

Е.В. Герцман

К ЗАГАДКАМ НАСЛЕДИЯ ПРОТОПСАЛТА ИОАННА ГЛИКИ

Среди многих еще нераскрытых тайн византийской истории музыки, существует одна, связанная с личностью выдающегося создателя целой серии знаменитых церковных песнопений — Иоанна Глики. Даже о времени его жизни еще сравнительно недавно не было полного единодушия. Так, несмотря на то, что большинство источников упоминает Иоанна Глику в качестве наставника таких выдающихся мастеров, как Иоанн Кукузель и Ксена Корона, и потому называет его διδάσκαλος διδασκάλων, иногда деятельность Иоанна Глики относили к X в.¹ Подобные казусы в значительной степени были обусловлены тем, что и время жизни Иоанна Кукузеля длительный период переносили на самые различные эпохи (от VIII до XVI вв.).² Но теперь принято считать, что Иоанн Глика жил на рубеже XIII—XIV вв., а его выдающиеся ученики развили свою деятельность в первой половине XIV столетия.

В свете византийских музыкально-исторических свидетельств Иоанн Глика предстает неким продолжателем новаторских устремлений, начатых в области жанра "икоса" (οἶκος) Михаилом Анеотом (или Ананеотом), от творчества которого сохранилось крайне мало³. По мнению последнего выдающегося византийского мелурга Мануила Хрисафа, Иоанн Глика был "подражателем" Анеота: "Τῶν οἰκῶν δὲ γὰρ πρῶτος ποιητὴς ὁ Ἀνεώτης ὑπῆρξε καὶ δεῦτερος ὁ Γλυκὺς, τὸν Ἀνεώτην μιμούμενος"⁴. Совершенно очевидно, что *participium miμούμενος* нужно трактовать не негативно, как некое эпигонство, а как указание на личность творчески развивающую художественные принципы. Другой значительный византийский мелург Григорий Алиат представляет Иоанна Глику в начале своего кондакаря Codex Sinaiticus 1262 (1437 г.) уже

¹ Παναγιώτπουλος Δ. Θεωρία καὶ πράξις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἀθήναι, 1982. Σ. 33.

² Подробнее об этом см. Герцман Е. Византийское музыкознание. Л., 1988 С. 148. Примеч. 92

³ Чтобы составить представление о том, чем располагает современное музыкознание из наследия Михаила Анеота, достаточно посмотреть описания нескольких рукописей в замечательных каталогах Григория Статиса и Манолиса Хадзигиакумиса. Σταθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς // "Ἁγίον Ὅρος, Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς Βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν Μονῶν καὶ Σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Ἀθήναι, 1975. Τ. Α'. Σ. 110, 288, 391, 401; Ἀθήναι, 1976. Τ. Β'. Σ. 220, 244; Χατζηγιακουμῆς Μ. Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας. 1453—1832. Ἀθήναι, 1975. Τ. Α'. Σ. 264—265.

⁴ Codex Iberonus 1120, fol. 16 // 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, transl. and comment. by Dimitri E. Conomos. Wien, 1985. P. 44.

в самом процессе претворения заветов Анеота, приводя песнопение, созданное им и "аранжированное" Иоанном Гликой: "Ἐποίθησαν μὲν παρὰ τοῦ δομέστικου ἐκείνου κυροῦ Μιχαὴλ Ἀνεώτου· ἐκαλλωπίσθησαν δὲ παρὰ τοῦ πρωτοψάλτου κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Γλυκέος"⁵.

Однако помещение Иоанна Глики на его "новое" место (рубеж XIII—XIV вв.) еще больше запутало дело, так как здесь исследователей ожидала новая загадка: являлись ли протопсалт Иоанн Глика и византийский патриарх Иоанн XIII Глика (1315—1320) одним и тем же лицом или это два разных человека, волею судьбы и обстоятельств носивших одно и то же имя, прозвище и живших в одно и то же время?

Естественно, сразу же возникла мысль о том, что протопсалт и патриарх — одно и то же лицо. Такому заключению способствовали наблюдения над некоторыми сторонами жизни византийского общества. Его история дает достаточно много примеров того, как константинопольские патриархи своим творчеством самым активным образом участвовали в поэтическом и музыкальном оформлении богослужений. Именно в таком аспекте церковная традиция называет имена патриархов Германа I (715—730), Тарасия (784—806), Мефодия I (843—847), Игнатия (847—858), Фотия (858—867, 877—885). Сюда же следует добавить аналогичные сведения о византийских императорах Феофиле (829—842), Василии I (867—886), Льве IV Мудром (886—912), Константине VII Багрянородном (913—959)⁶. Действительно, довольно обширный ряд свидетельств подтверждает, что многие высшие церковные иерархи и венценосные монархи стремились внести свой посильный творческий вклад в литургическое действо. Хотя вопрос об авторстве музыки, приписывающихся им песнопений в настоящее время должен остаться открытым (ибо его решение связано со многими, пока непреодолимыми трудностями), в церковной традиции все эти деятели запечатлены как ὑμνοῦράφοι — в понятии, которое не только не подразделяло авторов текста и музыки, а, наоборот, затемняло эту дифференциацию. Поэтому в обычном сознании византийцев создателями текстов и музыки духовных песнопений нередко выступали иерархи церкви и императоры.

С этой точки зрения отождествление обоих Иоаннов Глик не противоречит тенденциям византийской общественной жизни и находится в их русле. В самом деле, представляется вполне оправданным и допустимым, что при определенной политической ситуации протопсалт главного константинопольского храма святой Софии мог быть возведен на патриарший трон⁷ и сохранить свое прозвище, полученное, возможно, за "сладость" μέλη, созданных им в период служения протопсалтом. Как видно, такой логики придерживался Карл Крумбахер, ибо в "Register der Personen und Sachen" своей знаменитой книги в рубрику "Glykus Johannes, patriarch von Kpel, Homiliter und Grammatiker" он включил не только страницы, посвященные патриарху Иоанну

⁵ Бенешевич В. Описание греческих рукописей монастыря святой Екатерины на Синае СПб, 1911 Т I С. 139. Я прекрасно сознаю, что содержание, вкладываемое в термин "аранжировка" намного уже и примитивнее того, что понималось под καλλωπισμός. Однако среди существующих ныне специальных терминов он, кажется, единственный, который в какой-то степени способен отразить многоплановую переработку музыкального материала подразумеваемую под понятием καλλωπισμός.

⁶ Подробнее об этом см.: Παπαδόπουλος Γ. Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς. Ἀθήναι, 1890. Σ. 231—260.

