КУЛЬТУРА ТИХООКЕАНСКОГО ПОБЕРЕЖЬЯ

CULTURE OF THE CITIZENS OF PACIFIC OCEAN COASTLINE

Владивосток
Vladivostok
2013

КУЛЬТУРА ТИХООКЕАНСКОГО ПОБЕРЕЖЬЯ

CULTURE OF THE CITIZENS OF PACIFIC OCEAN COASTLINE

Дальневосточный Федеральный Университет
Администрация Приморского края
Дальневосточный филиал Государственного института искусствознания при
Министерстве культуры РФ – Центр изучения русского искусства и художественной
культуры Дальнего Востока при ДВФУ
Приморский краевой Центр русской культуры
Отделение всеобщей истории искусства
Исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
Институт истории, этнографии и археологии ДВО РАН
Приморское отделение Российского фонда культуры
Государственный объединенный музей им. В. К. Арсеньева

КУЛЬТУРА ТИХООКЕАНСКОГО ПОБЕРЕЖЬЯ

Материалы V-ой Международной научно-практической конференции
24-27 мая 2010 г.

CULTURE OF THE CITIZENS OF PACIFIC OCEAN COASTLINE

The proceedings of the Vth international scientific-practice conference
"CULTURE OF THE CITIZENS OF PACIFIC OCEAN COASTLINE'' 24-27 May 2010

Владивосток
Дальнаука
2013

ББК 70
К 90

КУЛЬТУРА ТИХООКЕАНСКОГО ПОБЕРЕЖЬЯ: Материалы V междунар. научно-практ. конф. Владивосток: Дальнаука 2013, 426 с.

Материалы конференции отражают тенденции развития теории и истории искусства, теории и истории культуры, проблемы соотношения традиций и современности в искусстве и культуре региона в статьях ученых России, Греции, Китая, Японии, Канады. Главным стержнем конференции является изучение участия возможностей гуманитарного знания в формировании гармоничного культурного пространства региона и России в целом. Издание представляет интерес для всех специалистов, интересующихся инновациями в искусствоведении и гуманитарных науках.

Печатается по решению Ученого совета Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН при поддержке научных проектов Министерства образования и науки 2009-2013 годов.

Редакционная коллегия: Алексеева Г.В., д-р. искусствоведения. проф., Крыловская И.И., к.. искусствоведения, доц., Чернова А.В., к.. искусствоведения, доц., Домбраускене Г.Н., к. искусствоведения, доц., Малкова Н.Ю., к. филос.н., доц., Белоус Е.И., к. пед. наук, доц. Ответственный редактор Г.В. Алексеева.

Рецензенты: Ермак Г.Г., к. ист.н., доц., Фетисова Л.Е., к.. филол. н., доц.

CULTURE OF THE CITIZENS OF THE PACIFIC OCEAN COASTLINE. The proceedings of the Vth international scientific-practice conference "CULTURE OF THE CITIZENS OF PACIFIC OCEAN COASTLINE'' //Executive editor Galina Alexeeva. Vladivostok. Dalnauka, 2013, 426 p.

The proceedings of the conference reflect modern tendencies in the development of culture studies, art science, regional studies. The scholars of Russia, Greece, China, Japan, Canada discribe different aspects of culture condition of the society requiring deep awareness. The focus of the conference is on the trends of the society movement towards the world's cultural cooperation on the basis of humanitarian knowledge.

Editorial board: Alexeeva G., Krylovskaya I., Tshernova A., Dombrauskene G., Malkova N., Belous E. Executive editor – Galina Alexeeva.

Reviewers: Ermak G., Fetisova L.

ISBN 978-5-8044-1413-0

©Дальневосточный федеральный университет, 2013
© Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН, 2013
© Дальнаука, 2013
© Приморский краевой центр русской культуры, 2013
©Дальневосточный филиал Государственного института искусствознания, 2013

Emmanoui St. Giannopoulos, Hellas, Thessaloniki

Essential components of the Psaltic Art ("Byzantine music") and adaptation problems in non-Greek languages

In the Greek language the word "Psaltiki" expresses the unbreakable unity between the lyrics and the melody in the services of the Orthodox Church. This unity is very strong in Greek-speaking Orthodoxy and most of the time we can't imagine a melody without the lyrics of the hymn or a hymn without the music with which we chant it.

