγιακουμῆς Μ. Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832) Τ. Α. Ἀθήνα 1975, 147.*

¹⁰ См. также: *Χατζηγιακουμῆς Μ. Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, 1453-1820. Ἀθήνα 1980, 94.*

¹¹ Он был описан А. Пападопуло - Керамевсом: *Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Κατάλογος τῶν ἐν τῇ βιβλιοθηκῇ τῆς ἐν Λεσβῷ ἱερᾶς καὶ σεβασμᾶς τοῦ Λειμῶνος μονῆς* // *ΕΦΣ. Παράρτημα τοῦ ΙΖ' τόμου. Ἐν ΚΠόλει 1886, 118-119.*

К такому заключению я могу добавить еще одно наблюдение, которое также подтверждает, что кодекс 305 Исторического и Этнографического Общества не мог быть написан Кириллом Мармаринским. Дело в том, что в самом конце алфавитного Каталога мелургов, изложенного в этой рукописи (подробнее о нем см. далее), уже вне всякого алфавитного порядка добавлены имена ламбадария Петра Пелопоннеского, ламбадария Петра Византийского и протопсалта Иакова Пелопоннеского¹². Но, как известно, Петр Пелопоннесский служил ламбадарием в 1771-1778 гг., Петр Византийский в 1789-1800 гг., а Иаков Пелопоннесский состоял на должности протопсалта в 1790-1800 гг.¹³

Не вызывает сомнений, что сам Кирилл Мармаринский не мог дожить до конца XVIII века и зарегистрировать в своем Каталоге этих мелургов. И уж конечно это немислимо было осуществить в кодексе, датирующемся 13 марта 1749 года, как гласит чья-то запись на л.94 Афинского кодекса¹⁴. Ясно, что такое добавление сделано впоследствии, вопреки алфавитному порядку Каталога. Скорее всего, кодекс 305 Исторического и Этнографического Общества был списан с подлинного автографа Кирилла Мармаринского и именно тогда был расширен его Каталог.

Следует отметить, что Каталог мелургов, содержащийся в РАИК 63, лишен этого добавления.

Мне удалось получить микрофильм первых 20 листов кодекса 305 Исторического и Этнографического Общества. Сопоставляя их с соответствующими листами РАИК 63, невозможно было не обратить внимания на общность расположения текста в обеих рукописях. Создается впечатление, что их переписчики словно старались подражать какой-то одной более ранней рукописи, с которой списывался текст. Более того, кажется, что они стремились следовать ей даже в количестве слов на строке, ибо такое соответствие в обоих кодексах лишь изредка нарушается из-за разницы почерков (а,

¹² См.: *Δοξοβυνιώτης* К. Op. cit., 280-281.

¹³ См.: *Patrinelis Ch.* Protopsaltae, Lampadarii and Domestikoi of the Great Church during the post-Byzantine Period (1453-1821) // SEC 3, 1973, 170.

¹⁴ См.: *Δοξοβυνιώτης* К. Op. cit., 277.

следовательно, и разницы в величине букв) и из-за отличий в размерах листов каждой рукописи.

Не является ли это свидетельством того, что и *кодекс 305* Исторического и Этнографического Общества, и трактат Кирилла Мармаринского в *РАИК 63* списаны с автографа "архиерея Гиноса"? Ответить на этот вопрос можно будет лишь тогда, когда будет найден автограф. Во всяком случае, несмотря на удивительную общность в расположении текста в обеих рукописях, разница в окончании Каталога мелургов достаточно убедительно свидетельствует о том, что трактат Кирилла Мармаринского не мог быть списан в *РАИК 63* из Афинского кодекса, и наоборот.

То обстоятельство, что автограф Кирилла Мармаринского остается пока неизвестным, осложняет изучение его сочинения. Оно состоит из пяти частей.

Первая из них (лл.2-9) посвящена описанию системы нотных знаков. Здесь все внимание автора сосредоточено на толковании основ нотации - на теории интервальных и беззвучных знаков, то есть на тех ее принципах, которые сформировались еще в Византии. Влияние традиций здесь проявляется во всем, вплоть до цитат из популярных византийских источников.

Вторая часть трактата (лл.9 об. - 18 об.) имеет своим подзаголовком "Τῶν κατὰ μουσικὴν ἤχων τε καὶ φθωρῶν ἀκριβεστέρα θεωρία" - "Более точная теория ихосов и фтор в музыке". Сначала при знакомстве с ней возникает мысль, что автор и здесь вновь следует исключительно византийским традициям, не отступая от них ни на шаг. Судите сами:

"Τί ἐστὶ μουσική; Μουσική ἐστὶ τέχνη φωνητικὴ ἐμμελῶς καὶ εὐρύθμως ὀδεύουσα, καὶ ἐναρμόνιον μέλος ἀποτελοῦσα"

"- Что такое музыка?

- Музыка - это мелодично и стройнодвигающееся вокальное искусство, создающее гармонический мелос.

Ποσαχῶς ἐνεργεῖται ἡ μουσική;

Τριχῶς· διὰ στόματος, διὰ χειρῶν καὶ στόματος, καὶ διὰ χειρῶν μόνον.

Τίς ἡ διὰ στόματος καὶ αἱ λοιπαί;

Ἡ διὰ στόματος μουσική ἐστὶ τὰ ᾄσματα, αἱ ᾠδαί, οἱ τερεντισμοὶ καὶ ἄλλα διάφορα ἢ διὰ χειρῶν καὶ στόματος ὡς ἡ αὐλητική, διὰ χειρὸς μόνον, κιθάρα, ταμπούρι, καὶ τὰ παρὰ πλῆσια.

Ἡ διὰ στόματος μουσική τίνι τρόπῳ ἐνεργεῖται;

Διὰ τῆς φωνῆς.

Τί ἐστὶ φωνή;

Φωνὴ ἐστὶν ἀπήχημα τεθραυρισμένου πνεύματος, διὰ τινος ἀρμονίας ἐξαγομένου καὶ ἀρτηρίας προσδεομένου· φωνὴ δὲ λέγεται διὰ τὸ φῶς εἶναι νοός· ἅ γὰρ ἂν ἐν τῷ νῷ γεννηθῆ ταῦτα εἰς φῶς ἢ φωνὴ ἐξάγει· φωνὴ δὲ λέγεται καὶ πᾶσαι αἱ ἀνιούσαι καὶ κατιούσαι φωναὶ συνηγμέναι ἀπὸ μιᾶς μέχρις

- Сколькими способами исполняется музыка?

- Тремя: устами, руками и устами, а также только руками.

- Какая [музыка создается] устами и [какая] остальными [способами]?

- Музыка, [создающаяся] устами, - это песни, оды, теретисмы и другие различные [жанры]. Руками и устами [создается такой вид музыки], как авлетика. Только руками [озвучивается] кифара, барабан и аналогичные [инструменты].

- Каким способом исполняется музыка, [создающаяся] устами?

- Голосом.

- Что такое голос?

- Голос - это отзвук вдохновенной души, [возникающий] благодаря рождению некоторой гармонии и соответствующему горлу. Голосом же он называется потому, что свет - это разум, ибо то, что рождается в разуме, голос выводит к свету. Голосами же называются и

ἄν ἀποτελέσῃς τῶν ὀκτῶ ἤχων
τὴν ἐνέργειαν.

Τί ἐστὶν ἤχος;

Ἦχος ἐστὶ τὸ ἐκ ζωτικῆς
φύσεως ἐκφωνηθὲν καὶ ἀκρο-
ασθὲν παρὰ πολλῶν, ἢ ἐκκρου-
μένη κίνησις τοῦ ὄργάνου.

Πόσοι εἰσὶν οἱ ἤχοι;

Ὄκτώ.

Εἰς πόσα διαιροῦνται;

Εἰς δύο· εἰς κυρίου καὶ
πλαγίου.

Πόσοι κύριοι;

Τέσσαρες.

Πόσοι δὲ πλαγίοι;

Τέσσαρες¹⁵.

все восходящие и нисхо-
дящие звуки, собранные в
одном [песнопении], вплоть
до того, как ты завершишь
действие восьми ихосоов.

- Что такое ихос?

- Ихос - это то, что
произнесено живым естест-
вом и услышано многими,
либо бряцаемое движение
инструмента.

- Сколько существует
ихосов?

- Восемь.

- На сколько [групп]
они подразделяются?

- На две: на основные
и плагальные. - Сколько ос-
новных?

- Четыре.

- Сколько плагальных?

- Четыре".

Совершенно очевидно, что здесь мы встречаемся с теми же *loci communes*, которые нам известны по другим более ранним источникам (см.: "Псевдо-Дамаскин и другие"): это и старое определение музыки, и известное с античных времен ее "разделение" на ту, которая исполняется устами, устами и руками или только руками; тут мы вновь читаем популярную фразу: "свет - это разум".

Однако на этом традиционность данной части трактата Кирилла Мармаринского завершается, так как затем следуют теоретические экскурсы, касающиеся таких модуляционных передвижений из одного ихоса в другой, о которых не знали ни византийская музыкальная практика, ни теория церковной музыки византийских времен. Все свое внимание автор сосредотачивает на сложных ладотональных процессах, происходящих в современной ему музыке. Более того, мы не

¹⁵ . РАИК 63, лл.9 об. - 10 об.

увидим здесь ссылок на авторитет византийских музыкантов и на их песнопения. В качестве самого большого авторитета Кирилл Мармаринский дважды упоминает (л.12 об.) κύρ Πέτρος - разумеется, Петра Берекета, жившего в начале XVIII века. Таким образом, эта часть трактата ничем не связана с византийскими традициями (исключая, конечно, приведенный ее вступительный раздел).

Третья часть сочинения (лл.19-20 об.) - алфавитный каталог мелургов, где абсолютное большинство составляют музыканты византийской эпохи.

Четвертая часть (лл.21-26 об.) озаглавлена так:

"Στοιχειωδέστερα διδασκαλία περὶ τῆς ἔξω μουσικῆς, ἐν ἣ περὶ τε τῶν κατ' αὐτὴν σχημάτων καὶ μακαμίων λεγομένων ἔτι δὲ καὶ νημίων καὶ ἄλλων τινῶν τούτοις ἐπιθεωρουμένων.."

"Начальное руководство по зарубежной музыке, в котором [говорится] о так называемых сохмбедах, макамах, а также нимиях и некоторых других ее категориях...".

И, наконец, заглавие последней части сочинения Кирилла Мармаринского гласит: "Σαφήνια (sic) ἐκ ποίων καὶ πόσων ἤχων συγκροτεῖται ἕκαστον τῶν μακαμίων καὶ τις ἡ ἀλάρχει καὶ μεχρὶ τέλους ἔφοδος" - "Ясное изложение [того], из каких и скольких ихосов формируется каждый из макамов и какое существует [у них] начало вплоть до конца". Она целиком и полностью посвящена сопоставлению системы ихосов с ладотональной системой восточной музыки и снабжена большим числом нотных примеров¹⁶.

Этот краткий обзор содержания трактата Кирилла Мармаринского показывает, что к теме настоящей книги - византийская теория музыки и ее жизнь после заката византийской империи (см.: "О книге") - относятся только две его части: первая и третья. Поэтому здесь будут представлены только они.

¹⁶. По-видимому, именно эти нотные примеры ввели в заблуждение И.Лебедеву, которая посчитала, что на лл.29-40 об. РАИК 63 находятся "песнопения из октоиха" (см.: *Лебедева И.* Указ. соч., 205).

Chapter IV.

From "The Introduction into Music" by Cyril of Marmara

Now we should turn to the first part of the Codex of RAIC 63 where the text of the treatise by Cyril of Marmara is given. But first let me remind the reader of the information, scanty as it is, known about Cyril himself.

He was born on a small island of Marmara (Μαρμαράς) situated in the sea of Marmara (the year of his birth has not yet been possible to establish). It is from the name of this island that his nickname comes from. For some time he had been the Bishop of Gana and Chora. Later he became the Bishop of Tinos. According to the documents the latter event took place not later than in 1736, for in the decision of the Synod, dated that year, he is already called the Bishop of Tinos¹. However, he does not seem to have been holding this post there for a long time, since in the document of 1742 he is already called *πρόην* (the former) Bishop of Tinos². There are grounds for considering that he was still alive in 1757, for there is a record about him in the Synodal document, dated that year³. This seems to be all the information available about the life of Cyril of Marmara.

Cyril was taught music by the greatest Greek musician and lampadarios, and then the protopsaltos of the Great Church Panayiotos Chalatzoglou (he died in 1748). The musical heritage of Cyril of Marmara is not so great as that of other Greek melourgs and thus can be easily summarized.

¹. See: Παπαδόπουλος - Κεραμειός Α. Ἑλληνικοὶ κώδικες Τραπεζοῦντος, Ἄρχεῖον Μητροπόλεως Τραπεζοῦντος // Βυζαντινὰ χρονικά 19, 1912, 258-259.

². See: Ζακυθηνός Δ. Α. Κατάλογος τῆς Συλλογῆς Περικλέους Ζερλέντη // ΕΕΒΣ 13, 1937, 245.

³. See: Παπαδόπουλος - Κεραμειός Α. Κατάλογος τῶν ἐν τῷ Ἑλληνικῷ Φιλολογικῷ Συλλόγῳ βιβλίων // ΕΦΣ Παράρτημα Τ. Κ-ΚΒ', 1892, 112.

Judging by the manuscripts, the following chants by him were the most popular: polyeleos (πολυέλεος) "Δοῦλοι Κύριον" (ἤχος βαρύς), a series of koinonika (κοινωνικά) in all echoi, the so-called timioteraí (τιμιωτέραι) "Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου... Τὴν τιμιωτέραν τῶν Χερουβίμ... ", eight cheroubika, also created in all echoi, eleven heothina (ἑωθινά) and kalophonic heirmoi. His work, dealing with the chants for the liturgy of Basil the Great is also known. Cyril of Marmara gave "a new life" to some ancient church chants as well. Thus, he made ἐξήγησις of a chant "Νῦν αἱ δυνάμεις" (ἤχος πλ. α') sometimes used for the liturgy of Presanctified Gifts, and of the famous verses from Psalm 33 "Τεύσασθε... " (ἤχος α', δ'φωνος). It also should be mentioned here that such outstanding musician as Peter of Peloponessus (who was a domesticos from 1764 till 1770 and the protopsaltos of the Great Church from 1770 till 1777) "arranged" some chants by Cyril of Marmara.

Such is his creative heritage given in brief.

What brought him real fame is undoubtedly the treatise on musical theory - the treatise which forms the contents of the first half of the *RAIC 63* Codex.

As has already been mentioned, the codex opens with a dedication to Samuel, the Metropolitan of Derkon⁴. Here is the text of it as given in *RAIC 63* and the translation of the dedication:

⁴ A document is known, where Samuel of Derkon and Cyril of Tinos are mentioned next to each other in the Act of Ordainment of Ananias II, the Metropolitan of Trapezountios (see: Παπαδόπουλος-Κεραμύς Α. Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη. Τ. Α'. Ἐν Πετρούπολει 1891, 214-215).

"Ω (=Τῷ) πανιερωτάτῳ ἑσοφο-
 λογιωτάτῳ τε, καὶ θεοπροβλήτῳ
 μητροπολήτῃ τῆς ἀγιωτάτης
 μητροπόλεως Δέρκων κ(υρί)ῳ
 κυρίῳ Σαμουήλ, τὴν ὀφειλο-
 μένην πρόσρησιν, καὶ τὸν ἐν
 Χ(ριστ)ῷ ἀσπασμόν. (Τὴν μου-
 σικὴν οὐ χθές, καὶ πρῶην, οὔτε
 ἰδιωτῶν παραλαβόντες ἔχομεν
 πανιερώτατε δέσποτα, ἀλλ' ἔ-
 ἔστιν ἀρχαίου χρόνου δῶρον,
 καὶ σοφῶν ἀνδρῶν ἐπινοήμα
 καὶ πρῶτους μὲν αὐτῆς ἐγνώμεν
 πατέρας, οὓς παρελάβομεν ἐκ
 τῆς ὀρθῆς καὶ ἀψευδοῦς ἱστο-
 ρίας τῆς θεοπνεύστου γραφῆς
 μετ' ἐκείνους δὲ τοὺς παρ'
 "Ἐλλησι θρυλλουμένουσιν ὁ σο-
 φούς, ὃν ἀρχαιότατος Ὀρφεὺς
 ἐκείνος ὁ Θράξ, καὶ Μουσαῖος
 ὁ Ἀθηναῖος υἱὸς Εὐμόλπον,
 μετ' οὓς Πυθαγόρας ὁ φιλό-
 σοφος, καὶ Σωκράτης αὐτὸς ὑπὸ
 Δάμωνος τοῦ μουσικοτάτου τὸν
 περὶ μουσικῆς λόγον διδαχθεὶς
 καὶ ὅσοι ἄλλοι οὐκ εὐάριθμοι
 ἐκ τῶν κατ' αὐτοὺς ἱστορικῶν
 καὶ διηγήσεων φαίνονται ἔχου-
 σα γοῦν ἢ μουσικὴν τὸ αἰδέσιμον
 ἀπὸ τε τῆς ἀρχαιότητος, καὶ τῶν
 ἐξ ὧν ἔχει τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ
 εἶναι σοφῶν ἀνδρῶν, πολλῶν

"To [His] Holiness, the
 wisest, ennobled by God, Met-
 ropolitan of the Holy Metro-
 politanate of Derko, to the
 honourable Samuel my proper
 greeting and a Christian kiss.
 The Right Reverend Father! It
 was not yesterday and not the
 day before yesterday, and not
 from ignorant people that we
 received music. But it is the
 gift of ancient times and the
 invention of the wise. And as
 its first fathers we recognized
 those about whom we had
 heard directly from the true
 stories of the Holy Scripture,
 inspired by God. And then
 [come] those who are glorified
 by the Hellenes, of whom the
 most ancient is that Thracian
 Orpheus and Museus of
 Athens, son of Eumolpus. After
 them [come] the philosopher
 Pythagoras and Socrates him-
 self, who was taught the art of
 music by the most musical
 Damon. And also all those in-
 numerable [celebrities] known
 from the stories and tales
 devoted to them. Music, which
 has been revered since the very
 ancient times, comes from the
 ancient men whom it takes

πλέον ἔχει τὸ χρήσιμον ἐν τῷ
 μετὰ σώματος τούτῳ βίῳ, ἐπειδὴ
 καὶ ὀργὴν οἶδε παύειν, καὶ
 οἶκτον κινεῖν, καὶ ἀτακτοὺς
 ὀρμὰς ἀναχετίζειν, καὶ ἀλόγους
 ἐπιθυμίας καταστέλλειν ὅθεν
 καὶ παρὰ τοῖς ἡμετέροις ἁγίοις
 πατέρεσιν ἐγκριθεῖσα, μόνον τὸ
 δι' ἀψύχον ὀργάνων μέλος, ὡς
 οὐκ εὐσχημον, καὶ ἱεροπρεπὲς
 ἀποδυσασμένην, ἐν τῇ ἀγία τοῦ
 Χ(ριστοῦ) ἀνατολικῆς ἐκκλησίας
 ἐντίμως εἰσεκομίσθη, καὶ τὰς
 πρὸς θ(εοῦ) εὐχὰς, παντοίγε τε
 ὕμνους ἱκετηρίους, καὶ δεήσεις
 ἡμῶν εὐρύθμως ἐκφέρειν, καὶ
 ἐμμελῶς ἐκφωνεῖν ἐπετρέπη·
 ὁκτῶ δὲ τρόπους λαχοῦσα παρὰ
 τῶν κατὰ καιροῦς ἀναδει-
 χθέντων κατ' αὐτοὺς ἐκκλησι-
 αστικῶν διδασκάλων, οὓς καὶ
 ἦχους ἐκάλεσαν, καὶ ποικίλως
 ἐν τούτοις καὶ πολυειδῶς μελι-
 ζομένη ἐν ταῖς ἀνιούσαις καὶ
 κατιούσαις φωναῖς τῇ δυνάμει
 τῶν ὑπὸ ταύτας τιθεμένων
 σημείων, ἅτινα μεγάλα κα-
 λοῦνται σημάδια, εἰκότως καὶ
 πολλῆς δεῖται τῆς ἐπιστασίας
 εἰς τὸ τεπαρενε σπαρμένα τῇ

[its] origin and existence from.
 Moreover, in this transient life
 it is of great use. As it can curb
 anger, arouse compassion,
 check chaotic passions and
 subdue unwise desires; it, ha-
 ving been adopted by our Holy
 Fathers, who had rejected only
 the melos of soulless instru-
 ments as ungrateful and un-
 holy, was admitted into the
 Holy Eastern Church of Christ.
 It allowed to chant prayers to
 God and in general hymns of
 public prayers and supplica-
 tions harmoniously and melo-
 diously. It acquired eight tona-
 lities, which are also called
 echoi, discovered by church
 teachers in different periods of
 time. Chanted in a changeable
 and diverse way, their [music is
 created] by the ascending and
 descending signs [and] by the
 designations placed under
 them, which are called the
 great signs. Naturally, constant
 supervision is needed to re-
 cognize and distinguish them
 in the mele of every echos,
 [when the former are] executed
 as a whole. However, for a

ὀλομελεία ἐκάστου ἤχου μέλη
 διαγινώσκησθαι καὶ διακρί-
 νεσθαι ἄλλ' οὖν τῷ μάκρῳ
 χρόνῳ τὴν ἐν τούτοις θεωρίαν
 οὐκ ἀκριβῆ οἱ κατ' αὐτὴν
 ἐνεργοῦντες ποιούμενοι ἄλλ'
 ἐπιπόλαιόν τινα τὴν τούτων
 γνῶσιν καὶ διδασκόμενοι· καὶ
 μεταδιδόντες ἔλαθον εἰς στενὸν
 πάνυ τὴν περὶ ταύτης θεωρίαν
 συγκλείσαντες, τὸ πολυειδές
 ἐκεῖνο ποικίλον τε καὶ πολύ-
 στροφον αὐτῆς ἀνεύτεσ ἀτε-
 χνολόγητον ὅπως οὖν οἱ ταύ-
 την μεταιώντες ἐντελεστέραν
 διδασκαλίαν ἔχωσι μουσικῆς·
 καὶ τῶν μελῶν ἐκάστου, καὶ
 τρόπον καὶ λόγον ἀπορῶσι, ναὶ
 μὴν καὶ εὐμαθέστεροι πρὸς
 μουσικὴν γένωνται, τὸ παρὸν,
 ὅποιόν ποτ' ἂν εἰς τοῦτο
 συνέτατε ποίημα; Καὶ πρῶτον
 μὲν κατ' ἐρωταπόκρισιν ἐπο-
 ιησάμεν τὴν τῆς προπαιδείας
 ἔκθεσιν, εἰς ῥαιότεραν τῶν μα-
 θητιῶντων κατάληψιν, ἧς ταδὲ
 τὰς τῶν σημαδιῶν ἐκάστου
 ἐνεργείας, ἀφ' ὧν φερωνύμως
 ἔλαχον ὀνομάτων ἡρμήνευσα.
 καὶ ἐξῆς τὴν τῶν ὀκτῶ ἤχων
 διαφορὰν, τὰς τε τούτων ἐνερ-
 γείας, καὶ τῶν σημαδιῶν αὐτῶν
 ὀκτῆχον, ὀλοσχερῆ χρῆσιν διὰ
 φωνῶν ὑφαπλῶσας ἐφ' ἐκά-
 στου παράδειγμα, ναὶ μὴν

long time already their theory
 has been inaccurately given by
 those who study it but [have
 only] some superficial
 knowledge of them. Those
 being taught and those
 teaching confined this theory
 into very narrow bounds,
 [simplifying] its complicated
 multiformity and skillful
 technique. For those who study
 it to have the most complete
 handbook on music and for
 each melos, they should have
 [the right] direction and [a
 theoretical] work to become
 more thoroughly experienced
 in music. So what, in the end,
 [is there] in this composition?
 First of all, to facilitate
 comprehension for the pupils
 we give in the form of a
 question and answer dialogue
 the elementary information,
 where the functions of each
 sign, from which the names of
 the latter come from, are
 [considered]. Then comes the
 discussion of the difference
 between eight echoi, their
 functions and signs, the oktoe-
 chos of those signs, the com-
 plete usage of simplifications for
 interval signs [and] the ex-
 amples for each [of them] and
 also phthorai and their func-
 tions; besides, in my work

φθοράς τε, καὶ τὰς ἐνεργείας αὐτῶν, καὶ τίς ἢ τούτων χρήσις ἀκριβῶς τῷ λόγῳ γυμνάσας ὑπέδειξα ἵνα δὲ μουσικὸν ἀκριβολογήσωμας μέλος, τὴν ἡμετέραν πρὸς τὴν κατὰ Πέρσας ἐνεργουμένη μουσικὴν ἀντεζετάσας, καὶ παραθεωρήσας τῷ λόγῳ, τοὺς τε ἤχους ἐκείνης μακάμια καλουμένους καὶ τοὺς ἐξ αὐτῶν ἀνακυπτῶν τὰς κυρίους τε καὶ καταχρηστικούς σοχμπέδες καὶ τ' ἄλλ' ὅσα προσεπιθεωρῆται τούτοις μουσικῇ γραφῇ παραδούς, φωνὴν φωνῇ, καὶ θέσιν θέσει παραβαλῶν καὶ παρισώσας ἀκριβῶς ἐπεξήλθον, καὶ τοῦτο μὲν τῆς περὶ ταῦτα μικρᾶς μου πείρας τὸ γύμνασμα. τῇ σῆ ἀξιώσει φιλοπονηθέν, καὶ τῇ σῆ πανιερότητι προσκομισθέν σημεῖον τῆς ἥς ἔχω πρὸς αὐτὴν κλισεως· εἰ δὲ τί μοι καὶ ἡ μάρτητας, ἐν οὕτω δυσχερεῖ πράγματι τὴν σπουδὴν καταβαλλομένῳ, οἶδ' ὅτι εὐγνωμόνων ἀκροατῶν τεύξομας τὴν σὴν ἔχων ὑπεραπολογουμένην πανιερότητα, ὡς μουσῶν τρόφιμον καὶ λόγον ὑπερ πάντας πλουτοῦσαν"⁶.

I have pointed out a kind of their precise usage in exercises so that musical melos could be studied correctly. Our music is being compared [here] with the one accepted by the Persians. In my work I have considered the echoi of that [music], which are called [makamia] and the basic makamia arising from them and sochmpedes⁵ used in it. Simultaneously many other [phenomena] are considered as given in their musical notation. Comparing one interval sign with another, one conjunction [of signs] with another conjunction, I analysed thoroughly and accurately the identical constructions. By Your order [the author] has been working hard and has brought [this writing] to Your Holiness as a token of gratitude which I feel to You. If there is something which can be considered the evidence of the work so arduous, for which I exert my every effort, I see it

5. As is seen from the text (fol.22-22 v. of RAIC 63) drawing analogies between musical theory categories of Greek and Oriental music, the author of the treatise interpretes "makamia" (μακάμια) as the basic echoi, "sochmpedes" (σοχμπέδες) as the plagal, and the so-called "nemía" (νήμια) as the phthorai.

6. RAIC 63, fol.1-2.m

in getting benevolent attitude of the listeners under the patronage of Your Holiness, the disciple of muses and learning, which is superior to any treasures"⁷.

7. The evidence available allows to consider that the final words of this dedicating preface were not a formal tribute to tradition but reflected the real interest of Samuel in church music. Thus, for example, in the manuscript of the end of the XVIII century *Codex Xeropotamus 403* one can read (*Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* A, 311):

"Ἀναστασιματάριον σὺν Θεῷ ἁγίῳ, ὄπερ ἐτονίσθη παρὰ κὺρ Πέτρου λαμπαδαρίου τῶν (sic) τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας τοῦ Πελοποννησίου κατὰ τὸ εἰρμολογικὸν ὕφος, διὰ προσταγῆς τοῦ παναγιωτάτου καὶ σοφωτάτου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως Κυρίου Σαμουὴλ Βυζαντίου τοῦ ἀπὸ Δέρκων, ἐπ' ὠφελείᾳ τῶν Χριστιανῶν".

"With Holy God, the Anastasimatarion, which was set to music heirmological style by Petros of Peloponnesios, the lampadarios of the Great Church of Christ, by order of the holiest and the wisest Patriarch of Constantinople, the honourable Samuel Byzantios of Derkon, for the benefit of Christians".

After this dedicating address the exposition of the next of the treatise starts from fol.2 of *RAIC 63*.

For a long time *Codex 305* of "The Historical and Ethnographical Society" ("τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας") of 1749⁸ had been considered its autograph. However, it was discovered later that it had not been such⁹. It can be proved by the fact that the work of Cyril of Marmara had been written long before 1749, in the time of his being "the Archpriest of Tinos" as is pointed out in the title of the treatise. Hence, it had been created before 1740¹⁰ (similarly, *Codex Leimonus 250*, written even a little later than the Athenian manuscript¹¹ cannot be considered its autograph).

To this conclusion I can add another observation which also proves that *Codex 305* of the Historical and Ethnographical Society could not have been written by Cyril of Marmara. The point is that at the very end of the alphabetical Catalogue of Melourgs, given in this manuscript (the detailed exposition of it is to be found below), the names of Lampadarios Petros Peloponnesios, Lampadarios Petros Byzantios and Protopsaltos Jakovos Peloponnesios are supplemented in no alphabetical order at all¹². But Petros Peloponnesios is known to have been lampadarios in 1771-1778, Petros Byzantios in 1789-1800, and

⁸ See: *Διοβουινιώτης Κ. Κατάλογος τῶν κωδίκων τῆς ἐν Ἀθήναις Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας* // *Νέος Ἑλληνομνήμων* 20, 1926, 276-281.

⁹ *Χατζηγιακουμῆς Μ. Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*. Τ. Α. Ἀθήνα 1975, 147.

¹⁰ See also: *Χατζηγιακουμῆς Μ. Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. 1453-1820*, Ἀθήνα 1980, 94.

¹¹ It was described by A. Papadopoulos-Kerameus: *Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Κατάλογος τῶν ἐν τῇ βιβλιοθηκῇ τῆς ἐν Λεσβῷ ἱερῆς καὶ σεβασμῆς τοῦ Λειμῶνος μονῆς*// *ΕΦΣ Παράρτημα τοῦ ΙΖ τόμου*. Ἐν ΚΠόλει 1886, 118-119.

¹² See: *Διοβουινιώτης Κ. Op. cit.*, 280-281.

Jakovos Peloponnesios held the post of protopsaltos in 1790-1800¹³.

No doubt, Cyril of Marmara could not have lived up to the end of the XVIII century and could not have recorded those melourgs in his catalogue. And of course it could not have been done in the codex dated March 13, 1749, as somebody had recorded on fol.94 of Athenian Codex¹⁴. It is clear that this supplement was done later, regardless of the alphabetical order of the Catalogue. Most likely, *Codex 305* of the Historical and Ethnographical Society was copied from the original autograph of Cyril of Marmara and it was then that his Catalogue was enlarged.

It should be noted that this supplement is missing in the Catalogue of Melourgs from *RAIC 63*.

I managed to get the microfilms of the first 20 folios of *Codex 305* of the Historical and Ethnographical Society. Comparing those folios with the corresponding ones from *RAIC 63*, it was impossible not to notice the similar arrangement of the texts in both manuscripts. It looks like the scribes were trying hard to imitate some earlier manuscript from which the text had been scribed. Moreover, they seem to have tried to follow that manuscript even in the number of words in a line, for the above-mentioned identity of both codexes is broken only at times owing to the difference in handwriting (hence, because of the difference in the size of letters) and in the size of either manuscript.

Can this be an evidence of the fact that both, *Codex 305* of the Historical and Ethnographical Society and the treatise by Cyril of Marmara in *RAIC 63*, were scribed from the autograph of the "Archpriest" of Tinos? It will be possible to answer this

¹³. See: *Patrinelis Ch. Protopsaltae, Lampadarii, and Domesticoi of the Great Church during the post-Byzantine Period (1453-1821)* // SEC 3, 1973, 170.

¹⁴. See: *Δυοβουνιώτης K. Op. cit., 277.*

question only when the autograph has been found. In any case, in spite of the surprising similarity in arranging the text in both manuscripts, the difference in the end of the Catalogue of Melourgs seems to be a conclusive evidence of the fact that the treatise of Cyril of Marmara could not possibly have been scribed into *RAIC 63* from Athenian Codex, nor vice versa.

However, the circumstance that the autograph of Cyril of Marmara is still unknown makes the study of the work even more difficult. It consists of five parts.

The first of them (fol.2-9) deals with the exposition of the system of notation signs. Here the author's attention is focused on the interpretation of notation foundations, that is, on the theory of interval and soundless signs, namely, on those of its principles which had been formed in Byzantium. The influence of traditions makes itself manifest in everything, down to the citations from the popular Byzantine sources.

The second part of the treatise (fol.9v. -18v.) has a subtitle: "Τῶν κατὰ μουσικὴν ἤχων τε καὶ φθορῶν ἀκριβεστέρα θεωρία" - "A more exact theory of echoi and phthorai in music". When reading it for the first time, one cannot fail to note that here the author follows exclusively Byzantine traditions to the letter again. You can judge by yourself:

"Τί ἐστὶ μουσική;

Μουσική ἐστὶ τέχνη φωνητικὴ ἑμμελῶς καὶ εὐρύθμως ὀδεύουσα, καὶ ἑναρμόνιον μέλος ἀποτελοῦσα·

Ποσαχῶς ἐνεργεῖται ἡ μουσική;

Τριχῶς· διὰ στόματος, διὰ χειρῶν καὶ στόματος, καὶ διὰ χειρῶν μόνον.

Τίς ἢ διὰ στόματος καὶ αἱ λοιπαί;

Ἡ διὰ στόματος μουσική ἐστὶ τὰ ᾄσματα, αἱ ᾠδαί, οἱ τερεντισμοὶ καὶ ἄλλα διάφορα· ἢ διὰ χειρῶν καὶ στόματος ὡς ἡ αὐλητικὴ, διὰ χειρὸς μόνον, κιθάρα, ταμπούρι, καὶ τὰ παρὰ πλῆσια.

Ἡ διὰ στόματος μουσικὴ τίνι τρόπῳ ἐνεργεῖται;

Διὰ τῆς φωνῆς.

Τί ἐστὶ φωνή;

Φωνὴ ἐστὶν ἀπήχημα τεθησαυρισμένου πνεύματος, διὰ τινος ἁρμονίας ἐξαγομένου καὶ ἀρτηρίας προσδεομένου· φωνὴ δὲ λέγεται διὰ τὸ φῶς εἶναι νοός· ἅ γὰρ ἂν ἐν τῷ νῷ γεννηθῆ ταῦτα εἰς φῶς ἢ φωνὴν ἐξάγει· φωνὴ δὲ λέγεται καὶ πᾶσαι αἱ ἀνιῶσαι καὶ κατιῶσαι φωναὶ συνηγμέναι ἀπὸ μιᾶς μέχρις ἂν

" - What is music?

- Music is a melodiously and harmoniously moving vocal art, creating harmonious melos.

- How many ways can music be executed in?

- [In] three [ways]: by the mouth, by hands and the mouth, and by hands only.

- Which [music is created] by the mouth and [which] in other [ways]?

- The music, [created] by the mouth, is songs, odes, teretismoi and other various [genres]. By hands and the mouth [such kind of music] as auletike [is created]. By hands only the kithara, the drum and the similar [instruments are sounded].

- By means of what is the music, [which is created] by the mouth, executed?

- By voice.

- What is voice?

- Voice is an echo of the soul inspired, [arising] when a certain harmony is born and due to a proper throat. Voice it is called because light is reason, for all, that is born by reason, is taken to light by voice. And all ascending and descending sounds, collected in

ἀποτελέσεως τῶν ὀκτὼ ἤχων τὴν ἐνέργειαν.

Τί ἐστὶν ἤχος;

Ἦχος ἐστὶ τὸ ἐκ ζωτικῆς φύσεως ἐκφωνηθὲν καὶ ἀκροασθὲν παρὰ πολλῶν, ἢ ἐκκρουμένη κίνησις τοῦ ὄργάνου.

Πόσοι εἰσὶν οἱ ἤχοι;

Ὀκτώ.

Εἰς πόσα διαιροῦνται;

Εἰς δύο· εἰς κυρίους καὶ πλαγίους.

Πόσοι κύριοι;

Τέσσαρες.

Πόσοι δὲ πλαγίοι;

Τέσσαρες¹⁵.

one [chant] until you complete the functioning of eight echoi, are called voices, too.

- What is echos?

- Echos is what is emitted by a living creature and heard by many, or the clanging movement of an instrument.

- How many echoi there exist?

- Eight.

- How many [groups] are they divided into?

- Into two: basic and plagal.

- How many basic [are there]?

- Four.

- How many plagal [are there]?

- Four. "

It is evident that here we have the same *loci communes*, which are known to us by the earlier sources (see: "Pseudo-Damascene and others"): it is an old definition of music, and its "division" into the music, executed by the mouth, by the mouth and hands or only by hands, known since the ancient times; here we again read the popular phrase "Light is reason".

However, this is where the traditional character of the given part of the treatise by Cyril of Marmara ends, for it is followed by theoretical excursus, dealing with such modulation transitions from one echos into another, which neither Byzantine musical practice, nor the church music theory of Byzantine period knew of. The author focuses his attention on the complicated mode tonality processes, which were taking place in the music of his time. Moreover, we shall not see here any references to the authority of the famous Byzantine musicians and to their chants. The greatest authority mentioned twice by Cyril of Marmara (fol.12 v.) is κύρ Πέτρος, that is, undoubtedly, Petros Bereketes who lived at the beginning of the XVIII century. Thus, this

¹⁵. RAIC 63, fol. 9 v. - 10 v.

part of the treatise is not connected with Byzantine traditions (naturally, except its introductory part cited here).

The third part of work (fol.19-20 v.) is the catalogue of melourgs, done in alphabetical order, where mostly the musicians of Byzantine period are listed.

The fourth part (fol 21-26 v.) has the following title:

"Στοιχειωδεστέρα διδα-
σκαλία περὶ τῆς ἔξω μουσικῆς, ἐν
ἣ περὶ τε τῶν κατ' αὐτὴν
σοχμπέδων καὶ μακαμίων
λεγομένων ἔτι δὲ καὶ νημίων καὶ
ἄλλων τινῶν τούτοις ἐπιθεω-
ρουμένων..." "

"An elementary hand-
book on foreign music, where
[it is said] about the so-called
sochmpedes, makamias, and
also nemias and some of its
other categories..." "

And, finally, the title of the last part of the work by Cyril of Marmara is: "Σαφήνια (sic) ἐκ ποίων καὶ πόσων ἤχων συγκροτεῖται ἕκαστον τῶν μακαμίων καὶ τις ἢ ἀπάρχει καὶ μεχρὶ τέλους ἔφοδος"- "A clear exposition of what and of how many echoi each of the makamias is formed and what beginning they have up to the end". It is entirely devoted to the comparison of the echoi system with the mode tonality system of Oriental music and is accompanied with a large number of notation examples¹⁶ .

This brief survey of the contents of the treatise by Cyril of Marmara shows that only its two parts - the first and the third - bear some relation to the subject of the present book, that is, to the Byzantine theory of music and its existence after the fall of the Byzantine Empire. Therefore only these parts are to be given here.

¹⁶ These notation examples seem to have led astray I. Lebedeva, who considered that on fol.29-40 v. of *RAIC 63* "the chants from the octoechos" were given (see: *Лебедева И. Op. cit.*, 205).

А. Интервальные и беззвучные знаки

Чаще всего именно первая часть трактата привлекала наибольшее внимание. Так, например, в *Codex Xeropotamius 330* (1781-1782), написанном знаменитым Димитрием Лотом, излагается только первая часть сочинения¹. Спустя немногим более столетия крупнейший исследователь византийской музыки Константин Псахос опубликовал фрагмент из этого сочинения и им вновь оказалась первая часть². К сожалению, К. Псахос в своем издательском вступлении не сообщил, из какой рукописи он заимствовал опубликованный текст. Из его слов ясно только, что в этом же кодексе содержались теоретические работы Псевдо-Дамаскина, иеромонаха Гавриила, Мануила Хрисафа и других авторов. Почему же К. Псахос не опубликовал весь трактат Кирилла Мармаринского? Не содержал ли этот кодекс, подобно созданному Димитрием Лотом, также только первую часть?

Как бы там ни было, но я решил снабдить публикацию этой части трактата Кирилла Мармаринского из *РАИК 63* разночтениями из *кодекса 305 τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἐταιρείας* (= *ИЕЕ*) и публикации К. Псахоса (*PS*)³.

¹ См.: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...*, Α, 190.

² Δημοσίευσις ἀρχαίων ἀνεκδοτῶν χειρογράφων περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς // *Φορμιγξ*. Et. Α, 15 Μάρτ. 1902, 4α-β, 15-30. Ἀπρίλ, 6γ-7γ.

³ Невменный пример, расположенный в самом конце публикуемой части (лл.9-9 об.) см. на фоторепродукции.

A. Interval and soundless Signs.

Most often it was the first part of the treatise which attracted the greatest attention. Thus, for example, only the first part of the work¹ is given in *Codex Xeropotamus 330* (1781-1782), written by the famous Demetrios Lotos. A little more than a century later the most prominent researcher of Byzantine music Konstantinos Psachos published a fragment of this work and it happened to be the first part again². Unfortunately, K. Psachos did not mention in his publisher's preface what manuscript he had borrowed the published text from. From his words it could only be understood that the codex had contained the works by Pseudo-Damascene, Gabriel Hieromonachos, Manuel Chrysaphes and other authors. But why did he not publish the whole treatise of Cyril of Marmara? Could this codex, like the one created by Demetrios Lotos, have also included the first part only?

If anything, I decided to supplement the publication of this part of the treatise of Cyril of Marmara from *RAIC 63* with the variant readings from *Codex 305* τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνο-λογικῆς Ἑταιρείας (= **IEE**) and the publication of K. Psachos (**PS**)³

¹ See: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* A, 190.