⁷ Конечно, анализ такой ситуации должен осуществить не историк византийской музыки

Глике⁸, но и содержащие перечисление знаменитых мелургов: Иоанна Глику, Мануила Хрисафа, Иоанна Кукузеля и других⁹. Такого отождествления придерживаются и некоторые современные историки византийской музыки¹⁰.

Однако с подобной трактовкой не согласуется рукописная традиция. Дело в том, что абсолютно во всех известных нотных рукописях, излагающих сочинения протопсалта Иоанна Глики, никогда (!) не упоминается патриарх Иоанн Глика. Так, известны кодексы, где его песнопения представлены просто как τοῦ Γλυκέως¹¹, в других — как Ἰωάννου Γλυκέως¹², в третьих — κυρίου Ἰωάννου τοῦ Γλυκέως¹³, в четвертых — τοῦ πρωτοψάλτου κυριοῦ Ἰωάννου τοῦ Γλυκέως¹⁴, в пятых — κυρίου Ἰωάννου τοῦ Γλυκέως καὶ πρωτο-ψάλτου τῆς ἁγίας Σοφίας¹⁵. Вместе с тем, нигде до сих пор не зафиксировано авторство Πατριάρχου Ἰωάννου τοῦ Γλυκέως¹⁶.

Весьма знаменательно и другое обстоятельство, также связанное с рукописной традицией, имеющей непосредственное отношение к рассматриваемому вопросу.

Не будет преувеличением сказать, что самое знаменитое и популярное произведение протопсалта Иоанна Глики — одиннадцать утренних стихир (Ἑσθινά), написанных на слова Льва Мудрого. Редко можно встретить нотную рукопись, использовавшуюся в церковном обиходе, в которой не излагалось бы это сочинение, так как оно на протяжении длительного исторического периода являлось неотъемлемой частью богослужений. Так вот, абсолютно во всех зарегистрированных рукописях авторы этого песнопения представлены однотипно: "Ἑσθινά, ἅπερ τὰ μὲν γράμματα (или οἱ μὲν λόγοι) εἰσὶν Λέοντος τοῦ σοφωτάτου (а иногда и τοῦ εὐσεβοῦς) Βασιλέως καὶ αὐτοκράτορος Ρωμαίων, τὸ δὲ μέλος κυρίου Ἰωάννου τοῦ Γλυκέως καὶ πρωτοψάλτου τῆς Ἀγίας Σοφίας"¹⁷. А ведь для всякого создателя нотной рукописи было весьма заманчиво объявить авторами столь популярного песнопения не только императора Льва, но и патриарха Иоанна. Вспомним, что смена должностей церковных музыкантов (от доместика или ламбадария к протопсалту)

⁸ Krumbacher K. Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum ende des oströmischen Reiches (527—1453). München, 1897. S. 174, 175, 293, 387, 481, 483, 484, 589, 599.

⁹ Ibid. S. 678.

¹⁰ См., например Conomos D. Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries A Study of Late Byzantine Liturgical Chant. Thessaloniki, 1974. S. 65—66; Idem. The late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and Music. Wash., 1985. P. 76—77; Χατζηγηακουμής Μ. Op.cit. P. 279. Автор этих строк раньше также следовал той же точке зрения, см. Герцман Е. Указ соч. С. 149, Он же. Музыкальная культура поздней Византии // Культура Византии XIII — первая половина XV в. М., 1991. С. 537. Как покажет материал настоящей статьи, ныне прежняя уверенность в ее справедливости не столь непоколебима.

¹¹ Cod. Docheiarius 379 (первая половина XVII в.). Fol. 60v., см. Στάθης Γρ. Op.cit. Vol. I. P. 527.

¹² Cod. Docheiarius 372 (первая половина XVIII в.). Fol. 118; Στάθης Γρ. Op.cit. Vol. I. P. 509.

¹³ Cod. Docheiarius 386 (середина XVII в.). Fol. 230v.; Στάθης Γρ. Op.cit. Vol. I. P. 554.

¹⁴ Cod. Constamonitus 86 (первая половина XV в.). Fol. 88; Στάθης Γρ. Op.cit. Vol. I. P. 660.

¹⁵ Cod. Docheiarius 353 (начало XIX в.). Fol. 175v.; Στάθης Γρ. Op.cit. Vol. I. P. 455.

¹⁶ Правда, по свидетельству Димитрия Кономоса (Conomos D. Byzantine Trisagia... P. 65—66) многие рукописи XIV в. приписывают Τριοῦγον, содержащееся в Cod. Atheniensis 2622 (fol. 331) "патриарху Иоанну". К сожалению, Д Кономос не указывает ни одной из них. Если я не заблуждаюсь, речь идет о Τριοῦγον, зачастую излагающееся в литургии Василия Великого в ἡχος β'. Но в фундаментальном каталоге Григория Статиса описана целая серия таких рукописей из различных афонских монастырей, и ни в одной из них нет упоминания о "патриархе Иоанне", а во всех случаях сочинение приписывается протопсалту Иоанну Глике. См. Στάθης Γρ. Op.cit. Vol. I. P. 154, 165, 255, 353, 501, 521, 631; Vol. II. P. 185, 218, 272, 281, 318, 328, 366, 424, 668, 729.

¹⁷ См. Στάθης Γρ. Op.cit. Vol. II. P. 60, 118, 213, 274, 278, 286—287, 352, 353, 421, 429, 542—543, 628, 876.

не оставалась незамеченной для рукописной традиции и тем более не мог бы остаться без внимания такой важный шаг, как восхождение по иерархической лестнице от протопсалта к патриаршему служению. Поэтому не было бы ничего удивительного, если бы в какой-то рукописи бывший протопсалт стал именоваться патриархом. А в таком творческом союзе императора Льва Мудрого и патриарха Иоанна Глики легко могло усматриваться отражение высокого союза церковной и государственной власти. Однако, ничего подобного невозможно обнаружить, и все рукописи единодушно называют автором музыки утренних стихир протопсалта Иоанна Глику.

Скорее всего это обстоятельство заставило некоторых исследователей осторожно подходить к отождествлению протопсалта и патриарха и говорить о последнем лишь как о любителе искусств¹⁸. А сейчас иногда даже высказывается мнение, что патриарх Глика и музыкант Глика — два различных человека, живших в одно время¹⁹.

Однако проблема "протопсалт—патриарх" — не единственная, способствующая тому, что личность мелурга Иоанна Глики не может пока выйти "из тени веков". Существуют и другие обстоятельства, не позволяющие достаточно определенно понять его вклад в развитие византийской музыки. Для подтверждения этого приведу лишь один пример.