The long history of the Psaltic Art and the admirable creations of the musicians who have practiced it over the centuries have distinguished this music as one of the most important ecclesiastical arts. This art has permeated the whole ecclesiastical life and has given and still gives strong musical inspiration to artists who belong to other musical currents.

We know for a fact that the ecclesiastical music developed and took shape within the Greek-speaking environment of the so-called Byzantine Empire—first as an unwritten musical tradition during the last centuries of the first millennium, , and then as a written musical creation from the 10th century onward.

Already in the 10th-11th centuries, the poems of the great hymnographers had been established to a large extent. These poems were the material which had been expressed musically by the marvelous composers of the Empire and by their successors in the Post-Byzantine years.

Indeed, the *Kontakia*, the *Heirmoi* and the *Kanones* in general, the *Stichera Idiomela* (the hymns which have their own unique melody), the *Stichera Prosomoia* (the troparia which are chanted with the melody of another musical pattern) constitute the real Christian poetry. This poetry was set to music in various ways by the ecclesiastical composers.

So, two fundamental musical collections formed: the *Heirmologion* (it contains the melodies of the Heirmoi) and the *Sticherarion* (it contains the melodies of the Idiomels which are chanted in the annual feasts and also the Easter Idiomels). In parallel, all the fixed hymns of the ecclesiastical services, which proceed primarily from the Psalms of David, gradually formed a musical collection which originally was named *Akolouthiai* but very soon took the name *Papadike*.

It is essential to know that these three basic musical collections were each set to music in a different way, and consequently the melody in each one is different. We can observe that we have different musical formulas in the Heirmologion, in the Sticherarion and in the Papadike (in Psaltic Art theory we call these formulas *Theseis*)

If we estimate that in the diachronic evolution of the Psaltic Art each one of these collections was set to music in a quick, half-slow, and slow way, we can understand very well the excellent variety and the wealth of this art. This art developed originally in the Greek language, and the hymns were written in Greek by ecclesiastical hymnographers and musicians who had a deep knowledge of Greek culture.

We know very well that the main centres in which this art was cultivated were Constantinople and Mount Athos. However, the Church's longing to preach the Gospel to other nations gradually brought the Psaltic art to these peoples.

The musical expression of Orthodox worship made a deep impression on these peoples and many talented non-Greek musicians tried to adapt this music to their language.

We do have some samples of ecclesiastical melodies composed for other languages very early (at least as early as the 14th c. ms Great Lavra E-108). And we also have such compositions in the following centuries too. This is a very important event because it shows that Byzantine monophonic chant was extremely influential in all the nations to which the Orthodox faith spread.

This influence led many non-Greek musicians to try to become familiar with it and adapt it to their language as the appropriate tool for Orthodox worship in any language.

The other very important fact--which is well known but we are obligated to mention it here again--is that the liturgical texts and the hymns of the great hymnographers were translated from the Greek language to the languages of the other Orthodox nations.

So, in most cases we don't have new hymns, but translations. This is very very important because we have to consider that when we translate to another language (even if we translate to a modern form of the same language like modern Greek) we lose the ability to use the same music in which the original hymn was chanted.

Therefore the subject in question is how we can adapt the traditional ecclesiastical music of the Orthodox Church to hymns which have been translated into other languages.

This problem is caused because the translated hymns do not have the same metrical and poetical stress, nor the same number of syllables. And of course the construction of the phrases and meanings differs, too.

And we have this problem not only when we translate from another language (like from Greek to Russian) but also with the various translations of the same hymns into the same language.