² Δημοσίευσις ἀρχαίων ἀνεκδοτῶν χειρογραφῶν περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς//Φόρμιγξ. *Et. A*, 15 Μάρτ. 1902, 4α-β, 15-30. Ἀπρίλ. 6γ-7γ.

³ See the photocopy of the neumatic example, given at the very end of the part published here (fol. 9-9 v.)

Codex Petropolitanus RAIC 63
(fol.2-9)

2

Ἰσαγωγή¹ μουσικῆς κατ' ἐρωταπόκρισιν εἰς ῥαχοτέραν κατά-
ληψιν τῶν μαθητιόντων, ἧς ὁ λόγος περὶ τε τῶν ἀνιουσῶν καὶ
κατιου-
σῶν φωνῶν, σωμάτων τε καὶ πνευμάτων ἧ καθ' ἑαυτὰ καὶ ἧ
πρὸς ἀλληλα ἔχουσιν², ἔν τε³ συνθέσει καὶ συντάξει⁴,
καὶ περι

5. τῶν ἐνεργειῶν τε καὶ σχημάτων⁵ τῶν κοινῶς λεγομένων
μεγά-
λων⁶ σημαδίων, παρὰ τε τοῖς πάλαι καὶ νῦν, ἐπὶ παντός
ἤχου,
φθορῶν τε αὐτῶν καὶ φωνουργιῶν καὶ λήξεων⁷, καὶ τῶν⁸
τινῶν ἄλλων
παρεπομένων αὐτοῖς, ποιηθεῖσα παρ' ἐμοῦ⁹ Κυρίλλου ἀρ-
χιερέως Τίνου τοῦ Μαρμαρινοῦ.

10. Ἀρχή, μέση, τέλος¹⁰ καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τῆς
μουσικῆς
τέχνης ὁποῖον¹¹ ἐστί;
Τὸ ἴσον **Ϸ**
Καὶ χωρὶς τούτου οὐ κατορθοῦται φωνή; **Ϸ**
Οὔμενον.

15. Λέγεται δὲ ἄφωνον; **Ϸ**
Πάνυ γ' οὖν¹².

14.

Ἐπεὶ δ'¹ ἐστὶν ἄφωνον, πῶς ἔχει τὸ σύστημα ἢ καθόλου
μουσικὴ παρ' αὐτοῦ;

¹. PS: Εἰσαγωγή ². PS: abest ³. IEE, PS: ἔντε ⁴. PS: συντάξει καὶ συνθέσει
⁵. PS: τῶν ἐνεργειῶν τε καὶ σχημάτων non continet ⁶. PS: μεγάλων abest ⁷. PS: pro
votis παρὰ τε τοῖς πάλαι - καὶ λήξεων dat κατ' ἐτυμολογίαν ἤχων τε καὶ φθορῶν
⁸. PS: τῶν abest ⁹. PS: pro loco ποιηθεῖσα παρ' ἐμοῦ dat συντεθεῖσα παρὰ τοῦ Κύρ
¹⁰. PS: τέλος non habet ¹¹. PS: ποῖον ¹². PS: γοῦν
¹. PS: δέ

Οὐχ' ὅτι φωνῆς ἀμοιρεῖ², φωνεῖται μὲν, ἀλλ' οὐ μετρηται³.

Διὰ πάσης τῆς ἰσότητος ποῖον ψάλλεται;

Τὸ ἴσον **ε**

5. Διὰ πάσης τῆς ἀναβάσεως;⁴

Τὸ ὀλίγον —

Διὰ πάσης τῆς καταβάσεως;⁵

Ὁ ἀπόστροφος **γ**

Ἐκ πόσων φωνῶν συνίσταται ἡ μουσική;

10. Ἐκ πέντε καὶ δέκα.

Εἰπέ ἡμῖν καὶ τὰς αὐτῶν ὀνομασίας;

Ἴσον **ε** ὀλίγον — ὄξεϊα / πετασθῆ⁶ **ω**

κούφισμα **ε**κ πελασθόν⁷ **γ** δύο κεντήματα **||**

κέντημα **** ὑψηλή **∟** ἀπόστροφος **γ**

15. δύο ἀποστροφὸν δέσμοι⁸ **>>** ἀπορροή **ς**

κρατημοῦ πόρρον **γ** ἐλαφρόν **∩** χαμηλή⁹ **γ**

3 Αὐται αἱ φωναὶ εἰς πόσα διαιροῦνται;

Εἰς δύο.

Εἰς ποῖα;

Εἰς ἀνιούσας καὶ κατιούσας.

5. Πόσαι αἱ ἀνιούσαι;

Χωρὶς τοῦ ἴσου, ὅπερ οὐ τῶν μετρομένων ἐστὶν ὀκτώ¹.

Εἰπέ μοι ὅποια εἰσὶν αἱ ἀνιούσαι;

² IEE, PS: ἀμοιροῖ ³ PS: μετρεῖται ⁴ PS: τῆς ἀναβάσεως, ὅποιον ψάλλεται;

⁵ PS: τῆς καταβάσεως, ὅποιον ψάλλεται; ⁶ PS: πετασθῆ ⁷ PS: πελαστόν

⁸ PS: δύο ἀπόστροφοι ⁹ PS: καὶ χαμηλή

¹ PS: *pro loco* ὅπερ — ὀκτώ *scribitur* (ὅπερ οὐ μετρεῖται), ὀκτὼ εἰσὶν

Τὸ ὀλίγον — ἡ ὄξεια / ἡ πετασθή ω

τὸ κούφισμα $\epsilon\chi$ τὸ πελασθόν² γ τὰ δύο κεντήματα \ll

10. τὸ κέντημα \setminus καὶ ὑψηλή \angle

Εἰς πόσα διαιροῦνται αἱ ὀκτώ αὐται³ ἀνιούσαι φωναί;

Εἰς δύο⁴ τῶν κεντημάτων.

Εἰς τί;

Εἰς σώματα καὶ εἰς πνεύματα.

15. Πόσαι αἱ κατιούσαι;

Ἐξ.

3γ.

Καύται¹ εἰς πόσα διαιροῦνται;

Εἰς δύο.

Εἰς τί;

Ἄνευ τῆς ἀπορρόης εἰς σώματα καὶ² πνεύματα.

5. Ἐκ τῶν ἀνιουσῶν φωνῶν ποῖα εἰσὶ σώματα³ καὶ ποῖα

πνεύματα; ⁴

Σώματα⁵ μὲν τὸ ὀλίγον — ἡ ὄξεια / ἡ πετασθή⁶ ω

τὸ κούφισμα $\epsilon\chi$ τὸ πελασθόν⁷ γ

Πνεύματα δὲ τὸ κέντημα \setminus καὶ ὑψηλή⁸ \angle

Ἐκ τῶν κατιουσῶν⁹ μὲν σώματα ὁ ἀπόστροφος \rangle

10. οἱ δύο ἀποστροφοςύνδεσμοι¹⁰ \gg τὸ κρατημο-

ὑπόρρον γ

Πνεύματα δὲ τὸ ἐλαφρόν \cup καὶ ἡ χαμιλή ψ

Τὰ ἀνιόντα σημαδόφωνα καλούμενα πόσας φωνάς

ἀποτελοῦσι; ¹¹

2. PS: τὸ πελαστόν 3. PS: αὐται non habet 4. IEE, PS: δύο πλήν

1. PS: αὐται 2. PS: καὶ εἰς 3. PS: τὰ σώματα 4. PS: τὰ πνεύματα 5. PS: Ἀνιόντα

σώματα 6. PS: ἡ πεταστή 7. PS: τὸ πελαστόν 8. PS: ἡ ὑψηλή 9. IEE, PS: τῶν

κατιουσῶν ὁποῖα; Ἐκ τῶν κατιουσῶν 10. PS: ἀπόστροφοι, οἱ καὶ σύνδεσμοι

11. PS: ἀποτελοῦσιν;

Δύο καὶ δέκα.

Καὶ πῶς ὄντα ὀκτὼ ἀποτελοῦσι φωνὰς δύο καὶ δέκα;

15. Τὰ μὲν σώματα ἔχει ἀνά μίαν φωνήν, τὰ δὲ πν(εύμ)ατα ἀνά δύο.

Οἶον¹² τὸ ὀλίγον — α ἢ ὀξεῖα / α ἢ πετασθῆ ω α

- 4 τὸ κούφισμα Ϸ α τὸ πελασθύν Ψ α τὰ δύο κεντήματα \ \ α

τὸ κέντημα \ β καὶ ὑψηλὴ L δ.

Τὰ κατιόντα σημαδόφωνα πόσας φωνὰς ἀποτελεῖ; ¹

Δύω² καὶ δέκα.

5. Τίτι λόγῳ;

“Ὡσπερ καὶ τὰ κατιόντα, δηλαδὴ³ ὁ ἀπόστροφος > α οἱ

δύο >> α

ἀποστροφουσύνδεσμοι >> α ἢ ἀπορροή Ϻ β τὸ κρατημο-

ὑπόρροον Ϸ β

τὸ ἐλαφρὸν ^ β καὶ ἡ χαμιλὴ \ δ.

Τί διαφέρουσι τῶν σωμάτων τὰ ἀνιόντα πν(εύμ)ατα;

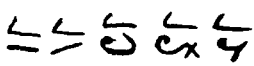
10. “Ὅτι τὰ μὲν πν(εύμ)ατα ὑποτάσσουσι, τὰ δὲ σώματα ὑποτάσσονται

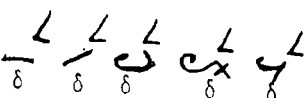
ὑπὸ τε τοῦ ἴσου, καὶ ὑπὸ τῶν ἀνιόντων πν(ευμ)άτων, καὶ ἐκ τῶν κατιόντων


¹². PS: Οἶον - καὶ ὑψηλὴ *abest*

¹. PS: ἀποτελοῦσιν; ². IEE, PS: Δύο ³. PS: δηλαδὴ - ἡ χαμιλὴ *non continet*

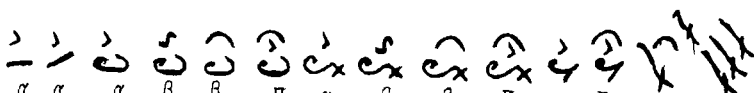
σωμάτων τε⁴ καὶ πνευμάτων⁵, ὡς ὄρα⁶ς ταυτὶ κείμενα:

μετὰ⁷ ἴσου 
 α φ ω ν α

μετὰ⁸ ὑψηλῆς 
 δ δ δ δ δ

15. μετὰ⁹ κεντήματος 
 ρ β β β β β β

μετὰ¹⁰ κατιουσῶν


 α α α β β Γ α β β Γ α Γ σ τ σ τ

47. Διατί πρῶτον μὲν σώματα, ὕστερον δὲ πν(εύμ)ατα;

⁴. PS: τε *abest* ⁵. PS: πνεύματα ⁶. PS: ὄρα^ς *non habet* ⁷. PS: ἐπτά ⁸. PS: ἐπτά
⁹. PS: ἐπτά ¹⁰. PS: ἐπτά

“Οτι μετὰ τὴν κατασκευὴν τοῦ σώματος συντίθεται καὶ ἡ
 ψυχὴ¹.
 Χάριν παραδείγματος: καθάπερ ἡ ψυχὴ ἔχει ἀδυνάτως
 σώματος δι-
 χα ἐνεργῆσαί τι², οὕτω καὶ ἐν τῇ μουσικῇ τέχνῃ³, τὰ
 πν(εῦμ)ατα ἄνευ

5. σωματων οὐ δύναται ἐκτελέσαι τι μέλος.
 Ἡ ὑψηλὴ αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν μόνη οὐχ ἴσταται ποτ'⁴ ἢ ἐν
 συντάξει

μετὰ τὸ ὀλίγον $\frac{\angle}{\delta}$ τὴν πετασθίν⁵ $\frac{\angle}{\delta}$ τὴν ὀξεϊαν $\frac{\angle}{\delta}$

τὸ πελασθόν⁶ $\frac{\angle}{\delta}$ ἢ ἐν συνθέσει μετὰ τοῦ ὀλίγου $\frac{\angle}{\epsilon}$ τῆς

ὀξεΐας $\frac{\angle}{\epsilon}$

τῆς πετασθῆς⁷ $\frac{\angle}{\epsilon}$ καὶ τοῦ πελασθοῦ⁸ $\frac{\angle}{\epsilon}$

10. Ὅμοιως καὶ τὸ κέντημα, ὅμως τὸ κέντημα διαφέρει τῆς
 ὑψηλῆς ἢ
 ὑψηλὴ τίθεται ἔμπροσθεν εἰς⁹ τὰ ἄνω τῆς λαχούσης φωνῆς, ἢ
 μέ-
 στον αὐτῆς ἄνωθεν, ἢ¹⁰ ὀπισθεν αὐτῆς ἄνωθεν, τὸ δὲ κέντημα
 ἔμ-

¹. PS: ἡ ὑψηλὴ ². PS: ἐνεργῆσαί τι *non habet* ³. PS: τέχνη *abest* ⁴. IEE, PS: ποτέ
⁵. PS: πεταστήν ⁶. PS: πελαστόν ⁷. PS: πεταστής ⁸. PS: πελαστοῦ ⁹. PS: *in loco*
 εἰς *dat* δέ ¹⁰. PS: ἢ - ἄνωθεν *non continet*

προσθεν, μέσον, ὀπισθεν, κάτωθεν.

β β β β β β β β Γ Γ Γ Γ στ στ στ στ

Καὶ μάλιστα συντάσσεται καὶ διὰ τῆς βαρείας καθάπερ¹¹

καὶ τὸ ἐλαφρόν

- 5 15. Τί οὐ συνηρίθμησας τὰ δύο κεντήματα, μήτε τοῖς σώμασι, μήτε τοῖς πνεύμασι;
"Ὅτι εἰ καὶ¹ παρὰ τοῖς παλαιοῖς ἔλαχον τὸ τοῦ σώματος ὄνομα κατὰ
τινα ἀναγωγικωτέραν ἔννοιαν ἄλλ' ἐμοί γε² οὐχ οὕτω, ὅτι τὰ ἀ-
νιόντα σώματα ὑποτάσσονται³ μὲν ὑπὸ τοῦ ἴσου, καὶ ὑπὸ τῶν ἀ-
νιόντων πνευμάτων, ὁμοίως καὶ ἐκ τῶν κατιόντων σωμάτων τε καὶ

¹¹ PS: *in loco* καθάπερ *dat* καθός
¹ PS: καὶ *abest* ² PS: ἔμοιγε ³ PS: ὑποτάσσονται

5. πνευμάτων, καὶ συλλαβὴν ἔχουσι⁴ ἐν τῇ συνθέσει ὅπου ἂν
 τεθῶσιν⁵
 αὐτὰ δὲ οὐ λέγω πνεύματα, ὅτι οὐχ ὑποτάσσουσιν, ἀλλ' οὔτε
 σῶμα⁵ ἔ-
 πει οὐχ ὑποτάσσονται, οὔτε καὶ ἰδίαν συλλαβὴν δέχονται. διὰ
 τοῦτο μό-
 νον λέγομεν⁶, ὅτι εἰσὶ τῶν μεταγενεστέρων, καθὼς φασί⁷ καὶ
 γὰρ τὸν
 τῶν αἰγυπτίων βασιλέα⁷ τὸν μουσικὸν προσθεῖναι⁸
 ἄνωθεν τοῦ κεν-
 10. τήματος ὀξείας⁹, καὶ κάτωθεν τὸ ὀλίγον ὀνομάσσοντα ὑψηλὴν
 ἔχουσαν
 φωνὰς τέσσαρας, οἶμαι δ' ¹⁰ ὅτι καὶ τοῦ¹¹ εἰσὶ καὶ ταῦτα,
 ὡς ἄχρηστα¹²
 διπλὴν ἔχοντα τὴν ἐνέργειαν τῆς ὀξείας, καὶ τοῦτο μόνον
 διαφέρουσι τῶν
 πνευμάτων ὡς ἔχοντα μίαν φωνήν, διὸ καὶ μᾶλλον εἰσὶ
 πνεύματα, ἢ
 σῶματα, καθ' ὅτι καὶ μόνον οὐχ ἴστανται ποτέ.
 15. Εἰπέ ἡμῖν καὶ περὶ τῶν κατιουσῶν φωνῶν καὶ περὶ τῶν αὐτῶν
 πνευ-
 μάτων· πόσα μὲν σῶματα, πόσα δὲ πνεύματα;

5v. Σῶματα μὲν τρία¹, ὁ ἀπόστροφος > οἱ δύο
 ἀποστροφοσύνδεσμοι² >>
 πνεύματα δὲ δύο τὸ ἐλαφρόν < καὶ ἡ χαμιλή <
 Τί διαφέρουσι τὰ σῶματα τῶν πνευμάτων;
 "Ὅτι τὰ σῶματα³ ὑπὸ τῶν πνευμάτων⁴ οὕτως

5. ὑποτάσσονται, ὡς ὄρα⁵ β δ β δ
 Ἡ ἀπορροή ς ὁποίου γένους ἐστίν;
 Οὗτ' ⁵ ἐκ τῶν σωμάτων, οὗτ' ⁵ τῶν πνευμάτων, ἀλλὰ τοῦ
 φάρυγγος

4. IEE, PS: ἔχουσι 5. PS: σῶματα 6. PS: λέγοντες 7. PS: βασιλέα ποτολαμαῖον

8. PS: προσθεῖναι 9. IEE, PS: ὀξεῖαν 10. PS: δέ 11. PS: ταύτου


12. PS: εὐχρηστα

1. PS: δύο 2. PS: οἱ δύο ἀπόστροφοι, οἱ καὶ σύνδεσμοι 3. PS: σῶματα ὑποτάσσονται

4. PS: *pro verbis* τῶν πνευμάτων – ὡς ὄρα⁵ *scribitur* τῶν πνευμάτων, καὶ μένουσιν ἄφωνα.
 τὰ δὲ πνεύματα, οὐχ ὑποτάσσονται, ἀλλ' ἔχουσι τὰς φωνὰς αὐτῶν, οὕτως 5. PS: Οὗτε

σύντομος κινήσις εὐήχως καὶ ἐμμελῶς τὴν φωνὴν ἰεῖσα⁶, διὸ
καὶ
μέλος καλεῖται.




10. Ἔστιν ἄλλως πως ἢ ταύτης χρῆσις;
Πάντως γε προτιθεμένου αὐτῆ τοῦ πιάσματος γίνεται
σημάδιον κα-

λούμενον σείσμα  ἀποτελοῦν ἕτεροῖσι⁷ ἦχον φθορικὸν
πρὸς

διαφορὰν τοῦ ἦχου, ᾧ τίθεται.

Τὸ κρατιμοῦ πόρροον τί ἐστὶ;⁸ 


15. Σύνθετον ἐκ κρατήματος καὶ ἐξ⁹ ἀπορροῆς.
Ἐποτασσόμενον;¹⁰











6. Ναί¹, ὑπὸ τοῦ ὀμαλοῦ  σημαδίου, εἰ δὲ τῆ συνθέσει
μόνου εὐρισκομέ-
νου κατὰ τὴν χρῆσιν τοῦ ποιητοῦ, ἔχει τὴν ἐνέργειαν αὐτοῦ αἰί
διὰ τοῦ
ἑτέρου σημαδίου διαφόρως², εἰ δὲ θεθεῖς³ μετὰ τοῦ ὀμαλοῦ
 γίνε-
ται σημαδίων καλούμενον ἀργοσύνθετον 

5. Ὡστε διὰ ταύτης τῆς συνθέσεως τελειοῦται⁴ ἡ μουσικὴ
τέχνη;

Οὔμενον ἄλλα καὶ⁵ μετὰ τῶν σημαδίων.

Εἰπέ ἡμῖν πόσα εἰσὶ τὸν ἀριθμὸν, καὶ τὰς αὐτῶν ὀνομασίας;

Παρὰ μὲν τοῖς παλαιοῖς πλείω τῶν τεσσαράκοντα,
τὰ δὲ παρ' ἡμῖν μόνον τεσσαράκοντα, οἷον⁶ ἴσον 

10. διπλή  παρακλητικὴ  κράτημα  λύγισμα 
κύλισμα  ἀντικενοκύλισμα  τρομικόν 
στρεπτόν  τρομικοσύναγμα  ψηφιστόν 

6. PS: ἀποπτύουσα 7. IEE: ἕτεροῖον PS: ἕτερον 8. PS: ἐστίν; 9. PS: ἐξ *abest*

10. PS: Ἐποτασσόμενον, ἢ οὐχί;

1. PS: *in loco Nai dat* Ἐποτασσόμενον μὲν 2. PS: σημαδίου διαφόρως *non habet*

3. IEE, PS: θεθεῖη 4. PS: τελεῖται 5. PS: καὶ *abest* 6. PS: οἷον – καὶ ἡμίφθορον *non continet*

ψηφιστοσύναγμα Ϛ γοργόν Γ ἄργόν Υ σταυρός †
ἀντικένωμα Υ ὀμαλόν Υ θεματισμός ἔσω Ϛ

15. ἕτερος ἔξω Ϛ ἐπέγευμα Ϛ παρακάλεσμα Ϛ

6v. ἕτερον Ϛ ξηρόν κλάσμα Ϛ ἄργοςύνθετον Ϛ
γοργοσύνθετον Ϛ ἀπόδομα Ϛ οὐράνισμα Ϛ
θές καὶ ἀπόθες Ϛ θέμα ἀπλοῦν Ϛ χόραμα¹ Ϛ
τζάκισμα Ϛ ψηφιστοπαρακάλεσμα Ϛ
τρομικοπαρακάλεσμα Ϛ πιάσμα Ϛ σεῖσμα Ϛ

5. σύναγμα Z ἔναρξις Z βαρεῖα L

ἡμίφωνον Ϛ καὶ ἡμίφθορον Ϛ

Σημάδια μόνον καλοῦνται, ἢ καὶ ἄλλως πως;
Καὶ μεγάλοι ὑποστάσεις, καὶ σχήματα διάφορα.
Ἔχουσι καὶ φωνάς;

10. Οὐχί, εἰ μὴ² σχῆμα μόνον.

Παρὰ τοῖς παλαιοῖς τίς ἦν ἡ τούτων χρῆσις;
Οἶα³ καὶ ἡ⁴ παρ' ἡμῖν, πλὴν τῆς χειρονομίας, ἣτις ἔλαθεν ἡμᾶς.
Καὶ πῶς δυνάμεθα ψάλλειν ἄνευ τῆς χειρονομίας;
Ἐκεῖνοι εἶχον τότε πρακτικὸν καὶ θεωρητικὸν μετὰ τῆς αὐτῆς
χειρο-

15. νομίας ἡμεῖς δὲ τάνυν τῷ πρακτικῷ μόνῳ χρώμεθα,
τι ἐς τόδε⁵ τοῦ χρόνου διὰ τῶν διδασκάλων τῆς μουσικῆς
παραμεῖναν-

7 δυνατὸν, εἰπὲ ἡμῖν¹ καὶ κατὰ μέρος τὰς ἐνεργείας τῶν
τέχνης⁶ εἰ
σημαδίων;
Οὐκ εἰμὶ ἰκανὸς διὰ λόγου εἰπεῖν τι περὶ αὐτῶν, εἴπερ γὰρ ἦν
δυνατὸν
εἶπον ἄν καὶ οἱ ἀρχαῖοι τὰς ἐνεργείας αὐτῶν διὰ λόγου
ἡμεῖς² δὲ μόνον

¹. IEE: χόρευμα ². IEE: εἰ μί PS: εἰ μὴ abest ³. PS: Οἶον ⁴. PS: ἡ ⁵. PS: in loco ἐς
τόδε dat εἰς τὸ διὰ ⁶. PS: τέχνης abest
¹. PS: ἡμῖν abest ². PS: ἡμᾶς

- διὰ προφορᾶς· εἶπω δὲ ὑμῶν³ ἐτοιμολογίαν⁴ τινὰ λαβὼν τὰς
 5. παρὰ κύρ' Ἐμανουήλ⁵ Χρυσάφου ἄτινα⁶ καὶ ὡς ἐν μέρει
 ἀφορμᾶς
 θήσομαι καὶ διὰ παραδειγμάτων ὄση μοι δύναμις⁷ δηλώσω
 προσθήκης
 μῆτε ἀνάβασιν ἔχει, μῆτε κατάβασιν, ἀλλὰ φυλάττει ἰσότητα
 τὸ ἴσον
 οὗ σχηματισθῆ ὁ ἦχος διὰ στόματος. ἔπειτα ἡ ἀναβαίνει διὰ
 ἔως
 ἡ καταβαίνει⁸ διὰ κατιούσης, καὶ ποτὲ μὲν δέχεται διπλὴν ἐν
 ἀνιούσης
 τῇ ἀνα-
 10. βάσει ἢ κράτημα ἐν τῇ καταβάσει.
 " ἢ διπλὴ // ἄλλην ἐνέργειαν οὐκ ἔχει, εἰ μὴ⁹ ἵνα γίνεται¹⁰
 αἰτία ἀργίας με-
 λούσης¹¹, ἢ καὶ ὅταν ἔπεται ἀνιούσα.
 " ὁμοίως καὶ τὸ κράτημα / ㄥ ἐν ταῖς κατιούσαις.
 " ἢ δὲ παρακλητικὴ ㄣ παρακλητικὸν ποιεῖ τὸ μέλος, καὶ
 ὡσπερ
 15. δεόμενος¹².
 " τὸ δὲ παρακάλεσμα ㄤ ὡσπερ ὁ παρακαλῶν μετὰ καὶ
 κλασμέ-
 7v. νης¹ φωνῆς, ποιεῖται τὴν δεομένην ὑμῶδιαν, ὅς δ' ἂν τις
 ἄμφο ψάλ-
 λη. ὀφείλει² θλαῖν τὴν φωνὴν καὶ τὸ μέλος μετὰ ἰλαροῦ
 τρόπου.
 " τὸ ἕτερον ㄥ ἐνίοτε ἀντὶ παρακαλέσματος τίθεται, καὶ ὡς
 ἐπὶ τὸ πλεῖστον
 ἐν τοῖς κρατήμασιν³ ἔνεκεν ταχύτητος.
 5. ὅταν δὲ τεθῆ ἄλλαχού πάντῃ ἀνόμοιον ἔστι.
 " τὸ δὲ κύλισμα⁴ ㄥ κυλίει καὶ στρέφει τὰς φωνάς·
 " τὸ δὲ ἀντικενωκύλισμα ㄥ σύνθετον ἔστι⁵ ἄντε⁶ τοῦ
 κύλισματος,
 καὶ ἀντικενώματος.

³ IEE, PS: ὑμῖν ⁴ PS: ἐτοιμολογίαν ⁵ IEE: Ἐμανουήλ PS: Μανουήλ

⁶ IEE: ἦντινα PS: ἦν τινα ⁷ PS: δύναμις *abest* ⁸ PS: καταβαίνει ⁹ PS: εἰμή

¹⁰ PS: *in loco* γίνεται *dat* γεινή ¹¹ IEE, PS: μέλους ¹² IEE, PS: δεόμενον

¹ IEE, PS: κεκλασμένης ² PS: ὀφείλει ἄμφο ³ PS: κρατήμασι ⁴ PS: τὸ δὲ

κύλισμα - τὰς φωνὰς *non continet* ⁵ PS: ἔστιν ⁶ IEE: ἐν τε PS: ἐκ τε

" τῷ δὲ τρομικῷ τε⁷ ∫ καὶ στρεπτῷ ∟ τὸν αὐτὸν τρόπον

10. σχηματίζων τὴν φωνὴν ὑπόκλιονον⁸ καὶ ἔντρομον, ὅταν δὲ
χρήσι
μμάι αἱ αὐταὶ⁹ συμπέσωσιν, ἐν τῇ α^{-η} τίθεται τὸ τρομικόν
δύο γρα-
καὶ¹⁰ ἐν τῇ
β^{-α} τὸ ἔκστρεπτον.

" τὸ ψηφιστὸν ∪ ἀπὸ τοῦ ψηφίζεῖν καὶ ἀριθμεῖν τιθέμενον,
ἐν-
θα ψάλλονται αἱ φωναὶ κεχωρισμέναι, καὶ οὐχ¹¹ ὁμοῦ
προφερόμεναι.

15. " τὸ δὲ γοργόν ∟ ∟ καὶ ἄργον δῆλα εἰσὶν ἐκ τῆς αὐτῶν¹²
ονομασίας.

8 " ὁ δὲ σταυρὸς σταυροειδῶς σχηματίζει τὴν φωνὴν ἐν τῇ θέσει,
καὶ γὰρ ἀ-
ναμεταξὺ τεσσάρων ὀλίγον¹ τίθεται ἀνὰ μία ὀξεῖα, καὶ
ἀπόστροφος,
ἧ² ἀντὶ τούτων τίθενται δύο σταυροί, καὶ τελειοῦται ἡ θέσις,
καὶ αἰεὶ ἐν ταῖς ἀνα-
βάσει τίθεται.

" τὸ δὲ ὁμαλόν ∟ ὅτι³ δ⁴ αὐτοῦ λεῖον καὶ ὁμαλὸν
γίνεται τὸ μέλος.

5. " ὁ δὲ θεματισμὸς ὁ ἔσω τε⁵ ∟ καὶ ἔξω ∟ διὰ τοῦ θῆτα
στοιχείου χα-
ρακτηρίζεται ἔχων κατὰ τὸ μέσον γραμμῆν, ἥτις εἰ μὲν
κάτω⁶ κλί-
νει⁷, γίνεται ὁ ἔσω θεματισμὸς, εἰ δὲ ἄνω γίνεται ὁ ἔξω
θεματισμὸς,
ὅστις αἰεὶ ἐν τῷ β^{-ω} καὶ πλ(αγί)ω β^{-ω} ἤχῳ τίθεται.⁸

" τὸ θὲς καὶ ἀπόθες ∟ δύο θῆτα ὑπὸ μιᾶς παρακλητικῆς
συνεχόμε-

7. PS: τε *abest* 8. PS: ὑπόκλιονον 9. PS: αἱ αὐταὶ *abest* 10. PS: καὶ *abest*

11. PS: οὐχί 12. PS: αὐτῶν *abest*

1. PS: ὀλίγων 2. IEE, PS: ἦ 3. PS: ὅτε 4. IEE, PS: δι 5. PS: τε καὶ ἔξω *non habet* 6. PS: κάτω *abest* 7. IEE, PS: κλίνη 8. PS: *pro verbis* τῷ β^{-ω} καὶ - τίθεται *dat* δευτέρῳ καὶ τῷ πλαγίῳ αὐτοῦ τίθεται

10. να, καὶ θέσιν ἀποτελοῦντα, διὸ θές καὶ ἀπόθες κέκληνται.
" τὸ δὲ ξηρὸν κλάσμα Υ διὰ τὸ κλάσθαι τὴν φωνὴν δι' αὐτοῦ
σκληρῶς τε καὶ τραχέως προφέρεσθαι τὴν ὑμνωδίαν οὕτω
καλεῖται.

" τὸ ἀργοσύνθετον μέλους βραδύτητα Υ δείκνυσι⁹.

" τὸ γοργοσύνθετον ταχύτητα Υ τὸ οὐράνισμα $\#e_4$

15. ὕμνοι τὴν φωνὴν οὐρανίζων, εἶτα καταβιβάζει.

" τὸ δὲ¹⁰ ἀπόδερμα Υ ἢ μάλλον¹¹ ἀπόδομα αἶε ἐν ταῖς
ἀποδόσεσι¹² τῶν

8v. θέσεω(ν) τίθεται.

" τὸ χόραμα¹ Σ καὶ τοῦτου τὸ ὄνομα παρὰ τοῦ τοιῶς δὲ
σηματιζομένου μέλους
γέγραπται² κυκλικῶς γὰρ στρέφεται ὡσπερ ὁ χορὸς.

" τὸ δὲ³ σύναγμα καλούμενον συνάγει ἐν ἑαυτῷ Z
τέσσαρας

5. φωνάς, ἔστι δ' ὅτε καὶ τρεῖς.

" τὸ ψηφιστοπαρακάλεσμα ξ ἐκ ψηφιστοῦ καὶ
παρακαλέσματος σύγκειται.

" τὸ τρομικοπαρακάλεσμα⁴ ξ ἐκ τρομικοῦ καὶ ἑτέρου
παρακαλέ-
σματος.


" τὸ τρομικοσύνναγμα⁵ ξ ἐκ τρομικοῦ καὶ συνάγματος.


10. " τὸ ψηφιστοσύνναγμα ξ ἐκ ψηφιστοῦ καὶ συνάγματος.


" τὸ <π>ασμα⁶ ξ ἐκ δύο βαρειῶν, παρὰ τὸ⁷ πιέζειν καὶ
θλίβειν⁸ τὴν φωνήν.


⁹ PS: δείκνυσιν ¹⁰ PS: δὲ abest ¹¹ PS: μάλλον εἶπειν ¹² IEE, PS: ἀποδόσεσι

¹ IEE, PS: τὸ χόραμα ² PS: εἴληπται ³ PS: δὲ abest ⁴ PS: τὸ τρομικὸν
παρακάλεσμα ⁵ PS: τὸ τρομικοσύνναγμα - καὶ συνάγματος non continet ⁶ Primae
binae litterae istius verbi obscure et immunde scriptae sunt. ⁷ PS: τοῦ ⁸ PS: βλίβεν

" ἡ βαρεῖα  παρὰ τὸ βαρὺ⁹ καὶ μετὰ τόνου προφέρεσθαι
ἔχουσα¹⁰ φωνήν
νήν μελιζομένην μέν, οὐ μετρομένην δέ.

" ἡ ἔναρξις δὲ  παρὰ τὸ¹¹ ἑτέρου ἤχου ἀρχὴν γίνεσθαι,
ἦγουν κατὰ μουσι-
15. κούς ἐναλλαγὴν.

" τὸ ἡμίφωνον  καὶ ἐξ αὐτοῦ τοῦ ὀνόματος δῆλον ἐστὶ¹²,
ὅτι ἡ-
9 μίσειαν ἐμφαίνει φωνὴν καὶ τελείαν.

" τὸ δὲ ἡμίφθορον  παρὰ τὸ ἡμίσειαν φθορὰν ὑποδηλοῦν.
ταῦτα δὲ οὐκ ἄλλως ἐναργῆ τε καὶ σαφεῖ τοῖς μαθητουομένοις
εἴη, εἰ μὴ
διὰ χειρονομίας ἢ προφορᾶς· καίπερ ἔχουσι καὶ τὰ¹ τὴν
ἐνέργειαν
5. αὐτῶν ὀρθήν, ὅταν ᾧσι σύμφωνα ταῖς γραμμαῖς· ἐπέιγε
πολλάκις ἔ-
στιν ἰδεῖν² ἑτέραν γραμμὴν, καὶ ἕτερα σημάδια ἢ κατὰ
παραγραφὴν,
ἢ καὶ πρὸς κάλλος, καὶ³ μόνον τῆς γραμμῆς· διὸ καὶ ἄνευ
αὐτῶν δυνάμε-
θα ψάλλειν, ὅταν ἦ⁴ ἡ γραμμὴ τῆς συνθέσεως ὀρθή, καθὼς
καὶ⁵ ἐν τῷ
παλαιῷ στιχιραρίῳ, ἐν ᾧ καὶ ἄνευ τῶν σημαδίων ψάλλομεν, εἰ
καὶ δυσ-
10. χερεστάτην τὴν γραμμὴν εὐρίσκομεν.

⁹. PS: τοῦ βαβέος ¹⁰. IEE: ἔχουσαν ¹¹. PS: τοῦ ¹². IEE, PS: ἐστὶν

¹. PS: κατὰ ². PS: εἰδεῖν ³. PS: καὶ *abest* ⁴. PS: ἢ ⁵. PS: καὶ *abest*

Перевод

Л.2. Введение в музыку посредством вопрооответника (для более легкого восприятия учеников), речь в котором [пойдет] о восходящих и нисходящих интервалах, о телах и духах, бывающих самостоятельными и находящимися во взаимных отношениях, в соединении и сочетании, а также о действии и формах знаков, называемых обычно большими, об этимологии ихосов и фтор¹ и кое о чем другом, присущем им, - созданное мною, Кириллом Мармаринским, архиереем Тиноса.

- Что является началом, серединой, концом и системой всех знаков музыкального искусства?

- Исон ϵ

- Без него не образуется интервал? ϵ

- Действительно, не [образуется].

- Он называется безинтервальным? ϵ

- Совершенно так.

Л.2 об. - Поскольку он безинтервальный, то каким образом благодаря ему музыка обладает системой?

- Не потому что он лишен звучания. Он звучит, но не измеряется [как интервал]².

- Какой [знак] поется при всяком равенстве [с предыдущим звуком]?

- Исон .

- А при всяком повышении?

- Олигон .

- А при любом понижении?

- Апостроф

- Из скольких звучащих знаков составляется музыка?

- Из 15.

- Скажи нам их названия.

- Исон ϵ олигон — оксия / петаста ϵ куфисма $\epsilon\kappa$
пеластон Υ двойная кендима \textbackslash кендима \textbackslash ипсили L
апостроф > двойной соединенный апостроф >> апоррой L
кратимоипоррой 14 элафрон ^ хамили V

Л.3. - На сколько [групп] подразделяются эти звучащие знаки?

- На две.
- На какие?
- На восходящие и нисходящие.
- Сколько восходящих?
- Без исона, который не [находится] среди измеряемых [знаков], - восемь.
- Скажи мне, какие восходящие [знаки]?
- Олигон — оксия / петасты ѿ куфисма сх пеластон

У двойная кендима \ \ кендима \ и ипсили Л

- На сколько [групп] подразделяются эти восемь восходящих интервальных знаков?
- Исключая [двойную] кендиму - на две.
- На какие?
- На тела и духи.
- Сколько нисходящих [интервальных знаков]?
- Шесть.

Л.3 об. - А они на сколько [групп] подразделяются?

- На две.
- На какие?
- Без апоррой, - на тела и духи.
- Среди восходящих интервальных знаков какие тела, а какие - духи?

- Тела - олигон — оксия / петасты ѿ куфисма сх пеластон У Духи же - кендима \ и ипсили Л

- А среди нисходящих [интервальных знаков] какие тела, а какие духи?

- Среди нисходящих телами являются апостроф > двойной соединенный апостроф >> кратимоипорроон 'У

Духами же - элафрон ^ и хамили У

- Сколько фони образуют знаки, называемые восходящими? -

- 12.

- Каким же образом 8 [знаков] создают 12 фони?

- Тела содержат по одной фони, а духи - по две.

Например, олигон — -1 [фони], оксия / -1, петасты ѿ

Д.4.

-1, куфисма сх -1, пеластон γ -1, двойная кендима $\backslash\backslash$ -

1, кендима \backslash -2 и ипсилы \angle -4.

- Сколько фони образуют нисходящие знаки?

- 12

- Каким образом?

- Как и восходящие³, иначе говоря, апостроф \rangle [содержит] 1 [фони], двойной соединенный апостроф $\rangle\rangle$ -

1, апоррой с - 2, кратимоипоррой с - 2, элафрон \cap -

2 и хамили с - 4.

- Что отличает восходящие духи от тел?

- То, что духи руководят, а тела руководятся исоном и восходящими духами. Относительно же нисходящих тел и духов [происходит так], как ты видишь в расположенных здесь [примерах]:

с исоном $\underline{\text{с}} \ \underline{\text{с}} \ \underline{\text{с}} \ \underline{\text{сх}} \ \underline{\text{с}}$
безинтервальные

с ипсилами $\text{с} \ \text{с} \ \text{с} \ \text{сх} \ \text{с}$
4 4 4 4 4

с кендимой $\text{с} \ \text{с} \ \text{с} \ \text{сх} \ \text{с} \ \text{с}$
2 2 2 2 2 2 2

с нисходящими [знаками]

$\text{с} \ \text{с} \ \text{с} \ \text{с} \ \text{с} \ \text{сх} \ \text{сх} \ \text{сх} \ \text{сх} \ \text{с} \ \text{с} \ \text{с}$
1 1 1 2 2 3 1 2 2 3 1 3 6

нисходящих тел и духов, [поскольку] и они получают сочетание [с другими знаками] в соединении, где они были установлены. Я же не называю ее, [то есть двойную кендиму], духом потому, что она [никого] не подчиняет. Однако она также и не тело, так как она не подчиняется и не получает собственного сочетания [с другими знаками]. Поэтому мы говорим только, что она существует среди позднейших [знаков].

Как говорят, египетский царь-музыкант приписал оксию над кендимой и снизу олигон, назвав [это] ипсили, содержащей четыре фони⁴. Я же думаю, что происходит это из-за того, что [для тел] ни к чему двойное действие оксии. Ведь [тела] только тем и отличаются от духов, что содержат одну фони. Потому они и являются скорее духами, нежели телами, и никогда не ставятся одни.

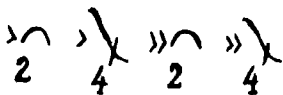
- Скажи нам и относительно нисходящих интервальных знаков и об их духах. Сколько [среди них] тел и сколько духов?

П.5 об. - Два тела⁵: апостроф > двойной апостроф >> а также

два духа - элафрон \frown и хамили \curvearrowright

- Чем отличаются тела от духов?

- Тем что тела подчиняются духам так, что становятся беззвучными, духи же не подчиняются [телам], а сохраняют свои интервалы так, как ты видишь⁶:



- К какому роду [знаков] относится ипоррой \mathcal{S} ?

- Ни к телам, ни к духам, а она - краткое движение из горла, мелодично и гармонично создающее звучание. Поэтому и мелос так называется.

- Как иначе осуществляется ее использование?

- Вообще-то, когда к ней приставлена пиасма, то полу-

чается знак, называемый сисмой \mathcal{S} . Изменения создают

модуляционный ихос для отличия от ихоса, при котором она устанавливается⁷.