Абсолютное большинство рукописей приписывает Иоанну Кукузелю, знаменитому ученику протопсалта Иоанна Глики, песнопение, называемое "ἡ βουλγάρα" ("Καὶ τὸ μνημόσυνόν σου"). Исследователи даже не без оснований считают это произведение "автобиографическим" для Иоанна Кукузеля, так как оно достаточно естественно вписывается в сюжет его "Жития"²⁰ и трактуется как сочинение, посвященное матери великого мастера, которая, согласно преданию, была болгарского происхождения. Вместе с тем в Codex Xeropotamus 273 (вторая половина XVI в.) на fol.35v. мы читаем: "Τοῦ Γλυκέως λεγόμενον ἡ βουλγάρα "Καὶ τὸ μνημόσυνόν σου"²¹. Более того, есть все основания предполагать, что это далеко не единственная рукопись, в которой утверждается авторство Иоанна Глики, так как имеется целый ряд кодексов, свидетельствующих о существовании двух точек зрения на этот вопрос в византийской музыкальной практике. Так, Codex Xeropotamus 317 (начало XVIII в.) зафиксировал (fol. 37v.): "Ἡ καλούμενη βουλγάρα, Ἰωάννου τοῦ Γλυκέως· ἄλλοι λέγουσι τοῦ Μαϊστορος [scilicet Ἰωάννου Κουκουζέλη]"²². Аналогичные сообщения встречаются и в других рукописях²³.

Следовательно, достаточно противоречивыми являются свидетельства, связанные не только с личностью Иоанна Глики, но и с его творчеством. Все это делает его фигуру еще более таинственной.

Не менее загадочно обстоит дело и с наследием Иоанна Глики как педагога и музыкального теоретика. Хорошо известно, что эти две сферы деятельности византийских музыкантов были самым тесным образом взаимосвязаны. Ведь ,

¹⁸См., например. Γεδεών Μ. Πατριαρχικοὶ Πίνακες. Κων/πολις, 1890. Σ. 415.

¹⁹Κουρουσής Στ. 'Ο λόγιος Οἰκουμενικὸς Πατριάρχης Ἰωάννης II' ὁ Γλυκός // 'Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν. 1974. 41. Σ. 298—302.

²⁰Перечень рукописей, излагающих "Житие Иоанна Кукузеля" см. в дис: Williams Ed. John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century. Yale University, PhD, 1968 (машинопись). P. 322.

²¹Στάθης Γρ. Op.cit. Vol. I. P. 32.

²²Ibid. P. 138.

²³Ibid. P. 384; Vol. II. P.259. Χατζηγακουμής Μ. Op.cit. P. 280 и др

педагогическая работа по образованию и воспитанию будущих певчих не могла осуществляться без постоянных раздумий над важнейшими явлениями музыкальной практики, без ее теоретического осмысления и особенно такой важной ее сферы, как нотация. Без знания системы нотации певчий вообще не мог состояться. Поэтому византийские протопсалты и доместики основное внимание уделяли усвоению учащимися нотографии. Для этого они создавали самые различные "методы", которые должны были облегчить путь в овладении ею. В истории византийской музыкальной педагогики прославился так называемый "Μέγα ἱσον" Иоанна Кукузеля — учебное песнопение, текстом которого служили наименования нотных знаков ("Ἰσον, ὀλίγον, ὀξεῖα, πετασθή ..."), а музыкальным материалом — мелодические движения, обозначаемые теми же нотными знаками²⁴. Благодаря выучиванию и частому исполнению такого песнопения, учащиеся запоминали не только наименования неум, но и их музыкальное значение.

Известно, что некоторые рукописи приписывают создание такого же инструктивного песнопения Иоанну Глике. Так, Codex Constamonitus 86 (первая половина XV в.) сообщает (fol. 13v.): "ποιηθέντα παρὰ τοῦ πρωτοψάλτου κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Γλυκέος· ἡχος α': Ἰσον, ὀλίγον, ὀξεῖα, πετασθή, βαρεῖα"²⁵. Судя по всему, это сочинение активно использовалось в византийской и поствизантийской музыкальной педагогике на протяжении длительного времени. В Российской Национальной библиотеке в Петербурге хранится фрагмент Иерусалимского калофонора из собрания Порфирия Успенского (всего 14 листов размером 210 x 160) — Codex Petropolitanus Graecus 498 (XVI в.²⁶), в котором после изложения соответствующего музыкально-теоретического материала дано в "особой орфографии" следующее заглавие и соответствующий комментарий к нему (л. 4, стк. 5—9):

ἑτέρα προπέδια (ἐ)ποῖ οἰθειςαν
παρὰ κυροῦ Ἰωάννου) τοῦ Γλυκαίως
ἀπου τὴν δη ἀβάση εἶνε (δι)δάσκα-
λος μέγας· καὶ εἰ τῆς δὲν τι διαβά-
ση· οὐται γηνόσκη αὐτόν· "
(= ἑτέρα προπαιδεῖα ἐποιήθησαν
παρὰ κυροῦ Ἰωάννο τοῦ Γλυκέως
ὅπου τὴν διαβάσει εἶναι διδάσκα-
λος μέγας καὶ εἰ τις δὲν τι διαβά-
σει οὔτε γινώσκει αὐτόν)²⁷

А далее излагается серия неум с названиями нотных знаков (согласно орфографии рукописи: οἷηα, παρακλητήκα, πετασθη, δηιπλη, кратица, κουφισμα, кратицокуфисма). Однако, как можно судить по неуменному ряду, это не песнопение в полном смысле слова, подобное "Большому исону" Иоанна

²⁴ Анализ и транскрипцию "Большого исона" см.: Devai G. The Musical Study of Cucuzeles in a Manuscript of Debrecen // Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae. 1955. 3. P. 151—179. Idem. The Musical Study of Koukouzeles in 14th Century Manuscript // Ibid. 1958. 6. P. 213—234.

²⁵ Σταθης Γρ. Op.cit. Vol. I. P.656.

²⁶ Филигранные по типу тех, которые зарегистрированы в изд.: Лихачев Н.П. Палеографическое значение бумажных водяных знаков СПб., 1899 Т. 2 № 3422 (1538 г.); Т. 3. № 618 (1552 г.), 3425 (1561 г.). Подробный анализ этой рукописи см. в кн.: Герцман Е. Петербургский теоретикон. Одесса, 1994. С. 129—190

²⁷ Другой учебник был создан господином Иоанном Гликой. Тот, кто прочтет [его] — великий учитель, а если кто-либо не прочтет, тот не узнает его"

Кукузеля, а скорее новая теоретическая ступень в освоении нотации, где каждая невма дается в сочетании с другими знаками, чтобы ученик научился воспринимать их в соединениях и понимать интервальное значение таких знаковых комбинаций. В будущем сравнительный анализ Codex Constamonitus 86, Codex Petropolitanus Graecus 498 и других рукописей, содержащих это сочинение Иоанна Глики, покажет, что в них общего, а что различного. Но уже сейчас не трудно заметить, что даже последовательность знаков в них не одна и та же.