Many opinions have been expressed on this subject and many solutions offered. I would like to mention some specific fundamental principles which one must know if he or she wants to set to music hymns written in Greek or in any other language. And I would like to begin doing that while setting out the basic components of the Psaltic Art.

a. The Word (which expresses glorification, or supplication, or devoutness, or derives from the Holy Scriptures, or narrates some events). The hymnographers were inspired by various sources and the composers and the chanters must try to express this Word (the lyrics of the hymns) in a familiar and comprehensible way to the faithful. This is essential because in Orthodox worship all the faithful pray to God.

The dilemma is whether we should be more concerned with the music or with the successful expression of the Word. But this is a false dilemma.

The hymnographic Word must be expressed, must be comprehensible and must be transferred as a prayer to the throne of the God.

This Word teaches the events of the New Testament, the Creed, and narrates the miracles of God, the Virgin and the Saints. Its musical expression exists to emphasize these things more forcefully.

Therefore it is necessary, when we chant the words, to separate the meanings exactly (just as we do in grammar by using the full stop, the comma, and the semicolon) and to stress the words correctly. This is the only way for the faithful to understand the hymns and to be conscious of the words with which they pray to God.

b. The melody

The second basic element of the psaltic art is the monophonic melody with which the hymnographic Word is expressed as the rational worship of human beings to their Creator (God).

The chant is sometimes simple and unaffected and in this case the composer's only concern is to express the meaning. In the handwritten tradition of the Psaltic art (in the manuscripts) we often have the inscription "ecclesiastical" before such simple melodies, something that declare that it is an appropriate melody for services like Vespers and Matins. But sometimes the melody of some hymns is too extended and affected, technical and elaborated. In the terminology of the Psaltic art such a composition is called "καλοφωνικό", a word which means "very well composed and very good when you chant it or you hear it". The truth is that it is difficult to use these compositions in a parish, but in the monasteries and especially in Mount Athos the monks often chant them.

The ecclesiastical melody has of course its diachronic evolution and its various forms. It is essential for us to know the distinction of the ecclesiastical melodies into the two major categories I have already mentioned: the Idiomels and the Prosomoia. The Idiomels have their own and unique music each one regardless of their language.

In the first published theory book of the Psaltic Art (*Theoritikon Mega*, written about 1816 but published in 1832 in Trieste), the author Chrysanthos from Madytos clearly defined the way in which we set to music the various hymns, like Idiomels, or the Heirmoi, or the hymns from Papadike. Almost two centuries since its publication this book is still a valuable source of knowledge for the psaltic art and every effort should be made to publish it in all the languages in which ecclesiastical music is cultivated.

Chrysanthos mentions that the Idiomels must be set to music according to their meaning: a. their melody must conclude in a way that gives the feeling that it will continue in the places in which the full meaning of a specific phrase is not complete and we have a comma, b. their melody must conclude completely (in most cases in the tonal note of the mode) when the full meaning of the lyrics is complete, and, c. finally, it must reach a conclusion at the end of the hymn.

All the efforts of the great ecclesiastical composers and the great chanters are focused on the correct emphasis and division of the Word while setting it to music.

For the Idiomels this is because we base it on the way the older musicians composed them, but in the Prosomoia that are written in the Greek language this is not always possible. Here we have the Automelon, which is the metrical and musical model and all the Prosomoia must have the same number of syllables and the stresses must be at the same points.

In many cases the hymnographers who wrote the Prosomoia did not manage to complete the meaning of the lyrics at the points at which the melody of the Automelon stops in the tonal note. When we chant some prosomoia in the Greek language this often results in the unsuccessful or even completely wrong divisions of the verses of a hymn.

So, in the prosomoia we often adapt the Word and destroy its meanings because "we must" conserve the melody of the Automelon. I believe that this problem is one of the most critical problems in the psaltic art today and we must be very careful when we compose hymns in other languages.

c. Rhythm and tempo.

In the Psaltic art we don't have a stable rhythmical form from the beginning till the end of a musical composition. Only rarely does something like this happen. On the other hand, we take care to accent musically the syllables that are stressed grammatically. In this way all the strong parts of the melody are at the same points with the stressed syllables and therefore we can understand what we are chanting. In order to accomplish this we create various musical metres within the same composition and we alternate them. This function is one of the most notable characteristics of byzantine music and we call it "stressed rhythm".