- Что такое кратимоипорроон $\text{'}\text{y}$?
- Соединение из кратимы и апоррои.
- Он подписной?

Л.6. - Конечно, под знаком омалона $\text{'}\text{y}$ Если же в сочинении он используется мастером один, то он всегда имеет разное действие, в зависимости от другого знака. Если ты устанавливаешь [его] вместе с омалоном $\text{'}\text{y}$ то получится знак,

называемый аргосинтетон⁸ $\text{'}\text{y}$

- Итак, посредством этого соединения завершается музыкальное искусство⁹?

- Ничего подобного. [Существуют соединения] и с [другими] знаками.

- Скажи мне, каково число [знаков] и каковы их названия?

- Согласно древним, [их] больше 40, а согласно нам - только 40, как например: исон c дипли '' параклитики

z кратима lc лигисма 2 килисма ~

антикенокилисма ~ тромикон f стрептон z

тромикосинагма f псифистон v псифистосинагма f

горгон r аргон t ставрос + антикенома $\text{'}\text{y}$ омалон




$\text{'}\text{y}$ тематисмос a другой [тематисмос] эксос a эпегерма





z паракалесма f другая [паракалесма] c ксирон

класма ~ аргосинтетон $\text{'}\text{y}$ горгосинтетон f

Л.6 об. аподома t уранисма +e тес ке апотес aa тема аплун

a хоревма c дзакисма v псифистопаракалесма f

тромикопаракалесма  пиасма  сисма  синагма Z

энаркис  вариа  эмифонон  и эмифторон 



- [Эти] знаки называются только так или еще иначе?
- [Они еще называются] и большие ипостазы, и различные характеры исполнения.
- Они содержат интервалы?
- Нет, только характеры исполнения.
- Каково было их использование у древних?
- Как и у нас, исключая хирономию, которая осталась скрытой от нас¹⁰.


- А как же мы можем петь без хирономии?


- Те имели практику и теорию этой хирономии. Мы же пользуемся ныне только практикой, сохраненной до настоящего времени учителями музыкального искусства¹¹.

Л.7. - Если возможно, то скажи нам о действии знаков порознь.


- Я не могу говорить о них словами. Если бы это было возможно, то древние бы сказали об их действии словами, а мы [можем передавать их] только посредством изображения¹². Я же сообщаю вам некоторую этимологию [названий знаков], беря основу у господина Мануила Хрисафа, которую я представляю частично с дополнением и на примерах, и насколько способен, разъясню [ее]¹³.


Исон  не содержит ни повышения, ни понижения, а сохраняет равенство [со звучанием], до которого был устами сформирован ихос¹⁴. Затем [певчий] либо повышает [звуки] посредством восхождения, либо понижает при помощи нисхождения. При повышении, пожалуй, предпочитается дипли, а при понижении - кратима. Дипли  не имеет другого действия как только для того, чтобы создать ритмику мелоса и притом [тогда], когда он устремляется вверх. Аналогично [действует] и кратима, но при понижениях¹⁵.


Параклитики  же создает призывный мелос, как будто [поет] просящий¹⁶.



Паракалесма  [действует так], словно просящий с


Л.7 об. надломленным голосом; создавая просящую гимнодию, он одновременно еще и поет ее. Он должен смягчить голос и [исполнять] мелос в кротком стиле.



Другая [паракалесма]  иногда ставится вместо [первой] паракалесмы и чаще всего - ради быстроты [исполнения] в кратимах. Когда же она устанавливается в другом месте, то она совершенно иная¹⁷.

Килисма же  катит и вертит звуки¹⁸.


Антикенокилисма  - соединение из килисмы и антикеномы¹⁹.



При тромиконе  и стрептоне  используется тот же самый способ [исполнения], создающий колеблющийся и дрожащий голос²⁰. Когда распевают две одинаковые буквы, то при первой устанавливается тромикон, а при второй - эктрептон.

[Название] "псифистон"  установлено [от глаголов] "псифидзейн" [считать] и "аритмейн" [исчислять]. [Этот знак ставится], когда поются разобщенные звуки, издаваемые не подряд, [а по-отдельности]²¹.


Горгон  и аргон  очевидно, происходят от их названия²².



Л.8. Крестообразный же ставрос образует звучание в соединении, ибо над четырьмя олигонами устанавливается одна оксия и апостроф, либо вместо них устанавливаются два ставроса и [на этом] завершается соединение. Он, [то есть ставрос] всегда ставится при восхождениях²³.

Омалон  [так назван] потому, что посредством его создается гладкий и ровный мелос²⁴.


Тематисмос же эсо  и [тематисмос] эксо  обозначаются буквой "тэта" с проходящей посредине линией, которая если [имеет наклон] вниз, то образует тематисмос эсо; если же имеет наклон вверх, то получается тематисмос эксо, который всегда ставится во втором и во втором плагальном ихосах²⁵.


Тес ке апотес ~~об~~ - это две "тэты", соединенные вместе одной параклитики и образующие соединение [знаков]. Поэтому он и назван "тес ке апотес"²⁶.


Ксирон класма  [называется так] из-за ударения: благодаря ей звук исполняется грубо и быстро, [и поэтому] гимнодия так называется²⁷.

Аргосинтетон  указывает медленность мелоса, а горгосинтетон  - быстро²⁸.


Уранисма ~~#е~~ возносит голос, [словно] достигая неба, либо низвергает [его] вниз²⁹.


Аподерма  часто [называемая] "аподомой", всегда ставится при исполнении соединений [знаков]³⁰.


Л.8 об. Хоревма  записывалась для образования именно такого мелоса, [который] подобен кругообразно вращающемуся хору³¹.


[Знак], называемый синагмой  объединяет собой четыре интервальных знака, а иногда и три³².


Псифистопаракалесма  образуется из псифистона и паракалесмы.


Тромикопаракалесма  - из тромикона и другой паракалесмы.


Тромикосинагма  - из тромикона и синагмы.


Псифистосинагма  - из псифистона и синагмы³³.

Пиасма  - [соединение] из двух вариий - [используется] для сдавливания и сжатия голоса³⁴.

Вария  поется с тяжестью и с акцентом. Она благозвучна, но не высчитывается³⁵.

Энарксис  возникает при начале другого ихоса, либо, согласно [терминологии] музыкантов, при эналлагии³⁶.

Л.9. Эмифонон  Из его названия ясно, что он указывает [пение] вполголоса, либо тихий [голос]³⁷.

Эмифторон  обозначает половинную фтору.

Поэтому ее можно показать учащимся не иначе, как хирономией и изображением, хотя они [то есть эмифонон и эмифторон] обладают прямым действием, когда согласны со строками. Однако часто можно видеть другую строку и другие знаки либо ради подлинного дела, либо только ради красоты строки. Поэтому без них мы можем петь, когда существует прямая строка сочинения, как в древнем стихираре, который мы поем и без [таких] знаков, если мы обнаруживаем очень трудную строку.

Комментарии

1. Я остановился на варианте PS по нескольким причинам. Во-первых, фраза "καὶ φωνουργιῶν καὶ λήξεων" включает в себя термины, не распространенные в греческой теории. Во-вторых, ни φωνουργίαι, ни λήξεις не рассматриваются в трактате Кирилла. Его внимание, среди прочего, сосредоточено на этимологии специальных терминов, то есть на том, что зафиксировано в PS: "κατ' ἐτυμολογίαν ἴχων τε καὶ φθορῶν". Правда, в сочинении ни словом не упоминается об этимологии названий икосов и самого термина "фтора". Однако в нем подробно обсуждается происхождение названий больших ипостаз. Поэтому нужно признать, что во всех известных вариантах заглавия сочинения Кирилла имеются некоторые расхождения с его содержанием. Окончательно же об этой проблеме можно будет судить только после обнаружения автографа.

2. Перед нами - вновь стремление нивелировать многозначность терминов φωνή (звук, интервал, ступень, интервальный знак, голос) и ἄφωνος (беззвучный, безынтервальный).

3. Кажется, что рукописные τὰ κατιόντα - явное недоразумение. Действительно, ответ ὡςπερ καὶ τὰ κατιόντα на вопрос, как τὰ κατιόντα образуют 12 фони более чем странен. В самом деле, чтобы ученику легче было освоить ответ на этот вопрос, естественно напомнить ему о том, что он только что уже узнал, как образуют 12 фони τὰ ἀνιόντα. Логика изложения материала, да и сам метод его подачи требовали написать в этом месте τὰ ἀνιόντα. Однако, забегая мысленно вперед и находясь уже под влиянием следующего затем перечисления нисходящих знаков, автор (или кто-нибудь из переписчиков), думая уже о нисходящих интервалах, неосознанно отступил от задуманного плана. Допустил ли эту оплошность сам Кирилл Мармаринский или один из переписчиков его сочинения, станет ясно тогда, когда будет обнаружен автограф трактата.

Во всяком случае τὰ κατιόντα выглядят здесь крайне неуместно и я позволил себе заменить их на τὰ ἀνιόντα.

4. Еще один отголосок путаницы, на основании которой отождествлялся египетский царь из династии Птоломеев и александрийский ученый Клавдий Птолемей (см. комментарий 6 к л.47 об. *РАИК 63*). Более того, как мы видим, здесь ему приписывается даже участие в создании нотной системы, появившейся спустя 8-10 столетий после его смерти.

Что же касается самого "нотграфического действия", приписывающегося царю-музыканту, то либо оно описано крайне невразумительно, либо просто отражает нереальную ситуацию. Как следует из текста, царь-музыкант создал некое сочетание из оксии, олигона и кендимы, которые вместе дают восходящий шаг на 4 фони, и назвал это "ипсили". В чем смысл такой параллели между суммой значений нескольких знаков и ипсили? При чем здесь двойное действие оксии, о котором пишет автор в следующем предложении, и в чем оно заключается? Кроме того, ведь начался этот "исторический экскурс" с двойной кендимы. Почему же мысль автора переместилась на кендиму?

Все это требует дальнейшего осмысления.

5. Конечно, и в *РАИК 63*, и в *IEE* - ошибка (τρία). Поэтому необходимо принять вариант *PS* (δύο). В результате при переводе аннулировано и противопоставление ("...μέν... δε...") между различными числами.

6. При переводе я использовал оба варианта (*РАИК 63* и *IEE*, а также *PS*), так как они взаимно дополняют друг друга. Именно при их сочетании получается полный исчерпывающий ответ на поставленный вопрос.

7. Я прекрасно сознаю, что перевод φθορίκόν как "модуляционный" может вызвать множество нареканий и критических замечаний. Но вместе с тем думается, что именно с термином новоевропейской музыки "модуляционный" можно хотя бы приблизительно сопоставить весь многогранный смысл, вкладывавшийся греческими музыкантами в прилагательное φθορίκόν: переходы из одного ихоса в другой, а отсюда сложность и необычность ладотональной организации музыкального материала и, как следствие, сложность и необычность интонационного движения мелодической линии. Поэтому, понимая всю условность парал-

лелей между содержанием категорий, определяемых как φθορίκόν и "модуляционный", возникшими в двух различных музыкальных системах, я все же не вижу другого специального термина, который ближе подходит по смыслу к греческому.

8. Этими двумя предложениями автор хотел пояснить нотографическую разницу между двумя вариантами использования омалона: а) омалон как самостоятельный знак, располагающийся над интервальным, и б) омалон как составная часть графического изображения другой большой ипостазы (аргосинтетон).

9. Конечно, здесь подразумевается не само музыкальное искусство, а нотография. Но для греческих церковных музыкантов вне нотации не мыслилось само существование музыки. Это со всей отчетливостью проявляется уже в самом начале трактата Кирилла, когда задается вопрос: "из скольких звучащих знаков составляется музыка?" При таком подходе отождествление нотного письма и музыкального искусства было вполне закономерным.

10. Знаменательное признание! Значит, уже в первой половине XVIII века реалистически мыслящие теоретики музыки отдавали себе полный отчет в том, что древняя хирономия навсегда утрачена.

11. Другими словами, Кирилл Мармаринский хорошо понимает, что хирономия, использовавшаяся в его время, является результатом длительной традиции, существовавшей в среде доместиков и протопсалтов и передававшейся из поколения в поколение. Совершенно естественно, что при такой ситуации, когда решающее значение приобретали не только методы каждой отдельной певческой школы, но и творческая индивидуальность каждого мелурга-наставника, трудно говорить о сохранности установок византийской хирономии. Необходимо учитывать также и другое важное обстоятельство. Ведь сама суть хирономии неразрывно связана со средствами музыкальной выразительности, которые постоянно изменяются. А за три столетия, прошедшие с момента падения Константинополя вплоть до эпохи Кирилла, появились серьезные изменения в музыкальном языке. И даже при большом

желании было просто невозможно сохранить в нетронутом виде подлинную византийскую хирономию.

12. Конечно, ἡ προφορά здесь противопоставляется словесному описанию, так как хирономические жесты очень трудно передать словами. Их удобнее изображать.

13. Как покажет дальнейшее изложение сочинения Кирилла, все заимствования, встречающиеся в его тексте, взяты не из трактата Мануила, а из труда иеромонаха Гавриила. Сейчас трудно сказать, чем объяснить это недоразумение, сохранившееся во всех известных мне рукописях.

14. Эту фразу нужно понимать в том смысле, что высотный уровень первого звука обнаруживается "уста́ми" в результате настройки (ἤχημα) на соответствующий ихос. Иными словами, поиск этого звука осуществляется в процессе настройки, только после которой, по бытовавшим в профессиональной среде представлениям, начинает формироваться ихос (см., например, *РАИК* 63, л.44 об). С этой точки зрения исон может рассматриваться как знак, указывающий на сохранение высоты звука, возникшего якобы еще до появления ихоса. Безусловно, со строго научной точки зрения такое толкование не выдерживает никакой критики. Ведь сама настройка (ἤχημα) является концентрацией характерных интонационных черт соответствующего ихоса. Именно благодаря этому своему свойству, каждая из настроек подготавливает певчих и хор к исполнению музыкального произведения в конкретном ихосе.

15. При переводе данного места я отошел от буквального следования за оборотами первоисточника, ибо в противном случае, мысль, выраженная автором, осталась бы затуманенной: "Дипли не имеет другого действия, если только не для того, когда возникает повод [для создания] ритмики мелоса..." и т. д.

16. Почти буквальная цитата из сочинения Гавриила (66, 308-309):

" Ἡ δὲ παρακλητικὴ παρακλητικὸν ποιεῖ τὸ μέλος καὶ ὡσπερ εἰ δεόμενον".

17. Это свободный пересказ соответствующего фрагмента трактата Гавриила (66, 309-315):

"Καὶ ὡς περ ὁ παρακαλῶν μετὰ ἀνειμένης καὶ κεκλασμένης ποιεῖται τὴν δέησιν φωνῆς, οὕτω καὶ ὁ τὴν παρακλητικὴν καὶ τὸ παρακάλεσμα ψάλλον οὐ μετὰ σφοδροῦ τόνου δεῖ τὴν φωνὴν προφέρειν ἀλλὰ ἰλαρῶς. Καὶ τὸ ἕτερον παρακάλεσμά ἐστιν ἄλλοιῶν διαφέρουσι δὲ μόνον τῷ τῷ παρὰ κάλεσμά ἀργότερα κινεῖν τὴν φωνήν, τὸ δὲ ἕτερον ταχύτερον."

Начальный раздел этого фрагмента уже упоминался по другому поводу (см.: "Лист из трактата Михаила Влемида"; комментарий 10).

18. Новое, почти дословное заимствование из сочинения Гавриила (66, 316): "Τὸ δὲ κύλισμα οἶονεῖ κυλίει καὶ στρέφει ὡς φωνάς".

19. Еще одна цитата из трактата Гавриила (66, 316-318): "Τὸ δὲ ἀντικενωκύλισμά ἐστι σύνθετον ἔκ τε τοῦ κυλίματος καὶ τοῦ ἀντικενώματος".

20. Перефразированное высказывание Гавриила (66, 318-319): "Βούλεται δὲ καὶ τοῦτο ὑπόκλονον καὶ τρέμουσαν σχηματίζειν τὴν φωνήν".

21. Еще одно заимствование из сочинения Гавриила (66, 320-322) с несколько упрощенным окончанием, другим глаголом и причастием:

"Τὸ δὲ ψηφιστὸν ἐτυμολογεῖται ἀπὸ τοῦ ψηφίζειν καὶ ἀριθμεῖν· τίθεμεν γὰρ τοῦτο ἔνθα εἰσὶν αἱ φωναὶ κεχωρισμένα καὶ οὐχ ὁμοῦ λεγόμενα ἀλλ' ὡς περ μεμετρημένα".

"Подобно [параклитики действует] и паракалесма: словно молящий возглашает просьбу с возносящимся и надломленным голосом. Так и тот, кто поет параклитику и паракалесму, должен производить звучание не сильным тоном, а кротко. Другая же паракалесма является иной. [Обе паракалесмы] отличаются только тем, что при первой паракалесме звучание движется медленнее, а при другой - быстрее".

"Название "псифистон" производится от [глаголов] "псифидзейн" [считать] и "аритмейн" [исчислять], ибо мы устанавливаем его там, где существуют разобщенные интервальные знаки, поющиеся не подряд, а

словно пересчитанные [по отдельности]".

(Для удобства читателя я привожу эту цитату вторично, см.: "Лист из трактата Михаила Влемида", комментарий 21).

Такое описание вызывает ассоциации с *marcato*. Не случайно Христиан Ханник и Герда Вольфрам перевели "οὐχ ὁμοῦ λεγόμενα" как "nicht verbunden gesungen werden", что вполне соответствует смыслу, вытекающему из текста.

22. Еще одна сентенция из трактата Гавриила (66, 323-324): "Τὸ δὲ γοργόν καὶ τὸ ἀργόν αὐτόθεν εἰσὶ δῆλα ἀπὸ τοῦ ὀνόματος".

23. Этот фрагмент о ставросе следует отнести к тем разделам сочинения Кирилла, которые он сам в начале трактата обозначил как "дополнения" к тексту Гавриила (или, как ошибочно указано в рукописях, - Мануила Хрисафа). Действительно, здесь Кирилл стремится описать "нотографическую деятельность" ставроса, тогда как Гавриил (66, 324-327) ограничивается в основном лишь этимологическими аспектами термина:

"Ὁ δὲ σταυρὸς ἀπὸ τῆς σχηματογραφίας· σταυρὸς γάρ ἐστι καὶ ἀπὸ τῆς χειρονομίας· εὐλογεῖ γάρ ὁ τοῦτον χειρονομῶν σταυροειδῶς· ἀπὸ τούτων ἔλαβε τὸ ὄνομα ἀλλὰ μὴν κεῖται καὶ δι' ἀργίαν".

" [Название] же "ставрос", [то есть "крест", происходит] от формы начертания [знака]. Ибо ставрос встречается и в хирономии. Ведь тот, кто хирономиирует [его], благославляет крестообразно. От этого [знак] и получил свое название. Однако, он возникает и для [указания на] длительность".

24. При описании омалона Кирилл заимствовал только первую фразу соответствующего места трактата Гавриила (66, 328-330):

"Τὸ δὲ ὀμαλὸν λεῖον καὶ ὀμαλὸν ποιεῖν δεῖ τὸ μέλος ἀλλὰ μὴ τραχὺ καὶ ἔντονον παρακελεύεται· τοῦτο γὰρ δηλοῖ τὸ τοῦ ὀμαλοῦ ὄνομα".

25. Вот соответствующее место из трактата Гавриила (68, 331-335):

"Ὁ θεματισμὸς ὁ ἔσω καὶ ἔξω ἀπὸ τῆς σχηματογραφίας ἔχον τὴν ἐτυμολογίαν· θῆτα στοιχεῖον ἐστὶν ἐκάτερον· καὶ διὰ ταύτης ἄγεται εὐθείας, τὸ τέλος εἰ μὲν ἔσω κάμπτει ἔσω γίνεται θεματισμὸς, εἰ ἔξω ὁ ἔξω. Καὶ δηλοῖ ὁ ἔξω εἰς φωνὰς εἰπεῖν, ὁ δὲ ἔσω ἔσω".

26. Здесь Кирилл также не вносит ничего нового по сравнению с текстом Гавриила (68, 336-338):

"Ὁμοίως καὶ τὸ θῆς καὶ ἀπόθες δύο θῆται εἰσὶν ἐχόμεναι ὑπὸ μιᾶς γραμμῆς· καὶ διὰ τοῦτο θῆς καὶ ἀπόθες. δηλοῖ γὰρ θῆσιν τοιάνδε ποιεῖν".

Вообще же необходимо отметить, что такое объяснение мало о чем говорит, и, самое главное, не понятно, какое отношение к названию θῆς καὶ ἀπόθες (буквально: "положи и отложи") имеют две "тэты", соединенные одной линией.

"Омалон должен производить гладкий и ровный мелос, однако он не вызывает бурный и напряженный [мелос]. Поэтому он носит название омалона, [то есть "ровного"]".

"Тематисмос эсо и [тематисмос] эксо получили название от формы [своего] начертания, ибо буква "тэ-та" присутствует в каждом [из них] и через нее проводится прямая; если ее окончание загибается внутрь, то получается тематисмос эсо, если же наружу - [тематисмос] эксо. Очевидно, что [тематисмос] эксо говорит о трех интервальных знаках, а [тематисмос] эсо - о двух".

"Аналогично и "тес ке апотес", имеющий две "тэ-ты", [соединенные] одной линией. Из-за этого он [назван] "тес ке апотес", ибо очевидно, что он создает такое соединение".

Можно предполагать, что этот знак проник в нотацию из хирономии, где он был связан с жестами, изображающими нечто похожее на графику двух "тэт". Не исключено, что название знака возникло в хирономическом обиходе, а выражение "положи и отложи ["тэту"]" относилось к двум однотипным жестам, исполняемым несколько индивидуально ("положи и отложи"). Вообще же происхождение этого термина требует самостоятельного изучения.

27. Ср. с описанием ксирон класмы из трактата Гавриила (68, 338-340; см.: "Лист из трактата Михаила Влемида, комментарий 17).

Необходимо также отметить некоторое отступление Кирилла Мармаринского от традиции. Византийские и поствизантийские теоретики, указывая зависимость между названием знака и особенностями звучания, которые он предполагает, всегда писали не "τὴν ὑμνωδίαν οὕτω καλεῖται", а "τὸ μέλος καλεῖται οὕτω". Ведь для них термины μέλος и ὑμνωδία олицетворяли достаточно различные феномены.

28. Гавриил (68, 341-342):

"Τὸ δὲ ἀργοσύνητον ἀργίαν μεγάλην ἐπιφέρει, τὸ γοργοσύνητον δὲ τὸ ἐναντίον, δηλοῖ ταχύτητα γάρ".

"Аргосинтетон приносит большую медленность, а горгосинтетон - противоположное, то есть быстроту".

29. Гавриил (68, 342-344):

"Τὸ οὐράνισμα εἰς ὕψος αἶρει τὴν φωνήν, εἶτα καταβιβάζει ταύτην καὶ διὰ τοῦτο οὐράνισμα".


"Уранисма возносит голос в высоту, либо низвергает его вниз; поэтому она [названа] уранисмой, [то есть "небесной"]".

30. При толковании Кириллом аподермы нетрудно увидеть некоторое отступление от текста Гавриила (68, 344-346):

"Τὸ δὲ ἀπόδερμα ἀπόδομα μάλλον λέγεσθαι ἔδει. Οἶμαι γὰρ καὶ τοὺς ἀρχαίους οὕτω ὀνομάζειν αὐτό. Εἰς γὰρ ἀποδόσεις τίθεται τοῦτο αἰεὶ ἢ δὲ κοινῇ συνήθεια".

31. Гавриил (68, 347-70, 349):

"Χόρευμα καὶ τούτου τὸ ὄνομα ἀπὸ τοῦ σχήματος λαμβάνεται· στρέφεται γὰρ εἰς κύκλον ὡς τις χορός, εἴτ' αὖθις ἐπιστρέφει, ὥσπερ δῆτα ποιεῖ ὁ τοῦ χοροῦ κορυφαῖος ἐν ταῖς θυμηδίαις".

32. В этом месте (см. соответствующий лист фотопроизведений) приведен необычный знак синагмы , который почти идентичен начертанию килицмы. Это тем более странно, что несколько ранее, на л.б об. строчка 5, запечатлена традиционная синагма Z. Поэтому я посчитал возможным вопреки рукописи дать здесь общепринятое изображение синагмы.

О синагме Гавриил (70, 361-363) пишет следующее:

"Τὸ δὲ σύναγμα ἀπὸ τοῦ σύναγμα ἀπὸ τοῦ συνάγειν τὰς διαχωρισμένας φωνὰς τὰς τε ἀνιούσας καὶ κατιούσας εἰς ἐν".

33. У Гавриила (70, 350-352) мы читаем:

"Τὸ δὲ παρακάλεσμα μετὰ τοῦ τρομικοῦ καὶ τὸ ψιφιστοπαρακάλεσμα εἰσὶ σύνθετα, τὸ μὲν ἐκ τρομικοῦ καὶ παρακάλεσματος".

"Аподерма же часто называлась "аподома". Я думаю, что ее так назвали древние, ибо, по общему обыкновению, она всегда устанавливается при окончаниях [песнопений]".

"Хоревма - ее название берется от формы, ибо она закручивается кругообразно, как некий хор, либо вновь раскручивается, подобно тому, как делает на радостях корифей хора".

" [Название] же синагма [произошло] от сведения различных восходящих и нисходящих интервальных знаков в одну [невменную группу]".

"Паракалесма с тромиконом и псифистопаракалесма являются соединениями: одно - из тромикона и паракалесмы, а другое - из псифистона и паракалесмы".

Относительно же псифистосинагмы и тромикосинагмы он пишет (70, 366-368):

"Τὸ δὲ ψηφιστοσύναγμα ἀπὸ τοῦ ψηφίζειν καὶ συνάγειν εἰς τὴν σύνθεσιν τὰς φωνάς. Καὶ τρομικοσύναγμα καὶ αὐτὸ ὁμοίως τρέμει καὶ συνάγει".

34. Гавриил (70, 352-354):

"Τὸ δὲ πιάσμα γίνεται ἀπὸ τοῦ πιέζω "τὸ συνθλίβω" πιέζειν γὰρ δεῖ καὶ συνθλίβειν τὴν φωνήν".

35. Здесь также можно обнаружить небольшое "дополнение", сделанное Кириллом к тексту Гавриила (70, 356-357):

"Ἡ δὲ βαρεῖα ἀπὸ τοῦ βαρέως καὶ μετὰ τόνου προφέρειν τὴν φωνήν".

36. Напомню, что под термином ἐναλλαγὴ понимался процесс перехода из одного ихоса в другой. Как пишет Гавриил (86, 545-546):

"Ἐχει γὰρ ψαλτικὴ καὶ τὰς λεγομένας φθοράς ὥσπερ σημεῖά τινα ἐναλλαγὴν δεικνύοντα τοῦ μέλους".

В том же смысле толкует ἐναλλαγὴ и Мануил Хрисаф (48, 218-220, 226 и т. д.)

Относительно же энарксиса Гавриил (70, 358-360) пишет:

"[Название] псифи-стосинагма [происходит] от "пересчитать" и "сводить" интервальные знаки в [одно] соединение. И тромикосинагма также, ибо она аналогичным образом тремолирует [голос] и сводит [знаки в одно соединение]".

"[Название] пиасма происходит от [глагола] "пиедзо" - сдавливать, ибо там, где она ставится, необходимо сжимать и сдавливать голос".

"[Название] вариа [происходит] от "тяжелый" (варис) и она производит звук вместе с акцентом".

"Певческое искусство содержит и так называемые фторы в качестве неких знаков, указывающих модуляцию мелоса".

" Ἡ δὲ ἔναρξις τίθεται ὀ-
πότεν μετὰ συμπλήρωσιν μέ-
λους καὶ ἤχου τίθεμεν ἔμπρο-
σθεν φωνὴν ἄλλην καὶ ποι-
οῦμεν ὡσπερ ἄλλην ἀρχήν".

"Энарксис устанавлива-
ется, когда при завершении
мелоса и ихоса мы ставим
[его] перед другими интер-
вальными знаками и слов-
но создаем другое начало.
Поэтому [он называется]
энарксис, [буквально: "на-
чало"].


37. Знак τὸ ἡμίφωνον не обсуждается в трактате Гавриила.

Translation

Fol.2 An introduction into music by means of a question- and-answer dialogue (for pupils' easier comprehension), which is [to consider] ascending and descending intervals, bodies and spirits, being both independent and in interrelations, in conjunctions and in combinations; [it is also] about functions and forms of the signs, usually called great, about the etymology of ehoi and phthorai¹ and about something else inherent in them, created by me, Cyril of Marmara, the Bishop of Tinos.

- What is the beginning, the middle, the end and the system of all signs of musical art?

- The ison 

- Can an interval be formed without it? 

- No, it cannot [be formed].

- Is it called non-interval? 

- Exactly so.

Fol.2v. - Since it is non-interval, how can music have system due to it?

- Not because it is soundless. It sounds but is not measured [unlike the interval]².

- What [sign] is chanted in every case of equality [with the preceding sound]?

- The ison [is] .

- And in every case of raising?

- The oligon [is] .
















- And in every case of lowering?

- The apostrophos [is]

- How many sounding signs does music consist of?

- Of 15 [signs].

- Tell us their names.

- The ison  the oligon  the oxeia  the petasthe 
 the kouphisma  the pelaston  the dyo kentemata  the
 kentema  the hypsele  the apostrophos  the dyo
 apostrophoi  the aporroē  the kratemohyporroon  the
 elaphron  the chamele 

Fol. 3 - How many [groups] are there sounding signs divided into?

- Into two [groups].
- What are they?
- They are the ascending and the descending.
- How many ascending ones [are there]?
- Without the ison, which [is] not among the measurable [signs], [there are] eight.
- Tell me, what are the ascending [signs]?
- The oligon — the oxeia / the petasthe ω the kouphisma $\epsilon\kappa$ the pelaston γ the dyo kentemata $\backslash\backslash$ the kentema \backslash and the hypsele \angle

- How many [groups] are these eight ascending interval signs divided into?

- Except the [dyo] kentema, into two [groups].
- What are they?
- The bodies and the spirits.
- How many descending [interval signs are there]?
- Six.

ol.3v. - And how many [groups] are they divided into?

- Into two [groups].
- What are they?
- Without the aporroē [they are] the bodies and the spirits.
- Among the descending interval signs, which are the bodies and which are the spirits?

- The bodies are: the oligon — the oxeia / the petasthe ω the kouphisma $\epsilon\kappa$ the pelaston γ The spirits are: the kentema \backslash and the hypsele \angle

- And among the descending [interval signs], which are the bodies and which are the spirits?

- Among the descending [ones] the bodies are the apostrophos \rangle the dyo joint apostrophoi \gg the kratemohyporron γ The spirits are the elaphron \cap and the chamele \downarrow

- How many phonai do the signs, called ascending, make?
- 12.
- How can 8 [signs] make 12 phonai?

Fol.4

- The bodies have one phone each, while the spirits have two [each]. For example, the oligon — [has] 1 [phone], the oxcia / [has] 1, the petasthe ε [has] 1, the kouphisma εx [has] 1, the pelaston γ [has] 1, the dyo kentemata \ [has] 1, the kentema \ [has] 2 and the hypsele L [has] 4.

- How many phonai do the descending signs make?

- 12.

- How?

- Like the ascending [ones]³, in other words, the apostrophos > [has] 1 [phone], the dyo joint apostrophoi >> [has] 1, the aporroε ς [has] 2, the kratemohyporroon 'γ [has] 2, the elaphron ∩ [has] 2 and the chamele \ [has] 4.

- What distinguishes the ascending spirits from the bodies?

- The spirits guide and the bodies are guided by the ison and the ascending spirits. As to the descending bodies and spirits [it happens in the way] you can see in [the examples] given here:

with the ison — $\frac{L}{\text{without intervals}}$ $\frac{L}{/}$ $\frac{ε}{ε}$ $\frac{εx}{εx}$ $\frac{γ}{γ}$

with the hypsele $\frac{L}{4}$ $\frac{L}{4}$ $\frac{ε}{4}$ $\frac{εx}{4}$ $\frac{γ}{4}$

with the kentema — $\frac{\backslash}{2}$ $\frac{\backslash}{2}$ $\frac{ε}{2}$ $\frac{εx}{2}$ $\frac{γ}{2}$ $\frac{ε}{2}$ $\frac{ε}{2}$

with the descending [signs]

$\frac{>}{1}$ $\frac{>>}{1}$ $\frac{ε}{1}$ $\frac{ε}{2}$ $\frac{ε}{2}$ $\frac{ε}{3}$ $\frac{εx}{1}$ $\frac{εx}{2}$ $\frac{εx}{2}$ $\frac{εx}{3}$ $\frac{γ}{1}$ $\frac{γ}{3}$ $\frac{∩}{6}$ $\frac{\backslash}{6}$

Fol.5 - Because if the ancients gave it the name of a body owing to some lofty understanding of it, I [see it] differently, for the ascending bodies submit to the ison and the ascending spirits. The same [happens] with the descending bodies and spirits, [because] they also get a conjunction [with other signs] in the combination where they were placed. I do not call it [, that is, the dyo kentemata] a spirit, for it does not subordinate [anybody]. However, it is not a body either, for it does not submit to and does not get its own conjunction [with other signs]. Therefore we say only that it exists among the later [signs].

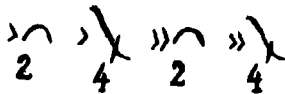
The Egyptian tsar and musician is said to have placed the oxeia above the kentema and the oligon below and to have called [it] hypsele, containing four phonai⁴. But I think that it happens because [the bodies] do not need the double action of the oxeia. For [the bodies] differ from the spirits only by having one phone. Therefore they are rather spirits than bodies and are never placed alone.

- Tell us about the descending interval signs and about their spirits. How many [of them] are bodies and how many are spirits?

Fol.5 v. - There are 2 bodies⁵: the apostrophos > the dyo apostrophoi >> and also two spirits - the elaphron ^ and the chamele v

- What is the difference between the bodies and the spirits?


- The bodies are subordinate to the spirits so that they become soundless, while the spirits are not subordinate [to the bodies] but keep their intervals as you see⁶:







- What kind [of signs] does the hyporroie s refer to ?

- Neither to the bodies, nor to the spirits, it is a short movement out of the throat, melodiously and harmoniously creating the sound. Therefore melos is called so.

- How can it be used otherwise?

- In fact, when the piasma is added to it, you get the sign called seisma  Changes make modulation echos to distinguish it from the echos beside which it is placed⁷.





- What is the kratemohyporroon  ?
- A conjunction of the kratema and the aporroee.
- Is it subscript?

Fol.6 - Of course, under the sign of homalon  If in a composition it is used alone by a master, it always has different effect depending on another sign. If you place [it] together with the homalon  you get the sign called argosyntheton⁸ 

- So, by means of this conjunction the art of music is completed? ⁹




- Nothing of the kind. [There are conjunctions] with [other] signs as well.






- Tell me, what is the number [of signs] and what are their names?




- According to the ancients, [they are] more than 40, and according to us - only 40, such as, for example: the ison  the diple  the parakletike  the kratema  the lygisma




 the kylisma  the antikenokylisma  the tromikon




 the strepton  the tromikosynagma  the psephiston 

the psephistosynagma  the gorgon  the argon  the










stauros  the antikenoma  the homalon  the thematismos  another [thematismos] exo  the epegerma

 the parakalesma  another parakalesma  the xeron

klasma  the argosyntheton  the gorgosyntheton 

Fol.6v. the apodoma  the uranisma  the thes kai apothes 

the thema haplun  the choreuma  the tzakisma  the

psephistoparakalesma  the tromikoparakalesma  the
 piasma  the seisma  the synagma  the enarxis 
 the bareia  the hemiphonon  and the hemiphthoron 

- Are [these] signs called only in such a way or otherwise too?

- [They are also called] great hypostases and various manners of execution.

- Do they have intervals?

- No, only manners of execution.

- How did the ancients use them?


- Just as we do, except the cheironomia, which remained hidden from us¹⁰.



- But how can we chant without the cheironomia?


- Those [people] had the practice and the theory of that cheironomia, while we can use only the practice preserved up to the present days by the teachers of musical art¹¹.


Fol.7 - If you can, tell us about the function of each sign separately.

- I cannot speak of them in words. If it were possible, the ancients would have spoken of them in words, but we [can communicate them] only by means of showing them¹². But I give you some etymology [of the names of signs] taking the basis for it from the honourable Manuel Chrysaphes, and I shall give it partly with some addition and with some examples and explain [it] as best as I can¹³.


The ison  has neither raising, nor lowering, but it retains equality [with the phonation] before which the echos¹⁴ has been formed with the help of the mouth. Then [the chanter] either raises [the sounds] by means of ascending, or lowers them by means of descending. In ascending the dipse is likely to be preferable, and in descending the kratema is.


The dipole  has no other function but to produce the rhythm of a melos, when it goes up at that. The kratema  [functions] in a similar way but [with a melos] going down¹⁵.


The parakletike  creates an invocatory melos as if an entreating man [were chanting]¹⁶.



The parakalesma  [functions] like the one who is entreating in a broken voice; creating a supplicating hymnody, he simultaneously chants it. He is to soften his voice and [execute] the melos in a gentle way.


Fol. 7v.



Another [paraklesma]  is sometimes placed instead of [the first] parakalesma and more often than not for the sake of the quickness [of execution] in kratemata. When it is set in another place, it is quite different¹⁷.

The kylisma  rolls and twists the sounds¹⁸.


The antikenokylisma  is a conjunction of the kylisma and the antikenoma¹⁹.



With the tromikon  and the strepton  the same manner [of execution] which makes the voice quiver and tremble, is used²⁰. When two identical letters are chanted, the tromikon is placed near the first one, and the extrepton near the second one.


[The name] "psephiston"  comes [from the verbs] "psephizein" ["to count"] and "arithmein" ["to calculate"]. [This sign is placed], when separate sounds are chanted, emitted not in succession [but separately]²¹.


The gorgon  and the argon  seem to have originated from their names²².



The cruciform stauros creates its phonation in conjunction, for above four oligons one oxeia and one apostrophos are placed, or instead of them two stauroi are placed and [by this] the conjunction is completed. It, [that is, the stauros], is always placed in cases of ascending²³.


The homalon  [is called so] because with the help of it a smooth and even melos is created²⁴.


The thematismos eso  and [the thematismos] exo  are marked with a letter "theta", crossed in the middle by a line which, when it has a downward slope, forms the thematismos eso; if it [has] an upward [slope] it forms the thematismos exo, which is always set in the second plagal echo²⁵.


The thes kai apothos  is two "thetas" linked by means of one parakletike and forming a conjunction [of signs]. Therefore, it was called "thes kai apothos"²⁶.


The xeron klasma  [is called so] because of its accent; due to it the sound is executed roughly and quickly and [because of this] the hymnody is called so²⁷.


The argosyntheton  indicates the slow progress of the melos, and the gorgosyntheton  shows its quick character²⁸.


The uranisma  elevates the voice [as if] reaching Heavens, or overthrows [it] down²⁹.


The apoderma  often [called] "apodoma", is always placed when conjunctions [of signs]³⁰ are executed.


Fol.8v. The choreuma  was recorded for creating this very kind of melos, [which] is like a choir rotating in circular motion³¹.


[The sign], called synagma  combines in itself four interval signs, and sometimes three³².


The psephistoparakalesma  is formed of the psephiston and the parakalesma.


The tromikoparakalesma  [is formed] of the tromikon and another parakalesma.


The tromikosynagma  [is formed] of the tromikon and the synagma.


The psephistosynagma  [is formed] of the psephiston and the synagma³³.

The piasma  - [a conjunction] of two barciai - [is used] for compressing and constraining the voice³⁴.

The bareia  is chanted heavily and with accent. It is harmonious but not measurable³⁵.

The enarxis  arises at the beginning of another echos or, according to [the terminology] of musicians, in enallage³⁶.

Fol.9 The hemiphonon  It is clear from its name that it denotes [chanting] in an undertone or in a low [voice]³⁷.

The hemiphthoron  denotes the hemiphthora. Therefore it can not be shown to the pupils other than by means of cheironomia and representation, though they, [that is, the hemiphonon and the hemiphthoron], have direct effect when they are coordinated with lines. However, one can often see another line and other signs [used] either for the sake of something which is really necessary, or just for the sake of the beauty of a line. Therefore we can chant without them, when there exists a straight line of a composition, as it was in an ancient sticheron which we chant without [such] signs, if we come across a very difficult line.

Comments

1. I decided in favour of the variant **PS** for several reasons. Firstly, the phrase "καὶ φωνουργιῶν καὶ λήξεων" contains the terms which were not typical of the Greek theory. Secondly, neither φωνουργαί, nor λήξεις are considered in the treatise of Cyril. Among other things his attention is focused on the etymology of special terms, that is, on what is recorded in **PS**: "κατ' ἐτυμολογίαν ἤχων τε καὶ φθορῶν". Though there is not a word about the etymology of the names of echoi and of the term "phthora" itself in the treatise, it contains a detailed discussion of the origin of the names of the great hypostases. Therefore it should be admitted, that in all variants of the title of Cyril's work, that are known to us, there is a certain discrepancy with its contents. To draw final conclusions about this problem will be possible only after the autograph of Cyril of Marmara has been discovered.

2. We have here again an attempt to level the polysemantic character of the terms φωνή ("sound", "interval", "degree", "interval sign", "voice") and ἄφωνος ("soundless", "non-interval").

3. The manuscript τὰ κατιόντα seem to be the result of some misunderstanding. True, the question is: how τὰ κατιόντα form 12 phonai. But the answer - "ὡσπερ καὶ τὰ κατιόντα" - is more that strange. Indeed, it would be more natural to remind the pupil of what he has just learned, namely, how 12 phonai are formed by τὰ ἀνιόντα to make it easier for him to answer. The logic of rendering the material, as well as the very method of its presentation, required to write τὰ ἀνιόντα in that place. However, anticipating further narration and being under the influence of the succeeding enumeration of descending signs, the author (or one of the scribes), already thinking of descending intervals, unconsciously digressed from what he had planned before. Whether that false step was taken by Cyril of Marmara himself or by one of his scribes will become clear when the autograph of his treatise has been found.