Все эти существенные разночтения в источниках, излагающих известный теоретический опус Иоанна Глики, также создают довольно сложную проблему, ибо без реконструкции музыкального материала в том виде, в котором он был создан византийским мелургом, невозможно установить авторский текст, а следовательно трудно оценить подлинный облик музыканта и педагога.

Но если столь сложно обстоит дело с известной, в принципе, частью наследия, то несравненно больше вопросов возникает при обнаружении источников, приписывающих Иоанну Глике такие сочинения, которые, насколько мне известно, до сих пор никогда не связывались с именем διδάσκαλος διδασκάλων. На одном таком источнике я позволю себе остановиться более подробно, так как именно знакомство с ним послужило главным толчком к созданию настоящей статьи.

В рукописном фонде Российской Национальной библиотеки в Петербурге имеется Codex Petropolitanus Graecus 782, датируемый XVII в. и содержащий всего 18 листов (31,4 x 22), лишенных водяных знаков. Он попал в библиотеку вместе с коллекцией Порфирия Успенского и на л. 18 хранит карандашную записку своего владельца: "1862 г., 6 октября, читал, А. Порфирий". Кажется именно об этой рукописи упоминает первый глава Русской Православной Миссии в Иерусалиме в одной из своих публикаций: "Этот сборник на лощеной бумаге в лист, написанный красивым и четким почерком в XVII веке, подарен мне ватопедскими старцами"²⁸.

Рукопись содержит интереснейшие работы по византийской и поствизантийской музыкальной теории:

- Fol.1.** Τοῦ ὁσίου π(α)τρ(ὸ)ς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς τέχνης ...
- Fol.5.** Ἑρμηνεῖα ἑτέρα. Ἑτεραι χειρονομίαι διάφοροι ἐν τῇ χειρονομίᾳ ...²⁹
- Fol.6.** Ἑτέρα ἐρμηνεῖα τοῦ αὐτοῦ. Ἐκ τῶν τοιούτων οὖν σημαδίων ἀφῶνων τε καὶ ἐμφῶνων ...
- Fol.7.** Διαίρεσις τῆς μουσικῆς.
- Fol.8.** Ἀρχὴ σὺν Θεῷ τῶν ποικιλοτέρων ἡχεμάτων, ζητεῖ ἔμπροσθεν καὶ ἀρχὴ τῆς διπλοφωνίας ...
- "— Ἑρωταποκρίσεις τῆς ἀπορρόης.
- Fol.8v.** Τοῦ πρωτοψάλτου Ἰωάννου τοῦ Γλυκέως
- Fol.9.** Κὺρ Μανουὴλ τοῦ Χρυσάφη "Περὶ φθορῶν".
- Fol.13.** Ἑρωταποκρίσεις περὶ τοῦ τί ἐστὶ χειρονομία.

²⁸ Порфирий Успенский. Стихирарные пииты. Сочинители церковной музыки греческой. Отрывок из путешествия епископа Порфирия Успенского по Афону в 1864 году // Тр Киев Дух Акад Киев, 1878. Кн. VII. С. 69.

²⁹ Здесь на полях более поздним почерком и другими чернилами ошибочно написано Ἑμμανουὴλ Χρυσόφου, тогда как в действительности фрагмент трактата Мануила Хрисафа начинается с л 9

Fol.14v. Ἑρμηνεῖα τῆς παραλλαγῆς τοῦ Κουκουζέλη τοῦ τροχοῦ³⁰

Fol.15. - Περί τῆς ἀπορροῆς

— " — Μέθοδος εἰς μαθητὴν ὀφελιμοτάτη.

— " — Εἵδησις τῆς παραλλαγῆς (для всех ихосов)

Fol.16. Διάκρισις περὶ τῶν κυρίων ἤχων, μέσων τε καὶ τριφώνων καὶ πλαγίων.

Fol.16v. Ἑρμηνεῖα τῶν φθορῶν ὁ ποῦ εἶναι εἰς τοὺς οἰκοὺς καὶ εἰς τοῖς δοχαῖς καὶ ἄλλα τινά.

Fol.17v. Τὰ προκείμενα τῆς ὅλης ἑβδομάδος.

Совершенно очевидно, что содержание большей части рукописи аналогично собранию византийских музыкально-теоретических работ, известных по другим кодексам³¹. Однако три раздела порфириевской рукописи представляют собой нечто новое для подобных сборников: часть, приписываемая Иоанну Глике (fol. 8v.—9), а также два заключительных эссе (fol. 16v.—17v.). Ближайшее знакомство с материалом показывает, что последние листы рукописи излагают небольшие трактаты, рожденные уже поствизантийской музыкально-теоретической мыслью. Это явно не столько по их содержанию, сколько по тексту, обладающему уже почти всеми признаками того языка, который принято именовать новогреческим.

Нас же особенно должно заинтересовать сочинение, приписываемое Иоанну Глике. Насколько я могу судить, в научной литературе не зарегистрировано ни одной рукописи, указывающей на Иоанна Глику как на автора подобного трактата.

Прежде чем привести его текст, необходимо отметить, что в кодексе отсутствует название сочинения. Однако с полным правом его можно толковать как "Ἑρμηνεῖα". Действительно, нетрудно увидеть, что в Codex Petropolitanus Graecus 782, частью которого является интересующий нас опус, используются чаще всего два названия: Ἑρωταποκρίσεις (fol. 1, 8, 13) и Ἑρμηνεῖα (fol. 5, 6, 14, 16). Они же являлись наиболее распространенными заглавиями для аналогичных сочинений, в которых обсуждались проблемы византийской *musica practica*. Форма же изложения трактата, приписываемого протопсалту Иоанну Глике, лишена вопросов и ответов. Поэтому нет никаких оснований предполагать, что его заглавием могло быть "Ἑρωταποκρίσεις". Уверенность в этом не может поколебать даже то обстоятельство, что в рассматриваемой рукописи сочинение Иоанна Глики излагается вслед за разделом, называемым "Ἑρωταποκρίσεις τῆς ἀπορροῆς" (fol. 8.), что при упрощенно-механической реконструкции заглавия, якобы связанного с предшествующей работой, дает повод для иного толкования: "[Ἑρωταποκρίσεις] τοῦ πρωτοψάλτου Ἰωάννου τοῦ Γλυκέως. Ведь хорошо известно, что такие собрания теоретических работ, как Codex Petropolitanus Graecus 782 создавались либо путем копирования отдельных сочинений из различных источников, либо из одного, представлявшего собой антологию трактатов, собранных в один кодекс ранее. Поэтому заглавия сочинений, попавших в общий свод, не зависели от их расположения в новом сборнике. Вместе с тем, форма не только данного сочинения, но и других работ, посвященных аналогичным или близким темам, вынуждают прийти к выводу, что в качестве заглавия

³⁰ Почти половина этого листа оставлена чистой. Как видно, переписчик сохранил место для схемы "колеса Кукузеля".