The various musical metres we create while composing a hymn are essential for the correct expression of the hymn, the balance of the composition, and the overall impression it creates (in Greek we say " Ευρυθμία» which means " the right and very good rythmical structure of the whole composition).

As an example, Chrysanthos talks about the emphasis that is created when a composition matches harmonically the syllables of the lyrics with the metrical construction of the melody: if the syllables always last the same number of beats (let's say two or four beats) we preserve the emphasis in the whole composition, otherwise we damage the emphasis and the balance and the beauty of this musical work.

On the other side we have the tempo (how quick or how slow we chant a hymn, the number of beats per minute). We can chant in a quick tempo, or in a semi-slow tempo, or even in a slow or in a very slow tempo. We have to learn the traditional way of using these various functions of Time/tempo, which are determined by the needs of the services and also according to the aesthetic character of the specific composition.

In many cases a very quick, or a very slow chanting/performance of a composition could make it lose its beauty and not serve the purpose for which it was written. The tempo (beats per minute) of the compositions must be decided at the beginning.

In conclusion, the Rhythm and the tempo contribute decisively to the expressive power of the Psaltic Art and in the way it highlights the Word.

When we compose we must take care to protect the metrical balance of the whole composition and the strong relationship between the Word and the melody.

When we create a large unequal duration in the syllables we can't say that we have been successful.

And of course it is necessary to chant every composition in the appropriate tempo to preserve its internal power.

d. In the long evolution of the Psaltic art the composers who created it formed many musical formulas which we call theseis. The dominance of the theseis especially in the slow melodies, but also in the semi-slow and the quick melodies, is obvious and it is clear evidence of whether or not the composition has a traditional structure.

When a composition contains old theseis, then we can assert that it preserves many elements of the old tradition and it is in continuity with the work made by the byzantine and post byzantine composers, even if there are some new elements in it.

On the contrary, when we observe many innovations and new and not well-known musical formulas we can't speak about a traditional composition but rather about a new creation which is far removed from the byzantine melodies.

The issue that is of great importance when we speak about theseis is that its use in many particular cases is essential for the successful expression and emphasis of the lyrics.

Therefore, as an examlpe when the hymns have references to Paradise, to Heaven, joy, and salvation, then the composer uses appropriate theseis with which he tries to express with the music the meaning of these words. On the other hand when we have references to sins, hell, sadness, and punishment then other appropriate theseis are used to express the feelings which these words and their meaning produce.

The effort (by some people) to compose in other languages with the byzantine musical system must consider very seriously and know very well the old and the traditional theseis as we use them in the various musical genres in which we compose melodies (Heirmologion, Sticherarion, Papadike).

Today there are musicians who live in countries where they don't speak Greek and they don't use Greek in their worship. Some of them try to collect and classify all the theseis in the three musical genres of composing, in order to have a guide in the musical work in their language. We have such works published on the internet, so that we can study which old formulas the old ecclesiastical musicians used and then we can use them as a musical garment for hymns written in non-Greek languages.

e. The melodic expression

We succeed in the melodic expression when we use the various modes and their musical idioms, the various musical genres and their musical intervals, and also when we know how to analyse the musical notation in the same way traditional chanters have taught us. All these elements are strongly connected with the aforementioned components of the Psaltic art. We could say that melodic expression is the crown of the Psaltic art, it is what we really try to achieve when we aspire to create a perfect monument that serves the purpose of Orthodox worship and is in continuity with an old and very important art which must be protected.

A deep knowledge of the theory of the modes and of the musical genres as they are preserved in the old compositions is undoubtedly necessary for someone who wants to adapt them to another language. And of course it is absolutely necessary to have an excellent knowledge of this language.

The function of the modes that dominate the melody, the existence of particular theseis in every mode, and the alteration of the musical intervals when necessary are the fundamental tools for someone who wants to compose any kind of hymn in any language.