If anything, τὰ κατιόντα look rather irrelevant here and so I ventured to replace them by τὰ ἀνιόντα.

4. Another echo of the muddle according to which the Egyptian tsar of the Ptolemy dynasty was identified with the Alexandria scholar Claudius Ptolemaeus (see comment 6 to fol. 47v. of *RAIC 63*). Moreover, as it seen here, he is even ascribed the participation in creating the system of notation which appeared 8-10 centuries after his death.

As to the "notographic activity" ascribed to the tsar-musician, it was either improperly described, or simply reflects some unreal situation. As appears from the text, the tsar-musician created some combination of the oxeia, the oligon and the kentema, which together give one ascending step by 4 phonai and called it "hypsele". What does this parallel between the total sum of values of various signs and the hypsele mean? What is that double effect of the oxeia which the author mentions in the succeeding sentence and why is it here at all? Moreover, the "historical excursus " had started with the dyo kentemata. Why did the author's thought switch over to the kentema?

All this is still to be cleared up in future.

5. No doubt, there is mistake (τρία) both in *RAIC 63*, and in *IEE*. Therefore the variant of **PS** (δύο) should be accepted. As a result, the contraposition ("... μὲν... δέ... ") between different numbers has been annulled in translation.

6. In translation I used both variants (*RAIC 63* and *IEE*, as well as **PS**), for they are mutually complementary. It is their combination that helps to give the most exhaustive answer to the given question.

7. I realize only too well that the translation of φθορικόν as "modulation" (used as an adjective here) may give rise to unfavourable criticisms. But, at the same time, it seems that it is the term "modulation" of the New European music that can render, if approximately, the many-sided meaning which the Greek musicians read in the adjective φθορικόν: translations from one echos into another, hence, the complicated and unusual character of the mode tonality organization of musical of material and, as a result, complicated and unusual character of the intonation movement of a melodic line. Therefore, realizing the conventional character of the parallels drawn between the meanings of categories defined as φθορικόν and "modulation" which had appeared in two different musical

systems, I still do not see any other special term which would render the meaning of the Greek word better.

8. By these two sentences the author wanted to elucidate the notographic difference between the two variants of using the homalon: a) the homalon as an independent sign, placed above an interval sign, and b) the homalon as a component of the graphic representation of another great hypostase (the argosyntheton).

9. No doubt, not musical art as such, but musical notation is implied here. But the Greek church musicians did not conceive the very existence of music other than with notation. It is clearly seen at the very beginning of the treatise by Cyril of Marmara when a question is put: "How many sounding signs does music consist of?" When treated in such a way, the identification of notation with musical art would be quite natural.

10. A most remarkable confession! It means that already in the first half of the XVIII century the most sensible music theoreticians realized only too well that the ancient cheironomia had been lost for good.

11. In other words, Cyril of Marmara understood that the cheironomia which was in use in his days, was a result of the long-standing tradition, that had existed among domestikoi and protopsaltes and had been handed on from one generation to another. It is only natural that in such a situation when not only the methods of every chanting school but the creative personality of every melourg-teacher were of great importance, it should have been next to impossible to preserve the principles of Byzantine cheironomia. Another circumstance, no less significant, should be considered. The very essence of the cheironomia is inseparable from means of musical expressiveness that are constantly changing. And for the three centuries since the fall of Constantinople up to the time of Cyril musical language had undergone great changes. And even the greatest enthusiasm could not have helped to preserve the original Byzantine cheironomia unchanged.

12 Undoubtedly, ἡ προφορά is contrasted here with the verbal description, since cheironomic gestures are difficult to describe verbally. It is more convenient to show them.

13. According to the further exposition of Cyril's treatise, all adoptions in his text are not from the treatise by Manuel

Chrysaphes but from the work of Gabriel Hieromonachos. At present it is difficult to explain this misunderstanding which can be found in all the manuscripts I know of.

14. This phrase means that the pitch level of the first sound is discovered "by the mouth" as a result of tuning ἤχημα by a certain echos. In other words, this sound is being searched for in the process of turning, only after which, according to the views of professional musicians of that time, the echos starts to be formed (see, for example, *RAIC 63*, fol.44 v.) From this standpoint the ison can be considered a sign denoting that the pitch level of the sound, having arisen before the echos itself, is retained.

From purely scientific standpoint such interpretation can hardly stand up to any criticism. For the tuning itself (ἤχημα) is a concentration of the specific intonation features of a certain echos. It is due to this feature that each of the tunings prepares the chanters and the choir for the execution of a music piece in a certain echos.

15. Translation this place I digressed from rendering the turns of speech in the original literally, for otherwise the idea of the author would have been expressed too vaguely: "The diplo has no other function if not only on the occasion [of creating] the rhythm of the melos... " etc.

16. An almost exact quotation from Gabriel's work (66, 308-309): " Ἡ δὲ παρακλητικὴ παρακλητικὸν ποιεῖ τὸ μέλος καὶ ὡςπερὶ δεόμενον".

17. This is a free exposition of the corresponding fragment from Gabriel's treatise (66, 309-315):

"Καὶ ὡς περ ὁ παρακαλῶν μετὰ ἀνειμένης καὶ κεκλασμένης ποιεῖται τὴν δέησιν φωνῆς, οὕτω καὶ ὁ τὴν παρακλητικὴν καὶ τὸ παρακάλεσμα ψάλλον οὐ μετὰ σφοδροῦ τόνου δεῖ τὴν φωνὴν προφέρειν ἀλλὰ ἰλαρῶς. Καὶ τὸ ἕτερον παρακάλεσμά ἐστιν ἀλλοῖν διαφέρουσι δὲ μόνον τῷ τὸ παρακάλεσμα ἀργότερα κινεῖν τὴν φωνήν, τὸ δὲ ἕτερον ταχύτερον."

"Just as [the parakletike functions], so does the parakalesma: as if a praying man were uttering his supplication in a rising and broken voice. So should the one, who chants the parakletike and the parakalesma, make sounds not in a powerful tone, but gently. The other parakalesma is different. [Both parakalesmata] have but one difference: when the first parakalesma [is chanted], the sounding moves slower, and when the second one [is chanted] it moves farster".

The beginning of this fragment has already been mentioned regarding another problem (see: "A Folio from the Treatise by Michael Blemydes"; comment 10).

18. A new, almost literal borrowing from Gabriel's work (66, 316): "Τὸ δὲ κύλισμα οἶονεὶ κυλίει καὶ στρέφει τὰς φωνάς".

19. Another quotation from Gabriel's treatise (66, 316-318): "Τὸ δὲ ἀντικενωκύλισμά ἐστι σύνθετον ἐκ τε τοῦ κυλίσματος καὶ τοῦ ἀντικενώματος".

20. A paraphrased statement of Gabriel (66, 318-319): "Βούλεται δὲ καὶ τοῦτο ὑπόκλονον καὶ τρέμουσαν σχηματίζειν τὴν φωνήν".

21. Another borrowing from the work of Gabriel (66, 320-322) with an ending somewhat simplified, a different verb and a different participle:

"Τὸ δὲ ψηφιστὸν ἐτυμολογεῖται ἀπὸ τοῦ ψηφίζειν καὶ ἀριθμεῖν τίθεμεν γὰρ τοῦτο ἔνθα εἰσὶν αἱ φωναὶ κεχωρισμένοι καὶ οὐχ ὁμοῦ λεγόμενοι ἀλλ' ὡς περ μεμετρημένοι".

"The name "psephiston" is derived from [the verbs] "psephizein" ["to count"] and "arithmein" ["to calculate"], for we place it where separate interval signs exist, which are chanted not in succession,

but as if counted [separately]"

(For convenience I give this citation again, see: "A Folio from the Treatise by Michael Blemydes", comment 21).

Such description gives rise to associations with *marcato*. It is no mere coincidence that Christian Channik and Gerda Wolfram translated "οὐχ ὁμοῦ λεγόμενοι" as "nicht verbunden gesungen werden", which corresponds completely with the meaning it has in the text.

22. Another maxim from Gabriel's treatise (66, 323-324): "Τὸ δὲ γοργὸν καὶ τὸ ἀργὸν αὐτόθεν εἰσι δῆλα ἀπὸ τοῦ ὀνόματος".

23. This fragment about the *stauros* should be referred to those sections of Cyril's work, which at the beginning of the treatise he himself defined as "the additions" to Gabriel's text (or to the text of Manuel Chrysaphes, as is erroneously stated in manuscripts). Indeed, here Cyril tries to describe "the notographic functioning" of the *stauros*, whereas Gabriel (66, 324-327) confines himself to giving the ethymological aspects of the term only:

"Ὁ δὲ σταυρὸς ἀπὸ τῆς σχηματογραφίας· σταυρὸς γάρ ἐστι καὶ ἀπὸ τῆς χειρονομίας· εὐλογεῖ γάρ ὁ τοῦτον χειρονομῶν σταυροειδῶς· ἀπὸ τοῦτων ἔλαβε τὸ ὄνομα ἀλλὰ μὴν κεῖται καὶ δι' ἀργίαν".

"[The name] "stauros", [that is, "a cross" comes] from the outlines [of the sign]. For the *strauros* can be found in the *cheironomia* too. For he who *cheironomizes* [it], blesses in a cruciform way. Due to this [the sign] got its name. However, it arises for [indicating] duration as well".

24. Describing the *homalon* Cyril borrowed only the first phrase from the corresponding place in Gabriel's treatise (66, 328-330):

"Τὸ δὲ ὁμαλὸν λεῖον καὶ ὁμαλὸν ποιεῖν δεῖ τὸ μέλος ἀλλὰ μὴ τραχὺ καὶ ἔντονον παρακελεύεται· τοῦτο γάρ δηλοῖ τὸ τοῦ ὁμαλοῦ ὄνομα".

"The *homalon* should produce a smooth and even melos, though it does not cause a violent and strained [melos]. Owing to this it bears the name of *homalon*, [that is, "smooth"]".

25. Here is the place in question from Gabriel's treatise (68, 331-335):

"Ὁ θεματισμὸς ὁ ἔσω καὶ ὁ ἔξω ἀπὸ τῆς σχηματογραφίας ἔσχον τὴν ἐτυμολογίαν· θῆτα γὰρ στοιχεῖον ἐστὶν ἐκάτερον καὶ διὰ ταύτης ἄγεται εὐθείας, ἧς τὸ τέλος εἰ μὲν ἔσω κάμπτει ὁ ἔσω γίνεται θεματισμὸς, εἰ δὲ ἔξω ὁ ἔξω. Καὶ δηλοῖ ὁ ἔξω τρεῖς φωνὰς εἰπεῖν, ὁ δὲ ἔσω δύο".

"The thematismos eso and [the thematismos] exo got their names from [their] outlines, for the letter "theta" is present in either [of them] and through it a straight line is drawn; if its end curves inward, you get the thematismos eso, if [it curves] outwards, it is [the thematismos] exo. It is obvious that [the thematismos] exo speaks of three interval signs, and [the thematismos] eso of two. "

26. Here Cyril does not introduce anything new either in comparison with Gabriel's text (68, 336-338):

"Ὁμοίως καὶ τὸ θές καὶ ἀπόθες δύο θῆται εἰσὶν ἐχόμεναι ὑπὸ μιᾶς γραμμῆς καὶ διὰ τοῦτο θές καὶ ἀπόθες. Δηλοῖ γὰρ θέσιν τοιάνδε ποιεῖν".

"The same is with "the thes kai apotes", which has two "thetai" [linked] with a line. Owing to this it [is called] "thes kai apotes", for it is obvious that it creates such a link. "

In fact, it should be noted that such explanation does not seem to clear up anything and, what is more, it still remains unclear what the two "thetai", linked with a line, have to do with the name θές καὶ ἀπόθες (literally: "Put and set aside").

We may assume that this sign penetrated into notation system from the cheironomia, where it had been connected with gestures, representing something like the graphic shape of two "theta". It is not improbable that the name of the sign had arisen in cheironomical practice, and the expression "Put and set aside" [a "theta"] referred to the two gestures of the same type, which were executed in somewhat individual manner ("Put and set aside"). If anything, the origin of this term should be studied separately.

27. Compare with the description of the xeron klasma from Gabriel's treatise (68, 338-340; see: "A Folio from the Treatise by Michael Blemydes", comment 17).

A certain digression from traditions by Cyril of Marmara should be also noted here. Byzantine and Post-Byzantine theoreticians, pointing out the dependence of the name of a sign on the specific features of its phonation which the sign denoted, always wrote not "τὴν ὑμνωδίαν οὕτω καλεῖται", but "τὸ μέλος καλεῖται οὕτω". For them the terms μέλος and ὑμνωδία embodied the phenomena fairly different.

28. Gabriel (68, 341-342):

"Τὸ δὲ ἀργοσύνθετον ἀργίαν μεγάλην ἐπιφέρει, τὸ γοργοσύνθετον δὲ τὸ ἐναντίον, δηλοῖ ταχύτητα γάρ".

"The argosyntheton gives greater slowness, while the gorgosyntheton [gives] the opposite, that is, quickness".

29. Gabriel (68, 342-344):

"Τὸ οὐράνισμα εἰς ὕψος αἶρει τὴν φωνήν, εἶτα καταβιβάζει ταύτην· καὶ διὰ τοῦτο οὐράνισμα".

"The uranisma raises the voice high, or overthrows it down; therefore it [is called] uranisma, [that is, "heavenly"]".

30. In Cyril's interpretation of the apoderma a certain digression from Gabriel's text (68, 344-346) can be noted easily:



"Τὸ δὲ ἀπόδερμα ἀπόδομα μᾶλλον λέγεσθαι ἔδει. Οἶμαι γὰρ καὶ τοὺς ἀρχαίους οὕτω ὀνομάζειν αὐτό. Εἰς γὰρ ἀποδόσεις τίθεται τοῦτο αἰεὶ ἢ δὲ κοινὴ συνήθεια".

"The apoderma was often called "apodoma". I think it was named so by the ancients, for according to the common habit it is always placed at the end [of chants]".

31. Gabriel (68, 347-70, 349):

"Χόρευμα καὶ τούτου τὸ ὄνομα ἀπὸ τοῦ σχήματος λαμβάνεται· στρέφεται γὰρ εἰς κύκλον ὡς τις χορός, εἴτ' αὐθις ἐπιστρέφει, ὡσπερ δῆτα ποιεῖ ὁ τοῦ χοροῦ κορυφαῖος ἐν ταῖς θυμηδίαις".

"The choreuma - its name is derived from its form, since it either twists in a circular way, like a choir, or untwists again, just as the coryphaeus of a choir does in his joy. "

32. In this place (see the corresponding page of photocopies) a rather unusual sign of the synagma  is given, which is almost identical to the shape of the kylisma. It is strange, the more so that a traditional sign of the synagma  is recorded above, on line 5 of fol.6v. So I thought it possible to use the generally accepted shape of the synagma here regardless of the manuscript.

Gabriel (70, 361-363) writes the following about the synagma:
 "Τὸ δὲ σύναγμα ἀπὸ τοῦ σύναγμα ἀπὸ τοῦ συνάγειν τὰς διαχωρισμέναις φωνάς τὰς τε ἀνιούσας καὶ κατιούσας εἰς ἓν".
 "[The name] "synagma" [comes] from bringing the ascending and the descending interval signs together into one [neumatic group]".

33. We read in Gabriel's work (70, 350-352):

"Τὸ δὲ παρακάλεσμα μετὰ τοῦ τρομικοῦ καὶ τὸ ψηφιστοπαρακάλεσμα εἰσὶ σύνθετα, τὸ μὲν ἐκ τρομικοῦ καὶ παρακάλεσματος".
 "The parakalesma with the tromikon and the psephisto-parakalesma are conjunctions: one [consists] of the tromikon and the parakalesma, and the other [consists] of the psephiston and the parakalesma."

As to the psephistosynagma and the tromikosynagma, he writes (70, 366-368):

"Τὸ δὲ ψηφιστοσύναγμα ἀπὸ τοῦ ψηφίζειν καὶ συνάγειν εἰς τὴν σύνθεσιν τὰς φωνάς. Καὶ τρομικοσύναγμα καὶ αὐτὸ ὁμοίως τρέμει καὶ συνάγει".
 "[The name] "psephistosynagma" [comes] from [the verbs] "to recount" and "to bring together" interval signs into [one] conjunction. And the tromikosynagma also, for it tremolates [the voice] and bring [the signs together into one conjunction] in a similar way".

34. Gabriel (70, 352-354):

"Τὸ δὲ πιάσμα γίνεται ἀπὸ τοῦ πιέζω "τὸ συνθλίβω". πιέζειν γὰρ δεῖ καὶ συνθλίβειν τὴν φωνήν".

"[The name] "piasma" comes from [the verb] "piezo" [which means] "to squeeze", for where it is placed, it is necessary to constrain and suppress the voice".

35. Here we can also find a small "addition" to Gabriel's text (70, 356-357), made by Cyril:

" Ἡ δὲ βαρεῖα ἀπὸ τοῦ βαρέως καὶ μετὰ τόνου προφέρειν τὴν φωνήν".

" [The name] "bareia" [comes] from [the adjective] "heavy" (barys) and it produces the sound together with accent".

36. I shall remind here that the term ἐναλλαγή denoted the process of transition of one echos into another. As Gabriel writes (86, 545-546):

" Ἐχει γὰρ ψαλτικὴ καὶ τὰς λεγομένας φθορὰς ὡσπερ σημεῖα τινα ἐναλλαγὴν δεικνύοντα τοῦ μέλους".

"The art of chanting also contains the so-called phthorai as signs, indicating the modulation of a melos".

Manuel Chrysaphes (48, 218-220, 226 etc) interpretes ἐναλλαγή in the same way.

As to the enarxis, Gabriel (70, 358-360) writes:

" Ἡ δὲ ἔναρξις τίθεται ὅποταν μετὰ συμπλήρωσιν μέλους καὶ ἤχου τίθεμεν ἔμπροσθεν φωνὴν ἄλλην καὶ ποιούμεν ὡσπερ ἄλλην ἀρχήν".

"The enarxis is set when, completing the melos and the echos, we set [it] before other interval signs as if we created another beginning. Therefore [it is called] enarxis [literally: "beginning"]".

37. The sign τὸ ἡμίφωνον is not considered in Gabriel's treatise.

Б. Каталог мелургов

Вначале необходимо отметить, что составление списков мелургов на протяжении длительного времени представляло собой один из способов изучения истории музыки. Ведь в распоряжении тех, кто стремился познать прошлое церковной музыки, были в основном только многочисленные рукописи, содержащие, в лучшем случае, песнопения и имена мелургов. Весь этот обширный материал требовал прежде всего систематизации. Осуществить тогда такую систематизацию в хронологическом порядке было практически невозможно, так как не существовало данных о времени жизни абсолютного большинства авторов музыки. Передававшиеся же предания о тех или иных мелургах далеко не всегда достоверны. Что же касается более основательного научного освоения источников, связанного с сопоставлением репертуара кодексов, написанных в разные времена, и выявлением хотя бы приблизительных периодов жизни и деятельности мелургов, то это был длительный и крайне трудоемкий процесс, не вызывавший особого энтузиазма. Вот тогда-то и появились опыты, в основе которых были перечисления мелургов в алфавитном порядке.

Это был один из достаточно доступных способов систематизации материала, иногда включавший в себя до предела скудные сведения о некоторых мелургах - те сведения, которые были зафиксированы в различных рукописях: место рождения того или иного музыканта или место его деятельности, его духовное звание и т. д. Таким образом, алфавитная каталогизация авторов музыки стала формой сбора и систематизации информации. Их составители не ограничиваются сухим алфавитным перечислением мелургов, а в некоторых случаях сообщают известные им отдельные данные о том или ином музыканте: чьим учеником он был, какую должность занимал и т. д. Особо следует отметить ремарки Кирилла Мармаринского, в которых запечатлены его личные контакты. Так, при упоминании Панайотиса Халадзоглу он никогда не забывает подчеркнуть - "наш учитель", а перечисляя некоторых других своих современников, он обязательно добавляет либо "нынешний ламбадарий", либо "ученик нынешнего протопсалта". Все это

создает такую атмосферу, при которой тот, кто читает каталог, постоянно ощущает присутствие его составителя. Если бы мы не знали, кто был создателем каталога, то, анализируя такие ремарки, могли бы установить время, когда он был написан.

Сейчас трудно с полной уверенностью утверждать, был ли каталог мелургов, присутствующий в трактате Кирилла Мармаринского, целиком и полностью делом рук его автора. Вполне возможно, что в его распоряжении оказался более ранний каталог, который Кирилл лишь расширил и дополнил более новыми сведениями или просто известными ему фактами. Конечно, в настоящее время ничем невозможно обосновать такое предположение, так как пока не обнаружен более древний каталог. Однако изучение более поздних каталогов показывает, что в их основе всегда лежат более ранние.

Так, сейчас известны два почти идентичных алфавитных каталога мелургов, составленных в самом начале XIX века. Один из них находится в *Codex Vatopedi 1427*, созданном в 1810 году Никифором Кантуниарисом с Хиоса (Νικηφόρος Καντουνιαρίης τοῦ Χίου)¹. Здесь на л.659 дан "Κατάλογος τῶν ὄσοι κατὰ διαφόρους καιροὺς ἤκμασαν ἐν τῇ ἐκκλησιαστικῇ μουσικῇ" - "Каталог тех, кто в различные времена преуспевал в церковной музыке". Этот каталог ничем существенным не отличается от других перечислений подобного рода: в нем представлены лишь имена мелургов почти без каких-либо ремарок (исключения очень редки).

Другой каталог, близкий по содержанию к предыдущему, содержится в *Codex Xeropotamus 318* (начало XIX в.)². В нем на л.140 приводится "Κατάλογος τῶν ὄσων κατὰ διαφόρους καιροὺς ἤκμασαν ἐν τῇ μουσικῇ τῇ ἐκκλησιαστικῇ, καὶ μερικῶς περὶ διαθέσεων τούτων" - "Каталог тех, кто в различные времена преуспевал в церковной музыке и кое-что о размещении их". Последняя фраза заглавия, отсутствующая

¹ *Eustratiades S., Arcadios Deacon. Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mount Athos. Cambridge 1924 (Harvard Theological Study XI), 226-227.*

² *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, 143-151.* Гр. Статис даже предполагает, что этот кодекс так же, как и *Codex Vatopedi 1427*, написан Никифором Кантуниарисом.

в *Codex Vatopedi 1427*, предвосхищает находящиеся в *Codex Xeropotamus 318* многочисленные ремарки. Их цель состоит в том, чтобы попытаться указать "размещение" некоторых мелургов в историческом времени, то есть по возможности дать некоторые исторические данные об отдельных творцах музыки³. Следовательно, каталог из *Codex Xeropotamus 318* уже совмещение алфавитного и хронологического принципов. И с этой точки зрения он знаменует собой более высокую ступень осмысления материала по сравнению с традиционными формами каталогов.

Сопоставляя каталоги этих двух кодексов с каталогом Кирилла Мармаринского, нетрудно увидеть, что последний лежит в их основе. Аналогичным образом в основе каталога Кирилла Мармаринского мог находиться пока неизвестный нам список мелургов, созданный кем-то из его предшественников⁴.

Поэтому текст и перевод каталога из *РАИК 63* я попытался совместить с материалом, содержащимся в каталогах из *Codex Vatopedi 1427* (= *VAT*)⁵ и *Codex Xeropotamus 318* (= *X*)⁶. Благодаря этому, можно будет увидеть, в каком направлении развивалась "каталогизация" мелургов в течение XVIII-XIX вв.

Сопроводительные комментарии, как правило, касаются только каталога *РАИК 63*. В тех случаях, когда комментарии вообще отсутствуют, это означает, что сведения о времени жизни данного мелурга пока трудно установить.

³ При дальнейшем знакомстве с ремарками из *Codex Xeropotamus 318* нужно иметь в виду, что его составитель относит к XVI веку период с 1600 по 1699 гг., а к XVII - с 1700 по 1799 гг. Только учитывая это, можно верно оценить сообщения, содержащиеся в этом каталоге.

⁴ По свидетельству М. Хадзигиакумиса, каталог мелургов, предназначенный для второй части "Θεωρητικὸν Μέγα" Хрисанта, также построен на каталоге Кирилла Мармаринского, см.: *Χατζηγιακουμῆς Κ. Αὐτόγραφο* (1816) τοῦ "Μεγάλου Θεωρητικοῦ" τοῦ Χρυσάνθου// Ὁ Ἑρανιστῆς 11, 1974 (Ἐπιφύραμα στὸν Κ. Θ. Δημαρῶ), Ἀθήνα 1977, 321.

⁵ По изданию: *Eustratiades S., Arcadios Deacon. Catalogue...* 226-227.

⁶ По каталогу: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* Α. 143-151. Каталог, запечатленный в кодексе 305 Исторического и Этнографического общества (см.: *Δουβουλιώτης Κ. Ορ. cit.*, 278-281), практически ничем не отличается от каталога, зафиксированного в *РАИК 63*.

B. The Catalogue of Melourgs

At first it should be noted that for a long time making lists of melourgs had been one of the ways of studying the history of music. For those who wanted to know about the past of church music had but numerous manuscripts at their disposal, which at best contained chants and the names of melourgs. All this voluminous material needed, first and foremost, to be systematized. At that time it was practically impossible to carry out such systematization in chronological order, since there was no information as to the time of living of the absolute majority of melourgs. The legends about melourgs that had been handed down from one generation to another more often than not were far from being reliable. As to a more thorough scientific study of the sources which implied comparing the repertoires of codexes, written in different periods of time, and establishing, if approximately, the dates of life and work of melourgs, it was a long and pains-taking process, which had never aroused much enthusiasm. It was then when the first experimental works, based on listing melourgs in alphabetical order, appeared.

It was one of the most accessible ways of systematizing the material which sometimes included the most scanty information about some melourgs, - the information recorded in different manuscripts, for example, a certain musician's place of birth or place of activity, his holy orders etc. Thus, the alphabetical cataloguization of authors of music turned into a form of collecting and systematizing the information. Their authors do not confine themselves to the bare enumeration of melourgs in alphabetical order and in several cases give some information about a certain musician: whose pupil he was, what post he held etc. The remarks made by Cyril of Marmara that record his personal relations should be given special attention to. Thus, when mentioning Panayiotos Chalatzoglu, he never forgets to call him "our teacher", and giving he names of some of his other contemporaries, he always adds either "the present lampadarios", or "the pupil of the present protopsaltos". Owing to all this the reader has a feeling that the compiler is sitting next to him. If we did not know who the author of the catalogue was, we could have established the time when it had been written by the mere analysis of those remarks.

It is difficult to say with certainty at present whether the catalogue of melourgs, given in the treatise of Cyril of Marmara, was entirely his creation. It is most conceivable that he had an earlier catalogue at his disposal, which Cyril only enlarged and supplemented with new information of the facts he himself knew. Naturally, it is impossible to prove this hypothesis at present until an even more ancient catalogue has been found. However, all later catalogues show that they were based on the earlier ones.

Thus, we know of two almost identical alphabetical catalogues compiled at the very beginning of the XIX century. One of them is given in *Codex Vatopedi 1427*, made by Nikephoros Kantouniaries from Chios (Νικηφόρος Καντουνιάρης τοῦ Χίου) in 1810¹. There on fol. 659 "Κατάλογος τῶν ὅσοι κατὰ διαφόρους καιροὺς ἤκμασαν ἐν τῇ ἐκκλησιαστικῇ μουσικῇ" is given. - "The catalogue of those who in different periods of time were versed in church music". This catalogue does not essentially differ from other lists of that kind: it has only the names of melourgs given without any remarks (exceptions being very rare).

Another catalogue which is close in contents to the previous one is found in *Codex Xeropotamus 318* (the beginning of the XIX century)². It has on fol. 140 "Κατάλογος τῶν ὄσων κατὰ διαφόρους καιροὺς ἤκμισαν ἐν τῇ μουσικῇ τῇ ἐκκλησιαστικῇ, καὶ μερικῶς περὶ διαθέσεων τούτων" - "The catalogue of those who in different periods of time were versed in church music and something about their location". The last phrase of the title, absent in *Codex Vatopedi 1427*, anticipates the numerous remarks given in *Codex Xeropotamus 318*. Their aim is to point out the "location" of some melourgs in historical time, that is, to provide some historical data about certain makers of music³.

¹ *Eustratiades S., Arcadius Deacon*. Catalogue of the Greek Manuscripts in the library of the Monastery of Vatopedi on Mount Athos. Cambridge 1924 (Harvard Theological Study XI), 226 - 227.

² *Στάθης Γρ.* Τὰ Χειρόγραφα... Α, 143 - 151. Gr. Stathis even supposes that this codex, as well as *Codex Vatopedi 1427*, was written by Nikephoros Kantouniaries.

³ Making further acquaintance with the remarks from *Codex Xeropotamus 318* it should be born in mind that its compiler refers the period from 1600 till 1699 to the XVI century, and the period from 1700 till 1799 to the XVII century. It is only by taking into account this circumstance that the information given in this catalogue can be properly estimated.

Hence, the catalogue of *Codex Xeropotamus 318* is already a combination of alphabetical and chronological principles. And from this standpoint it is a higher level of comprehending the material as compared with the traditional forms of catalogues.

Comparing the catalogues of both codexes mentioned above with that of Cyril of Marmara, it is not difficult to see that the latter is the basis of both of them. Similarly, the catalogue made by Cyril Marmarinos may have been based on a list of melourgs, created by one of his predecessors⁴ and unknown to us for the present.

Therefore I tried to place the text and translation of the catalogue from *RAIC 63* parallel to the materials from the catalogues of *Codex Vatopedi 1427* (= *VAT*)⁵ and *Codex Xeropotamus 318* (= *X*)⁶. This makes it possible to see in which direction the "cataloguization" of melourgs was developing during XVIII - XIX centuries.

The accompanying comments, as a rule, deal only with the catalogue from *RAIC 63*. In those cases when there are no comments at all, it means that it is still difficult to establish the date of living of the given melourg.

⁴ According to M. Chatzigiakumes, the catalogue of melourgs intended for the second part of "Θεωρητικὸν Μέγα" by Chrysanthos is also based on the catalogue of Cyril of Marmara, see: Χατζηγιακουμής Κ. Αυτόγραφο (1816) τοῦ "Μεγάλου Θεωρητικοῦ" τοῦ Χρυσάνθου // Ὁ Ἑρανιστής 11, 1974 (Ἀφιέρωμα στὸν Κ. Ξ Δημαρᾶ), Ἀθήνα 1977, 321.

⁵ By the edition: *Eustratiades S., Arcadius Deacon. Catalogue...* 226 - 227.

⁶ By the catalogue: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* Α, 143 - 151. The catalogue, given in *Codex 305* of the Historical and Ethnographical Society (see: *Δοξοβουνιώτης Κ. Ορ. cit.*, 278-281), hardly differs in anything from the catalogue recorded in *RAIC 63*.

Codex Petropolitanus RAIC 63
(fol. 19-20v.)

- 19 Κατάλογος τῶν ὄσοι¹ κατὰ διαφόρους καιροὺς ἤκμασαν ἐπὶ² τῆ μουσικῆ ταύτῃ, κατὰ ἀλφάβητον³.
- α Ἀγάθων ἀδελφὸς Ξένου Κορώνῃ⁴
Ἀμπελοκυπιώτης⁵
5. Ἀνδρέας Σιγηροῦ⁶
Ἀρκάδιος μοναχός⁷
Ἀνδρόνικος
Ἀθανάσιος μοναχός
Ἀργυρὸς Ῥόδιος
10. Ἀνθιμος ἱερομόναχος
Ἀρσένιος ἱερομόναχος μικρός⁸
Ἀθανάσιος πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως⁹ μαθητὴς
Μπαλασίου¹⁰
Ἀθανάσιος μοναχὸς ἀγιωρίτης¹¹
Ἀνανίας ἱεροδιάκων, μαθητὴς τοῦ νῦν πρωτοψάλτου
Ἰωάννου¹²

1. X: τῶν ὄσων 2. X: ἐν 3. *in loco* τῆ μουσικῆ - ἀλφάβητον *offerunt* VAT: τῆ ἐκκλησιαστικῆ μουσικῆ X: τῆ μουσικῆ τῆ ἐκκλησιαστικῆ, καὶ μερικῶς περὶ διαθέσεων τούτων. 4. VAT: Ξένου τοῦ Κορώνῃ 5. X: Ἀμπελοκηπιώτης VAT: *abest* 6. VAT: Σιγκροῦ 7. X, VAT: *in loco*: μοναχός *dat* Σιγηροῦ 8. X: ὁ μικρός 9. X: Κων/λεως VAT: Κωνσταντινουπόλεως *non habet* 10. VAT: Παλασίου X: Μπαλασίου καὶ Νομοφύλακος ἐν τῷ ιζ' αἰῶνι 11. X: ἀγιωρίτης 12. VAT, X *non continent* Ἀνανίας - Ἰωάννου

15. Ἀντώνιος ἱερεὺς καὶ μέγας Οἰκονόμος, μαθητὴς Ἱερεμίου
Χαλκηδόνος¹³
- β Βενέδικτος δομέστικος Παρακάλου¹⁴
Βαρθολομαῖος μοναχός
- γ Γρηγόριος Γλυκός
Γεώργιος Κοντοπέτρης
20. Γεώργιος Παναρέτου
Γαβριήλ ἐκ τῆς Μονῆς τῶν Ξαθοπούλων¹⁵
Γεώργιος Σγουροπούλο
Γρηγόριος ἱερομόναχος, Μπούνης ὁ Ἀλιώτης¹⁶
Γεράσιμος ἱερομόναχος Χαλκησοπούλλου¹⁷
25. Γαβριήλ ἱερομόναχος καὶ φιλόσοφος
Γεννάδιος ὁ ἐξ Ἀγχιάλου
Γαβριήλ ὁ ἐξ Ἀγχιάλου¹⁸
Γεώργιος Πλαγιώτου
Γεώργιος πρωτοψάλτης Γάνου¹⁹
30. Γερμανὸς μοναχός
Γεώργιος ὁ ἐκ Ῥαιδεστοῦ καὶ²⁰ πρωτοψάλτης τῆς
Μεγάλης Ἐκκλησίας²¹
Γερμανὸς Νέων Πατρῶν²²

¹³. X: Χαλκηδῶνος μητροπολίτου ἐν τῷ τέλει τοῦ ις ᾠδῶνος ¹⁴. VAT, X: Καρακάλλου ¹⁵. X: Ξαθοπούλων VAT: Ξαθοπούλου ¹⁶. X: Πούνης ὁ Ἀλιώτης VAT: Μπούνης ὁ Ἀλιώτης ¹⁷. X: Χαλκιοπούλου VAT: Χαλκιοπούλος ¹⁸. X, VAT non continent ¹⁹. X: Ἰακονίου VAT: Ἰκονίου ²⁰. VAT: καὶ *abest* ²¹. VAT: τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας non habet X: τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας ἐν τῷ ιε ᾠδῶνι ²². VAT: Πατρῶν, Γεώργιος ὁ Κρής X: ὁ Νέων Πατρῶν, ἐν τῇ ἀρχῇ τῷ ις ᾠδῶνος, ὁ συγγραφεὺς τοῦ εἰς ὄνομα αὐτοῦ Στιχηραρίου καὶ ἄλλων πολλῶν μαθημάτων,

19v. δ Δαβιδ¹ μοναχός

Δημήτριος Δοκιανός², καὶ μαθητῆς Κουκουζέλου³

Δούκας Λαοσυνάπτης⁴

Διονύσιος μοναχός

5. Δανιὴλ παλαιός⁵

Δούκας Συρόπουλος⁶

Δημήτριος ἐκ Ῥαιδεστοῦ

Δαμιανὸς Βατοπεδινός⁷

Δανιὴλ ὁ νῦν λαμπαδάριος, καὶ μαθητῆς τοῦ Παναγιώτου

πρωτοψάλτου⁸

μαθητῆς τοῦ Ἁγίου Ὄρους καὶ εὐμεθόδως ὑποκλέψας τὴν τέχνην ἐκ τῶν Κωνσταντινουπολιτῶν. Γεώργιος ὁ Κρής ἐν τῷ αζ' καὶ αω' τρέχονται αἰῶνι, μαθητῆς Ἰακώβου τοῦ Βυζαντίου καὶ πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας. Οὗτος μόνος ὁ εὐδοκίμων ἐν τῇ μουσικῇ τῶν Κωνσταντινουπολιτῶν ἐν τῷ τρέχοντι αἰῶνι. Γρηγόριος λαμπαδάριος τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας ὁ φιλόμουσος μαθητῆς πολλῶν καὶ ἐν τῷ τέλει μαθητῆς Γεωργίου τοῦ Κρητός· ἀτελής ἐτι.

1. VAT: Δαβιδ 2. X: Δοκειανός 3. X: Κουκουζέλη VAT: Κουκουζέλου 4. X, VAT: Λαοσυνάκτης 5. X, VAT: παλαιός. Δανιὴλ ὁ νέος 6. X, VAT: Συρόπουλος 7. X: Βατοπεδινός VAT: Βατοπαιδινός 8. X: *in loco* Δανιὴλ - πρωτοψάλτου *dat* Δανιὴλ Πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, μαθητῆς Παναγιώτου Χαλάτζογλου ἐν τῷ ιζ' αἰῶνι, ὁ μόνος βαθὺς ἐν τῇ μουσικῇ καὶ ὁ μόνος εὐδοκίμησας ἐν τοῖς συμμίκτοις μαθήμασι. Σύμμικτα νόει τὰ ἔσω μὲ τὰ ἔξω ἠνωμένα τῆς μουσικῆς VAT: *in loco* Δανιὴλ - πρωτοψάλτου *dat* Δανιὴλ πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας καὶ μαθητῆς Παναγιώτου Χαλάτζογλου

10. ε Εὐνούχος καὶ⁹ πρωτοψάλτης τοῦ Φιλανθρωπίνου
 ζ Ζαχαρίας πρωτοψάλτης Κυζίκου¹⁰, ἀνεπιὸς μὲν
 Ἀνανίου Κυζίκου¹¹,
 μαθητῆς δὲ Ἰωάννου τοῦ νῦν¹² πρωτοψάλτου¹³
- θ Θεόδωρος Ἀγαλλιανός¹⁴
 Θεόδωρος Θαλασσινός¹⁵
15. Θεόδουλος μοναχός
 Θεοφύλακτος Ἀργυρόπουλλος¹⁶
 Θεόδωρος Καλλικρατίας¹⁷
 Θεόδωρος Γλαβᾶς¹⁸
 Θωμᾶς ἱερέυς
20. Θεοφάνης Καρύκης, πατριάρχης
 Κωνσταντινουπόλεως¹⁹
 ι Ἰωάννης ὁ ὄσιος καὶ²⁰ πατὴρ ἡμῶν ὁ Δαμασκηνός²¹

⁹. X, VAT *non continent* καὶ ¹⁰. VAT: Κυζίκου. Ζαχαρίας ὁ Χανεντές (ἀνεπιὸς - τοῦ νῦν πρωτοψάλτου *abest*) ¹¹. X: Ἀνανία μητροπολίτου τοῦ Κυζίκου ¹². X: νῦν *non habet* ¹³. X: πρωτοψάλτου. Ζαχαρίας ὁ Χανεντες ἐν τῇ ἀρχῇ τοῦ ιζ' αἰῶνος, μαθητῆς πολλῶν, ἀτελής δὲ μείνας τῆς ἔσω μουσικῆς εὐδοκίμησεν ὑπερβαλλόντως ἐν τῇ ἔξῳ.
¹⁴. *in loco* Ἀγαλλιανός *offerunt*: X - ὁ Γαλλιανός, VAT - ὁ Γαλλιανός ¹⁵. VAT: ὁ Θαλασσινός ¹⁶. X: Καλλικρατίας ¹⁷. X, VAT: Ἀργυρόπουλλος ¹⁸. VAT: Κλασᾶς X: Κλαβᾶς ὁ δύσυγος (;) (*notam interrogatoriam posuit Gr. Stathius*) ¹⁹. X: Θεοφάνης Κωνσταντινουπόλεως ὁ ἐπίκλην Καρύκης VAT: *in loco* Θεοφάνης - Κωνσταντινουπόλεως *dat* Θεοφάνης πατριάρχης Κ/πόλεως, ὁ ἐπανομαζόμενος Καρύκης ²⁰. X: καὶ *abest* ²¹. VAT: *in loco* Ἰωάννης - ὁ Δαμασκηνός *dat* Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, ὅς καὶ πρῶτος συνέγραψε περὶ μουσικῆς. Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης X: ὁ Δαμασκηνός· λέγεται δὲ ἐκ παραδόσεως ὅτι οὗτος πρῶτος συνέγραψε μουσικῆν

- Ἰωάννης Γλυκος
 Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης²²
 Ἰωάννης Βατάτζης
 25. Ἰωάννης Σγουροπούλλου²³
 Ἰωάννης Φωκάς²⁴
 Ἰωάννης Οὐρανιάτης
 Ἰωάννης ὁ Κλαδάς²⁵
 Ἰωάννης ἱερὺς, Πλουσιαδινός²⁶
 30. Ἱερεμίας Χαλκηδόνος²⁷
 Ἰωακείμ Βυζῆς Ἀχαμπάσης²⁸, καὶ μαθητῆς
 Μπαλασίου²⁹
 Ἰωάννης ὁ ἡμέτερος διδάσκαλος³⁰, πρωτοψάλτης
 τε³¹ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, καὶ³² μαθητῆς
 Παναγιώτου Χαλάτζογλου³³
 Ἰωακείμ Ῥόδιος ἱερομόναχος καὶ μαθητῆς τοῦ αὐτοῦ
 πρωτοψάλτου³⁴

ἐκκλησιαστικὴν μὲ τὰ τρέχοντα σημεῖα τῶν φωνῶν. Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης ἤκμασε δὲ οὗτος ἐν τῷ ἡ' αἰῶνι· συνέγραψε δὲ πρῶτος πάμπολλα διαφορῶν μαθημάτων. ἔστι δὲ δεινός, πλὴν ἡδύς καὶ εὐφραδέστατος. ^{22.} VAT, X *non continent* (vide 21) ^{23.} VAT: Σγουρόπουλος ^{24.} VAT: ὁ Φωκάς ^{25.} VAT: ὁ Κλαδάς. Ἰωάννης ὁ νέος Κουκουζέλης (Βατοπαιδινός). Ἰωάννης Κουκουμάς. X: ὁ Κλαδάς, μαθητῆς Κουκουζέλη, δεινότερος καὶ ἡδύτερος τοῦ διδασκάλου αὐτοῦ, συνέγραψε δὲ καὶ οὗτος πάμπολλα. Ἰωάσαφ μοναχὸς ὁ διὰ τὴν εὐφραδειάν του νέος Κουκουζέλης καὶ Μαῖστωρ ἐπονομασθεῖς. Ἰωάννης Κουκουμάς ὁ δεινότερος. ^{26.} VAT: Πλουσιάδημος X: Πλουσιαδηνός ἐκ τοῦ Ἁγίου Ὁρους· οὗτος συνέγραψε μεταξὺ τῶν μαθημάτων καὶ γραμματικὴν τῆς μουσικῆς, πλὴν ἄχρηστον. ^{27.} X: Χαλκηδόνος μητροπολίτης ^{28.} VAT, X: Βιζύης Ἀλαπάσης ^{29.} X: Μπαλασίου ἱερέως ^{30.} VAT: *in loco* Ἰωάννης - Χαλάτζογλου *offert* Ἰωάννης πρωτοψάλτης σύγχρονος τοῦ Δανιὴλ X: ὁ ἡμέτερος διδάσκαλος *abest* ^{31.} X: τε *non habet* ^{32.} X: καὶ *abest* ^{33.} X: Χαλάτζογλου, σύγχρονος τοῦ Δανιὴλ καὶ Πέτρου Πελοποννησίου ἐν τῷ ιζ' αἰῶνι ^{34.} X: Ἰωακείμ - πρωτοψάλτου *non habet* VAT: *pro verbis* Ἰωακείμ - πρωτοψάλτου *dat* Ἰωακείμ Ῥόδιος μαθητῆς Ἰωαννου πρωτοψάλτου

Ἰωάννης ὁ¹ πρωτοψάλτης Ῥαιδεστοῦ, ἀνεψιὸς μὲν
Ἡρακλείας Γερασίμου μαθητῆς δὲ τοῦ αὐτοῦ

πρωτοψάλτου²

- κ Κοσμᾶς ὁ ὄσιος καὶ³ πατήρ ἡμῶν
Κωνσταντῖνος Μαγουλᾶς
5. Καμπάνης
Κορνήλιος μοναχὸς ἀγιωρίτης⁴
Καρβουνάρης
Κάλλιστος παλαιός
Κωνσταντῖνος ἐξ Ἀγχιάλου⁵
10. Κλήμης Λέσβιος
Κάλλιστος ἐκ Νικαίας⁶
- λ Λέων ὁ Ἀλμυριώτης
Λάσκαρης Πηγωνίτης⁷
Λογίνος μοναχός
15. μ Μανουὴλ υἱὸς Κορώνη
Μανουὴλ Γαζῆς⁸
Μηχαὴλ Ἀνανεώτης
Μηχαὴλ ἱερεὺς Κουκουλᾶς
Μοσχιανός
20. Μανουὴλ Ἀργυρόπουλλος⁹
Μηχαὴλ Φωκιανός¹⁰
Μανουὴλ ὁ Ἀγαλλιανός
Μανουὴλ ὁ Μέγας Ῥήτωρ
Μάρκος ὁ Εὐγενικός

¹. X: ὁ *abest* 2. VAT: *pro verbis* τοῦ αὐτοῦ πρωτοψάλτου *dat* Ἰωάννου πρωτοψάλτου.