³¹ См., например: *Tardo I. L'antica melurgia bizantina*. Grottaferrata, 1938. P. 207—243.

более правдоподобно — "Ἑρμηνεία". Вспомним хотя бы "Ἡ ἑρμηνεία καὶ παραλλαγή τῆς μουσικῆς" Иοанна Ласкариса (конец XIV — начало XV в.) из Codex Atheniensis 2401 (fol. 223)³² или "Ἑρμηνεία εἰς τὴν μουσικὴν" Παχομίου Ρυσана (1470—1553)³³.

Текст обнаруженного трактата таков:

Fol.8v. [Ἑρμηνεία] τοῦ πρωτοψάλτου Ἰωάννου τοῦ Γλυκέως·

Ἰσθι ὦ φιλότης, ὅτι κυρίως ἦχοι εἰσι δ', οἵτινες ἔχουσι καὶ δ'πλαγίους·

ὁ μὲν α^{-ος}, τὸν πλάγιον α' ὁ β^{-ος} τὸν πλάγιον δευτέρου· ὁ γ^{-ος}, τὸν ἥγουν

ὁ δ^{-ος} τὸν πλάγιον δ' ἕκαστος δὲ τούτων ἔχει μέσους ἦχους δύο, κύριον βαρύν·

ἕνα, καὶ

5. πλάγιον ἕτερον· εὐρίσκονται δὲ χωρὶς μέλους, δι() ἀριθμητικοῦ λόγου οὕτως· εἰ μὲν

ἐν τοῖς κυρίοις ἦχοις βούλει εὐρεῖν μέσον κύριον ἦχον, ἀνάβηθι δύο

φωνὰς, καὶ

εὐρήσεις αὐτόν· εἰ δὲ πλάγιον μέσον κυρίου ἦχου ζητεῖς, κατάβηθι δύο,

καὶ εὐρη-

σεις ὁμοίως αὐτόν· ἔστω τοίνυν ἀντὶ μὲν τοῦ α^{-ου} ἦχου ἡ μονὰς,

ἀντὶ τοῦ

β^{-ου} ἡ δυὰς, ἀντὶ δὲ τοῦ γ^{-ου} ἡ τριάς, καὶ ἀντὶ τοῦ τετάρτου ἡ τετράς·

καὶ δὴ

10. ζητῶ ἴσθι τοῦ ἦχου, τίς ἐστὶν ἐν τοῖς κυρίοις ὁ τούτου μέσος; συντίθημι

τοί-

νυν δυάδα τῇ μονάδι, καὶ ποιῶ τρίτον, τρίτος ἄρα ἦχος ἐστὶν ὁ τούτου

μέσος

ζητῶ ὁμοίως καὶ ἐν τοῖς πλαγίοις, ποῖός ἐστὶν ὁ τούτου μέσος; καὶ ἐπειδὴ

πᾶσαι

αἱ ἀνιοῦσαι φωναὶ τέσσαρές εἰσι, καὶ αἱ κατιοῦσαι τέσσαρες ὁμοίως, καὶ

ἀπὸ

τούτων προχωροῦσιν εἰς πλαγίους· τὰς μὲν τέσσαρας ἀνιούσας φωνὰς

γνώθι

15. εἶναι τοὺς κυρίους τέσσαρας· ταὶς δὲ κατιούσας, ὁμοίως τοὺς πλαγίους δ'·

ὑφείλε οὖν ἀπὸ τῆς μονάδος δυάδα, καὶ εἰ οὐ δύνη, δάνεισον τούτου

φωνὰς

τέσσαρας, καὶ γίνονται ὁμοῦ ε' ἐὰν οὖν ἐξέλης ἀπὸ τῶν ε' δυάδα, καταλι-

μπάνονται γ', καὶ ἐστὶ μέσος α^{-ος} ἐν τοῖς πλαγίοις ὁ γ' τῶν πλαγι-

ων, τρίτος

δὲ ἐν τοῖς πλαγίοις τοῦ α^{-ου}. ὁμοίως ζητῶ αὖθις καὶ ἴσθι τοῦ γ'· ποῖός

ἐστὶν

20. ὁ τούτου μέσος ἐν τοῖς κυρίοις, ἵνα διὰ πλείονος πείρας εἴσωμαι τοῦτον,

καὶ

προστίθημι (sic) ὡς ἀνωτέρω δεδῆλωται τῷ τρίτῳ δευτέρῳ, καὶ ποιῶ ε'

ἐκβάλλω

ἀπὸ τοῦ ε' τὸν δ^{-ον}, ἐπειδὴ ὑπερβαίνει τὸν δ^{-ον}, καὶ ἐναπελειφθῇ μονὰς,

³²См. Bents Ch. The Treatise on Music by John Laskaris // Studies in Eastern Chant. 1966. Vol. II. P. 22—23.

³³См. Βαμβουδάκης' Εμμ. Συμβολὴ εἰς τὴν σπουδὴν τῆς παρασημαντικῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Σάμος, 1938. Τ. Α'. Σ. 46—53.