After all these fundamental elements of the Psaltic art and what I have said about adapting them to other languages I believe that it is useful to present some conclusions concerning our topic.

a. The adaptation of the melodies used in the Greek speaking Psaltic art to other languages can't be a simple copy of them and an effort to put the translated text on them. On the contrary, just as the musical structure of the Greek language matches very closely with the moving of the melody,

so also we must similarly create a strong relationship between the music and the lyrics in any other language.

b. In any case, in this strong relationship and unity the first thing is the Word, the lyrics, while the music tries to express it and to instil its power into the hearts of the faithful.

Of course in the Psaltic art we have also many extended melodies in which the music seems to have priority, but in this presentation I am not dealing with these.

c. When we have Idiomels translated into other languages we can follow the general frame of the melody in which the same hymns are chanted in Greek but only if the construction is the same and the order of the phrases and meanings matches with the Greek text. If something like that does not exist, then we have to use the old theseis of each mode in a new arrangement in order to express the lyrics successfully.

d. In the Greek language the Prosomoia have the same number of syllables and the accents (stresses) are in the same places, so it is easy to chant them with the same melody. When we translate these hymns into other languages we can't follow the same metrical and poetical form. Therefore, we have to compose and chant these hymns not with the same melody but with a different melody, each one according to its meaning.

We must, of course, follow the same mode and if it is possible some basic melodic formulas of the original melody of the prosomoion, but it is impossible to have the same melody for all of them.

e. When we manage to study deeply and to learn the harmonic relationship between the Word and the music in the Greek speaking psaltic art, and when we make a systematic effort to create a similar relationship in another language, we can then gradually write hymns which will follow a musical pattern and its metrical structure.

Just as in Greek hymnography we have the Automelon (the pattern) and its Prosomoia (many hymns which have the same structure and are chanted with the same melody) we could also create the same in another language.

This presupposes that there will be inspired poets, with a deep knowledge of the theology, of the works of the Fathers and of the Scriptures, who will also be familiar with the ecclesiastical music. If we had something like that, we could have a number of hymns that many faithful could chant. In all these things, we have to consider that the strong relationship between the Word and the melody and the existence of the melody for the sake of the Word obligate us to understand and feel the truths which we try to express with our musical work.

Эммануил Гианнопоулус, Греция, Фессалоники

Главные компоненты искусства исполнения псалмов византийской музыки и проблемы адаптации греческого гимна в контексте иной языковой традиции

В греческом языке слово ПСАЛТИКИ выражает нерушимое единство текста и мелодии с православной церковной службой. Единство это чрезвычайно сильно в греческих православных текстах, и в большинстве случаев мы не можем представить себе мелодии без текста гимна или гимна без музыкального сопровождения.

Долгая история искусства исполнения псалмов и восхитительные творения музыкантов, которые исполняли их из века в век, позволяет выделять это искусство как одно из важнейших в традиции Православия.

Оно повлияло на процесс развития духовной традиции, было и остаётся источником творческого вдохновения для исполнителей, представляющих другие музыкальные направления.

Известно, что духовная музыка развивалась и формировалась в греко-говорящей среде Византийской империи – устная музыкальная традиция последних веков первого тысячелетия, а позднее, с X века и далее, как письменная музыкальная традиция.

Уже в X-XI веках поэтические тексты гимнов, написанные великими авторами, распространились в значительной степени. Эти поэтические творения стали материалом, выраженным блистательными композиторами Византийской империи и их последователями в поствизантийскую эпоху.

В самом деле, *Кондаки, Ирмосы* и *Каноны*, главным образом, *Стихиры Идиомела* (гимны, которые имеют свою уникальную мелодию), *Стихира Просомойя* (гимны, которые изменяют свою мелодию под влиянием образца) составляют истинную христианскую поэзию. Эта поэзия была различными способами положена на музыку композиторами духовной традиции.