Ἰάκωβος πρωτοψάλτης ὁ Βυζάντιος καὶ διδάσκαλος ἐμοῦ. X: *in loco* τοῦ αὐτοῦ πρωτοψάλτου *offert* Ἰωάννου πρωτοψάλτου. Ἰάκωβος ὁ Βυζάντιος καὶ πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, ὁ εὐδοκίμησας παρά πᾶσι ὡς λόγους ἐν τοῖς ἰδιομέλοις καὶ ἐρμολογικοῖς τροπαρίοις ἤκμασε δὲ ἐν τῷ τέλει τοῦ ἰς' αἰῶνος. Ἠδύτατος, ἀστείωτατος καὶ ὁ μόνος προθυμώτατος πρὸς τοὺς μαθητάς του καὶ φιλόκαλος. ³. VAT, X *non continent* καὶ ⁴. VAT, X *non continent* ἀγιωρίτης (= ἀγιορείτης)

⁵. VAT: ὁ ἐξ Ἀγχιάλου 6. X: Κάλλιστος ὁ ἐκ Νικαίας, ὁ νέος. Κοσμᾶς ὁ Χίος, σύγχρονος τῷ Ἰωάννῃ καὶ Δανιὴλ τοῖς πρωτοψάλταις. VAT: ἐκ Νικαίας. Κοσμᾶς ὁ Χίος σύγχρονος τῷ Δανιὴλ καὶ Πέτρῳ . ⁷. X: Πηγωνίτης ⁸. VAT, X: Γαζῆς ὁ δευσιώτατος [VAT: ὁ δευσιώτος]. Μανουὴλ Ἀργυρόπουλος ⁹. VAT, X: *vide* 8 ¹⁰. X: Μανουὴλ Φωκιανός

25. Μάρκος Κορίνθου
Μανουήλ Θηβαῖος
Μανουγρᾶς
Μελχισεδέκ ὁ ῥαιδιστοῦ¹¹
Μανουήλ Χρυσάφης¹²
30. Μελέτιος Συναΐτης
Μπαλάσιος ἱερεὺς¹³
Μανουήλ Γούτας¹⁴
20. ν Νήφων δομέστικος
Νικηφόρος ἱερομόναχος ὁ Ἡθικός
Νικόλαος δομέστικος
Ναθαναήλ Νικαίας¹
5. Νικόλαος Τραμουντάνας², καί³ πρωτοψάλτης Ῥόδου
Νικόλαος Ἀσάν⁴ ὁ Κύπριος
Νικόλαος Ἀδριανουπολίτης, καί μαθητῆς τοῦ νῦν
πρωτοψάλτου⁵
Νικόλαος Τραπεζούντιος, μαθητῆς τοῦ αὐτοῦ πρωτο-
[ψάλτου]⁶
- ξ Ξένος ὁ Κορώνης⁷
10. π Παγκράτιος ἱερομόναχος
Παῖσιος μοναχός
Πατζάδας ὁ Πρασίνο⁸
Πέτρος Γλυκὺς ὁ Μπερικέτης⁹
Παναγιώτης Χαλάτζογλου, ὁ ἡμέτερος διδάσκαλος καί
πρωτο-

11. X: ὁ ἐκ ῥαιδιστοῦ 12. X: Χρυσάφης ὁ οὗτος συνέγραψε πολλὰ μαθήματα εἰς στιχηράριον ἴδιον 13. VAT, X non continent 14. VAT: Γόντας, Μανουήλ πρωτοψάλτης. X: Γούτας ὁ δεινός. Μανουήλ πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας ἐν τῷ ἡ' [=ιη'] αἰῶνι, ὁ Καραμανλῆς ὁ δόριος, καί ἀτελής, μαθητῆς χρηματίσας πρῶτον Νικολάου Τζιπλῆ τοῦ Χίου καί ἐπομένως Ἰακώβου τοῦ πρωτοψάλτου· τοῦτος ἀντεφέρτερο μεγάλως τῷ Γεωργίῳ Κρ(η)ί.

1. X: ὁ ἐκ Νικαίας 2. VAT, X: Τραμουντάνης 3. VAT, X non continent καί 4. VAT: Ἀσαῦ 5. VAT, X non continent καί - πρωτοψάλτου 6. VAT: Νικόλαος - πρωτοψάλτου abest X: in loco Νικόλαος - πρωτοψάλτου dat Νικηφόρος ὁ Χίος, καί ἀρχιδιάκονος τοῦ πατριαρχικοῦ θρόνου τῆς Ἀντιοχείας, ὁ φιλόλογος μαθητῆς Ἰακώβου πρωτοψάλτου· οὗτος εὐδοκίμησε παρὰ πᾶσι ἐν τῇ πληθειῇ τῶν μαθητῶν, διὰ τὸ εὐπροσίγορον, εὐθουνον (sic) καί φιλόπονον αὐτοῦ.

15. σ ψάλτης τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας¹⁰
 Σιμεῶν¹¹ λαοσυνάπτης¹² τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας
- Σωφρόνιος ἱερομόναχος Καφάς¹³
 Στυλιανός¹⁴ ἱερεὺς
 Συμεὼν Ψυρίτζης¹⁵
20. τ Τζακνόπουλλος¹⁶
 φ Φίλιππος Γαβαλλᾶς¹⁷
 Φωκᾶς δομέστικος
- χ Χαλιβούρης
 Χριστόφορος Μιστάκων¹⁸
25. Χουρμούζης ἱερεὺς
 Χρυσάφης ὁ νέος καὶ πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας¹⁹
 Χρῦσανθος ἱερομόναχος Κύπριος μαθητῆς τοῦ νῦν²⁰
 πρωτοψάλτου²¹.

7 X: ὁ Κορόνης ὁ δεινότατος καὶ ἡδύτατος 8 VAT: ὁ Πρασιναῦς 9 X: Πέτρος - ὁ Μπερέκετης *abest* VAT: ὁ Μπερέκετης, ὅστις πρῶτος εὗρηκε τὸν τρόπον τοῦ συντάττειν σύμμικτα. Πέτρος Λακεδαίμων ὁ λαμπαδάριος, οὗτος εὐδοκίμησεν εἰς τὴν ἔξω μουσικὴν καὶ κατέγραψε ἕνα συμμίξη ταύτην μετὰ τὴν ἔσω. Πέτρος ὁ Βυζαντινός, οὗτος εὐδοκίμησεν ἐν ταῖς ἐξηγήσεσιν ὡς οὐδεὶς ἄλλος.

10 VAT: *in loco* ὁ ἡμέτερος - Ἐκκλησίας *offert* ὁ εἰς ἄκρον φθονερός. Παλαῖος ἱερεὺς. X: *in loco* ὁ ἡμέτερος - Ἐκκλησίας *dat* ὁ εἰς ἄκρον φθονερός, σύγχρονος Πέτρῳ τῷ Περκετέτῃ, καὶ διδάσκαλος Ἰωάννη καὶ Δανιὴλ τοῖς πρωτοψάλταις. Παλάσιος ἱερεὺς καὶ Νομοφύλαξ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας. Πέτρος Γλυκὸς ὁ ἐπίκλην Περκετέτης ὁ μεταδοτικός, σύγχρονος τῷ Χαλάτζογλῳ καὶ ἀντιφερόμενος εἰς τὸ φθονερὸν αὐτοῦ. Οὗτος πρῶτος εἰσέφερε τὴν μέθοδον τοῦ συντάττειν σύμμικτα. Πέτρος λαμπαδάριος τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, ὁ Λακεδαίμων, ὁ ἐπονομασθεὶς μέγας ἔνεκεν τοῦ φιλοπόνου αὐτοῦ. Οὗτος ἐντελής ὢν ἐν τῇ τέχνῃ καὶ ἀτελής εἰς τὸ τῶν Κωνσταντινουπολιτῶν ὕφος, ἐδόθη ὅλος ἐν τῇ ἔξω μουσικῇ, εἰς ἣν καὶ εὐδοκίμησεν ὡς οὐδεὶς ἄλλος τῶν πρὸ αὐτοῦ, καὶ ἐν τοῖς ἔξω σχεδόν· καταγινομένοις δὲ ἵνα καλλωπίσῃ καὶ τοι (= τι) περὶ τὰ σύμμικτα, ἀπέθανεν ἀπὸ πανόλην νόσον· ἐν τῷ τέλει τοῦ ἱζ' αἰῶνος. Πέτρος ὁ Βυζαντινός καὶ πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, ὁ φθονερός καὶ δύστροπος ὁ καὶ Φωκᾶς ἐπονομασθεὶς διὰ τὴν ἄλογον αὐτοῦ φυγὴν εἰς Ρωσίαν· μαθητῆς καὶ δοῦλας Πέτρου τοῦ Λακεδαίμονος· οὗτος εὐδοκίμησεν ἐν τοῖς κρατήμασι καὶ ἐν ταῖς ἐξηγήσεσιν ὡς οὐδεὶς τῶν πρὸ αὐτοῦ. 11 X: Σίμων 12 VAT: λαοσυνάκτης 13 X: ὁ Καφάς VAT: ὁ Καφάς 14 VAT, X: Στυλιανός 15 VAT: Ψυρίτζης X: *in loco* Ψυρίτζης *dat* Ἰβηρίτης 16 VAT: Τζακόπουλος 17 X: Γαβαλλᾶς 18 VAT: Μυστάκου 19 VAT, X *non continent* Χρυσάφης - Ἐκκλησίας 20 X: τοῦ νῦν *abest* 21. VAT: *pro verbis* μαθητῆς τοῦ νῦν πρωτοψάλτου *dat* Χουρμούζης ὁ ἐπονομαζόμενος Γιαμαλλῆς καὶ μαθητῆς Ἰακώβου πρωτοψάλτου X: πρωτοψάλτου. Χουρμούζης ὁ ἐπίκλην Γιαμαλλῆς ἐν τῷ ἱζ' καὶ ιη' αἰῶνι, μαθητῆς Ἰακώβου πρωτοψάλτου καὶ λόγοις. Οὗτος εὐδοκίμησεν ἐν πολλοῖς νέοις συγγράμασι.

Перевод

РАИК 63

Л.19. *Алфавитный каталог тех, кто преуспевал в различные времена в этой музыке.*

Агафон, брат Ксена

Корона¹

Амбелокипиот²

Андрей Сигир³

Аркадий, монах

Андроник⁴

Афанасий, монах⁵

Аргир Родосский⁶

Анфимий, иеромонах⁷

Арсений-младший,

иеромонах⁸

Афанасий, Константи-

нопольский патриарх,

ученик Баласия⁹

Афанасий, афонский

монах¹⁰

Ананий, иеродиакон,

ученик нынешнего про-

топсалта Иоанна.

Антоний, священный и

великий иконом, уче-

ник Иеремии Халки-

донского¹¹

Венедикт, domestik

Каракаллы

X, VAT

Каталог тех, кто в различные времена преуспевал в церковной музыке и коечто о размещении их

VAT: *отсутствует*

X: ... Баласия, номофилакс XVI века.

X, VAT: *отсутствует*

X: ... Халкидонского, митрополита конца XVI века.

* Последняя фраза - из X.

Варфоломей, монах¹²
 Григорий Глика¹³
 Григорий Кондопетри¹⁴
 Георгий Панарет¹⁵
 Гавриил из монастыря
 Ксантопулов¹⁶
 Георгий Стуропул¹⁷
 Григорий Бун Алиат,
 иеромонах¹⁸
 Герасим Халкеопулос,
 иеромонах¹⁹
 Гавриил, иеромонах и
 философ²⁰
 Геннадий из Анхиала²¹
 Гавриил из Анхиала²²
 Георгий Плагит²³
 Георгий, протопсалт
 Ганы²⁴
 Герман, монах²⁵
 Георгий из Редестоса,
 протопсалт Великой
 Церкви²⁶
 Герман из Новых Патр²⁷

X, VAT: *отсутствует*

X: ... [живший] в XV веке

X: ... [живший] в начале XVI века, автор названного его именем "Стихираря" и многих других матим, ученик Святой Горы, удачно перехвативший искусство из Константинополя.

Георгий Критянин, [живший] в XVII и в нынешнем XVIII веке, ученик Якова Византийца, протопсалта Великой

Церкви. Он - единственный, кто в текущем столетии преуспел в музыке среди константинопольцев.

Григорий, ламбадарий Великой Церкви, образованный ученик многих [учителей], а в конечном счете ученик Георгия Критского. Он еще не превзойден [ником].

Л.19 Давид, монах

об. Димитрий Докиан,
ученик Кукузеля²⁸

Дука, лаосинакт²⁹

Дионисий, монах
Даниил древний³⁰

Дука Сиропул³¹

Димитрий из Редестоса³²

Дамиан Ватопедский³³

Даниил, нынешний ламбадарий и ученик протопсалта Панайотиса³⁴

X, VAT: Даниил новый

X: Даниил, протопсалт Великой Церкви, ученик протопсалта Панайотиса Халадзоглу, [жившего] в XVII веке. Он - единственный, кто основательно преуспел в музыке и в занятиях "симмикта". "Симмикта" означает соединение церковной и мирской музыки.

Евнух, протопсалт из
Филантропина.

Захарий, протопсалт из
Кизика, племянник
Анания из Кизика,
ученик нынешнего
протопсалта Иоанна.

Феодор Аяллиан

Феодор Фалассин

Феодул, монах³⁵

Феофилакт Аргиропул³⁶

Феодор Калликратий³⁷

Феодор Глав³⁸

Фома, священник

Феофан Карик, Кон-
стантинопольский па-
триарх³⁹

Иоанн Дамаскин, святой
отец наш⁴⁰

X: Захарий Хананент, [жив-
ший] в начале XVII века, уче-
ник многих [учителей], остав-
шийся непревзойденным в
церковной музыке. Он заме-
чательно преуспел [и] и в
мирской.

VAT: ... который первый напи-
сал [сочинение] о музыке.

X: Предание говорит, что он
записал церковную музыку
ныне существующими нотами
для интервалов.

Иоанн Глика⁴¹

Иоанн Кукузель⁴²

Х: ... Он творил в VIII веке, первым сочинил очень много различных матим; искусный, великолепный и самый красноречивый [в музыке].

Иоанн Ватац⁴³

Иоанн Стуропул⁴⁴

Иоанн Фока

Иоанн Ураниот⁴⁵

Иоанн Клад⁴⁶

Х: ... Ученик Кукузеля, более искусный и более великолепный, чем его учитель. Он написал очень много [песнопений].

Иоасаф, монах, из-за красноречия [в музыке] прозванный "новым Кукузелем и магистром".

Иоанн Кукум, великолепнейший.

Иоанн Плусиадин, священник⁴⁷

Х: ... со Святой Горы. Он сочинил как матимы, так и "Граматику музыки", однако неупотребительную.

Иеремия Халкедонский

Х: ... Халкедонский митрополит

Иаким Визий Саламбас,
ученик Баласия⁴⁸

Иоанн, наш учитель,
протопсалт Великой
Церкви, ученик Пана-
йотиса Халадзоглу⁴⁹

Х: ... современник Даниила и
Петра Пелопонесского, [жил]
в XVII веке.

Иоаким Родосский, ие-
ромонах, ученик того
же протопсалта

Х: ... ученик протопсалта Иоан-
на.

И.20. Иоанн, протопсалт ие-
Редестоса, племянник
Герасима Гераклејско-
го, ученик того же
протопсалта⁵⁰

Х: ... ученик Иоанна прото-
псалта.

Яков Византиец, протопсалт
и мой учитель.

Х: Яков Византиец, протопсалт
Великой Церкви, преуспев-
ший во всех отношениях - и в
идиомелических, и в ирмолог-
ических тропарях. Он творил
в конце XVII века. Велико-
лепнейший, забавнейший и
единственный, кто с наиболь-
шим рвением [занимается] со
своими учениками и обладает
тонким вкусом.

Косьма, святой отец
наш⁵¹

Константин Магул⁵²
 Камбан⁵³
 Корнелий, афонский
 монах⁵⁴
 Карвунар
 Каллист древний⁵⁵
 Константин из Анхиа-
 ла⁵⁶
 Клим Лесбийский⁵⁷
 Каллист из Никеи

X: ... Каллист новый из Никеи.
 Косьма Хиосец, современ-
 ник протопсалтов Иоанна и
 Данилы

Лев Альмириот
 Ласкарис Пигонит⁵⁸
 Лонгин, монах⁵⁹
 Мануил, сын Корона⁶⁰
 Мануил Газ⁶¹
 Михаил Ананеот⁶²
 Михаил Кукул, священ-
 ник⁶³
 Мосхиан⁶⁴
 Мануил Аргиропул⁶⁵
 Михаил Фокиан
 Мануил Айаллиан⁶⁶
 Мануил, великий
 ритор⁶⁷
 Марк Евгеник⁶⁸
 Марк из Коринфа⁶⁹
 Мануил Фиванский⁷⁰
 Манугр⁷¹

X: Мануил Газ, искуснейший.

X: Мануил Фокиан

Мелхиседек из Редесто-
са⁷²

Мануил Хрисаф⁷³

Мелетий Синайский⁷⁴

Баласий, священник⁷⁵

Мануил Гут⁷⁶

Х: ... он написал много матим
для собственного "Стихираря"

VAT, X: *отсутствует*

Х: ... искусный.

Мануил Караманлис, прото-
псалт Великой Церкви в
XVIII веке, дориец, непрев-
зойденный ученик, служив-
ший сперва у Николая Дзир-
ли из Хиоса, а затем у Якова
Протопсалта. Он очень враж-
довал с Георгием Критским.

Л.20 Нифон, domestик Ники-
об. фор Итик, иеромо-
нах⁷⁷

Николай, domestик⁷⁸

Нафанаил Никейский⁷⁹

Николай Трамундан,
протопсалт с Родоса⁸⁰

Николай Асан, кип-
риот⁸¹

Николай Адрианополь-
ский, ученик нынеш-
него протопсалта.

Николай Трапезундский,
ученик того же про-
топсалта

VAT, X: Николай Адрианополь-
ский

VAT, X: *отсутствует*

Х: Никифор Хиосец, архи-
диакон антиохийского трона,
филолог, ученик Якова про-
топсалта. Он преуспел во

Ксена Корона⁸³

Панкратий, иеромонах⁸⁴

Паисий, монах⁸⁵

Падзад Прасин⁸⁶

Петр Глика Берикет⁸⁷

Панайотис Халадзоглу, наш
учитель и протопсалт Вели-
кой Церкви⁸⁸

всем: в многочисленных уче-
никах, своей приветливостью,
жизнерадостностью и трудо-
любием⁸²

X: ... искуснейший и упоитель-
нейший

VAT: ... который первым нашел
стиль согласованных "сим-
микта".

Петр Лакедемонский, ламбада-
рий. Он преуспел в мирской
музыке и усердно трудился,
чтобы соединить ее с церков-
ной.

Петр Византиец, преуспевший
в аналитических записях [му-
зыки], как никто другой.

X: Панайотис Халадзоглу, чрез-
мерный завистник, современ-
ник Петра Берекета, учитель
протопсалтов Иоанна и Дани-
ила.

Паласий, священник и номо-
филак Великой Церкви.

Петр Глика, по прозвищу "Пе-
рекет", современник Хала-

дзоглу и из-за зависти - его враг. Он первый изобрел метод согласованных "симмикта".

Петр, ламбадарий Великой Церкви, лакедемонянин, за свое трудолюбие прозванный "великим". Он, будучи совершенным в искусстве и непревзойденным по стилю среди константинопольцев, весь отдался мирской музыке, в которой преуспел, как никто другой до него. Трудясь усердно, чтобы "аранжировать" кое-что и в области "симмикта", он умер от эпидемии в конце XVII века.

Петр Византиец, протопсалт Великой Церкви, завистливый и упрямый, прозван "беглецом" из-за его глупого побега в Россию. Ученик и слуга Петра из Лакедемона. Он преуспел в кратимах и аналитической записи, как никто до него.

Симеон, лаосинакт Великой Церкви⁸⁹

Софроний Каф, иеромонах

Стилиан, священник

Симеон Псиридз⁹⁰

Дзакнопул⁹¹

Филипп Гавал⁹²

Фока, domestik⁹³

Халивур⁹⁴

Христофор Мистак⁹⁵

Хурмузий, священник⁹⁶

Хрисаф Новый,
протопсалт Великой
Церкви⁹⁷

Хрисант, иеромонах

Кипрский, ученик ны-
нешнего протопсалта

X: Симеон Иверский

X, VAT: *отсутствует*

X: ... ученик Иоанна прото-
псалта

X: Хурмузий, по прозвищу
"Гиамалл", [живший] в XVII-
XVIII столетиях, ученик Яко-
ва протопсалта и ученый. Он
преуспел во многих новых
сочинениях.

Комментарии

¹ Агафон, брат Ксена Корона - мелург середины XIV века.

² Священник Мануил Амбелокипиот (Μανουὴλ ἱερεὺς Ἀμπελοκηπιώτης) - первая половина XV века.

³ Имя Андрея Сигира упоминается уже в рукописях первой половины XV века; см., например: *Codex Konstantonitus 86* (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, 660,663-664), *Codex Atheniensis 2406* (Velimirovic M. Byzantine composers in MS Athens 2406, 15, 18).

⁴ Мелосы Андроника встречаются уже в рукописях первой половины XV века, см.: *Codex Docheiarius 336* (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, 396), *Codex Atheniensis 2406* (Velimirovic M. Byzantine composers... 15).

⁵ В каталоге Кирилла указываются два мелурга с именем Афанасий (относительно третьего - Константинопольского патриарха - все ясно): один обозначается как "монах", а другой - как "афонский монах" (см. Каталог несколько ниже). В рукописной традиции наиболее известны также два Афанасия. Одного из них в рукописях сопровождают такие данные, как Ἰβηρίτης - *Codex Xeropotamus 275, f.124r*, *Codex Docheiarius 339, f.185v.*, Ἀθανάσιος ἐν τῆς Μονῆς Ἰβήρων - *Codex Xeropotamus 317, f.129v.*, Ἀθανάσιος ἡγούμενος Μονῆς Ἰβήρων - *Codex Docheiarius 332, f.113v.* (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, 37,139,385,423). Другой Афанасий в этом отношении полностью безликий, хотя ремарка Γр. Статиса (Τὰ Χειρόγραφα... Α, 699) говорит о том, что эпитет ἀγιορείτης он относит ко второму Афанасию из каталога *Codex Xeropotamus 318*. В результате получается, что оба Афанасия - афонские монахи, только первый из Иверского монастыря, тогда как относительно второго нельзя сказать ничего определенного. Время жизни первого из них Γр. Статис отнес к рубежу XIV-XV вв. (Στάθης Γρ. Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος... 108). Время же жизни второго установить пока не представляется возможным. Отсюда следует, что не так просто понять, к какому из Афанасиев Кирилл относил определение "монах", а к какому - "афонский монах".

⁶ Очевидно, подразумевается domestik Феофилакт Аргиропул (Θεοφύλακτος Ἀργυρόπουλος), имя которого можно найти уже в нотированных рукописях первой половины XV века; см., например: *Codex Konstantonitus 86* (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, 660, 666), *Codex Atheniensis 2406* (Velimirovic *M. Byzantine composers...* 15).

⁷ Γρ. Статис помещает иеромонаха Анфимия в конец XVI - начало XVII вв. (Στάθης Γρ. Ἡ Δεκαλεντασύλλαβος... 110-111). Но если это тот же иеромонах Анфимий, к имени которого нередко добавляют эпитет ἀγιορείτης ("святогорский", то есть со "Святой Горы", с Афона), либо δομέστικος τῆς Λαύρας (domestik Лавры), либо Λαυριώτης (монах Лавры), либо ἡγούμενος Λαύρας ἐν τῷ Ἄθῳ (игумен Лавры на Афоне) (см: Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, 700), то его сочинения встречаются в рукописях намного раньше, с самого начала XVI века, см., например: *Codex Xeropotamus 269* (Ibid., 22).

⁸ Иеромонах Арсений-младший - мелург начала XVIII века.

⁹ Афанасий V находился на патриаршем троне с 1709 по 1711 гг. До этого он был митрополитом Тырново, приблизительно с 1687 по 1692 гг., и митрополитом Адрианополя с 1692 по 1709 гг. (см.: Χατζηγιακουμῆς Μ. Χειρόγραφα... 40)

¹⁰ См. комментарий 5.

¹¹ Антоний - мастер первой половины XVIII века. Об этом свидетельствует написанный в 1724 году Антонием *Codex Iveron 968* (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, ν').

¹² Вполне возможно, что это тот Варфоломей - монах и domestik Лавры, который в 1377 году написал *Codex Lavra I 178* (Χατζηγιακουμῆς Μ. Χειρόγραφα... 81).

¹³ Домestik Григорий Глика - мелург докукузелевской эпохи. Известно его песнопение "Πάντων τῶν ἁγίων", созданное в первом ихосе и "аранжированное" уже Иоанном Кукузелем: *Codex Dionisius 569* (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Β, 695).

¹⁴ Георгий Кондопетри жил в первой половине XIV века.

¹⁵ Георгий Панарет - мелург первой половины XIV века.

¹⁶ Монастырь Ксантопулов был основан в Константинополе в конце XIV века (см.: *Janin R. La géographie historique de l'empire byzantin*, I/3: Les églises et les monasteres. Paris 1963, 378). Сочинения Гавриила из монастыря Ксантопулов встречаются уже в рукописях второй половины XV века, см., например: *Codex Xeropotamus 383* (*Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* А, 292, 294-295). Предположительно, это тот самый иеромонах Гавриил - автор знаменитого трактата по теории музыки, отрывки из которого неоднократно цитировались в настоящей книге (*Hannick Ch., Wolfram G. Der Verfasser des Traktates // Gabriel Hieromonachos. Op. cit.*, 17-21). Действительно, текст этого трактата содержится в знаменитом *Codex Dionisius 570*, созданном Иоанном Плусиадином в конце XV века.

¹⁷ Сочинения Георгия Сгуропуло содержатся уже в *Codex Konstamonitus 86*, датирующемся первой половиной XV века (*Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* А, 664), и в кодексе того же периода *Codex Atheniensis 2406* (*Velimirovic M. Byzantine composers..* 17).

¹⁸ Известно, что Григорий Бун Алиат в 1437 году написал *Codex Sinai 1269* - *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* А, μθ', см. также *Vogel M., Gardthausen V. Die griechischen Schreiber...* 92; *Patrinelis Ch. Protopsaltae, Lampadarii, and Domestikoi...* 148.

¹⁹ Этот Герасим жил в первой половине XV века.

²⁰ Скорее всего, это то же самое лицо, указанное чуть выше (см. комментарий 16), так как имя того иеромонаха Гавриила в рукописи сопровождается характеристикой "философ" (*Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* А, 701). Нужно предполагать, что она закрепилась за ним как за автором трактата по теории музыки, который в глазах простых певчих был чем-то близок к "философу". Однако вполне возможно, что этот Гавриил был монахом-аскетом, а таких людей в Византии нередко также именовали "философами" (см., например: *Μιχαήλ Ψέλλος. Χρονογραφία. Μιχαήλ Δ',* 36).

²¹ Геннадий из Анхиала жил в начале XVII века.

²² Гавриил из Анхиала также жил в начале XVII века, см.: *Εὐστρατιάδης Σ. Θραῦκες Μουσικοί // ΕΕΒΣ* 12, 1936, 50-51.

²³ Принятая форма - Γεώργιος Πλαγίτης.

24 Известно только, что он жил до падения Константинополя, см.: *Εὐστρατιάδες Σ. Θράκες Μουσικοί* 52.

25 Предположительно, под именем "монаха Германа" в рукописях излагались произведения Константинопольского патриарха Германа (715-730). Известны его тексты, положенные на музыку (см.: *Στάθης Γρ. Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος...* 48, 50). Некоторые рукописи упоминают патриарха Германа и как мелурга: *Codex Docheiarius 331* (вторая половина XV века), *Codex Docheiarius 334* (1726 г.), *Codex Panteleimonus 905* (первая половина XVIII в.), см.: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* А, 187-188, 380, 391. Однако действительно ли он является автором мелосов этих песнопений, остается под большим вопросом.

26 Георгий из Редестоса занимал должность ламбадария Великой Церкви приблизительно с 1611 по 1629 гг., а протопсалта - с 1629 по 1638 гг. (*Patrinelis Ch. Op. cit.*, 150).

27 Расцвет (ἀκμή) деятельности этого выдающегося мелурга приходится на 1660-1685 гг.

28 Димитрий Докиан работал в первой половине XIV века.

29 Этот Дука упоминается в рукописях как Ἰωάννης Δούκας ὁ Λαοσυνάκτης, ἀγιοσοφίστης (см.: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* А, 706), а в *Codex Docheiarius 323* (около 1835 г.) он значится как Δούκας ὁ ἀγιοσοφίστης Ἰωάννης ἱερεὺς ὁ Πρωπολᾶς (*Ibid.*, 370). Его мелосы уже присутствуют в рукописи середины XV в. *Codex Atheniensis 2406 (Velimirovic M. Byzantine composers... 16)*.

30 Остается только догадываться, какой Даниил здесь подразумевается как "древний". Вполне возможно, что это автор встречающихся в рукописях семи прокименов недели. Однако не исключено также, что речь идет о каком-либо другом Данииле. Ведь в рукописях часто обнаруживаются песнопения, приписывающиеся, например "монаху Даниилу". Но, к сожалению, пока невозможно установить не только когда жил этот "монах Даниил", но и принадлежат ли все эти песнопения одному и тому же "монаху Даниилу".

31 Под именем Дуки Сиропула в рукописях часто встречается "Херувимская", написанная в IV плагальном ихосе. Но остается неизвестным, когда жил ее автор.

³² Жил до падения Константинополя, см.: *Εὐστρατιάδης Σ. Θράκες Μουσικοί* 62-63. *Velimirovic M. Byzantine composers...* 15.

³³ Расцвет творчества Дамиана Ватопедского приходится на 1680-1710 гг.

³⁴ Первое упоминание об этом Данииле как о домашнике приходится на 1724 г. В качестве же ламбадария Великой Церкви он служил с 1740 по 1771 гг., в должности протопсалта - с 1771 по 1789 гг. (см.: *Patrinelis Ch. Op. cit.*, 155, 161-162, 165).

³⁵ Скорее всего, здесь имеется в виду монах Феодул, домашник монастыря Манганов (Θεόδουλος μοναχὸς δομέστικὸς Μονῆς Μαγγάνων), живший в середине XIV века. Хотя в *Codex Atheniensis 2406* указывается иногда и Θεόδουλος μοναχὸς без добавления καὶ δομέστικὸς τῶν Μαγγάνων (*Velimirovic M. Byzantine composers...* 15).

³⁶ См. комментарий 6.

³⁷ Феодор Калликратий - мелург византийской эпохи, см.: *Εὐστρατιάδης Σ. Θράκες Μουσικοί* 65, *Velimirovic M. Byzantine composers...* 11, 15.

³⁸ Феодор Глав - также мелург, работавший до падения Константинополя, см.: *Εὐστρατιάδης Σ. Θράκες Μουσικοί* 65-66.

³⁹ Феофан Карик - первый известный протопсалт (с 1577 по 1578 гг.) Великой Церкви после падения Константинополя. Затем он стал Константинопольским патриархом (1597 г.) см.: *Patrinelis Ch. Op. cit.*, 149. *Χατζηγιακουμῆς Μ. Χειρόγραφα...* 30, 184).

⁴⁰ Принято считать, что великий реформатор литургии Восточной Церкви жил где-то в период с 650 по 750 гг.

⁴¹ Иоанн Глика был Константинопольским патриархом с 1315 по 1320 гг.

⁴² Считается что первое упоминание имени Иоанна Кукузеля зарегистрировано в *Codex Petropolitanus 121* и *Codex Sinai 1256*, созданных в 1302 и 1309 гг.

⁴³ Иоан Ватац жил в середине XV века; подробнее о нем см.: *Velimirovic M. Two Composers of Byzantine Music: John Vatatzes and Jonh Laskaris// Aspects of Medieval and Renaissance Music. New York 1966, 819-821.*

44 Высказывается мнение, что Иоанн Сгуропул и Георгий Сгуропул - одно и то же лицо (см. *Στάθης Γρ. Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος...* 132). Его сочинения содержатся уже в рукописях первой половины XV века, например, в *Codex Konstamonitus 86, f.184v. - 191*, см.: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* Α, 664. См. также комментарий 17.

45 Иоанн Ураниот жил в первой половине XV века (см.: *Στάθης Γρ. Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος...* 106-107).

46 Иоанн Клад работал на рубеже XIV-XV вв., см.: *Velimirovic M. Two Composers of Byzantine Music...* 820-821.

47 1429-1500 гг., см.: "Объяснение искусства" Иоанна Плусиадина".

48 В рукописях он чаще упоминается как Ἰωακείμ Βιζύης ἀρχιερεὺς, ὁ [Σ]αλαμπάσης. Умер в 1720 году.

49 Иоанн Трапезундский. Первое упоминание о нем как о доместике относится к 1727 году; выполнял обязанности ламбадария с 1728 по 1734 гг., был протопсалтом Великой Церкви с 1736 по 1769 гг., (см.: *Patrinelis Ch. Op. cit.*, 153-154, 161, 165).

50 Об этих мелургах см.: *Εὐστρατιάδης Σ. Θραϊκὲς Μουσικαὶ* 51, 67-68.

51 Косьма Майюмский - византийский поэт рубежа VII-VIII вв.

52 Константин Магул - мелург первой половины XIV века.

53 В некоторых рукописях он именуется как Νικόλαος Καμπάνης и является мелургом докукузелевской эпохи. Его произведения "аранжировал" не только Иоанн Кукузель, но и Иоанн Клад, см., например: *Codex Xeropotamus 383, f.33v., 173v.* (*Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* Α, 287, 292).

54 Произведения Корнелия присутствуют уже в *Codex Konstamonitus 86*, датирующемся первой половиной XV в. (*Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* Α, 663), см. также: *Codex Atheniensis 2406, f.93, 102v., 204v., 207v.* (*Velimirovic M. Byzantine composers...* 167)

55 Вполне возможно, что здесь подразумевается Κάλλιστος ἱερομόναχος, ὁ [Μ]προύσαλης. Но, к сожалению, о времени его жизни нельзя сказать ничего определенного.

56 Константин из Анхиала жил в конце XVI века.

⁵⁷ Клим Лесбийский - мелург первой половины XVII века. Иначе его называли также ἱερομόναχος Μυτιληναῖος.

⁵⁸ Иоанн Ласкарис - знаменитый мастер рубежа XIV-XV вв.

⁵⁹ Его сочинение присутствует в рукописи середины XV века *Codex Atheniensis 2406 (Velimirovic M. Byzantine composers... 17)*.

⁶⁰ Этот Мануил жил в середине XIV века.

⁶¹ Мануил Газ работал в первой половине XV века.

⁶² Существуют два варианта: Ἀνεώτης и Ἀνανεώτης. Единственное свидетельство об этом мелурге, которым располагает сейчас наука (разумеется, за исключением некоторых песнопений, приписывающихся в рукописях Михаилу Анеоту), - утверждение Мануила Хрисафа (см. комментарий 5 к "Объяснению искусства" Иоанна Плусиадина"). Следовательно, Анеот жил до начала XIV века, то есть до Иоанна Глики.

⁶³ Иногда его называли Μανουῆλ Κοκουλάς. Он жил в первой половине XIV века (см.: *Στάθης Γρ. Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος... 107-108*).

⁶⁴ Известны два Мосхиана - Георгий и Константин. Оба они жили до падения Константинополя (см.: *Velimirovic M. Byzantine composers... 15,16,17*)

⁶⁵ Мануил Аргиропул жил в первой половине XV века.

⁶⁶ Мануил Айалиан - мелург византийской эпохи (см.: *Velimirovic M. Byzantine composers... 17*).

⁶⁷ Известен автограф этого Мануила, написанный в 1546 году, см.: *Vogel M., Gardthausen V. Die griechischen Schreiber... 275*.

⁶⁸ Марк Евгений жил в середине XV века.

⁶⁹ Марк из монастыря Ксантопулов, впоследствии митрополит Коринфа. Известен его автограф 1434 года, см.: *Eustratiades S., Arcadios Deacon. Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi of Mount Athos, 238, № 1527*.

⁷⁰ Произведения Мануила Фиванского присутствуют уже в *Codex Konstamonitis 86*, датирующемся первой половиной XV в. (*Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, 661,664*).

⁷¹ Федор Манург - мастер второй половины XIII века.

72 Мелхиседек был епископом Редестоса с 1620 по 1628 гг. (см.: *Εὐστρατιάδης Σ. Θράκες Μουσικοί* 70). Известна также написанная им в 1618 г. рукопись Стихираря из монастыря Таксиархов (ее описание см.: *Χατζηγιακουμῆς Μ. Χειρόγραφα...* 124-125).

73 Расцвет деятельности Мануила Хрисафа приходится на 1440-1463 гг. Один из его автографов - *Codex Iveron 1120* - датируется июлем 1458 г. (см.: *Lambros S. Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos. Vol. II. Cambridge 1900, 252*), а другой - *Codex Seraglio 15* (в Константинополе) - завершен 29 июля 1463 г. (см.: *Vogel M, Gardthausen V. Die griechischen Schreiber...* 282).

74 В греческой рукописной традиции существуют два Мелетия Синайских. Один из них именуется *παλαιός* (древний): *Codices Panteleimoni 928* и *1003* (см.: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* В, 228, 404). Время его жизни неизвестно. Время жизни другого Мелетия Синайского относится ко второй половине XVII века (см.: *Στάθης Γρ. Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος...* 120-121).

75 Баласий - иерей и номофилак Великой Церкви, расцвет деятельности которого приходится на 1670-1700 гг.