- ἥτις ἐτάχθη ἀντὶ τοῦ α^{-ου} ἤχου· ὁ πρῶτος ἄρα ἡχός ἐστι μέσος τοῦ γ^{-ου} ἐν τοῖς κυρίοις· ἐν δὲ τοῖς πλαγίοις ὁμοίως ἀφαιρῶ ἀπὸ τὴν διάδα, καὶ μένει μο-
25. νάς· ζητῶ ποῖός ἐστι πρῶτος ἐν τοῖς πλαγίοις, καὶ εὐρίσκω τὸν πλάγιον τοῦ α^{-ου}, καὶ ἀπλῶς εἰπεῖν διὰ τοῦ τοιούτου λόγου καταλαμβάνονται πάντες· ὡσαύ- τως καὶ ἐν τοῖς πλαγίοις τὸ αὐτὸ συμβαίνει, πάλιν ἀντιστρόφως· ἔστω δὲ χάριν ὑποδείγματος, ζητῶ ἴσθι τοῦ πλ.β', ποῖός ἐστιν ὁ τούτου μέσος ἐν τοῖς κυρίοις, καὶ ποιῶ οὕτω· προστίθημι τῷ δευτέρῳ δυάδα, καὶ γίνεται δ'. ζητῶ ἐν τοῖς κυρίοις
30. τίς ἐστιν ὁ δ', καὶ εὐρίσκω τὸν δ'. ἐπειδὴ πρὸς ἀνάβασιν ἐστιν ὁ λόγος· ἀφαιρῶ ὁμοίως β' ἀπὸ τὸν β', καὶ καταντῶ αὐθις εἰς τὸν δ'· ζητῶ τίς ἐστι δὲν τοῖς πλαγίοις, καὶ εὐρίσκω τὸν τοῦ δ^{-ου} πλάγιον· ὁ πλάγιος δ' ἡχος μέσος ἄρα ἐν τοῖς πλαγίοις τῷ πлагίῳ β'· καὶ οὕτως ἐν ἅπασι γίνεται· ἐὰν δὲ ἐρῇ σοί τις, ὅτι ἐὰν ἀνέλθῃς ἀπὸ τοῦ β^{-ου} φωνὰς ἀνιούσας τρεῖς, τίνα ἦχον εὐρήσεις; ποί-
35. ἦσον πάλιν οὕτως, συντίθει τῷ β^{-ω} γ', καὶ ποίει ε', ἀφαίρει ἐκ τοῦ ε' τὸν δ', ἐπειδὴ πάντες οἱ ἦχοι τέσσαρες εἰσι, καὶ οἱ κύριοι, καὶ οἱ πλάγιοι, καὶ περιττεύει μονάς, ἣν δὴ λογίζομαι ἀντὶ τοῦ α^{-ου} ἤχου· καὶ λέγε ὅτι ἐὰν ἐξέλθω ἀπὸ τοῦ β^{-ου} φωνὰς ἀνιούσας τρεῖς, εὐρίσκω κύριον ἦχον πρῶτον· εἰ δὲ τὸ ἀνάπαλιν κατέλθω ἀπὸ τοῦ β^{-ου} φωνὰς τρεῖς κατιούσας, εὐρίσκω τὸν βαρύν· καὶ ὅρα
40. ὅπως ἐξόπισθεν μετρούμενος, οὕτως εὐρίσκεται· ὕφειλον γ' ἀπὸ τοῦ δευτέρου, καὶ ἀφαιροῦ ἀπὸ τοῦ α^{-ου}, καὶ καταντᾷς εἰς τὸν βαρύν, καὶ τοῦτο ἐφ' ἅπασιν
- Fol.9.** ἀληθέστατον, καὶ βέβαιον. μέσος α^{-ος}, γ', καὶ βαρύς· μέσος β', δ' καὶ πλ.δ'. μέσος γ', α' καὶ πλ.α'· μέσος δ', β' καὶ πλ.β'· μέσος πλ.α' γ' καὶ βαρύς· μέσος πλ.β', δ' καὶ πλ.δ'· μέσος βαρύς, α' καὶ πλ.α'· μέσος πλ.δ', β' καὶ πλ.β'. Εὐρέθησαν οἱ ἦχοι ἐκ τῶν σειρηνίων μελῶν, καὶ ἡριθμήθησαν ἕως τοῦ δ^{-ου},
5. καὶ ἐκ τούτων οἱ ἕτεροι· τέσσαρες γὰρ ὄντες τὴν τέχνην μεταλικοὶ (sic), ὅ, τε δώριος, καὶ λύδιος, καὶ φρύγιος, καὶ μιξολύδιος, ἐπονομάζονται τὰ ἀναγκαῖα αὐ- των ἐκ τῆς αὐτῶν ἐπιστήμης· καὶ μιᾷ κατασκευάσαντες σωλίνους, ὁ μὲν χρυσοῦν καὶ ἐκ πηλοῦ διὰ τοῦ πυρὸς (συνίσταται)³⁴, καὶ ὁ μὲν ἀργυροῦν ἐκ τοῦ

³⁴Скобки поставлены переписчиком.

- ξύλου, ὁ δὲ χαλκοῦν καὶ μολύβδινον, καὶ ὁ ἕτερος κασιτέρινον (sic) καὶ σιδηροῦν,
 10. καὶ στήσαντες αὐτὰ κατὰ τοῦ ἀνέμου, ἐξῆλθεν ἐκ τοῦ χρυσοῦ ὁ α^{-ος},
 καὶ ἐκ τοῦ πηλοῦ ὁ πλάγιος αὐτοῦ, διὰ τοῦτο δώριος ὠνομάσθη, καὶ ὑποδώ-
 ριος ὁ αὐτοῦ πλάγιος· ὁ δεῦτερος ἐκ τοῦ ἀργυροῦ, καὶ ὁ τούτου πλά-
 γιος ἐκ τοῦ ξύλου· καὶ διὰ τοῦτου ὠνομάσθη φρύγιος, καὶ ὁ αὐτοῦ πλάγιος υ-
 'ποφρύγιος· καὶ ὁ τρίτος ἐκ τοῦ χαλκοῦ, καὶ ὁ πλάγιος αὐτοῦ ἐκ τοῦ μο-
 15. λύβδου· καὶ διὰ τοῦτο ὠνομάσθη λύδιος, καὶ ὁ αὐτοῦ πλάγιος ὑπολύδιος·
 καὶ ὁ δ' ἐκ τοῦ κασιτέρου (sic), καὶ ὁ πλάγιος αὐτοῦ ἐκ τοῦ σιδήρου· καὶ διὰ τοῦ-
 το ὠνομάσθη μιξολύδιος, καὶ ὁ αὐτοῦ πλάγιος ὑπομιξολύδιος· καὶ οὕτως
 ἐτελέσθησαν οἱ ὀκτὼ ἦχοι.

Перевод ³⁵

[Объяснение] протопсалта Иоанна Глики

Знай, друг, что существует 4 основных ихоса³⁶, которые имеют и 4 плагальных, то есть первый [ихос имеет] первый плагальный³⁷, второй — плагальный второго, третий — низкий, четвертый — четвертый плагальный. Каждый из них имеет два срединных ихоса: один — основной, а другой — плагальный³⁸. Они обнаруживаются без мелоса, [а] посредством арифметического исчисления следующим образом.

Если ты хочешь обнаружить срединный основной ихос среди основных ихосов, то поднимись на 2 фони³⁹ и ты обнаружишь его. Если ты ищешь срединный плагальный основного ихоса⁴⁰, то опустишься на 2 [фони] и ты обнаружишь его аналогичным образом.