Так сформировались две фундаментальные музыкальные коллекции: *Ирмологион* (содержит мелодии ирмосов) и *Стихирарион* (включает мелодии Идиомела, которые исполняются на ежегодных фестивалях, а также Пасхальные Идиомела). Наряду с ними все закреплённые гимны служб духовной традиции, которые восходят, прежде всего, к Псалмам Давида, и постепенно сформировали музыкальную коллекцию, первоначально именуемую *Аколоутия* (Последование), но вскоре получившую название Пападики.

Важно осознавать, что каждая из этих трёх основополагающих коллекций положена на музыку разными способами, и, следовательно, мелодия в каждой из них отлична от других. Мы можем рассмотреть различные музыкальные составляющие в *Ирмологионе, Стихирарионе* и *Пападики* (в теории искусства исполнения псалмов за ними закреплён единый термин *Тезеис*).

Оценивая каждую из коллекций в диахронической эволюции искусства исполнения псалмов, мы видим, что каждая из этих коллекций была положена на музыку, в быстром, замедленном и медленном темпе, и осознаём всё великолепие, многообразие и состоятельность этого искусства. Оно первоначально развивалось в греческом языке, а тексты были записаны по-гречески, авторами гимнов Церкви, и музыкантами, которые глубоко знали греческую культуру.

Мы хорошо знаем, что главными центрами развития псалмопевческого искусства были Константинополь и Гора Афон. Однако, стремление церкви проповедовать Евангелие другим народам, постепенно донесло это искусство и до других людей.

Музыкальная выразительность православной церковной службы производила глубокое впечатление на представителей разных национальностей, поэтому многие талантливые музыканты пытались адаптировать эту музыку к своим родным языкам.

Сохранились примеры ранних мелодий Церкви, написанных для иной языковой среды (по крайней мере, есть примеры, относящиеся к XIV в. Великая Лавра Е-108). Есть подобные сочинения, относящиеся к более позднему времени. Это весьма примечательно, так как показывает, что византийское монофоническое пение было чрезвычайно влиятельным во всех иных языковых и культурных традициях, где Православие получило распространение. Это влияние привело к тому, что музыканты, для которых греческий был неродным языком, старались изучать его, передавать греческие тексты на своих языках; воспринимали греческий как адекватный инструмент для православной церковной службы на любом языке.

Ещё один важный факт, который достаточно известен, но следует о нём здесь напомнить: литургические тексты и гимны великих авторов были переведены с греческого языка на все другие языки, имеющие отношение к православию.

По указанной выше причине, в большинстве случаев мы не имеем новых гимнов, но имеем переводы. Это очень и очень важно, так как мы должны считать, что при переводе на другой язык (даже если мы переводим текст на более современный вариант языка оригинала, например, на современный греческий язык) мы теряем возможность использовать ту музыку, которой сопровождался текст гимна в оригинале. Поэтому проблема формулируется в

вопросе: как можно адаптировать традиционную музыку Православной церкви служебной традиции к гимнам, которые переведены на другие языки.

Рассматриваемая проблема вызвана тем, что переводные гимны имеют иное метрическое и поэтическое ударение, и иное количество слогов. Кроме того, безусловно, различны и конструкции предложений и значения слов.

Эта проблема возникает не только когда мы переводим с другого языка (например с греческого на русский), но и в случае сравнения различных переводов одного и того же гимна на какой-либо язык.

Существует множество точек зрения на данную проблему, предложено множество решений.

Хотелось бы отметить несколько специфических фундаментальных принципов, о которых необходимо знать, всем, кто пытается положить на музыку гимны, написанные на греческом языке, или на любом другом языке. Начать хотелось бы с определения базовых компонентов искусства псалмопения.

1. **Слово** (которое имеет значения: *прославление, мольба, набожность)* восходит к священным текстам, описывает те или иные событи*).* Авторы гимнов находились под влиянием разных источников, а задача композиторов и исполнителей выразить Слово (поэтический текст гимна) способом, близким и понятным для всех верующих. Это существенно, так как во время службы в Православной церкви с молитвой Богу обращаются все верующие.

Очевидна дилемма: Следует ли большее внимание обратить на музыку или позаботиться об адекватной трансляции текста. Но дилемма эта ложная.