76 Мануил Гут - протопсалт из Фессалоник. Его автограф - *Codex Iveron 1094* - датируется 1700 годом (*Lambros S. Catalogue II, 250*). Предполагается, что он жил в Фессалониках и после 1720 г. (см.: *Χατζηγιακουμῆς Μ. Χειρόγραφα...* 41).

77 Никифор Итик жил в конце XIII века.

78 Греческая рукописная традиция знает довольно много мелургов, носивших имя Николай. Но здесь, скорее всего, имеется в виду Николай Камбан, уже упоминавшийся в каталоге несколько выше. Ведь этот мелург выступает в рукописях и как "доместик Николай", и как "Камбан". Поэтому и в Каталоге Кирилла он оказался представлен дважды.

79 Будучи еще иеромонахом, Нафанаил Никейский написал в 1650 году Стихирарь - *Codex Iveron 954* (см.: *Χατζηγιακουμῆς Μ. Χειρόγραφα...* 128-129).

⁸⁰ Предположение о смысле прозвища "Τραμουντάνης" см. в статье *Velimirovic M. Byzantine composers...* 11, сноска 9.

⁸¹ Николай Асан жил в конце XIV - начале XV вв., см.: *Στάθης Γρ. Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος...* 94-95.

⁸² Кажется, в таких возвышенных словах сам представляет себя читателю Никифор Кантуниарис - создатель Каталога из *Codex Vatopedi 1427* и, возможно, из *Codex Xeropotamus 318*.

⁸³ Ксена Корона - знаменитый соученик Иоанна Кукузеля и ученик Иоана Глики, живший в первой половине XIV века.

⁸⁴ Этот Панкратий жил в XVII веке.

⁸⁵ Видимо, подразумевается тот Паисий, песнопения которого встречаются уже в рукописях XVI века, например: *Codex Xeropotamus 273* и *Codex Docheiarius 336* (*Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* А, 32, 402). Все остальные Паисии - более поздние и не могли попасть в каталог Кирилла.

⁸⁶ По рукописям известен как Μιχαήλ τῆς Πατρίδος. В памятнике второй половины XV века - *Codex Xeropotamus 383* - его песнопения даны уже в "аранжировке" Иоанна Кукузеля. Следовательно он также относится к мелургам докукузелевского периода.

⁸⁷ Расцвет творчества этого знаменитого мастера приходится на 1701-1725 гг.

⁸⁸ Деятельность Панайотиса Халадзоглу протекала с 1703 по 1748 гг. (подробнее о ней см.: *Χατζηγιακουμής Μ. Χειρόγραφα...* 42-43. *Patrinelis Ch. Op. cit.*, 152,160,164-165).

⁸⁹ В *Codex Panteleimonus 938* (конец XV в.) присутствует такое заглавие: "ποίημα τοῦ Λαοσυναπτου τῆς ἁγίας ἐκκλησίας, οὗ τὸ ἐπίκλην τῆς Ψηρίτζας" (*Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* В, 245) - "Сочинение лаосинапта Святой Церкви, прозвище которого Псиридз". Значит, нужно думать, что здесь подразумевается мелург, известный по рукописям как Συμεὼν Ψηρίτζης. Он также относится к плеяде мастеров докукузелевского периода, так как его произведения "аранжировали" Иоанн Кукузель, Ксена Корона и другие более поздние музыканты (см.: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* А,293, В,17,587,696,734).

⁹⁰ Не случайно составитель Каталога, изложенного в *Codex Xeropotamus 318*, изменил *Συμεὼν Ψηρίτζης* на *Συμεὼν Ἰβηρίτης*. Как видно, он уже знал то, о чем не догадывался Кирилл: что Симеон Псиридз и Симеон лаосинакт Великой Церкви - одно и то же лицо (см. предыдущий комментарий). Поэтому чтобы аннулировать повторение, он сделал свое исправление. Однако в нашем распоряжении нет никаких сведений о Симеоне Иверском.

⁹¹ Иоанн Дзакнопул - мелург второй половины XIV века.

⁹² Филипп Гавал - мелург первой половины XV века.

⁹³ Фока - domestik и ламбадарий Великой Церкви второй половины XVI века (см.: *Vogel M., Gardthausen V. Die griechischen Schreiber 44; Patrinelis Ch. Op. cit., 159*).

⁹⁴ Халивур жил во второй половине XIV века.

⁹⁵ Христофор Мистак - мастер второй половины XIV века.

⁹⁶ Расцвет деятельности Хурмузия приходится на 1690-1720 гг.

⁹⁷ Расцвет деятельности Хрисафа Нового - 1650-1685 гг.

Translation

RAIC 63

X, VAT

Fol.19. *The alphabetic catalogue of those who were versed in this music in different periods of time*

*The catalogue of those who in different periods of time were versed in church music and something about their location *.*

Agathon, the brother of Xenos Korones¹

Ambelokipotes²

Andreas Sigeros³

Arcadios, monachos

Andronikos⁴

Athanasios, monachos⁵

Argyros of Rhodos⁶

Anthimos,

hieromonachos⁷

Arsenius the junior, hieromonachos⁸

Athanasios, the Patriarch of Constantinople, a pupil of Balasios⁹

Athanasios, monachos of Athos¹⁰

Ananias, hierodeacon, a pupil of Ioannes, the present protopsaltes.

Antonios, the holy and the great oikonomos, a pupil of Jieremish Chalcedonos¹¹

Venediktos, domestikos of Karakallos

VAT: *absent*

X: .. of Balasios of nomophylax XVI c.

X, VAT: *absent*

X: Chalcedonos, metropolitan of the end of the XVI c.

* The last phrase is from X.

Bartholomaios,
 monachos¹²
 Gregorios Glykes¹³
 Georgios Kontopetries¹⁴
 Georgios Panaretos¹⁵
 Gabriel, hieromonachos of
 Xantopoulos¹⁶
 Georgios Sgouropoulos¹⁷
 Gregorios Bounes Aliates,
 hieromonachos¹⁸
 Gerasimos Chalkeopoulos,
 hieromonachos¹⁹
 Gabriel, hieromonachos
 and philosopher²⁰
 Gennadios of Anchialos²¹
 Gabriel of Anchialos²²
 Georgios Plagites²³
 Georgios, protopsaltes of
 Ganos²⁴
 Germanos, monachos²⁵
 Georgios of Raidestos,
 protopsaltes of the Great
 Church²⁶
 Germanos of New Pat-
 ras²⁷

X, VAT: *absent*

X: ... [who lived] in the XV c.

X: ... [who lived] at the beginning of the XVI century, the author of "The Sticherarion" named after him and many other mathemata, a pupil of the Holy Mount, who successfully adopted the art of Constantinople.

Georgios the Cretan, [who lived] in the XVII and in the present XVIII centuries, a pupil of Iacovos Byzantios, protopsaltes of the Great Church. He is the only one who, in the current century,

succeeded in music among the citizens of Constantinople.

Gregorios, lamapadarios of the Great Church, the educated pupil of many [teachers], and eventually a pupil of Georgios the Cretan. He has not been surpassed [by anybody].

- Fol.** David, monachos
19v. Demetrios Dokeianos, a pupil of Koukouzeles²⁸
 Doukas, Laosynaktes²⁹
 Dionysios, monachos
 Daniel the Ancient³⁰
 Doukas Syropoulos³¹
 Demetrios of Raidestos³²
 Damianos of Vatopedi³³
 Daniel, the present lampadarios and a pupil of Protopsaltes Panayiotes³⁴

Eunouchos, protopsaltes of Philanthropinos
 Zacharias, protopsaltes of Kyzikos,

X, VAT: Daniel the New

X: Daniel, protopsaltes of the Great Church, a pupil of protopsaltes Panayiotes Chalatzoglou, [who lived] in the XVII century. He is the only one who was thoroughly versed in music and in exercising "symmikta". "Symmikta" is a combination of divine and secular music.

the nephew of Ananias
of Kyzikos, a pupil of
the present protopsaltes
Ioannes

X: Zacharias Chanentes, [who lived] at the beginning of the XVII century, a pupil of many [teachers], who remained unsurpassed in church music. He was remarkably versed in secular music [as well].

Theodoros Agallianos
Theodoros Thalassinos
Theodoulos, monachos³⁵

Theophylactos
Argyropoulos³⁶

Theodoros Kallikratias³⁷

Theodoros Glavas³⁸

Thomas, iereus

Theophanes Karykes, the
patriarch of Constanti-
nople³⁹

John of Damascus, our
Holy Father⁴⁰

VAT: ... who was the first to write
[a treatise] on music.

X: According to the legend, he
recorded church music in the
now existing notation for inter-
vals.

Ioannes Glykes⁴¹

Ioannes Koukouzeles⁴²

X: ... He worked in the VIII
century, was the first to create
many different matemata; skill-
ful, magnificent and the most
eloquent [in music].

Ioannes Vatatzes⁴³

Ioannes Sgouropoulos⁴⁴

Ioannes Phokas

Ioannes Ouraniotes⁴⁵

Ioannes Kladas⁴⁶

X: ... A pupil of Koukouzeles, more skillful and more magnificent than his teacher. He composed very many [chants].

Joasaphes, monachos, for his eloquence [in music] called "the new Koukouzeles and Master".

Ioannes Koukoumas the most magnificent.

Ioannes Plousiadenos, iereus⁴⁷

X: ... from the Holy Mount. He composed both, matemata and "A Grammar of Music", though not in use.

Jeremiah Chalcedonos

X: ... Metropolitan of Chalcedon.

Joakeim Byzies Salampases, a pupil of Balasios⁴⁸

Ioannes, our teacher, protosaltes of the Great Church, a pupil of Panayiotos halatzoglou⁴⁹

X: ... a contemporary of Daniel and Petros Peloponnesios [he lived] in the XVII century.

- Joakeim Rhodios, hieromonachos, a pupil of the same protopsaltes
- Fol.20.**Ioannes, protopsaltes
 Raidestinos, the nephew of Gerasimos Herakleias, a pupil of the same protopsaltes⁵⁰
- X: ... a pupil of protopsaltes Ioannes.
- Iacovos Byzantios, protopsaltes and my teacher.
- X: Iacovos Byzantios, protopsaltes of the Great Church, versed in everything: both in idiomelical and heirmological troparia. He worked at the end of the XVII century. The most brilliant, the most amusing and the only one, who with the greatest zeal [teaches] his pupils and has refined taste.
- Kosmas, our Holy Father⁵¹
- Konstantinos Magoulas⁵²
- Kampanes⁵³
- Kornelios, monachos of Athos⁵⁴
- Karvounares
- Kallistos the Ancient⁵⁵
- Konstantinos of Anchiolos⁵⁶
- Kleimes of Lesbos⁵⁷
- Kallistos of Nikaias
- X: Kallistos the New of Nikaias, Kosmas of Chios, a contemporary of Protopsaltes Ioannes and Daniel.

Leon Almyriotes

Laskaris Pegonites⁵⁸

Longinos, monachos⁵⁹

Manuel, the son of Koronnes⁶⁰

Manuel Gazes⁶¹

Michael Ananeotes⁶²

Michael Koukoulas, iereus⁶³

Moschianos⁶⁴

Manuel Argyropoulos⁶⁵

Michael Phokianos

Manuel Agallianos⁶⁶

Manuel, the great Retor⁶⁷

Markos Eugenikos⁶⁸

Markos of Korinthos⁶⁹

Manuel Thebaios⁷⁰

Manougras⁷¹

Melchisedek Raidestinos⁷²

Manuel Chrysaphes⁷³

Meletoios Sinaites⁷⁴

Balasios, iereus⁷⁵

Manuel Goutas⁷⁶

X: Manuel Gazes, the most skillful.

X: Manuel Phokianos

X; ... he composed many *matimata* for his own "Sticherarion" .

VAT, X: *absent*

X: ... skillful

Manuel Karamanles, protopsaltes of the Great Church in the XVIII century, Dorian, an unsurpassable pupil, who served at first for Nikolaos Tzirle of Chios, then for Iacovos the protopsaltes. He was at loggerheads with Geogios of Crete.

Fol. Nephon, domestikos

20 v. Nikephoros Ethikos,
hieromonachos⁷⁷

Nikolaos, domestikos⁷⁸

Nathanael Nikaias⁷⁹

Nikolaos Tramountanes,
protopsaltes of Rhodos⁸⁰

Nikolaos Assan, a Cypriote⁸¹

Nikolaos of Adrianoupolites, a pupil of the present protopsaltes.

Nikolaos Trapezountios, a pupil of the same protopsaltes.

VAT, X: Nikolaos of Adrianoupolites.

VAT, X: *absent*.

X: Nikephoros of Chios, archideacon of Antioch throne, a philologist, a pupil of Iacovos protopsaltes. He succeeded in everything: in his numerous pupils, in his affability, cheerfulness and diligence⁸².

Xenos Korones⁸³

X: ... the most skillful and entrancing.

Pankratios, hieromonachos⁸⁴

Paisios, monachos⁸⁵

Patzadas Prasinos⁸⁶

Petros Glykes Bereketes⁸⁷.

VAT: ... who was the first to discover the style of the coordinated "symmikta".

Petros of Lakedaimon, lampadarios. He was versed in

secular music and laboured hard to unite it with church music.

Petros Byzantios, more versed in analytical records [of music] than anyone else.

Panayiotos Chalatzoglou, our teacher and protopsaltes of the Great Church⁸⁸

X: Panayiotos Chalatzoglou, a very envious person, a contemporary of Petros Bereketes, the teacher of protopsaltes Ioannes and Daniel.

Palasios, iereus and nomophylax of the Great Church.

Petros Glykes, nicknamed "Pereketes", a contemporary of Chalatzoglou and because of the latter's envy, his enemy. He was the first to invent a method of coordinated "sammikta" .

Petros, lampadarios of the Great Church, from Lakedaimon for his diligence called "the great" . He, being perfectly versed in art and second to none in style among the citizens of Constantinople, wholly devoted himself to secular music, in which he succeeded like none else before him. Taking pains at "arranging" something in the sphere of "sammikta", he died of an epidemic at the end of the XVII century.

Petros Byzantios, protopsaltes of the Great Church, envious and stubborn, was nicknamed "Fugitive" because of his stupid flight to Russia. A pupil and servant of Petros of Lakedaimon. He was versed in kratemata and analytical records none before him.

Symeon, laosynaktes of the Great Church⁸⁹

Sophronios of Kaphas, hieromonachos

Stylios, iereus

X: Symeon Iberites

Symeon Pseritzes⁹⁰

Tzaknopoulos⁹¹

Philipp Gavalas⁹²

Phokas, domestikos⁹³

Chalivoures⁹⁴

Christophoros Mystakon⁹⁵

Chourmouzos, iereus⁹⁶

Chrysaphes the New, protopsaltes of the Great Church⁹⁷

X: *absent*

Chrysanthos,

hieromonachos of Cyprus, a pupil of the present protopsaltes

X: ... a pupil of Ioannes protopsaltes

X: Chourmouzos, nicknamed "Iamalles" [who lived] in the XVII-XVIII centuries, a pupil of Iacovos and scholar. He was versed in many new compositions.

Comments

¹ Agathon, the brother of Xenos Korones is a melourg of the middle of the XIV century.

² Iereus Manuel Ambelokiptotes (Μανουήλ ἱερεὺς Ἀμπελοκηπιώτης), the first half of the XV century.

³ The name of Andreas Sigeros is mentioned already in the manuscripts of the first half of the XV century, see, for example: *Codex Konstamonitus 86* (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, 660, 663-664), *Codex Atheniensis 2406* (Velimirovic M. Byzantine composers in MS Athens 2406, 15, 18).

⁴ The mele of Andronikos are met already in the manuscripts of the first half of the XV century, see: *Codex Docheiarius 336* (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, 396), *Codex Atheniensis 2406* (Velimirovic M. Byzantine composers... 15).

⁵ In the catalogue of Cyril two melourgs by the name Athanasios are recorded (as to the third one, that is, the Patriarch of Constantinople, everything is clear about him): one is called "monachos" and the other is called "monachos of Athos" (see: The Catalogue somewhat below). In the manuscript tradition only two Athanasioi are also known. The name of one of them is accompanied by such concrete data as Ἰβηρίτης - *Codex Xeropotamus 275, fol. 124 v.*, *Codex Docheiarius 339, fol. 185v.*, Ἀθανάσιος ἐν τῆς Μονῆς Ἰβήρων - *Codex Xeropotamus 317, fol. 129v.*, Ἀθανάσιος ἡγούμενος Μονῆς Ἰβήρων - *Codex Docheiarius 332, fol. 113 v.* (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, 37, 139, 385, 423). The other Athanasios is completely faceless in this respect, though the remark of Gr. Stathis (Τὰ Χειρόγραφα... Α, 699) shows that he refers the epithet ἀγιορείτης to the second Athanasios from the catalogue of *Codex Xeropotamus 318*. As a result, it appears that both Athanasioi were monachoi of Athos, the first one being monachos of Ἰβήρων while nothing definite can be said about the second one. Gr. Stathis established that the first of them had lived at the turn of the XIV - XV centuries (Στάθης Γρ. Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος... 108). But it is still impossible to establish the dates of living of the second one. Therefore it is not so easy to understand which of the two

Athanasioi was referred to by Cyril as "monachos" and which was called "monachos of Athos" by him.

⁶ It is not improbable that Domestikos Theophylaktos Argyropoulos (Θεοφύλακτος Αργυρόπουλος), whose name can be found in the manuscripts with notation of the first half of the XV century; see, for example: *Codex Konstamonitos 86* (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, 660, 666) *Codex Atheniensis 2406* (Velimirovic M. Byzantine composers... 15).

⁷ Gr. Stathes places Hieromonachos Anthimos at the end of the XVI - beginning of the XVII centuries (Στάθης Γρ. Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος... 110-111). But if it is the same Hieromonachos Anthimos whose name is often accompanied by an epithet ἀγιορείτης ("holymountainous", that is "from the Holy Mount" , from Athos), or δομέστικος τῆς Λαύρας (domestikos of Lavra), or Λαυριώτης (monachos of Lavra), or ἡγούμενος Λαύρας ἐν τῷ Ἄθῳ (Father-Superior of Lavra on Athos) (see: Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, 700), then his work can be met in manuscripts much earlier, since the beginning of the XVI century, see, for example: *Codex Xeropotamus 269* (Ibid., 22).

⁸ Hieromonachos Arsenios the junior is a melourg of the beginning of the XVIII century.

⁹ Athanasios V was on patriachal throne from 1709 till 1711. Before that he had been the Metropolitan of Tyrnovo, approximately from 1687 till 1692, and the Metropolitan of Adrianoupoles from 1692 till 1709 (see: Χατζηγιακουμῆς Μ. Χειρόγραφα... 40).

¹⁰ See comment 5.

¹¹ Antonios is a master of the first half of the XVIII century. The evidence of it can be found in *Codex Iveron 968* written by Antonios in 1724 (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, ν').

¹² It is highly conceivable that it is the same Vartholomaios, monachos and domestikos, who wrote *Codex Lavra I 178* in 1377 (Χατζηγιακουμῆς Μ. Χειρόγραφα... 81).

¹³ Domestikos Gregorios Glykes is a melourg of the pre-Koukouzeles epoch. A chant of his "Πάντων τῶν ἁγίων", created in the first echos and "arranged" by Ioannes Koukouzeles, is known to us, see: *Codex Dionisius 569* (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Β, 695).

14 Georgios Kontopetres lived in the first half of the XIV century.

15 Georgios Panaretos is a melourg of the first half of the XIV century.

16 The monastery of Xantopoulos was founded in Constantinople at the end of the XIV century (see: *Janin R. La géographie historique de l'empire byzantin*, I/3: Les églises et les monasteres. Paris 1963, 378). The works of Gabriel from the monastery of Xantopoulos are found already in the manuscripts of the second half of XV century, see, for example, *Codex Xeropotamus 383* (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... A, 292, 294-295). It is supposed to be the same Hieromonachos Gabriel, the author of the famous treatise on musical theory, the fragments of which have been cited in the present book more than once (*Hannick Ch., Wolfram G. Der Verfasser des Traktates // Gabriel Hieromonachos*. Op. cit., 17-21). And indeed, the text of this treatise is to be found in the famous *Codex Dionisius 570*, created by Ioannes Plousiadenos at the end of XV century.

17 The works by Georgios Sgouropoulos are included already into *Codex Konstamonitus 86*, dated the first half of the XV century (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... A, 664), and into the codex of the same period *Codex Atheniensis 2406* (*Velimirovic M. Byzantine Composers... 17*).

18 Gregorois Bounes Aliates is known to have written *Codex Sinai 1269* in 1437 - Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... A, μθ', see also *Vogel M., Gardthausen V. Die griechischen Schreiber... 92; Patrinelis Ch. Protopsaltae, Lampadarii, and Domestikoi... 148*.

19 That Gerasimos lived in the first half of XV century.

20 Most likely, it is the same person mentioned slightly above (see comment 16), since in the manuscript the name of that very Hieromonachos Gabriel is often accompanied by a definition "philosopher" (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... A, 701). This name must have been given to him as to the author of a treatise on music which is simple chanters' eyes may have been close to being a "philosopher". However, it is not improbable that this Gabriel was an ascetic monk, in Byzantium such people were often called "philosophers" (see, for example: *Μιχαήλ Ψέλλος. Χρονογραφία. Μιχαήλ Δ', § 36*).

²¹ Gennadios of Anchialos lived at the beginning of the XVII century.

²² Gabriel of Anchialos also lived at the beginning of the XVII century, see: *Εύστρατιάδης Σ. Θράκες Μουσικοί//ΕΕΒΣ* 12, 1936, 50-51.

²³ The accepted form is Γεώργιος Πλαγίτης.

²⁴ It is only known that he had lived before the fall of Constantinople, see: *Εύστρατιάδης Σ. Θράκες Μουσικοί* 52.

²⁵ Supposedly, the works by the Patriarch of Constantinople Germanos (715-730) were given in manuscripts under the name of "Monachos Germanos". Some of his texts, set to music (see: *Στάθης Γρ. 'Η Δεκαπεντασύλλαβος...* 48, 50) are also known. In some manuscripts Patriarch Germanos is recorded as a melourg: *Codex Docheiarius* 331 (the second half of the XV century), *Codex Docheiarius* 334 (1726), *Codex Panteleimonus* 905 (the first half of the XVIII century), see: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* A, 187-188, 380, 391. However, whether he is the real author of the mele of those chants still remains undecided.

²⁶ Georgios Raidestinos was holding the post of lampadarios of the Great Church between 1611 and 1629, and that of protopsaltes - from 1629 till 1638 (*Patrinelis Ch. Op. cit.*, 150).

²⁷ The acme (ἀκμή) of creative activity of this illustrious melourg was between 1660 and 1685.

²⁸ Demetrios Dokeianos worked in the first half of the XIV century.

²⁹ This Doukas is mentioned in manuscripts as Ἰωάννης Δούκας ὁ Λαοσυνάκτης, ἁγιοσοφίστης (see: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* A, 706) and in *Codex Docheiarius* 323 (about 1835) he is recorded as Δούκας ὁ ἁγιοσοφίστης Ἰωάννης ἱερεὺς ὁ Πρωπολάς (*Ibid.*, 370). His mele can be found already in the manuscript of the middle of the XY century *Codex Atheniensis* 2406 (*Velimorovic M. Byzantine composers...* 16).

³⁰ We can only guess what Daniel is implied here as "The Ancient". It is not improbable that he is an author of the seven prokeimena of the week, frequently met in manuscripts. However, some other Daniel may have been implied here. For the chants, ascribed to "Monachos Daniel" are often found in manuscripts. But, unfortunately, it has hitherto been impossible to establish not only when that "Monachos Daniel" lived but

also whether all those chants belong to one and the same "Monachos Daniel".

³¹ "The Cheroubikon", composed in the IV plagal echos is often met in manuscripts under the name of Doukas Syropoulos. But it is still not established when its author lived.

³² He lived before the fall of Constantinople, see: *Εὐστρατιάδης Σ. Θρᾶκες Μουσικοί* 62-63. *Velimirovic M*, Byzantine composers... 15.

³³ The acme of creative work of Damianos of Vatopedi falls on the period from 1680 till 1710.

³⁴ The first record of that Daniel as of domestikos falls on 1724. He was holding the post of lampadarios of the Great Church from 1740 till 1771, and that of protopsaltes - from 1771 till 1789 (see: *Patrinelis Ch. Op. cit.*, 155, 161 - 162, 165).

³⁵ Most likely, Monachos Theodoulos, the domestikos of the Monastery of Μαγγάνων (Θεόδουλος μοναχὸς δομέστικος Μονῆς Μαγγάνων), who lived in the middle of the XIV century is implied here. Though, sometimes in *Codex Atheniensis 2406* Θεόδουλος μοναχὸς is mentioned without adding καὶ δομέστικος τῶν Μαγγάνων (*Velimirovic M*. Byzantine composers... 15).

³⁶ See comment 6.

³⁷ Theodoros Kallikratias is a melourg of the Byzantine epoch, see: *Εὐστρατιάδης Σ. Θρᾶκες Μουσικοί* 65. *Velimirovic M*. Byzantine composers... 11, 15.

³⁸ Theodoros Glavas is also a melourg, who worked before the fall of Constantinople, see: *Εὐστρατιάδης Σ. Θρᾶκες Μουσικοί* 65-66.

³⁹ Theophanes Karykes is the first outstanding protopsaltes (1577- 1578) of the Great Church after the fall of Constantinople. Then he became the Patriarch of Constantinople (1597), see: *Patrinelis Ch.*, *Op. cit.*, 149. *Χατζηγιακουμῆς Μ. Χειρόγραφα...* 30, 184).

⁴⁰ The great reformer of the liturgy of the Eastern Church is considered to have lived in the period between 650 and 750.

⁴¹ Ioannes Glykes was the Patriarch of Constantinople from 1315 till 1320.

⁴² The first record of the name of Ioannes Koukouzeles is believed to have been registered in *Codex Petropolitanus 121* and *Codex Sinai 1256*, created in 1302 and 1309.

⁴³ Ioannes Vatatzes lived in the middle of XV century; for more details about him see: *Velimorovic M. Two composers of Byzantine music: John Vatatzes and John Laskaris // Aspects of Mediaeval and Renaissance Music. New York 1966, 819-821.*

⁴⁴ There is an opinion that Ioannes Sgouropoulos and Georgios Sgouropoulos is one and the same person (see: *Στάθης Γρ. 'Η Δεκαπεντασύλλαβος... 132*). His works are included into the manuscripts of the first half of the XV, for example, in *Codex Konstamonitus 86, fol. 184v. - 191*, see: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, 664*. See also comment 17.

⁴⁵ Ioannes Ouraniotes lived in the first half of the XV century (see: *Στάθης Γρ. 'Η Δεκαπεντασύλλαβος... 106-107*).

⁴⁶ Ioannes Kladas worked at the turn of the XIV-XV centuries, see: *Velimirovic M. Two composers of Byzantine music... 820-821*.

⁴⁷ 1429-1500, see: "The Exposition of Art" by Ioannes Plou-siadenos".

⁴⁸ In manuscripts he is more often referred to as Ἰωακείμ Βιζύης ἀρχιερεὺς, ὁ [Σ] αλαμπάσης. Died in 1720.

⁴⁹ Ioannes Trapezountios. The first record of him as domestikos refers to 1727; was holding a post of lampadarios from 1728 till 1734, was the protopsaltes of the Great Church from 1736 till 1769 (see: *Patrinelis Ch. Op. cit., 153-154, 161, 165*).

⁵⁰ About these melourgs see: *Εὐστρατιάδης Σ. Θρᾶκες Μουσικοί 51, 67-68*.

⁵¹ Kosmas of Maiuma is a Byzantine poet of the turn of the VII-VIII centuries.

⁵² Konstantinos Magoulas is a melourg of the first half of the XIV century.

⁵³ In some manuscripts he is called Νικόλαος Καμπάνης and is a melourg of the pre-Koukouzeles' epoch. His works "were arranged" not only by Ioannes Koukouzeles, but by Ioannes Kladas as well, see, for example: *Codex Xeropotamus 383, f. 33v., 173v. (Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, 287, 292)*.

⁵⁴ The works by Kornelios are to be found already in *Codex Konstamonitus 86*, dated the first half of the XV century (*Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα... Α, 663*), see also *Codex Atheniensis 2406, f. 93, 102v., 204v., 207v. (Velimirovic M. Byzantine composers... 167)*.

⁵⁵ It is not improbable that Κάλλιστος ἱερομόναχος, ὁ [Μ]προύσαλης is implied here. But, unfortunately, nothing certain can be said about the time of his life.

⁵⁶ Konstantinos of Anchialos lived at the end of the XVI century.

⁵⁷ Klemes of Lesbos is a melourg of the first half of the XVII century. He was also called ἱερομόναχος Μυτιληναῖος.

⁵⁸ Ioannes Laskaris is a famous master of the turn of the XIV-XV centuries.

⁵⁹ His work is to be found in *Codex Atheniensis 2406*, the manuscript of the middle of the XV century (*Velimirovic M. Byzantine composers... 17*).

⁶⁰ This Manuel lived in the middle of the XIV century.

⁶¹ Manuel Gazes worked in the first half of the XV century.

⁶² There are two variants: Ἀνεώτης and Ἀνανεώτης. The only evidence of this melourg which researchers have at their disposal at present (naturally, except some chants ascribed to Michael Aneotes), is the assertion of Manuel Chrysaphes (44, 144) that Ioannes Glykes "imitated Aneotes" (see comment 5 to "The exposition of art" by Ioannes Plousiadenos). Hence, Aneotes had lived before the beginning of the XIV century, that is, before Ioannes Glykes.

⁶³ Sometimes he is called Μανουήλ Κουκουλάς. He lived in the first half of the XIV century (see: *Στάθης Γρ. Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος... 107-108*).

⁶⁴ Two Moschianoι are known: Georgios and Konstantinos. They both have lived before the fall of Constantinople (see: *Velimirovic M. Byzantine composers... 15, 16, 17*).

⁶⁵ Manuel Argyropoulos lived in the first half of the XV century.

⁶⁶ Manuel Agallianos is a melourg of the Byzantine period (see: *Velimirovic M. Byzantine composers... 17*).

⁶⁷ The autograph of this Manuel, written in 1545, is known, see: *Vogel M., Gardthausen V. Die griechischen Schreiber... 275*.

⁶⁸ Markos Eugenikos lived in the middle of the XV century.

⁶⁹ Markos from the monastery of Xantopoulos, later the Metropolitan of Korinthos. His autograph of 1434 is known, see: *Eustratiades S., Arcadios Deacon. Catalogue of the Greek*

Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mount Athos, 238, N 1527.

⁷⁰ The works by Manuel Thebaïos are found already in *Codex Konstamonitus 86*, dated the first half of the XV century (*Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* A, 661, 664).

⁷¹ Theodoros Manougras is a master of the second half of the XIII century.

⁷² Melchisedek was the Bishop of Raïdestos from 1620 till 1628 (see: *Εύστρατιάδης Σ. Θράκες Μουσικοί* 70). The manuscript of the Sticherarion from the monastery of Taxyarchoi written by him is known (see its description in: *Χατζηγιακουμής Μ. Χειρόγραφα...* 124-125).

⁷³ The acme of creative activity of Manuel Chrysaphes falls on 1440-1463. One of its autographs - *Codex Iveron 1120* - is dated July 1458 (see: *Lambros S. Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos. Vol. II. Cambridge 1900, 252*), and the other one - *Codex Seraglio 15* (in Constantinople) - was completed on July 29, 1463 (see: *Vogel M., Gardthausen V. Die griechischen Schreiber...* 282).

⁷⁴ There are two Meletios of Sinai in the Greek manuscript tradition. One of them is called παλαιός (ancient): *Codices Panteleimoni 928* and *1003* (see: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* B, 228, 404). The years of his life are unknown. The other Meletios of Sinai lived in the second half of the XVII century (see: *Στάθης Γρ. Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος...* 120-121).

⁷⁵ Balasios is the iereus and nomophylax of the Great Church, the acme of his activity falls on 1670-1700.

⁷⁶ Manuel Goutas is a protopsaltes of Thessalonike. His autograph - *Codex Iveron 1094* - is dated 1700 (*Lambros S. Catalogue II, 250*). He is supposed to have lived in Thessalonike after 1720 as well (see: *Χατζηγιακουμής Μ. Χειρόγραφα...* 41).

⁷⁷ Nikephoros Ethikos lived at the end of the XIII century.

⁷⁸ Many melourgs bearing the name of Νikolaos are known to the Greek manuscript tradition. But here, most likely, Nikolaos Kampanes above-mentioned in the catalogue, is implied. For this melourg is called both "domestikos Nikolaos" and "Kampanes". Therefore he was mentioned twice in the catalogue of Cyril.

79 When still a hieromonachos, Nathanael Nikaias wrote "The Sticherarion" - *Codex Iveron 954* - in 1650 (see: *Χατζηγιακουμής Μ. Χειρόγραφα...* 128-129).

80 About the hypothesis of the meaning of the nickname "Τραμουντάνης" see in the article: *Velimorovic M. Byzantine composers...* 11, footnote 9.

81 Nikolaos Assan lived at the end of the XIV century -in the beginning of the XV century, see: *Στάθης Γρ. Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος...* 94-95.

82 It seems that in such elevated way Nikephoros Kantouniars, the author of the Catalogue from *Codex Vatopedi 1427* and, perhaps, from *Codex Xeropotamus 318*, introduces himself to the reader.

83 Xenos Korones is a famous fellow-pupil of Ioannes Koukouzeles and a pupil of Ioannes Glykes; he lived in the first half of the XIV century.

84 This Pankratios lived in the XVII century.

85 Most likely, the Paisios, whose chants are found already in the manuscripts of the XVI century, for example: *Codex Xeropotamus 273* and *Codex Docheiarius 336* (*Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* A, 32, 402). All other Paisioi lived later and thus could not get into the Catalogue of Cyril.

86 He is known as Μιχαήλ τῆς Πατζάδος by manuscripts. In the monument of the second half of the XV century - *Codex Xeropotamus 383* - his chants are given already "arranged" by Ioannes Koukouzeles. Hence, he can also be referred to the melourgs of the pre-Koukouzeles period.

87 The acme of creative activity of this famous master falls on 1701-1725.

88 Panayiotes Chalatzoglou worked from 1703 till 1748 (for more details about it see: *Χατζηγιακουμής Μ. Χειρόγραφα...* 42-43. *Patrinelis Ch. Op, cit.,* 152, 160, 164-165).

89 In *Codex Panteleimonus 938* (the end of the XV century) there is a title: "ποίημα τοῦ Λαοσυνάπτου τῆς ἁγίας ἐκκλησίας, οὗ τὸ ἐπίκλην τῆς Ψηρίτζας" (*Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* B,245) - "A composition of the laosynaktes of the Great Church, whose nickname was Pseritzes". So most probably, the melourg known as Συμεὼν Ψηρίτζης by manuscripts, is implied here. He belongs to the pleiad of the masters of the pre-Koukouzeles

period, for his works were arranged by Ioannes Koukouzeles, Xenos Korones and other musicians of later periods (see: *Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα...* A, 293, B, 17, 587, 696, 743).

⁹⁰ It is no mere chance that the compiler of the Catalogue given in *Codex Xeropotamus 318*, changed Συμεὼν Ψηρίτζης for Συμεὼν Ἰβηρίτης. He seems to have known what Cyril had not guessed about, namely, that Symeon Psyritzes and Symeon the laosynaktes of the Great Church, was one and the same man (see the previous comment). Therefore, to annul the repetition, he did his correction. However, we know nothing about Symeon Iberites.

⁹¹ Ioannes Tzaknopoulos is a melourg of the second half of the XIV century.

⁹² Philipp Gavalas is a melourg of the first half of the XV century.

⁹³ Phokas is the domestikos and lampadarios of the Great Church of the second half of the XVI century (see: *Vogel M., Gardthausen V. Die griechischen Schreiber* 44; *Patrinelis Ch. Op. cit.*, 159).

⁹⁴ Chalivoures lived in the second half of the XIV century.

⁹⁵ Christophoros Mystakon is a master of the second half of the XIV century.

⁹⁶ The acme of creative work of Chourmouzos falls on 1690-1720.

⁹⁷ The acme of creative activity of Chrysaphes the New falls on 1650-1685.

Conspectus fontium

I. Conspectus codicum

A. Codices manuscripti

- Codex Petropolitanus Graecus* 121
Codex Petropolitanus Graecus 126
Codex Petropolitanus Graecus 239
Codex Petropolitanus Graecus 494
Codex Petropolitanus Graecus 495
Codex Petropolitanus Graecus 496
Codex Petropolitanus Graecus 497
Codex Petropolitanus Graecus 498
Codex Petropolitanus Graecus 500
Codex Petropolitanus RAIC 63
*Codex Petropolitanus Archivi Academiae
Scientiarum Rossiae* (thesaurus 11, descrip-
tio 1, N 159, fol. 579-579v.).

B. Codices editi

- Alcuini (Pseudo) Musica* // Gerbert M. *Scriptores eccle-
siastici...* I, 26-28.
Anonyma de musica scripta Bellermanniana. Edidit Dietmar
Najock. Leipzig 1975.
Aristaneti Epistolarum libri II. Edidit Otto Mazal. Stuttgart
1971.
Aristidis Quintiliani De musica libri tres. Edidit R. P. Win-
nington-Ingram. Lipsiae 1963.
Aristoxeni Elementa harmonica. Rosetta Da Rios recensuit.
Romae 1954.
Ἀρχὴ συν Θεῶ ἀρίω τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης... -
Codex Blasiensis // Gerbert M. *De cantu musica sacra...* II,
Tabl. 8.
Ἀρχὴ συν Θεῶ ἀρίω τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης... -
Codex Vindobonensis Graecus phil. 194 // Christ W. *Über die
Harmonik...* 267-270.

Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης... - *Codex Schlengeri* // Gardthausen V. Beiträge zur griechischen Paläographie VI... 82-88.

Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς τέχνης... - *Codex Adrianopolitanus* // Παρανίκας Μ. Τὸ παλαιὸν σύστημα... 165-176.

Ἀρχὴ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης... - *Codex Barberinus Graecus 300* // Tardo 151-163.

Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς τέχνης... - *Codex Chilandarus 311* // Стефанович Д. Црквенословенски превод... 118-128.

Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ πάντων τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς τέχνης... - *Codex Odessensis Graecus 1/93* // Герцман Е. Греческий учебник музыки XVIII века... 166-168.

Athanasii Alexandrini Oratio contra gentes // PG 25, 4-96.

Athenaei Deipnosophistae, edited and translation by Charles B. Gulick. Vol. I-VII. Cambridge: Harvard University Press, 1950.

Bacchii gerontis Isagoge // Jan 283-316.

Basilii Magni Homilia in psalmum 1 // PG 29, 209-228.

Basilii Magni Homilia in psalmum 29 // PG 29, 305-324.

Diogenis Laertii De clarorum philosophorum vitis, dogmatibus... Recensuit C. Gabr. Cobet. Parisiis 1850.

Cleonidis Isagoge // Jan 167-210.

Ekkehardi IV Casus Sancti Galii // Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum. T. II. Hannoverae 1829, 79-147.

Ἡ ἐρμηνεία καὶ παραλλαγή τῆς μουσικῆς τέχνης. - *Codex Atheniensis 2401* // Bentas Ch. The Treatise... 22-23.

Ἐρωταπόκρισις περὶ τοῦ τί ἐστὶ ἡ χειρονομία. - *Codex Petropolitanus Graecus 239* // Thibaut J. -B. Monuments... 87-89.

Ἐτεραι χειρονομίαι διάφοραι ἐν τῇ χειρονομίᾳ. - *Codex Jerusalimitanus 332* // Rebours 304-309.

Gabriel Hieromonachos Abhandlung über den Kirchengesang, herausgegeben von Christian Hannick und Gerda Wolfram. Wien 1985 (Corpus scriptorum de re musica, 1), 36-103.

Georgii Cedreni Historiarum compendium // PG 121, 24-1166; 122, 9-368.

Gregorii Nysseni In psalmos // PG 44, 431-616.

Γραμματική μουσική. - *Codex Messinae 154* // Fleischer O. Die spätgriechische Tonschrift... 18-24.

The *Hagiopolites*. A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary edition by J. Raasted. Copenhagen 1983 (Cahiers de l'institut du Moyen - Age grec et latin, 45).

Hesychii Lexicon. Ed. M. Schmidt. T. 1-5 Jena 1858-1868.

Honorii Augustodunensis Gemma animae // PL 172, 543-758.

Joannis Chrysostomi Expositio in psalmum // PG 55, 35-498.

Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ Ἑρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς τέχνης. - *Codex Lavra 1656* // Tardo 207-230.

Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ ἑρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς τέχνης. - *Codex Constantinopolitanus 811*//Thibaut J. -B. Traités... 596-609.

Joannis Zonare Annalium // PG 134, 39-1413; 135, 9-332.

Κύριλλος Μαρμαρινός. Εἰσαγωγή μουσικῆς... - *Codex Psachi* // Φόρμιγξ. Ἔτ. Α, 15 Μάρτ. 1902, 4 α-β, 15-30 Ἀπρίλ. 6γ - 7γ.

Manuel Chrysaphes. The Treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views That Some Hold About it. Text, Translation and Commentary by Dimitri E. Conomos. Wien 1985 (Corpus scriptorum de re musica, 2).

MANOYHA BRYENNIOY APMONIKA. The Harmonics of Manuel Bryennius. Edited with translation, notes, introduction, and index of words by G. Jonker. Groningen 1970.

Michel Psellos. Chronographie ou histoire d'un siècle de Byzance (976-1077). Texte établi et traduit par E. Renauld. T. I-II. Paris 1926-1928.

Νικηφόρος Κάλλιστος. Ἑρμηνεία εἰς τοὺς ἀναβαθμοὺς τῆς ὀκτώηχου.... Ἐν Ἱεροσολυμοῖς 1862.

Nicomachi Geraseni Harmonicon enchiridion // Jan 209-282.

Plutarque. De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, par François Lasserre. Olten, Lausanne 1954.