Итак, пусть вместо первого ихоса существует единица, вместо второго — двойка, вместо третьего — тройка, вместо четвертого — четверка. Так вот, знай, что я ищу какой является срединным среди основных [для первого основного] ихоса? Тогда я складываю двойку с единицей и получаю тройку. Стало быть, срединным является третий ихос. Точно так же я ищу [и далее] какой является его срединным среди плагальных [ихосов]? Так как существует всего 4 восходящие и также 4 нисходящие фони⁴¹ и по этим [нисходящим] двигаются к плагальным, то знай, что 4 восходящие фони — суть четыре основных [ихоса], а нисходящие, сходным образом, — четыре плагальных. Следовательно, отними от единицы двойку, а если ты не можешь, то

³⁵ Совершенно очевидно, что отдельные фрагменты приведенного греческого текста испорчены. Его детальная реконструкция — дело будущего. Поэтому в "темных местах" предлагаемый перевод следует не столько за грамматической конструкцией конкретного отрывка, сколько за общим направлением его содержания.

³⁶ Безусловно, рукописное *kuríως* требует исправления на *kúριοι*. Я сознательно даю транслитерацию греческого *ἦχος* и не использую "глас". Конечно, термин средневековой русской музыки "глас" возник как перевод *ἦχος*. Однако пути исторического развития "гласа" и "ихоса" оказались различными и их отождествление всегда чревато серьезными недоразумениями.

³⁷ Византийские теоретики музыки в таких случаях чаще всего применяли *genetivus possessivus*: *tὸν πλάγιον τοῦ πρώτου* — так, как изложена следующая фраза текста.

³⁸ То есть один срединный находится среди основных ихосов, а другой — среди плагальных.

³⁹ Термин *φωνή* в византийской музыкальной теории имел много значений. В данном случае он используется для обозначения интервала между двумя последовательными ступенями звукоряда. Повышение или понижение на два таких интервала независимо от их акустической величины приводило к основному звуку срединного ихоса.

⁴⁰ Иными словами срединный ихос плагального, но находящийся среди основных ихосов.

⁴¹ Согласно положениям византийской теории музыки система октоиха состояла из 4 основных (*kúριοι*) и четырех плагальных (*πλάγιοι*). Начальные звуки первых возникали при постепенном движении вверх, а вторых — при аналогичном движении вниз.

займи 4 фони и вместе получается 5⁴². Так вот, если ты отнимешь от пятерки двойку, то останется тройка и [значит] первый срединный [ихос]⁴³ среди плагальных — третий плагальный, а [срединный] первого — третий среди плагальных.

Я снова ишу аналогичным образом узнай, какой является срединным для третьего [ихоса] среди основных, . . .⁴⁴ так как благодаря большому опыту я [скорее] дойду до него, ибо, как было показано выше, я складываю 3 и 2 и получаю 5; [затем] я отнимаю 4 от 5, [а] так как она⁴⁵ превосходит 4, то осталась единица, которая была определена вместо первого ихоса. Значит, среди основных [ихосов] первый ихос является срединным для третьего

Среди же плагальных я точно так же отнимаю от 2 [...] и остается единица⁴⁶. Я ишу какой является первым [ихосом] среди плагальных и обнаруживаю плагальный первого [ихоса]. Проще говоря, посредством такого же самого исчисления постигаются все [срединные ихосы].

Аналогичным образом то же самое получается и среди плагальных ихосов, но в противоположную сторону.

Пусть, например, я ишу, чтобы узнать [то же самое] для плагального второго какой является его срединным среди основных [ихосов?]. И поступаю я так. Я прибавляю 2 к 2 и получается 4. [Затем] я ишу, какой среди плагальных является четвертым, и обнаруживаю четвертый [ихос]. А так как исчисление происходит при восхождении, то я, аналогично, отнимаю 2 от 2 и снова достигаю IV [ихоса]⁴⁷. Потом я ишу, какой является IV среди плагальных [ихосов], и обнаруживаю плагальный IV [ихос]. Значит, среди плагальных IV плагальный ихос является срединным для II плагального. И аналогичным образом получается в каждом [случае].

Если же тебя кто-нибудь спросит: какой ихос ты обнаружишь, если поднимешься на 3 восходящие фони от II [ихоса]? Поступай вновь так. К 2 прибавляя 3 и получается 5. От 5 отнимай 4 (так как всего существует 4 ихоса, как основных, так и плагальных), а в остатке — единица, которую я мыслю вместо первого ихоса. И скажи, что если я перейду от II [ихоса] через 3 восходящие фони, то я обнаружу I основной [ихос]; если же я, наоборот, нисхожу от II [ихоса] на 3 нисходящие фони, то я обнаружу низкий [ихос], и смотри — как выше измеряется, так [и] получается я отнял от II [ихоса] 3 [фони] и ты отними [их] от второго и достигнешь низкого [ихоса], и [это] самое истинное и надежное [решение] для всех [случаев]:

- срединный I — III и низкий
- срединный II — IV и плагальный IV
- срединный III — I и плагальный I
- срединный IV — II и плагальный II
- срединный плагальный I — III и низкий
- срединный плагальный II — IV и плагальный IV
- срединный низкий — I и плагальный I
- срединный плагальный IV — II и плагальный II.

⁴²Следуя принятому в трактате арифметическому способу нахождения ихосов, автор при невозможности отнять большее число от меньшего предлагает (как это принято при элементарных арифметических действиях) "занять" единицу у следующего разряда чисел, предполагая, что их функцию здесь могут выполнить новые 4 фони, между которыми расположены ихосы. Это полностью соответствует нормам византийского музыкального мышления, согласно которому все звуковое пространство, используемое при пении, дифференцируется на 4 κύριοι ἤχοι и 4 πλάγιοι ἤχοι, т.е. на две группы ихосов, каждая из которых формируется вокруг 4 φωναί. При необходимости расширения этого звукового пространства могли возникать (теоретически — до бесконечности) новые группы ихосов, также образовывавшиеся вокруг 4 φωναί вверх — κύριοι, а вокруг 4 φωναί вниз — πλάγιοι. Таким образом, в данном случае музыкальные представления не противоречили математическим.

⁴³Точнее: срединный первого ихоса.

⁴⁴Не исключено, что перед ἵνα имеется лакуна.

⁴⁵То есть, "пятерка".

⁴⁶Это предложение явно нуждается в реконструкции.

⁴⁷Здесь автор, как видно, рассчитывал на то, что некоторое несоответствие между арифметическим и музыкальным определением ихоса пройдет незаметно для читателя, уже достаточно знакомого с системой октоиха. Действительно, $2 - 2 = 0$, но в представлении византийских певчих понижение на "две фони" от II ихоса приводит к IV плагальному ихосу, являющемуся самым высоким по уровню среди других плагальных.