Pollucis Onomasticon. Ed. E. Bethe (Lexicographi Graeci, IX). Leipzig 1900.

Πόσοι ἤχοι ψάλλονται εἰς τὸν Ἁγιοπολίτην... - *Codex Vaticanus Graecus 872* // Tardo 164-173.

Ptolemaei Claudii Harmonica // Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, hrsg. Ingemar Düring. Göteborg 1930 (Göteborgs Högskolas Arsskrift, 36/1).

Philostrati Vita Apollonii libri VIII, vitae sophistarum libri II, Heroica, Imagines priores atque posteriores et epistolae... recensuit, notis perpetuis illustravit, versionem totam fere novam fecit Gdfr. Olearius. Lipsiae 1709.

Socratis Historia ecclesiastica // PG 67, 33-841.

Stephani Constantinopolitani Diaconi Vita S. Stephani Junioris // PG 100, 1069-1185.

Suidae Lexicon, ex recognitione Im. Bekkeri. Berolini 1854.

Σύνταγμα τῶν θεῶν καὶ ἱερῶν Κανόνων // Ράλλης Γρηγόριος, Πότλης Μιχαήλ: Σύνταγμα τῶν θεῶν καὶ ἱερῶν Κανόνων. Τ. 1-6. Ἀθῆναι 1852-1859.

Τέχνη ψάλτικη. - *Codex Blasiensis Graecus* // Gerbert M. *Scriptores ecclesiastici...* III, 397-398.

Theodreti Episcopi Cyrensis Historia ecclesiastica // PG 82, 881-1280.

Theonis Smyrnaei Philosophi Platonici Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium. Recensuit Eduardus Hiller. Leipzig 1878.

Theophani Chronographia // PG 108, 56-1009.

II. Conspectus editionum.

Ἀγάπιος μονάχος τοῦ Κρητός. Ἀμαρτωλῶν σωτηρία. Βενετία 1889.

Ἀκολουθία: ἀσματικὴ καὶ ἐγκώμιον τῶν ὁσίων καὶ θεοφόρων πατέρων ἡμῶν, τῶν ἐν τῷ Ἀγίῳ Ὄρει τοῦ Ἁθῶ διαλαμψάντων. Ἐρμούπολει 1847.

Антонин (Капустин, Андрей): Из записок синайского богомольца // ТКДА 1871 N 2 375-407, N 4 68-104, N 8 274-332, 1872 N 5 272-342; 1873 N 3 363-434, N 9 324-100.

Avenary, Hanoch: *Studies in the Hebrew, Syrian and Greek Liturgical Recitative*. Tel-Aviv 1963.

Бенешевич, Владимир: Описание греческих рукописей монастыря Святой Екатерины на Синае. Т. I: Замечательные рукописи в библиотеке Синайского монастыря и Си-

наеджуванийского подворья (в Каире), описанные архи-
мандритом Порфирием. Санкт-Петербург 1911.

Bentas, Christos: The Treatise on Music by John Laskaris //
SEC 2, 1966, 21-27.

Βεριώτης, Γεώργιος: Λεξικὸ λειτουργικῶν καὶ τελετουργικῶν
ὄρων. Θεσσαλονίκη 1988.

Bick, Josef: Die Schreiber der Wiener griechischen
Handschriften. Vienne 1920 (Museion. Abhandlung 1).

Бронштэн, Виталий: Клавдий Птолемей. Москва 1988.

Бычков, Афанасий; Ернштедт, Виктор: Краткий обзор
собрания рукописей, принадлежащего преосвященному
епископу Порфирию, а ныне хранящегося в Импера-
торской Публичной библиотеке. Санкт-Петербург 1885.

Владимир (Архимандрит) (= Филантропов, Василий):
Систематическое описание рукописей Московской сино-
дальной библиотеки. Часть I: Греческие рукописи. Москва
1894.

—— Палеографическое описание греческих рукописей
XI и XII века определенных лет. Москва 1880.

Christ, Wilhelm: Über die Harmonik des Manuel Bryennius
und das System der byzantinischen Musik // Sitzungsberichte
der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften zu
München, philosophisch-philologische Classe II, 1870, 241-270.

Conomos, Dimitri: Byzantine Trisagia and Cheroubika of the
14-th and 15-th Centuries. A Study of late Byzantine Liturgical
Chant. Thessaloniki 1974.

Clark, Kenneth: Checklist of Manuscripts in St. Catherine's
Monastery Mount Sinai. Washington 1952.

Coxe, Henricus: Catalogi codicum manuscriptorum biblio-
thecae Bodleianae. Pars prima. Oxonii 1853.

Delehaye, Hippolyte: Propylaeum ad Acta Sanctorum. Bru-
xelles 1902.

Devai, Gabor: The Musical Study of Cucuzeles in a
Manuscript of Debrecen // AASH III, 1955, 151-179.

—— The Musical Study of Koukouzeles in 14-th Century
Manuscript // Ibid., VI, 1958, 213-234.

Дмитриевский, Алексей: Древнейшие патриархии типи-
коны. Киев 1907.

——— Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Т. I-III. Киев 1895-1917.

Δουκάκης, Κωνσταντῖνος: Μέγας συναξαριστής πάντων τῶν ἁγίων. Ὀκτώβριος. Ἐν Ἀθήναις 1895.

Du Cange, Charles: Glossarium mediae et infimae latinitas conditum a Carolo Du Fresne domino Du Cange auctum a monachis ordinis S. Benedicti... Т. 1-10. Niort 1883-1887.

Δουβουνιώτης Κ. Κατάλογος τῶν κωδίκων τῆς ἐν Ἀθήναις Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας // Νέος Ἑλληνο-μνήμων 20, 1926, 255-286.

Εὐστρατιάδης, Σωφρόνιος: Ἰωάννης Κουκουζέλης ὁ μαῖστωρ καὶ ὁ χρόνος τῆς ἀκμῆς αὐτοῦ // ΕΕΒΣ XIV, 1938, 3-86.

Θραῖκες Μουσικοί // ΕΕΒΣ XII, 1936, 27-56.

Eustratiades, Sophronios; *Arcadios* deacon: Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mount Athos. Cambridge 1924 (Harvard Theological Studies, XI).

Eustratiades, Sophronios; *Spyridon* monachos: Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Laura on Mount Athos. Cambridge 1925 (Harvard Theological Studies, XII).

Филарет (Гумилевский, Дмитрий): Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. Санкт-Петербург 1860.

Φιλοξένης, Κυριακός: Λεξικὸν τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Κων/πολις 1868.

Fleischer, Oskar: Ueber Ursprung und Entzifferung der Neumen. Leipzig 1895 (Neumen-Studien I).

——— Die spätgriechische Tonschrift. Berlin 1904 (Neumen = Studien III).

Floros, Constantin: Universale Neumenkunde. Entzifferung der ältesten byzantinischen Neumenschriften und der altslavischen sematischen Notation. Bd. I. Kassel 1970.

——— Die Entzifferung der Kondakariennotation // Musik des Ostens III, 1965, 7-71; IV, 1967, 12-44.

Фонкич, Борис: Греческие рукописи библиотеки Московского университета // Вестник древней истории 4, 1967, 95-103.

—— Греческие рукописи Матенадарана // Вестник Матенадарана 12, 1977, 305-325.

—— Греческие рукописи Одессы // ВВ 39, 1978, 184-200; 282-283; 40, 172-183; 43, 1982, 98-101.

—— Греческие рукописи советских хранилищ // *Studia codicologica*, ed. K. Treu. Berlin 1977, 189-195.

Gardthausen, Viktor: Beiträge zur griechische Paläographie VI: Zur Notenschrift der griechischen Kirche // Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historische Classe 32, 1880, 81-88.

Gerbert, Martin: De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad present tempus. T. I-II. St. Blasien 1774.

—— *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. T. I-III. St. Blasien 1784.

Герцман, Евгений: Античное музыкальное мышление. Ленинград 1986.

—— Византийское музыкознание. Ленинград 1988.

—— Античное учение о мелосе // Критика и музыкознание. Выпуск 3. Ленинград 1987, 114-148.

—— Греческий учебник музыки XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия. Москва 1988, 161-177.

—— Греческо-арабская музыкально-теоретическая рукопись. Предварительное сообщение. // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. - "Проблемы музыкознания". Выпуск I. Редактор-составитель В. Карцовник (Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова). Ленинград 1988, 51-61.

—— Развитие музыкальной культуры // Культура Византии. Т. II: Вторая половина VII-XII вв. Москва 1989, 557-570.

—— Музыкальная культура поздней Византии // Культура Византии. Т. III: XIII-первая половина XV вв. Москва 1991, 528-550.

—— Об одном византийском музыкально-теоретическом источнике // Вспомогательные исторические дисциплины. Т. 23. Ленинград 1991, 118-126.

Goar, Jacobus: Εὐχολόγιον sive rituale Graecorum. Parisiis 1647.

Гранстрем, Евгения: Греческие рукописи Библиотеки Академии Наук СССР //Исторический очерк и обзор фондов Рукописного отдела Библиотеки Академии Наук. Выпуск II. Москва-Ленинград 1958, 272-284.

—— Греческие средневековые рукописи в Ленинграде //ВВ 8, 1956, 192-207.

—— Каталог греческих рукописей ленинградских хранилищ //ВВ 16, 1959, 216-234; 18, 1961, 254-274; 19, 1961, 194-239; 23, 1963, 166-204; 24, 1964, 166-197; 25, 1965, 184-211; 27, 1967, 273-294; 28, 1968, 238-255; 31, 1971, 132-144.

Гранстрем, Евгения; Лебедева, Ирина; Фолкич, Борис: Перспектива описания греческих рукописей советских хранилищ //Археографический ежегодник за 1972 год. Москва 1974, 253-255.

Греческие и латинские рукописи библиотеки Московского главного Архива Министерства иностранных дел// Сборник Московского главного Архива Министерства иностранных дел. Выпуск 7. Москва 1900. Приложение II, СХХVI-СХХХV.

Haas, Max: Byzantinische und slavische Notationen. Köln 1973 (Paläographie der Musik, I 2).

Haas, Robert: Aufführungspraxis der Musik. Wildpark---Potsdam 1931.

Halkin, François: Bibliotheca hagiographica graeca. T. I-III, Bruxelles 1957.

Hardt, Ignatius: Catalogus codicum manuseriptorum graecorum Bibliothecae Regiae Bavaricae. T. I-V. Monachii 1806-1812.

Hannick, Christian: Die Lehrschriften der klassisch-byzantinischen Musik //Hunger H. mit Beiträgen von Hannick Ch. und Lieler P. Die hochsprachliche Profane Literatur der Byzantiner. München 1978. Bd.2, 184-195.

—— Die Lehrschriften zur byzantinischen Kirchenmusik // Ibid. 196-211.

Heisenberg, August: Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins. Untersuchungen zur Kunst und Literature des ausgehenden Altertums. Leipzig 1908.

Hickmann, Hans: Miscellanea musicologica. III: Observation sur les survivances de la chironomie egyptienne dans le chant

liturgique copte //Annales du Service des Antiquités de l'Egypte 49, 1949, 415-423.

—— Ägypten. Leipzig 1961 (Musikgeschichte in Bildern. Bd.2: Musik des Altertums. Lief.1).

—— Handzeichen. Altertum und außereuropäischen Musik// MGG 5, 1956, 1443-1451.

Hucke, Helmut: Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift //Die Musikforschung 1, 1979, 1-16.

Jammers, Ewald: Neumen der Cheironomie. Tafeln zur Neumenschrift. Tutzing 1965.

Janin, Raymond: La géographie historique de l'empire byzantin. 1/3: Les églises et les monasteres. Paris 1963.

Κηλτζανίδης, Παναγιώτης: Διατριβαί περί τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἐν ΚΠόλει 1879.

—— Μεθοδική διδασκαλία... τοῦ γνησίου ἐξωτερικοῦ μέλους. Κων/πολις 1881.

Kienle, Ambrosius: Notizen über das Dirigiren mittelalterlicher Gesangschöre // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I, 1885, 159-174.

Κουδαков, Никодим: Путешествие на Синай в 1881 году. Одесса 1882

Κριαράς, Εμμανουήλ: Λεξικὸ τῆς μεσαιωνικῆς Ἑλληνικῆς δημόδου γραμματείας. 1100-1669 Τ. Δ. Θεσσαλονίκη 1975.

Kunz, Lucas: Ursprung und textliche Bedeutung der Tonartensilbe Noeane, Noeagis //Kirchenmusikalisches Jahrbuch 30, 1935, 5-22.

Lambros, Spyridon: Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos. Vol. I-II. Cambridge 1895-1900.

Λαμπαδάριος, Στέφανος: Κρητίς, ἦτοι νέα στοιχειώδης διδασκαλία τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἐν ΚΠόλει 1890.

Lampsides, Odusseus: Über Romanos den Meloden - ein unveröffentlichter hagiographischer Text // BZ 61, 1968, 36-39.

Лебедева, Ирина: Греческие рукописи. Ленинград 1973 (Описание рукописного отдела Библиотеки Академии Наук СССР. Т.5).

Лихачев, Николай: Палеографическое значение бумажных водяных знаков. Т. I-III. Санкт-Петербург 1899.

Macarie ieromonahul: Theoreticon sau Privire cuprinzatoare a mestesugului musichiei bisericesci, dupa asazamintul sistimii ceii noao. Vienna 1823.

Manoussakas, Manoussos: Recherches sur la vie de Jean Plousiadenos (Joseph de Méthone) // Revue des Etudes Byzantines 17, 1959, 28-51.

——— *Μέτρα τῆς Βενετίας ἔναντι τῆς ἐν Κρήτῃ ἐπιρροῆς τοῦ Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἀνέκδοτα βενέτικα ἔγγραφα (1418-1419) // ΕΕΒΣ 30, 1960, 85-144.*

Milojković-Djurić, Jelena: Papadika u chilendarskom neumskom rukopisu broj 311 // Zbornik radova vizantologskog Instituta VIII, 2, 1964, 273-285.

——— *A Papadike from Skoplje // SEC I, 1966, 50-56.*

Mioni, Elpidius: Codices graeci manuscripti: Bibliotheca divi Marci Venetiarum. T. I-II. Rome 1960.

Mocquereau, Andre: Paleographie musicale. Vol. I. Paris 1898.

Mosin, Vladimir: Traljic, Seid: Filigranes des XIII et XIV SS. Zagreb 1957.

Muralt, Eduard: Catalogue des manuscrits grecs de la Bibliothéque Imperiale Publique. St. Petersburg 1864.

Овчинникова-Пелин, Валентина: Сводный каталог молдавских рукописей, хранящихся в СССР. Коллекция Ново-Нямецкого монастыря (XIV-XIX вв.). Кишинев 1989.

Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1883 год. Санкт-Петербург 1885.

Palikarova Verdeil, Raina: La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX-e au XIV-e siècle). Kopenhagen 1953 (MMB. Subsidia III).

Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Αθανάσιος: Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη ἤτοι κατάλογος τῶν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τοῦ ἀγιοτάτου ἀποστολικοῦ τε καὶ καθολικοῦ ὀρθοδόξου πατριαρχικοῦ θρόνου τῶν Ἱεροσολύμων... Τ. I-V. Ἐν Πετρούπολει 1894-1925.

——— *Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐγχειρίδια//BZ 8, 1899, 111-121.*

——— *Ἑλληνικοὶ κωδῖκες Τραπεζοῦντος, Ἀρχεῖον Μητροπόλεως Τραπεζοῦντος//Βυζαντινὰ χρονικὰ 19,1912, 246-264.*

——— *Κατάλογος τῶν ἐν τῷ Ἑλληνικῷ Φιλολογικῷ Συλλόγῳ βιβλίων// ΕΦΣ Παράρτημα. Τ. Κ-ΚΒ, 1892, 87-118.*

— Κατάλογος τῶν ἐν τῇ βιβλιοθηκῇ τῆς ἐν Λεσβῷ ἱερᾶς καὶ σεβασμίας τοῦ Λειμῶνος μονῆς//ΕΦΣ Παράρτημα. Τ. ΙΖ. 1886, 93+126.

— Μαυρογορδάτειος βιβλιοθήκη//ΕΦΣ Παράρτημα. Τ. ΙΕ ' - ΙΗ ', 1884-1888.

Παπουλίδης, Κωνσταντῖνος: Τὸ Ρωσικὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτούτο Κωνσταντινουπόλεως (1894-1914). Θεσσαλονίκη 1984.

Παρανίκας, Ματθαῖος: Τὸ παλαιὸν σύστημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς//ΕΦΣ 21, 1891, 164-176.

Πατρινέλης, Χριστός: Ἑλληνες κωδικογράφοι τῶν χρόνων τῆς Ἀναγεννήσεως// Ἐπετηρὶς τοῦ Μεσαιωνικοῦ Ἀρχείου 8-9, 1958-1959, 63-124.

— Protopsaltae, Lampadarii, and Domestikoi of the Great Church during the post-Byzantine Period (1453-1821) // SEC III, 1973, 141-170.

Politis, Linos: Eine Schreiberschule im Kloster τῶν Ὁδηγῶν// BZ 51, 1958, Heft.1, 17-36; Heft.2, 261-287.

Πορφυριῦ (Успенский, Константин): Первое путешествие в Афонские монастыри и скиты. Москва 1880.

— Стихиарные пииты. Отрывок из путешествия Порфирия Успенского по Афону в 1846 году // ТКДА 1878 N 4, 3-47; N 5, 213-279; N 6, 502-530; N 7, 65-78.

Raasted, Jorgen: Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts. Kopenhagen 1966 (MMB. Subsidia VII).

— A primitive Palaeobyzantine Musical Notation // Classica et Mediaevalia 23, 1962, 302-310.

Rebours, Jean-Baptiste: Quelques manuscrits de musique byzantine Ms.332 de la Bibliotheque du Saint-Sépulcre de Jerusalem // ROC IX, 1904, 299-309; X, 1905, 1-14.

Richter, Lukas: Antike Überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie // Deutsche Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1961, 6. Jahrgang. Leipzig 1962, 75-115.

— Fragen der spätgriechisch-byzantinischen Musiktheorie // Grundungstagung der Arbeitsgemeinschaft Byzantinistik in der Sektion Mittelalter der Deutschen Historiker-Gesellschaft 1961 in Weimar. Byzantinische Beiträge, hrsg. J. Irmscher. Berlin 1964, 187-230.

Sachs, Curt: Die griechische Instrumentalnotenschrift // ZfMw 6, 1923-1924, 289-301.

—— Die griechische Gesangsnotenschrift // Ibid. 7, 1924-1925, 1-5.

—— The History of Musical Instruments. New York 1940.

—— The Rise of Music in the Ancient World. New York 1943.

Σακκελίων, Ἰωάννης: Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς ἐθνικῆς βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος. Ἐν Ἀθήναις 1892.

Salvo, Bartolomeo di: Quelque appunto sulla chironomia nella musica bizantina // Orientalia Christiana Periodica 23, 1957, 192-201.

Schlötterer, Reinhold: Die kirchenmusikalische Terminologie der griechischen Kirchenväter. Diss. München 1953 (Ms.).

Schünemann, Georg: Geschichte des Dirigirens. Leipzig 1913.

Stablein, Bruno: Das Schriftbild der Einstimmung Musik (Musikgeschichte in Bildern. Bd.3, Lief. 4). Leipzig 1975.

Στάθης, Γρηγόριος: Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - "Ἅγιον Ὄρος. Τ. Α-Β. Ἀθήναι 1975-1976.

—— Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος Ὑμνογραφία ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μελοποιίᾳ. Ἀθήναι 1977.

—— Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοποιίας. Ἀθήναι 1979.

—— Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας, Ἀθήναι 1978.

Стефанович, Димитриј: Црквенсловенски превод приручника византијске неумске нотације у рукопису 311 манастира Хиландара // Хиландарски зборник 2. Београд 1971, 113-130.

Stöhr, Maria: Johannes Damaskenos // MGG 7, 87-89.

Strunk, Oliver: Intonations and Signatures of the Byzantine Music // Musical Quarterly 31, 1945, 339-355.

Сырку, Полихроний: Житие Иоанна Кукузеля как источник для болгарской истории // Журнал Министерства Народного Просвещения 282, 1892, 132-134.

Thibaut, Jean - Baptiste: Etude de la musique byzantine. La Notation de Saint Jean Damaskène ou Hagiopolite // Известия РАИК III, 1898, 138-179.

— La Notation de Saint Jean Damascène: Les Martyries // BB 6, 1899, 1-12.

— Etude de la musique byzantine. La notation de Koukouzélès // Известия РИИК VI, 1901, 361-396.

— Traités de musique byzantine Codex 811 de la Bibliothèque du Métouchion du Saint-Sépulcre, Constantinople // ROC VI, 1901, 593-609.

— Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque. St. Petersburg 1913.

Tillyard, Henry J. W.: Fragment of a Byzantine Musical Handbook in the Monastery of Lavra on Mount Athos // Annual of the British School at Athens XVIII, 1911-1912, 239-260.

— The Problem of Byzantine Neumes // The Journal of Hellenic Studies 41, 1921, 29-49.

— Byzantine Neumes: The Coislin Notation // BZ 37, 1937, 345-358.

— The Stages of the Early Byzantine Musical Notation // BZ 45, 1952, 29-42.

Touliatos, Diana: Ioannes Plousiadenos and His Treatise on Music // XVIII-th International Congress of Byzantine Studies: Summaires of Communications II. Moscow 1991, 1180.

Τσιρπανλής, Ζαχαρίας: 'Ο 'Ιωάννης Πλουσιαδηνός καί ἡ Συναίτικὴ Ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ Κεφαλᾶ στό Χάνδακα // Θησαυρίσματα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτοῦτου Βυζαντινῶν καί Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν 3, Βενετία 1964, 3-28.

Velimirovic, Milos: Two Composers of Byzantine Music: John Vatatzes and John Laskaris // Aspects of Medieval and Renaissance Music. New York 1966, 819-821.

— Byzantine Composers in MS Athens 2406 // Essays presented to Egon Wellesz. Oxford 1966, 9-32.

Villoteau, Guillaume: De l'état actuel de l'art musical en Egypte // Description de l'Egypte. Paris 1809, 784-833.

Vincent, Alexandre J. H.: Notice sur divers manuscrits grecs relatifs a la musique. Paris 1847 (Notice et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi, 16).

Vogel, Maria: *Gardthausen, Viktor*: Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance. Leipzig 1909 (Beihefte zum Zentralblatt für Bibliothekswesen, 33).

Weil, Henry: Etudes de littérature et de rythmique grecque. Paris 1902.

Wellesz, Egon: Die Rhythmik der byzantinischen Neumen // ZfMw II, 1919-1920, 617-638; III, 1920-1921, 321-336.

——— A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford 1961.

Werner, Eric: The Psalmodic Formula Neannoe and its Origin // Musical Quarterly 28, 1942, 93-99.

——— The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium. London, New York 1959.

Wessely, Othmar: Die Musikanschauung des Abtes Pambo // Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: philosophisch-historische Klasse 89, 1952, 46-65.

Williams, Edward: John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century. Yale University. Ph. D. 1968 (Ms.)

——— The Treatment of Text in the kalophonic Chanting of Psalm // SEC 2, 1971, 172-193.

——— A Byzantine "Ars Nova" : The 14-th century Reforms of John Koukouzeles the chanting of Great Vespers // Aspects of the Balkans Continuity and Change (Contribution to the International Balkan Conference held at ULCA. October 23-28, 1969). Mouton the Hague - Paris 1972, 211-220.

Χατζηγιακουμής, Μανόλης: Αὐτόγραφο (1816) τοῦ "Μεγάλου Θεωρητικοῦ" τοῦ Χρυσάνθου // 'Ο Ἐραμιστής 11, 1974 ('Αφιέρωμα στὸν Κ. Θ. Δημαρᾶ). Ἀθήνα 1977, 315-326.

——— Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832). Τ. Α. Ἀθήνα 1975.

——— Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. 1453-1820. Ἀθήνα 1980.

Χρυσάνθος ἐκ Μαδύτων. Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἐν Παρισίοις 1821.

——— Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς. Τεργέστη 1832.
Ζακυθινός, Διονύσιος: Κατάλογος τῆς Συλλογῆς Περικλέους Ζερλέντη // ΕΕΒΣ 13, 1937, 231-258.

INDEX CODICUM

(К русскому тексту)

<i>Codex</i> ancien fonds grec 360 (см.: ἀγιοπολίτης)	518,546
<i>Codex</i> Atheniensis 965	400
<i>Codex</i> Atheniensis 968	649
<i>Codex</i> Atheniensis 2401	647,648
<i>Codex</i> Atheniensis 2406	137,805-809,811
<i>Codex</i> Barberinus Graecus 300	61,110,112,182,184,185,187, 188,408,536,549,551,553-555
<i>Codex</i> Bodlejanus38(ol.3373)	399
<i>Codex</i> Constantinopolitanus 811	61,110,399,406,408,514,516, 521-523,525
<i>Codex</i> Constantinopolitanus Seglio 15	812
<i>Codex</i> Dionisius 569	806
<i>Codex</i> Dionisius 570	399,401,642-649,679,682,807
<i>Codex</i> Docheiarius 318	400,532
<i>Codex</i> Docheiarius 323	808
<i>Codex</i> Docheiarius 331	808
<i>Codex</i> Docheiarius 332	130,805
<i>Codex</i> Docheiarius 334	808
<i>Codex</i> Docheiarius 336	805,813
<i>Codex</i> Docheiarius 339	805
<i>Codex</i> Docheiarius 380	130
<i>Codex</i> Docheiarius 401	402
<i>Codex</i> Iveron 954	812
<i>Codex</i> Iveron 968	806
<i>Codex</i> Iveron 1094	812

Codex Iveron 1120	812
Codex Iveron 1279	400
Codex Jerusalimitanus 332	88,188,243,327,328,365,399-400 406,408,533-537,539,551
Codex Konstamonitus 86	39,50,133,805-807,810,811
Codex Konstamonitus 97	402
Codex Koutloumousius 457	538
Codex Koutloumousius 461	400
Codex Lavra F. 67	222
Codex Lavra E. 148	39
Codex Lavra I. 23	242
Codex Lavra I. 45	242
Codex Lavra I. 178	806
Codex Lavra 545(E 83)	641
Codex Lavra 1656	66,67,108,243,327,328,366,400,406,408 512,514,516,521-523,525,527,534,536,539
Codex Leimonius 250	704
Codex Marcianus Graecus .VII 41 (coll 1468)	242-243
Codex Metamorphosis 56	130
Codex Panteleimonus 801	242
Codex Panteleimonus 905	808
Codex Panteleimonus 928	812
Codex Panteleimonus 938	137,813
Codex Panteleimonus 972	130
Codex Panteleimonus 1003	812
Codex Panteleimonus 1017	130
Codex Petropolitanus Graecus 121	809

Codex Petropolitanus Graecus 126	40
Codex Petropolitanus Graecus 239	88,188,241-248,257-294,332, 364,365,368,408,554
Codex Petropolitanus Graecus 494	35-42,51-68,112,113,182,294
Codex Petropolitanus Graecus 495	217-230
Codex Petropolitanus Graecus 496	181
Codex Petropolitanus Graecus 497	83-88,95-113,181,182, 286,287,294,525
Codex Petropolitanus Graecus 498	129-139,151-190,217,220,294
Codex Petropolitanus Graecus 500	645
Codex Petropolitanus RAIC 63	66,85,88,183,187,188,243,245,286 293,325,327,328,364,365,390. Часть II.
Codex Petropolitanus Archivi Academiae Scientiarum Rossiae, thesaurus 11, descriptio 1, N 159.	319-321,357-372
Codex Psachus	723,750
Codex Sinaiticus 1230	317
Codex Sinaiticus 1256	809
Codex Sinaiticus 1269	807
Codex Vaticanus Graecus 872	88,110,243,408,520,549
Codex Vatopedi 1425	130
Codex Vatopedi 1427	781,782,813
Codex Vindobonensis Univ. I 53 (I 231-698)	641
Codex Xenophontus 144	130
Codex Xenophontus 153	130
Codex Xenophontus 156	402
Codex Xeropotamus 269	806
Codex Xeropotamus 273	813
Codex Xeropotamus 275	805

Codex Xeropotamus 317	805
Codex Xeropotamus 318	781,782,805,813,814
Codex Xeropotamus 330	723
Codex Xeropotamus 373	130
Codex Xeropotamus 383	137,807,810,813
Codex Xeropotamus 403	704
Codex τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἐταιρείας	704-706,723,750,782

INDEX CODICUM

(For the English text)

Codex ancien fonds grec 360 (see: ἀγιοπολίτης)	596,624
Codex Atheniensis 965	412
Codex Atheniensis 968	660
Codex Atheniensis 2401	658,659
Codex Atheniensis 2406	147,825-829,831
Codex Barberinus Graecus 300	74,124,126,206,209,212,420 613,627,629,630-632
Codex Bodleianus 38 (ol.3373)	411
Codex Constantinopolitanus 811	74,124,411,418,420,592 594,599,600,601,603
Codex Constantinopolitanus Seglio 15	832
Codex Dionisius 569	826
Codex Dionisius 570	411,413,653-660,691,694,827
Codex Docheiarius 318	412,610
Codex Docheiarius 323	828
Codex Docheiarius 331	828
Codex Docheiarius 332	191,825
Codex Docheiarius 334	828
Codex Docheiarius 336	825,833
Codex Docheiarius 339	825
Codex Docheiarius 380	141
Codex Docheiarius 401	414
Codex Iveron 954	833
Codex Iveron 968	826
Codex Iveron 1094	832

Codex Iveron 1120	832
Codex Iveron 1279	412
Codex Jerusalemitanus 332	94,213,251,348,349,377,411-412 418,420.610,612-614,617,529
Codex Konstamonitus 86	47,48,144,825-827,830,832
Codex Konstamonitus 97	414
Codex Koutloumousius 457	617
Codex Koutloumousius 461	412
Codex Lavra Γ. 67	233
Codex Lavra E. 148	47
Codex Lavra I. 23	251
Codex Lavra I. 45	251
Codex Lavra I. 178	826
Codex Lavra 545(E 83)	652
Codex Lavra 1656	79,80,122,251,348,349,378,412,418,420 590,592,594,599,600-605,612,613,617
Codex Leimonius 250	717
Codex Marcianus Graecus VII 41 (coll 1468)	251
Codex Metamorphosis 56	141
Codex Panteleimonus 801	251
Codex Panteleimonus 905	828
Codex Panteleimonus 928	832
Codex Panteleimonus 938	147,833
Codex Panteleimonus 972	141
Codex Panteleimonus 1003	832
Codex Panteleimonus 1017	141
Codex Petropolitanus Graecus 121	829

Codex Petropolitanus Graecus 126	48
Codex Petropolitanus Graecus 239	94,212,249-271,307-316,352, 376,377,380,420,632
Codex Petropolitanus Graecus 494	43-81,126,206,316,43-55,69-82
Codex Petropolitanus Graecus 495	229-240
Codex Petropolitanus Graecus 496	206
Codex Petropolitanus Graecus 497	89-99,114-128,206,309 310,316,603
Codex Petropolitanus Graecus 498	140-165,191-216,229,232,316
Codex Petropolitanus Graecus 500	656
Codex Petropolitanus RAIC 63	79,91,94,208,212,213,251,253,307 316,346,348,349,376,377,395.Part.II
Codex Petropolitanus Archivi Academiae Scientiarum Rossiae, thesaurus 11, descriptio 1, N 159.	340-343,357-360,373-385
Codex Psachus	724,771
Codex Sinaiticus 1230	338
Codex Sinaiticus 1256	829
Codex Sinaiticus 1269	827
Codex Vaticanus Graecus 872	94,124,251,420,598,627
Codex Vatopedi 1425	141
Codex Vatopedi 1427	784,785,833
Codex Vindobonensis Univ. I 53 (I 231-698)	652
Codex Xenophontus 144	141
Codex Xenophontus 153	141
Codex Xenophontus 156	414
Codex Xeropotamus 269	826
Codex Xeropotamus 273	833
Codex Xeropotamus 275	825

Codex Xeropotamus 317	825
Codex Xeropotamus 318	784,785,825,833,834
Codex Xeropotamus 330	724
Codex Xeropotamus 373	141
Codex Xeropotamus 383	147,827,830,833
Codex Xeropotamus 403	716
Codex τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἐταιρείας	717-719,724,771,785

INDEX NOMINUM

(К русскому тексту)

"Имена из "Каталога мелургов" (786-804) здесь не приводятся

Анеот	680
Антонин (=А. Капустин)	84
Апостол Констас	290
Аристид Квинтилиан	513,520,525,537
Аристотель	392,513,683
Аристоксен	533
Аристофан	544
Афанасий Александрийский	325
Бакхий	513
Бенешевич В.	84,218,318,319,372
Бронштэн В.	545
Бычков И.	37,38,42,218,321
Василий Великий	515,516,698
Вайнштейн М.	21
Виссарин	639
Владимир (Архимандрит)	18
Гавриил, иеромах	62,68,107,112,184,247,287,288,290-293,328-330,332,334, 364,367,368,370,371,399,513,522,528,532,534, 452-543,556,643,681,723,752-759,807
Гален Клавдий	545
Георгий Кедрин	326,404,517
Георгий Сугдури	392
Герцман Е.	17,37,62,85,187,285,335,368,404,512,517,520,558
Гесихий	324,531,540

Гиппоклид	324
Гранстем Е.	18,36
Григорий Протопсалт	402
Давид, царь	402,427,428,474,485,507
Дамон	700
Димитрий Лот	723
Димитрий Синадин	137,138
Диодор	516
Дмитриевский	346
Евгений, великомученик	317
Ернштедт В.	35,36,218
Загребин В.	21
Зайцев А.	21
Игнатий	517
Иоанн Глика	133,134,154,169,642,680
Иоанн Дамаскин (см. Псевдо-Дамаскин)	86,328,391,392,399,401-405,446,455, 458,474,476,496,501,502,507,508,529,546,555
Иоанн Зонара	403
Иоанн Клад	642
Иоанн Кукузель	37,39,40,41,85,87,88,111,112,131,133,164-165,178, 242-244,401,407,477,642,643,662,673,680
Иоанн Ласкарис	399,642,643,647-648,679
Иоанн Монах	404
Иоанн Педиасм	284
Иоанн Плусиадин	390-393,399,401,406,410,639-649,671,677,679-683
Иоанн Хризостом	446,516,529
Иоанн, чтец	241-242

Иосиф	476,508,555
Кипцианиди П.	389,390
Кирилл Мармаринский	328,390,393,697-709,723,725,739,749-759,780-782
Киселева Л.	21
Клеонид	555
Кондратьев П.	85
Косьма Майюмский	328,446,455,496,501,527,546
Ксена Корона	133,642
Ксенофонт	324
Лебедев В.	85
Лебедева И.	18,390,392,709
Лихачев Н.	129
Любарский Я.	21
Марк Влатис	39-41
Мануил Вриенний	13,284,540
Мануил Хрисаф	66,68,243-244,534,558,643,680,723,735,752,754,758
Михаил Влемид	317,318,321,322,335-337,357,361,364-367,369
Михаил Пселл	284,807
Мусей	700
Исофит из Дамаска	217,218,405
Никифор Влеммид	318,364
Никифор Итик	680
Никифор Кантунитарис	781
Никифор Каллист Ксантопул	679,680
Николай Месарит	329,335
Никомах	537

Овчинникова-Пелин	390
Орфей	700
Павсаний	323
Паламед	289
Панайотис Халадзоглу	697,780
Памва	325
Панкратий	399
Пахимер Георгий	284
Петр Берекет	709
Петр Византийский	244,705
Петр Пелопоннесский	402,698,704,705
Пифагор	700
Пифагорейцы	284
Платон	323,540
Поллукс	324,531
Парфирий Успенский	19, 31, 35, 84, 85, 129, 131, 217, 241, 242, 244, 317-321, 335, 364, 366, 369, 370, 372, 400, 645
Псахос К.	723
Псевдо-Дамаскин	245, 328, 392, 393, 399-401, 306, 407, 409, 512, 513, 643, 723
Псевдо-Плутарх	325, 683
Птолемей-Авлет	546
Птолемей Клавдий	289, 424, 445, 457, 457, 496, 501, 512, 513, 545-546, 750
Роман, "сладкопеец"	242
Самуил, митрополит Деркон	390, 698, 699, 704
Синадин, дьякон	137, 138
Сократ, схоластик	517

Сократ, философ	700
Соломон, царь	474,507
Стефан Константинопольский	403
Стефанович Д.	17
Сырку П.	243
Теон Смирнский	537,538
Тимофей	545
Теодор	476,508,555
Теодорит Кирский	516
Теофан Исповедник	403
Теофил, император	326
Филарет (=Гумилевский Д.)	321
Флавиан	429,487,516
Рома Аквинский	641
Фонкич Б.	18,21
Фисаф Новый	402,403
Фварц Е.	21
Фомолп	700
Фипедокл	538
Френал	324
Фрстиниан, император	83
Фргов Пелопоннесский	705
Фропупус	520,540
Acadlios, Deacon	781,782,811
Aristanetus	325
Athenaeus	323,683

Avenary H.	323,327
Bentas Ch.	647
Bick J.	641
Christ W.	16,133,184
Conomos D.	112,183,244
Coxe H.	399
Delehaye H.	242
Devae G.	37
Du Cange	531
Ekkehardi IV	326
Fleischer O.	17,133,327
Floros C.	37,111,221,222,225,527,528,551,553
Gardthausen V.	16,641,807,814
Gerbert M.	16,134,184,325,326,327,330,682
Goar J.	328
Gregorius Nissenius	515
Haas M.	37,187,222
Haas R.	327
Halkin F.	242
Hannick Ch.	17,62,187,284,545,556,754,807
Hardt Ign.	641
Heisenberg A.	330
Hickman H.	323
Hucke H.	62,323
Huglo M.	37,62,327
Hunger H.	17,284

Jammers E.	323
Janin R.	807
Kiende A.	326
Kunz L.	37
Lambros S.	242,243,400,812
Lampsides O.	242
Lieler P.	17,284
Macarie ieromonahul	13
Mazal O.	325
Milojkovic-Djuric J.	17
Mioni El.	243
Mocquerean A.	322
Mosin V.	36
Muralt E.	18
Palikarova Verdeil R.	225,243,527
Philostratus	545
Politis L.	641
Pseudo-Alcuinus	682
Pseudo-Plutarchus	683
Raasted J.	37,110,188,228,332,519,546,547
Rebours L-B.	88,188,327,328,400,401,408,534,535,536,539,542,544-546
Richter L.	284
Sachs C.	532
Salvo B. di	112
Schlotterer R.	546
Stablein B.	323

Stohr M.	404
Strunk O.	37
Tardo L.	62,66,67,88,108,110,112,182,184,185, 187,188,243,318,322,327,328,364-366,368,369, 372,400,401,408,409,512,520,526,532,536,539,545,549,551,555
Thibaut J-B.	35,36,61,84,88,110,188,218,220,224,241,243,244,399,401,408,522, 526,546,549,551
Tillyard H.J.W.	222,228
Touliatos D.	649
Traljic S.	36
Velimirovic M.	137,805-813
Villoteau G.	400,407,541-542
Vincent A.J.H.	547
Vogel M.	641,807-814
Wachsmann K.	546
Weil H.	324
Wellesz E.	37,109,322,546
Werner E.	37,322
Wessely o.	325
Williams Ed.	243,648
Wolfram G.	62,187,545,556,754,807
Ἀλυγιζακῆς A.	649
Βεργῶτης Γ.	13,515,556
Δουκάκης K.	243
Δουβουνιώτης K.	704,782
Εστρατιάδης Σ.	39,781,782,807-812
Ζακυθινός Δ.	697

Κριαράς Έμμ.	62
Λαμπαδάριος Σ	243
Μανούσσακας Μ.	639,641,648
Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α.	242,399,400,645,697,698,704
Παρανίκας Μ.	17,133,184
Πατρινέλης Χ.	641,807-814
Πότλης Κ.	518
Ράλλης Κ.	518
Σακελίων Ι.	400
Σπάθης Γρ.	13,39,40,67,84,130,133,137,189,290,399-402 538,558,642,645,648,704,781,805-813
Τριπιάνης Ζ.	640
Φιλοξένης Κυριακός	13
Χρισηγουμής Μ.	13,130,704,782,806-812
Χρύσανθος έκ Μαδύτων	13,67,322,364,365,556

INDEX NOMINUM

(For the English text)

The names from "The Catalogue of Melourgs"
(786-793,815-824) are not mentioned in here

Антонин (=А. Капустин)	90
Бенешевич В.	90,230,339,340,384
Бронштэн В.	623
Бычков И.	43,44,50,230,342
Владимир (Архимандрит)	26
Герцман Е.	25,26,45,75,91,212,307,355,380,416,590,595,598,635
Граистрем Е.	27,44
Дмитриевский А.	346,347
Ернштедт В.К.	43,44,230
Кондратьев П.	91
Лебедева И.	27,395,397,722
Лихачев Н.	140
Овчинникова-Пелин В.	395
Стефанович Д.	25
Сырку П.	251
Филарет (Гумилевский Д.Т.)	342
Aneotes	693
Anonymus	598,618
Apostle Konstas	312
Arcadios, the Deacon	784,785,831
Aristanetus	346
Aristides Quintilianus	591,598,603,614

Aristotles	397,591,695
Aristoxenos	611
Aristophanus	622
Athanasius Alexandrinus	346
Althenaeus	344,694
Avenary H.	343,347
Bacchius	22,591
Basil of Great	593,594,711
Bentas Ch.	658
Bessarion, the Latin Patriarch of Constantinople	650
Bick L.	652
Christ W.	25,143,209
Chrysaphes the New	414,415
Conomos D.	126,208,252
Coxe H.	411
Cyril of Marmara	24,348,395,397,710-722,724,725,760,770-779,783-785
Damon	712
David, the King	414,427,428,474,462,584
Delehaye H.	250
Demetrios Lotos	724
Demetrios Sinadinos	147,148
Devai G.	45
Diodorus	594
Du Cange	609
Ekkehardi IV	347
Empedocles	616

Eugenios, the Martyr	338
Eumolpus	712
Flavian	429,564,594
Fleischer O.	25,143,348
Floros C.	45,125,233,234,237,605,606,629,631
Fonkich B.	27,29
Gabriel Hieromonachus	75,81,121,126,209,254,310-315,349,351-354,376,377, 378,380,382,383,411,591,600,605,609, 611,620-621,634,654,693,724,773-779,827
Galen Claudius	623
Gardthausen V.	25,652,827-834
Georgios Cedrenus	346,415,595
Georgios Sougdoure	397
Gerbert M.	25,144,209,346,347,351,694
Goar J.	328
Gregorius Nissenius	593
Gregorius the Protopsaltes	414
Haas M.	45,212,233
Haas R.	347
Halkin F.	250
Hannick Ch.	26,75,212,307,623,634,775,827
Hardt Ign.	652
Heisenberg A.	350
Hesychius	345,609,618
Hickman H.	344
Hippokleidos	345
Hucke H.	75,343

Huglo M.	45,75,339
Hunger H.	26,307
Ignatius	595
Ioannes Glykes	144,154,194,653,693
Ioannes Kladas	653
Ioannes Koukouzeles	45,47-49,91,93,125,142,143,164-165,202-203,250-252, 413,419,477,653,654,662,685,693
Ioannes Laskaris	411,653,654,658-659,691
Ioannes Pediasmos	307
Ioannes Plousiadenos	395-397,411,413,418,422,650-660,671,690-695
Ioannes Zonara	415
Jakovos Peloponnesios	718
Jammers E.	343
Janin R.	827
John Chrysostom	446,594,607
John of Damascus (see: Pseudo-Damascene)	91,349,396,397,411,413-416,446, 455,458,474,476,573,578,579,585,607,624,633
John, the monk	416
John, the reader	249-250
Joseph	476,585,633
Justinian, the emperor	89
Juvenal	344
Keltzanides P.	394,395
Kienle A.	347
Kleonides	633
Kosmas of Maiuma	349,446,455,573,578,607,624
Kunz L.	45

Kyseleva L.	29
Lambros S.	251,412,832
Lampsides O.	250
Lebedev V.	91
Lieler P.	26,307
Lyubarsky V.	29
Macarie ieromonahul	22
Manuel Briennius	22,307,618
Manuel Chrysaphes	79,81,252,611,636,654,693,724,735,772-773,775,779
Marcus Vlatis	47-49
Mazal O.	346
Michael Blemmydes	338,339,341,342,343,355-357,373,376-379,381
Michael Psellus	307,827
Milojkovic-Djuric J.	25
Mioni El.	251
Mocquereau A.	343
Mosin V.	44
Muralt E.	26
Museus	712
Neophite from Damascus	229,230,416
Nikephoros Blemmydes	339,376
Nikephoros Ethicos	693
Nikephoros Kallistos Xantopoulos	691,692
Nikephoros Kantouniars	784
Nicomachus	614
Nikolaos Mesarites	350,355

Orpheus	712
Pachymeres Georgios	307
Pagkratios, hieromonachos	411
Palamedes	312
Palikarova Verdeil R	237,251,605
Pamba	346
Panayiotes Chalatzoglou	670,783
Pausanias	344
Peter Byzantios	252,717
Peter of Peloponnesus	414,711,716,717
Petros Bereketes	721
Philostratus	622
Plato	344,618
Politus Z.	652
Pollux	344,345,609
Porphyry Uspensky	90,91,140,142,229,249, 250,252,338-342,355,376,378,381,384,412,656
Psachos K.	724
Pseudo-Alcuinus	694
Pseudo-Damascene	253,349,397,398,411,412,413,418,419,421,590,591,654,724
Pseudo-Plutarchus	345,695
Ptolemy Auletos	623
Ptolemaeus Claudius	311,424,445,457,573,579-591,623-624,771
Pythagoras	712
Pythagoreans	307
Raasted J.	45,124,212,240,352,597,624,625

Rebours J-B	94,213,348,349,412,413,420,612,613,617,620,622-624
Richter L.	307
Roman, the "sweetsinger"	250
Sachs C.	609-610
Salvo B. di	126
Samuel, the Metropolitan of Dercon	395,711,712,716
Schlotterer R.	624
Schwartz E.	29
Sinadinos, the deacon	147,148
Socrates, the scholasticus	594
Socrates, the philosopher	712
Solomon, the king	474,584
Stablein B.	343
Stephanus Constantinopolitanus	415
Stohr M.	416
Strunk O.	45
Tardo L.	75,79,80,94,122,124,126,206,209,212,251,252,339,342,348, 349,376-378,380,383,412,413,420,421,590, 598,604,610,613,617,623,627,629,632
Theodore	476,585,633
Theodoret of Cyrus	594
Theon of Smyrna	615,616
Theophanes, the confessor	415
Theophilus, the emperor	343
Thibaut J-B	43,44,74,90,94,124,212,230,231,236,249,251,252,411,413,420,600, 604,624,627,629
Thomas Aqunus	652

Tillyard H. J. W.	233,240
Timotheos	623
Touliatos D.	660
Trajic S.	44
Vainstein M.	29
Velimirovic M.	148,825-833
Villoteau G.	412,419,619-620
Vincent A.J.H.	652
Vogel M	652,827-834
Wachsmann K.	624
Weil H.	345
Wellesz E.	25,45,123,343,624
Werner E.	45,343
Wessely O.	346
Williams Ed.	251,659
Wolfram G.	75,212,623,634,775,827
Xenophontus	344
Xenos Korones	144,653
Zagrebin V.	29
Zaitzev A.	29
Ἀλυγζακῆς A.	660
Βεργώτης Γ.	22,593,634
Δουκάκης K.	251
Δοβουνιώτης K.	717,785
Ἐστρατιάδης Σ.	47,784,785,828-832
Ζακυθινός Δ.	710

Κριαράς Έμμ.	75
Λαμπαδάριος Σ	251
Μανούσασακας Μ.	650,652,658
Παπαδόπουλος-Κεραμειός Α.	250,411,412,656,710,711,717
Παρανίκας Μ.	25,143,209
Πατρινέλης Χ.	652,827-834
Πότης Κ.	596
Ράλλης Κ.	596
Σακκελίων Ι.	412
Στάθης Γρ.	22,47,48,80,90,141,144,147,213,312,411-414 616,635,653,656,659,716,784,785,825-834
Τσιμπάνλης Ζ.	651
Φιλοξένης Κυριακός	22
Χατζηγκουμής Μ.	22,141,717,785,826-833
Χρύσανθος εκ Μαδύτων	22,80,343,376,377,634

INDEX RERUM

(Κ ρυσσκομου τεκστου)

ἀγιοπολίτης	97, 102, 110, 188, 332, 457, 458, 459, 475, 520, 546, 548
αἶνος	427
ἀκολουθία	514
ἀναφροῦν	434, 523
ἀνάσταμα	156, 171, 221, 463, 466
ἀναστασματοάριον	15, 704
ἀνάσυρμος	88
ἀνατρίχισμα	222-227, 465
ἀνθολογία	15
ἀντικενωκυλισμα	53, 58, 97, 104, 483, 733, 735, 753
ἀντικένομα	53, 58, 97, 104, 153, 156, 167, 171, 221-227, 359, 435, 462, 483, 734, 753
ἀπήχημα	37, 113, 454, 457
ἀπόδερμα =(ἀπόδερμα)	53, 58, 98, 105, 153, 156, 168, 171, 222-227, 358, 462, 463, 483, 734, 737
ἀποθετόν	87
ἀπορροή	20, 51, 56, 62, 258, 259, 266, 267, 269, 270, 480, 481, 726-728, 732, 733
ἀπόστροφος	51, 52, 56, 57, 65, 86, 95, 96, 97, 100, 101, 103, 107, 151, 152, 156, 157, 166, 167, 171, 221-227, 258, 259, 265, 266, 268, 269, 331, 333, 359, 424, 432, 435, 462, 464, 467, 480, 481, 521, 663, 726-728, 732, 736
ἀργία	36, 53, 56, 58, 64, 98, 105, 268-270, 450, 451, 735, 754
ἀργόν	53, 58, 483, 734, 736
ἀργόν τοῦ μαιστορος	98, 105, 111
ἀργουσύνθετον	54, 58, 153, 168, 183, 184, 267, 481, 483, 733, 734, 737, 756
ἀριθμός	107, 108, 257, 258, 259, 260, 284, 286, 288, 333, 431-432, 440, 449, 479, 537, 644, 733

άρμονία	257, 259, 427, 454, 513, 537, 543, 544
ἄσμα	428, 459, 516, 540, 546, 547, 548-549, 707
ἀσύμφωνος	268
αὐλητική	454, 540
αὐλός	446
βαρεῖα	53, 58, 97, 104, 133, 153, 155, 156, 168, 170, 171, 186, 222-227, 265, 358, 369, 433, 447, 462, 466, 483, 527, 734, 737, 738, 758
γένος	67
γοργόν	53, 58, 98, 104, 105, 111, 359, 483, 734, 736
γοργοσύνη	66, 168, 184, 734, 737, 756
γοργουρισμα	153, 168
δαρτά	51, 52, 56, 57, 61, 62, 64, 65, 99, 105, 112, 151, 152, 166
δέρμα	54, 58, 67,
διάστημα	533
διδάσκαλος	325, 403, 701, 734
διπλασιασμόν	477, 557
διπλασμος	475
διπλή	53, 58, 97, 104, 132, 153, 155, 156, 167, 170, 171, 184, 186, 221-227, 357, 450, 463, 465, 466, 482, 552, 732, 733, 735
διπλοαποστροφος	152, 167, 183
διπλομαλόν	98, 105, 132, 153, 168, 184
διπλοπαραλλαγή	666, 668
διπλοφωνία	477, 478, 556
δύναμις	265, 290, 434, 435, 447, 448, 449, 518, 533, 534, 661, 679, 701, 735
δύο σύνδεσμοι (ἀπόστροφοι)	51, 52, 53, 56, 58, 65, 96, 102, 151, 166, 167, 183, 222, 258, 259, 262, 266, 268, 269, 331, 450, 451, 480, 481, 726-728, 732
διφθογγος	263, 293

διφωνία	667
δομέστικος	329,539
είρμος	432,514
ἐκφώνησις	293,427,437,515
ἐλαφρόν	51,52,56,57,64,65,96,97,101,102,103,151, 152,155,156,166,167,169,171,183,222-227,258,259, 266,268,269,270,290,331,359,435,447, 463, 464, 465, 466, 467,527,551,552,726-728,731,732
ἐλαφρον κλάσμα	188,463,480,551,553
ἐλευθερον	259, 260
ἐναλλαγή	66, 270,332,407,425,433,452,468,738,758
ἐναρξις	54,58,98,104,153,168,407,481,483,734,738,759
ἐνέργεια	262,263,265,266,267,268,269,434,436,452, 467,661,702,725,732,733,734,735,738
ἐνήχημα	37,67,113,436,438,439,441,459
ἐνηχήσιμα	85,88,99,105,106,112
ἐξήγησις	698
ἐξιστρεπτοκατάβασμα	188, 463
ἐξιστρεπτόν (=ἐξιστρεπτόν= ἔκστρεπτον)	154, 156,169,171,188,463,483,736
ἐπέγευμα(=ὑπέγευμα)	53,58,98,104,153,167,483,734
ἐπιβολή	54,59,60,67,99,105,436,459
ἐωθινον	698
ἦθος	544
ἡμαργόν τρεμουλικόν	407,446,449,534
ἡμιτονος	156, 170,171,188,220-228,359,360,434,462,463,466
ἡμίθορον	159, 169,185,481,734,738
ἡμίφωνον	54,59,154,169,185,481,734,738

ήχάδιν	66
ήχημα	37,68,440,752
ήχίσμα	37,113
ήχος	37,54,58,66,67,95,99,105,106,112,113,134,135,146,153,154,155,156-165,166, 168,169,170-178,180-181,189,190,270,329,333,406,407, 426,427,431,436,449,455,456,457,458,459,461,462,468,469, 470,472,473,474,475,479,481,514,515,519,534,546,548,556, 644,661-671,679,681,701,708,725,733,735,749,759
θέμα	188,222-227,435,453,535,536
θέμα άπλουν	53,58,97,104,154,168,185,453,481,483,536,734
θεματισμός	97,104,481
θεματισμός έξω	53,58,483,734,736,755
θεματισμός έσω	53,58,483,528,734,736,755
θέσις	36, 63, 267, 268, 445, 446, 447, 453, 528, 736,737
θές και άπόθες	53,58, 483, 734, 736, 737, 755
θεωρητικόν	13, 14,734
ίσασιμόν	95,108,479
ισμαηλιτικόν	84
ισοκράτημα	538,539
ισόμετρον	261,288
Ίσον	512,525,527,538,725,726-728,729,731,733,735
ισόν	37,40,51,52,53,56,57,58,63,65,86,87,95,100,101,107,132,133,151, 152,153,154,156,166,167,169,171,179,181,182,188,222-227, 257,258,264,266,357,424,431,432,435,437,438,440,442,443,444, 447,453,456,462,466,467,478,480,482,512,525,527,538,725, 726-728,729,731,733,735
ισότης	95,108,151,258,287,726,735
ισοφωνία	436
καβάλλα	431,519,520

καλοφωναρης	131,137,165
καλοφωνία	54
καλλωπισμός	402
κανών	430,487,518,662,664,666,668
κατάβασμα	108,156,171,221,222-227
κεκραγαρία	402
κέντημα	20,51,52,56,57,65,96,97,101,102,103,134,151,152,155,156,166, 167,169,171,186,222-227,248,258,259,260,261,262, 289,293,331,435,463,464,465,467,480,726-728,729,730,732
κεντήματα	51,52,56,57,61,62,63,64,95,96,101,102,134,151,152, 166,169,186,221,222,247,248,258,259,260, 261,292,331,436,479,480,726-728,731
κιθαρα	446, 540
κιθαριστική	455,541
κιθαροδία	541
κλασμα έλαφρόν	222-227
κλάσμα μικρόν	188
κοινωνικον	698
κοντάκιον	680
κούφισμα	20,53,58,61,63,95,96,101,102,111,132,151,152,166, 171,183,188,222-227,258,259,260,261,290, 331,357,435,448,452,463,480,726-728
κράτημα	53,58,97,104,111,132,151,152,153,156,166,167,171, 182,222-227,269,358,453,450,451, 463,465,482,534,553,733,735
κρατημοκατάβασμα	108,358,366,448,528
κρατημοκαταβατοανάβασμα	446
κρατημοϋπόρροον	108,152,167,182,183,248,258,259,266, 267,269,366,480,481,726-728,733
κροῦμα	540

κύκλος (του Κουκουζέλη)	164, 165,178
κύλισμα	104,222-227,482,733,735,753
κράτημα	84,131,540
κρατημοκουφισμα	97,104,111,132,153,167
κρατημουπόρροκαταβασμα	96,101,102,108,182
κύλισμα	53,58,97,153,168,359
λέγετος	154, 168,169
λήξις	725,749
λιχανός	533
λύγισμα	53,58,153,167,483,733
μάθημα	641,644
μαρτυρία	136
μέγα ἴσον	37,39,40,41,85,87,88,112,132
μέλος	520,526,532,533,534,547,662,664,665,666,669,671, 701,702,706,730,733,735,736,737,755,758,759
μελουργία	446
μελωδία	259,428,429,438,671,681
μέση	533
μεταβολή	270
μετρητόν	87,98,104
μέτρον	257,287,293,434,668,671

μετροφωνία	95,107,439,556
μικρομαλόν	132,153,184
μουσική	257,258,262,263,272,287,325,389,404,407,430,431, 445,454,455,476,517,519,520,526,537,541,645,700,702,706,707,725
μουσικός	324,433,457,663,671,732
νανα	37,55,60,457,460,474
νάος	37,55,60,68
Νέα μέθοδος	14
νενανω	54,59,60,67,68,98,105,112,154,168,169,457,474,534,667
ξηρόν κλάσμα	53,58,98,104,153,168,359,370,435,465,466,483,552,734,737
οἶκος	662,679,680
ὀλίγον	37,40,51,52,56,57,63,65,86,87,95,96,97,100,101,102,103, 107,132,133,151,152,154,156,166,167,169,170,171,186,222-227, 258,259,260,261,263,268,288,289,293,331,332,334,357,407,424, 432,435,436,438,447-448,452,462,464,466,467,480,521,526,552, 663,726-728,730,732,736
ὀμαλόν	53,58,98,104,111,152,153,167,168,183,267,481,483,733,734,736,755
ὀξεῖα	20,37,40,51,52,56,57,63,64,95,96,97,101,102,103,132,133,151, 152,154,155,156,166,167,169,170,186,222-227,258,259, 260,261,263,289,290,293,331,332,334,357,424,432,435,436, 438,443,444,447,462,464,466,467,480,521,527,552,553, 726-728,730,732,736
ὄργανον	446,455,515,531,681,700
ὄρθιον	87

οὐράνισμα	66,154,169,483,528,734,737,756
παμφωνία	329
παπαδική ἐπίστημη	151,166,434
παπαδική(=παπαδική τέχνη)	15,53,58,95,97,100,103,133,156,391, 435,438,445,461,462,467,474,645
παρακάλεσµα	53,58,66,98,104,153,156,168,171,222,358, 367,463,483,734,735,737,753,757
παράκλητικὴ	20,53,58,98,104,111,132,153,168,171,184,188,358, 367,435,452,463,482,733,735,736,752,753
παραλλαγή	131,156,170,187,243,392,407,477,480,556,661,662,668,671
παρανήτη	533
παρύπατη	533
πάτημα	479
πελασθόν	51,52,56,57,63,65,96,101,102,151,152,166,188,222-227, 258,259,260,261,262,265,291,331,368,369,448,480,726-728,730
πέλασµα	87
περισσευµός	479-480,558-559
περσικόν	84
πετασθή	20,51,52,56,57,63,64,65,87,95,96,101,102,132,133,151,152,156,166, 167,171,183,221-227,258,259,260,261,262,265,289, 291,293,294,331,332,334,357,424,432,433,435,436,438, 443,462,464,466,467,480,522,552,726-728,730
πετασθοκούφισµα	51,52,56,57,65

πεταστόν	358,368,368
πίασμα	53,58,98,104,152,153,156,167,171,186,267,268,433, 463,465,466,481,483,733,734,737,758
πνεῦμα	51,52,53,56,57,64,65,96,97,102,109,132,134,152,154, 155,156,157,166,167,169,170,171,182,183,188,220-228, 259,260,262,263,264,266,267,268,269,288,291,359,360,372, 391,407,410,423,424,425,426,434,435,451,454,460,461,462, 463,465,466,468,480,481,512,533,551,725,727,728,729,730,731,732
πολυέλεος	697-698
προθεωρία	15,35,36,37,63,66,85,109,130,134,181,183,219,244,288
προκείμενον	671
προπαιδεία	15,154,169
προσφθία	446,531
πυρρίχη	323
ρυθμητική	425,434,443,513,514
ρυθμική	513
ῥυθμος	95,107,258,261,287,290,324,330,428,442,513
σεισμα	53,58,98,104,152,153,154,156,167,168,171,184,188,222-227, 267,433,463,481,483,522,733,734
σημα	37,39,527
σημαδία	51,52,53,56,57,65,95,96,97,101,133,151,152,153,154, 166,167,169,171,257,258,259,260,262,264,266,288, 289,292,293,331,332,357,389,424,435,437,441,442, 443,444,445,446,447,448,449,450

σημαδόφωνον	265,267,272,728
σημείον	437,439,444,446,447,448,449
σταυρός	66,98,105,154,169,185,483,734,736,754
σταυρός από δεξιάς	222
στιγμή	372
στιχηράριον	15,317,443,738
στιχηρόν	426,436,442,479
στίχος	99,113
στοιχεία	257,258,259,260,262,263,264,266,267,269,425,736
στρεπτόν	53,58,98,104,153,168,733,736
συμφωνία	267,329,330,547
σύναγμα	53,58,98,104,153,168,449,483,734,737,757
σύνθεσις	446,448,725,732,733,738,758
συνθετόν	98,104,105,112
συντάξις	725,730
σύρμα	87
σύστημα τέλειον	520
σχῆμα	53,447,448,449,453,533,725,734
σηματισμόν	259,265,270

σῶμα	51,52,56,57,61,65,98,102,109,110,112,152,166,169,182,183, 259,260,261,262,263,264,266,267,269,288,372,423,425, 434,447,448,449,480,481,533,534,725,727,728,729,730,731,732
τάξις	258,431,432,442,451,514,526,668,671
τάσις	261,290,526
τερετισμός	454,540
τετραφωνία	68,667,670
τέχνη	164,257,272,389,391,392,423,461,467,474,513,514, 645,661,671,725,730,733,734
τζάκισμα	53,58,98,105,111,153,168,268,359,373, 383,407,435,446,449,452,483,534,734
τίναγμα	222-227
τόνος	97,103,157,170,171,187,188,220-228,261,290, 360,367,423,424,425,426,431,433,434,435,437, 438,439,441,446,447,448,449,450,457,458,461,462, 463,464,465,466,467,468,475,512,513,514,520,523, 525,526,532,533,534,544,551,555,758
τριπλόν	156,171,463
τριφωνία	662,668,679
τρομικόν	53,58,66,98,104,153,168,262,736,737,757
τρομικον μετά τοῦ ὀμαλοῦ	153,168,733,737
τρομικὸν ὀμαλοῦ	483
τρομικοομαλόν	98,104
τρομικοπαρακάλεσμα	54,58,66,483,734,737

τρομικосύναγμα	53,58,98,104,153,168,733,737,758
τροπάριον	326,426
τρόπος	544
τρόπος συστηματικός	526
τρόχος	477
τύμπανον	446
ὕμνογραφος	403
ὕμνος	427,428,437,460,531
ὕμνοδία	735,737,756
ὕπορρέον	434,523
ὕπορροή	52,57,61,62,65,96,101,102,132,151,152, 154,166,167,169,184,222-227,248,433,481,522,523
ὕποστάσις	37,53,56,58,65,66,132,185,246,482,661,679,734
ὕψηλή	20,51,52,56,57,65,95,96,97,101,102,103,109,151,152, 155,166,167,169,171,222-227,258,259,260,262,292,333, 360,372,435,463,464,465,480,726-728,729,730,732
φθόγγος	537,547,554
φθορά	37,54,55,59,60,66,68,98,105,112,132,153,154,168-169,185,188, 222-227,244,246,270,271,435,452,453,457,459,471, 472,473,481,534,535,548,666,671,702,725,738,749,753,758
φράγμα	547
φωνή	36,51,52,53,54,55,56,57,59,60,62,65,95,96,97,103,107, 110,133,137,151,152,154,155,156,157-165,166,167,169,170-178, 181,186,219,244,246,257,258,259,260,261,262,263,264,288,289, 290,292,293,328,329,330,331,332,333,334,335,367,370,371,423,

424, 425, 427, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 439, 441,
 442, 448, 450, 451, 453, 454, 461, 463, 465, 466, 467, 469, 470,
 471, 473, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 512, 514, 515, 522, 525, 526, 536
 537, 549, 556, 644, 662, 663, 665, 668, 669, 670, 671,
 679, 671, 679, 681, 701, 707, 725, 726, 727, 728, 730, 732,
 733, 734, 735, 736, 737, 738, 749, 755, 757, 758, 759

φωνουργία	725, 749
χαιρетиσμός	536
χαμηλή	20, 51, 52, 56, 57, 64, 65, 96, 97, 101, 102, 103, 109, 110, 151, 152, 155, 156, 157, 166, 169, 171, 183, 222-227, 258, 259, 266, 268, 269, 331, 333, 360, 372, 435, 463, 464, 465, 467, 480, 524, 527, 528, 726-728, 732
χειρονομία	53, 58, 63, 99, 105, 153, 167, 292, 323, 326, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 368, 424, 425, 433, 436, 444, 445, 446, 447, 448, 452, 453, 455, 456, 522, 528, 734, 738, 754
χειρονόμιος(=χειρονόμος)	324, 445, 482
χειρονομῶν (ὅ)	292, 326
χειουργία	325
χοραυλητική	454, 540
χορεῦμα	54, 58, 483, 734, 737, 757
χορός	539, 540, 737, 757
χρόνος πρώτος	535
ψάλλων	258, 268, 270, 367, 430
ψαλμός	426, 428, 429, 515, 516
ψαλμοδία	430, 518
ψάλτικη	331, 758
ψάλτης	107, 326, 333
ψηφιστόν	53, 58, 97, 98, 104, 153, 156, 168, 171, 188, 261, 265, 359, 371, 463, 367, 467, 483, 733, 736, 737, 753
ψηφιστοκαταβασμα	156, 171, 188, 222-227, 463
ψηφισπαρακάλεσμα	66, 483, 734, 737, 757

ψηφιστοσύναγμα
ψόφος

54,58,98,104,153,168,483,734,787,758
513

ῥῶδή

426,427,454,515,531,541,664,669,707

INDEX RERUM

(For the English text)

ἀγιοπάλιτης	97,116,123,212,352,457-459,475,598,624,626
αἶνος	427
ἀκολουθία	592
ἀναρρῶν	434,601
ἀνάσταμα	156,196,233,463,466
ἀναστασιματάριον	24,716
ἀνάσυρμος	93,94
ἀνατρίχισμα	234-239,465
ἀνθολογία	24
ἀντικενωκυλισμα	53,71,97,118,483,733,735,774
ἀντικένωμα	53,71,97,118,153,156,193,196,232-239,359,435,462,483,734,774
ἀπήχημα	45,126,454,457
ἀπόδερμα = (ἀπόδερμα)	53,71,98,119,153,156,193,196,234-239,358 462,463,483,734,737,777
ἀποθετόν	93,94
ἀπαρρόη	51,69,75,258,259,266,267,269,270,480,481,726-728,732,733
ἀποστροφος	51,52,69,70,88,92,95-97,114,115,121,151,152,156,157 191,192,196,233-239,258,259,265,266,268,269,351,353,359, 424,432,435,462,464,467,480,481,599,663,726-728,732,736
ἀγια	44,53,70,71,77,98,119,268-270,450,451,735,775
ἀργόν	53,71,483,734,736
ἀργόν τοῦ μαιστορος	98,119,125
ἀργουσύνθετον	54,72,153,193,208,209,267,481,483,733,734,737,777
ἀριθμός	121,122,257-260,307,309,310,353,431-432,440 449,479,615,655,733

άρμονία	257,259,427,454,591,615,621,622
ἄσμα	428,459,594,618,624-627,720
ἀσύμφωνος	268
αὐλητική	454,618
αὐλός	446
βαρεῖα	53,71,97,118,144,153,155,156,193,195,196,211,234-239 265,358,381,433,447,462,466,483,605,734,737,738,779
γένος	80
γοργόν	53,71,98,118,119,125,359,483,734,736
γοργοσύνθετον	79,193,209,734,737,777
γουργουρισμα	153,193
δαρτά	51,52,69,70,74,75,77,78,99,119,126,151,152,191
δέρμα	54,72,80
διάστημα	611
διδάσκαλος	346,415,713,734
διπλασιασμόν	477,478,635
διπλασμος	475
διπλή	53,71,97,118,143,153,155,156,193,195,196,208,211 233-239,357,450,463,465,466,482,630,732,733,735
διπλοαποστροφος	152,192,207
διπλοομαλόν	98,119,142,153,193,209
διπλοπαράλλαγή	666,668
διπλοφωνία	477,478,634
δύναμις	265,313,434,435,447-449,595,610,611,661,691,713,735
δύο σύνδεσμοι (ἀπόστροφοι)	51-53,69,71,78,96,116,151,191,192,207 234,258,259,262,266,268,269,351,450,451,480,481,726-728,732
διφθόγγος	263,315

διφωνία	667
δομέστικος	350,617
είρημος	432,592
εκαφώνησις	315,427,437,593
ελαφρόν	51,52,69,70,77,78,97,115-117,151,152,155,156,191,192 195,196,208,234-239,258,259,266,268-270,313,351,359, 435,447,463-467,605,629,630,726-728,731,732
ελαφρον κλάσμα	212,463,480,629,630
ελευθερον	259,260
εναλλαγή	79,270,352,419,425,433,452,468,738,779
επαρξίς	54,72,98,118,153,193,419,481,483,734,738,779
επαργία	262,263,265-269,434,436,452, 467,661,714,732-735,738
επιτήμη	45,80,126,436,438,439,441,459
επιτήσιμα	91,94,99,119,120,126
επιτήσις	711
εστρεπτοκατάβασμα	212,463
εστρεπτόν (=ἐξιστρεπτόν= ἔκστρεπτον)	154,156,194,196,212,463,483,736
επιγευμα(=ὑπέγευμα)	53,71,98,118,153,193,483,734
επιβολή	54,73,80,99,119,436,459
επιβιον	711
	622
επιβιόν τρεμουλικόν	419,446,449,612
επιβιονος	156,195,196,212,232-240,359,360,434,462,463,466
επιβιορον	154,194,210,481,734,738
επιβιωνον	54,72,154,194,210,481,734,738

ήχάδιν	79
ήχημα	45,81,440,773
ήχίσμα	45,126,127
ήχος	45,54,72,79,80,95,99,119,120,125,127,145-147, 153-165,191,194,195-203,205,213,214,270,349, 353,418,419,426,427,431,436,449,455-459,461,462, 468-470,472-475,479,481,592,593,597,611,624,626,634, 655,661-671,691,693,713,721,725,733,735,770,779
θέμα	212,234-239,435,453,613
θέμα άπλουν	53,71,97,118,154,194,209,453,481,483,613,734
θεματισμός	97,118,481
θεματισμός έξω	53,71,483,734,736,776
θεματισμός έσω	53,71,483,605,734,736,776
θέσις	44,76,267,268,445-447,453,606,736,737
θές και άπόθες	53,71,483,734,736,737,776
θεωρητικόν	22,734
ίσασμόν	95,122,479
ισμαηλιτικόν	90
ισοκράτημα	616,617
ισόμετρον	261,310
ίσον	45,48,51-53,69-71,76,78,92,93,95,114,121,143,144, 151-154,156,191-194,196,204,206,207,212,234-239,257, 258,264,266,357,424,431,432,435,437-440, 442-444,447,453,456,462,466,467, 478,480,482,590,603,604,616, 725-729,731,733,735
ισότης	95,122,151,258,310,726,735
ισοφωνία	436
καβάλλα	431,597,598
καλοφωναρης	141,147,165

καλοφωψία	54
καλλωπισμός	414
κανών	430,564,596,662,664,666,668
κατάβασμα	122,156,196,233,234-239
κακραγαρία	414
κέντημα	51,52,69,70,78,96,97,115-117,145,151,152,155,156, 191,192,194-196,210,234-239,256,258-262,312,315, 351,435,463-465,467,480,726-730,732
κενήματα	51,52,69,70,74-77,95,96,115,116,145,151,152,191, 195,210,233,234,255,256,258-261,314,351,436, 479,480,726-728,731
κιθαρα	446,618
κιθαριστική	455,619
κιθαροφδία	619
κλάσμα έλαφρόν	234-239
κλάσμα μικρόν	212
κοινωνικόν	711
κοντάκιον	692
κούψισμα	53,71,74,76,95,96,115,116,124,143,151,152,191, 196,208,212,234-239,258-261,313,351,357,435, 448,452,463,480,726-728
κράτημα	53,71,97,118,124,143,151-153,191-193,196,206, 207,234-239,269,358,380,435,450,451,463, 465,482,611,630,733,735
κρατημοκατάβασμα	122,358,378,448,605,
κρατημοκαταβατοανάβασμα	446
κρατημοϋπόρροον	122,152,192,207,208,255,256,258,259,266,267, 269,378,480,481,726-728,733
κρούμα	618
κύκλος (του Κουκουζέλη)	164,165,202-203

κύλισμα	118,234-239,482,733,738,774
κράτημα	90,142,618
κρατημοκουφισμα	97,118,124,143,153,193
κρατημουπορβοκαταβασμα	96,115,116,122,206
κύλισμα	53,71,97,153,193,359
λέγετος	154,194
λήξις	725,770
λιχανός	611
λύγισμα	53,71,153,193,483,733
μάθημα	652,655
μαρτυρία	146
μέγα ἴσον	45,47-49,91,93,125,126,143
μέλος	51,52,54,55,70,72,73,78,79,81,95,114,154,156,157,194,261,268,270, 346,355,379,414,418,426-429,431,432,435,437,442,444,446-448, 452,453,456,457,463,472,477,480,481,592,593,597, 598,603,610,611,625,662,664-666,669,671,713, 714,720,730,733,735-737,775,779
μελουργία	446
μελοδία	259,428,429,438,671,693
μέση	611,
μεταβολή	270
μετρητόν μέτρον	93,94,98,118 257,309,315,434,668,671

μετροφωνία	95,121,439,634
μικρομαλόν	142,153,209
μουσική	257,258,262,263,295,310,346,394,415,419,430, 431,445,454, 455,476,595,597,598,603,615,619,656,713,714,720,725
μουσικός	345,433,457,663,671,732
φανα	45,55,73,457,460,474
φάος	45,55,73,81
φάα μέθοδος	23
φαναω	54,72,73,80,81,98,119,125,154,194,457,474,611,667
φηρόν κλάσμα	53,71,98,118,153,193,359,382,435,465,466,483,630,734,737
φίτος	662,691,692
φίγον	45,48,51,52,69,70,76,78,92,93,95-97,114-117,121,143,151, 152,154,156,191,192,194-196,211,234-239,258-261,263, 268,311,312,315,351,352,354,357,419,424,432,435,436, 438,447-448,452,462,464,466,467,480,599,604,629,663, 726-728,730,732,736
φιαλόν	53,71,98,118,125,152,153,192,193,208,267,481,483,733,734,736,775
φισα	45,48,51,52,69,70,76,95-97,115-117,143,144,151,152,154-156, 191,192,194,195,211,234-239,258-263,312,313,315,351, 352,354,357,424,432,435,436,438,443,444,447,462, 464,466,467,480,599,605,630,726-728,730 732,736
φθανον	446,455,593,609,693,713
φθιον	93

οὐράνισμα	79,154,194,483,605,734,737,777
παμφωνία	350
παπαδική ἐπίστημη	151,191,434,
παπαδική(=παπαδική τέχνη)	24,71,95,97,114,117,144,156,396,435,438,445,461, 462,467,474,656
παρακάλεσμα	53,71,79,98,118,153,156,193,196,234,358,379,463, 483,734,735,737,774,778
παρακλητική	53,71,98,118,125,143,153,193,196,209,212,358,379, 435,452,463,482,733,735,736,773,774
παραλλαγή	142,156,195,212,251,397,419,477,480,634,661,662,668,671
παρανήτη	611
παρύπατη	611
πάτημα	479
πελασθόν	51,52,69,70,76,78,96,115,116,151,152,191,212,234-239, 258-262,265,313,351,379,380,448,480,726-728,736
πέλασμα	93,94
περισσευμός	479-480,636-637
περσικόν	90
πετασθή	51,52,69,70,76,78,93,95,96,115,116,143,144,151,152,156, 191,192,196,208,233-239,258-262,265,312,313,315,316, 351,352,354,357,424,432,433,435,436,438,443,462,464, 466,467,480,600,630,726-728,730
πετασθοκούφισμα	51,52,69,70,78

μεταστόν	358,379,380
πίασμα	53,71,98,118,152,153,156,192,193,196,211,267, 268,433,463,465,466,481,483,733,734,737,779
πνεῦμα	51-53,69,70,77,78,96,97,116,123,142,144,152,154,-157, 191,192,194-196,207,212,213,232-240,259,260,262, 263,264,266-269,310,314,359,360,383,396,419, 422-426,434,435,451,454,460-463,465,466, 468,480,481,590,611,629,725,727-732,
πολυέλεος	711
προθεωρία	24,43-45,76,79,91,123,141,144,206,207,231,252,310
προκείμενον	671
προκαίδεια	24,154,194
προσφδία	446,609
πυρρίχη	344
ρυθμητική	425,434,443,591,592
ρυθμική	591
ρυθμος	95,121,258,261,310,313,345,350,428,442,591
σεισμα	53,79,98,118,152-154,156,192,193,196,208, 212, 234-239,267,433,463,481,483,600,733,734
σημα	45,46,605
σημαδία	51-53,69-71,78,95-97,115,144,151-154,191,193,194,196,257-260,262, 264,266,311,312,314,315,351,352,357,394,424,435,437,441-449, 456,480,482,597,598,602,605,610-612,713,714,725,733,734,738
σημαδόφωνον	265,267,295,728

σημείον	437,439,444,446-449
σταυρός	79,98,119,154,194,210,483,734,736,775
σταυρός από δεξιάς	233
στιγμή	383
στιχηράριον	24,338,443,738
στιχηρόν	436,442,479,426
στίχος	99,127
στοιχεία	257-260,262-264,266,267,269,425,434,736
στρεπτόν	53,71,98,118,153,193,733,736
συμφωνία	267,350,625
σύναγμα	53,71,98,118,153,193,449,483,734,737,778
σύνθεσις	446,448,725,732,733,738,778
συνθετόν	98,118,119,125
συντάξις	725,730
σύρμα	93
σύστημα τέλειον	598
σχῆμα	53,447-449,453,610,611,725,734
σηματισμόν	259,265,270
σῶμα	51,52,69,70,74,78,98,116,123,125,152,192,194,207,259-264, 266,267,269,310,383,423,425,434,447-449, 480,481,610-612,725,727-732

τάξις	258,431,442,451,592,604,668,671
τάσις	261,313,603
τερετισμός	454,618
τετραφωνία	81,667,670
τέχνη	164,257,295,394,396,397,423,461,467,474,591,592, 656,661,671,725,730,733,734
τζάκισμα	53,72,98,119,125,153,193,268,359,419,435,446,449, 452,483,612,734,
τίναγμα	234-239
τόνος	97,117,157,195,196,212,232-240,261,313,360,379,423-425, 431,433,434,437-439,441,446-450,457,458,461-468,475, 590-592,598,601,603,610,612,622,629,633,779
τριπλόν	156,196,463
τριφωνία	662,668,691
τρομικόν	53,71,79,98,118,153,193,262,736,737,778
τρομικον μετά του όμαλου	153,193,733,737
τρομικόν όμαλου	483
τρομικοομαλόν	98,119
τρομικοπαράκάλεσμα	54,72,79,483,734,737
τρομικοσύναγμα	53,72,98,119,153,193,733,737,778
τροπάριον	347,426

τρόπος	622
τρόπος συστηματικός	603
τρόχος	477
τύμπανον	446
ύμνογραφος	415
ύμνος	427,428,437,460,609
ύμνοδία	735,737,777
υπόρρειον	434,601
υπόρροή	52,70,74,75,78,96,115,116,142,151,152,154,191, 192,194,208,234-239,256,433,481,600,601
υποστάσις	44,53,70,71,78,79,142,210,254,482,661,691,734
ύψηλή	51,52,69,70,78,95-97,115-117,123,151,152,155,191,192, 194,196,234-239,258-260,262,314,354,360,384,435, 463-465,480,726-730,732
φθόγγος	614,625,631
φθορά	44,54,55,72,73,79,81,98,119,125,142,153,154,193-194,209,212, 234-239,252,254,270,271,435,452,453,457,459,471-473,481, 611,613,626,666,671,715,725,738,770,774,779
φρᾶγμα	625
φωνή	44,51-55,69,71,73,75,78,95-97,117,121,124,143,147 151-165,191,192,195-203,206,210,231,252,254,257-270, 311-315,349-355,379,382,383,423-425,427,430-442,448 450,451,453,459,461,463,465-473,475,477-482 590,592,593,600,603,614,627,634,655,662,663, 665,668-671,691,693,713,720,725-738,770,776, 778,779,
φωνουργία	725,770

ζαιρετισμός	613
ζαμηλή	51,52,69,70,77,78,96,97,115-117,123,124,152 155-157,191,194,196,207,234-239,258,259,266, 268,269,351,353,360,384,435,463-467,480,602, 605,726-728,732
ζειρονομία	53,71,76,99,119,153,193,314,344,347,349-354, 380,424,425,433,436,444-448,452,453,455,456, 600,606,734,738,775
ζειρονόμιος(=χειρονόμος)	345,445,482
ζειρονομῶν (ὀ)	314,347
ζειρουργία	345
χοραῦλητική	454,618
χορεῦμα	54,72,483,734,737,777
χορός	617,618,737,777
χρόνος πρῶτος	612
ψάλλων	258,268,270,379,430
ψαλμός	426,428,429,593,594
ψαλμοδία	430,596
ψάλτικη	351,779
ψάλτης	121,347,353
ψηφιστόν	53,71,97,98,118,153,156,193,196,212,261,265, 359,383,463,467,483,733,736,737,774
ψηφιστοκαταβασμα	156,196,212,234-239,463
ψηφισπαρακάλεσμα	79,483,734,737,778
ψηφιστοσύναγμα ψόφος	54,72,98,119,153,193,483,734,737,778 591
φδή	426,427,459,593,609,619,664,669,720

Редактор русского текста *Надежда Андриющенко*
Перевод на английский *Марианны Ивановой*
Фоторепродукции *Игоря Артюхина*
Технический редактор *Галина Мичурина*
Верстка книги осуществлена в компьютерном цехе
газеты "Одесский вестник" под руководством
Ю.М. Вяткина.

The Russian text edited by *Nadezhda Andryutshenko*
Translated from the Russian by *Marianna Ivanova*
Photocopies by *Igor Artyukhin*
Technical editor *Galina Michurina*

Евгений Герцман
Петербургский Теоретикон

Издательство "Вариант", Украина, Одесса, 1994
Изд. № 634(04)
Типография "Моряк", Украина, Одесса, ул. Ришельевская, 26.
Зак. 2443.
Printed and bound in Odessa, Ukraine