Ихосы были обнаружены среди мелосов сирен⁴⁸ и вычислены вплоть до четвертого, а от них [были обнаружены и] другие. Ибо четыре [из них], являясь по производству металлическими (дорийский, лидийский, фригийский и миксолидийский), с необходимостью именуются по ним⁴⁹, исходя из их производства. установили⁵⁰, что один [ихос соответствует] золотому [металлу] и устанавливается из глины посредством огня, другой [соответствует] серебрянному и [устанавливается] из дерева, третий — медному и свинцовому, четвертый — оловянному и железному. И установив это по ветру⁵¹, первый вышел из золота, а его плагальный — из глины, поэтому он назван дорийским, а его плагальный — гиподорийским. Другой — из серебра, а его плагальный — из дерева, поэтому он назван фригийским, а его плагальный — гипофригийским. Третий — из меди, а его плагальный — из свинца, и поэтому он назван лидийским, а его плагальный — гиполидийским. Четвертый — из олова, а его плагальный — из железа, и поэтому он назван миксолидийским, а его плагальный — гипомиксолидийским⁵². И, таким образом, завершены восемь ихосов."

Содержание этого небольшого трактата посвящено детальной классификации византийской ладотональной системы — октоиха. Ее задача заключается в том, чтобы теоретически зафиксировать связи между самыми различными ладотональными плоскостями. Такого теоретического осмысления требовала постоянно развивающаяся музыкальная практика. Дело в том, что при канонизации системы октоиха, во времена Иоанна Дамаскина, наиболее часто использовались кварто-квинтовые сопряжения между тональностями, что и было зарегистрировано в виде $\kappa\acute{\upsilon}\rho\iota\omicron\iota$ и $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\iota$ $\eta\chi\omicron\iota$. Впоследствии в византийскую церковную музыку стали постепенно внедряться новые тенденции (X—XI вв.). В результате сформировался новый стиль, получивший название $\kappa\alpha\lambda\omicron\varphi\omega\nu\iota\kappa\acute{o}\varsigma$ ⁵³. В течение столь длительного исторического процесса контакты между тональностями октоиха стали более многообразными. Наряду со старыми кварто-квинтовыми связями использовались и другие, самые разнообразные, обозначавшиеся в дальнейшем как $\delta\iota\varphi\omega\nu\iota\alpha$, $\tau\rho\iota\varphi\omega\nu\iota\alpha$, $\tau\epsilon\tau\rho\alpha\varphi\omega\nu\iota\alpha$, $\pi\epsilon\upsilon\tau\alpha\varphi\omega\nu\iota\alpha$ — терминами, указывавшими расстояния между тональностями, измерявшиеся шагами на 2, 3, 4 или 5 $\varphi\omega\nu\iota\alpha$ вверх или вниз.⁵⁴ Наименование $\mu\acute{\epsilon}\sigma\sigma\iota$ $\eta\chi\omicron\iota$ получили тональности, отстоявшие от соответствующих $\kappa\acute{\upsilon}\rho\iota\omicron\iota$ и $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\iota$ на 2 $\varphi\omega\nu\iota\alpha$.

Следовательно, теоретическое содержание сочинения, приписываемого Иоанну Глике, обусловлено потребностями музыкальной практики. Потопсалт Иоанн Глика был одним из мелургов, живших в эпоху бурного расцвета

⁴⁸Здесь мы встречаемся с еще одним неизвестным толкованием истоков системы октоиха, относимых к дохристианскому периоду. Оно интересно тем, что возводит происхождение октоиха уже не к библейским персонажам подобно Codex Petropolitanus Graecus 239. Fol. 14v. ("Καὶ ὁ μὲν Δαβὶδ ἐποίησε τοὺς ὀκτῶνους ... Καὶ ὁ Σολομὼν τὰς ὀκτῶνους...". См.: Thibaut J.-B. Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolites de l'église grecque. St.Petersburg, 1913. P. 88.), а к образам языческой мифологии

⁴⁹То есть по металлам.

⁵⁰Весьма возможно, что здесь в тексте лакуна, так как смысловые и грамматические контуры фразы $\mu\acute{\iota}\xi\ \kappa\alpha\tau\alpha\sigma\kappa\epsilon\upsilon\sigma\alpha\nu\tau\epsilon\varsigma\ \omicron\omega\lambda\acute{\iota}\nu\omicron\upsilon\varsigma$ неясны. Поэтому я оставил ее без перевода

⁵¹Фраза "καὶ στήσαντες αὐτὰ κατὰ τοῦ ἀνέμου" также достаточно проблематична по смыслу и производит впечатление "недоговоренной".

⁵²Параллели между тональностями и металлами пока трудно поддаются объяснению и требуют самостоятельного изучения

⁵³Подробнее об этом см.: Williams Ed. The Treatment of the Text in the Kalophonic Chanting of Psalm 2 // Studies in Eastern Chant. Oxford, 1971. Vol. 2. P. 173—193; Σταθης Γρ. Οἱ ἀναγραμματοῖ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελopoιίας. Αθήναι, 1979; Герцман Е Византийское музыкознание... С. 142—148.

⁵⁴См. примеч. 39.

калофонического стиля, а творчество двух его выдающихся учеников — Иоанна Кукузеля и Ксена Корона явилось ярчайшими вершинами нового художественного направления. С этой точки зрения, авторство Иоанна Глики вполне оправданно. Однако такого аргумента еще не достаточно, чтобы с полной уверенностью утверждать мысль о принадлежности трактата именно ему. Известно, что описания μέσοι ᾠχοὶ встречаются в сочинениях мелургов, живших после Иоанна Глики: в работах Иоанна Ласкариса⁵⁵, иеромонаха Гавриила⁵⁶, Иоанна Плусиадина⁵⁷ и других. В нотных же рукописях обозначение ᾠχος μέσος зафиксировано чуть ли не с X в.⁵⁸ Значит, о существовании μέσοι ᾠχοὶ в византийской музыкальной практике было известно еще задолго до расцвета каллофонического стиля и, естественно, намного ранее эпохи, в которую жил Иоанн Глика.

Все это создает сложности в деле выяснения подлинного автора приведенного трактата. Как видно, самую существенную помощь здесь смогут оказать новые находки рукописей этого сочинения, которые, возможно, прояснят вопрос об его авторстве и тем самым смогут более ярко высветить личность протопсалта Иоанна Глики и внести ясность в круг проблем, связанных с его наследием.

⁵⁵См.: Cod. Atheniensis 2401. Fol. 223 (*Bentas Ch. Op.cit.* P. 22—23).

⁵⁶Gabriel Hieromonachos. Abhandlung über den Kirchengesang / Hrsg. Ch. Hannick, C. Wolfram. Wien, 1985. P. 78.

⁵⁷Cod. Dionisius 570. Fol. 119—123v.; Cod. Petropolitani RAIC 63. Fol. 52—54v. см. Герцман Е. Петербургский теоретикон. С. 672—683.

⁵⁸См.: *Mateos J. Le Typicon de la Grande Église: Typicon I. Rom, 1962. P. 144; Typicon II. Rom, 1963. P. 24, 34, 76.*