Текст гимна должен быть донесён, понятен, передан как молитва, обращённая к Царствию Божию.

Это слово толкует события Нового завета, Символ Веры, и повествует о чудесах, сотворённых Господом, Девой Марией и Святыми. Музыкальная выразительность призвана сильнее проявить все эти явления.

Следовательно, когда исполняется поэтический текст, необходимо точно различать смыслы (как это происходит в грамматике благодаря использованию точки, запятой, двоеточия) и правильно расставлять ударения.

Это единственный способ донести гимн до верующих, так, чтобы они осознанно произносили текст, обращённый к Богу.

2. **Мелодия**

Вторым базовым элементом исполнения псалмов является монофоническая мелодия, посредством которой текст гимна выражен как осознанное поклонение людей своему Создателю (Богу).

Пение в церкви нередко простое, неэмоциональное, и в этом случае единственная задача композитора состоит в том, чтобы выразить смысл. В рукописной традиции мы часто находим уточнение «церковное» перед такими простыми мелодиями, где мелодия соответствует таким службам как Вечерня и Заутреня. Но иногда мелодия гимна протяжна, эмоционально выразительна, технически сложна. В терминологии искусства исполнения псалмов подобное сочинение называется “καλοφωνικό”, что означает «очень хорошо сочинённое и очень правильное, когда исполняется или воспринимается на слух». Действительно, для исполнения в приходе эти сочинения сложны, но в монастырях и, особенно, на горе Афон монахи часто обращаются к ним.

Духовная мелодия, бесспорно, имеет свою эволюцию в диахронии, как и многообразие форм. Важно выделять две основные категории духовных мелодий, о которых здесь уже упоминалось: Идиомела и Просомойя. Идиомела имеют свою уникальную музыку, вне зависимости от того на каком языке исполняются.

В первой теоретической публикации по искусству исполнения псалмов (*Theoritikon Mega*, написанной около 1816, и напечатанной только в 1832 году в Триесте) автор Хризант Мадитский ясно определяет, как находят своё музыкальное выражение такие гимны, как

Идиомела и Ирмосы, или гимны из Пападики. Почти двести лет прошло со дня написания этой книги, но она и в настоящее время остаётся ценным источником знаний для псалмопевцев и все возможные усилия должны быть предприняты, чтобы опубликовать эту книгу на всех языках, имеющих отношение к развитию духовной музыки.

Хризант отмечает, что Идиомела следует сопровождать музыкой в соответствии с их смыслом:

а) их мелодия должна завершаться таким образом, чтобы возникало чувство, что она будет иметь продолжение в тех местах, в которых полный смысл какой-либо конкретной фразы не высказан, что показано запятой;

б) их мелодия должна завершаться полностью в большинстве случаев на тональном уровне ихоса, когда полный смысл текста передан;

в) наконец, она должна достигать своего завершения в конце гимна.

Все усилия великих композиторов духовной традиции и великих псалмопевцев сосредоточены на правильном выделении и разделении текста, в процессе положения его на музыку.

Что касается Идиомела, мы исходим из того, как они были написаны композиторами прошлого, но Просомойя на греческом языке не всегда предполагает наличие Аутомелона (метрической и музыкальной модели); Просомойя должна иметь одно и то же число слогов и ударений.

Во многих случаях авторам гимнов, которые писали Просомойи, не удавалось полностью завершить передачу текста в тех его точках, где мелодия Аутомелона останавливалась на тональной ноте. Исполнение Просомойи на греческом языке часто приводит к неточному и даже совсем неверному делению частей гимна. Так, в Просомойе мы, адаптируя текст, часто разрушаем его смысл, потому что «мы должны» сохранить мелодию Аутомелона. Очеавидно, эта проблема является одной из важнейших в современном искусстве исполнения псалмов, поэтому необходимо с должным вниманием относиться к написанию гимнов на других языках.

3. **Ритм и темп**.

В искусстве исполнения псалмов нет стабильной ритмической формы, с самого начала до конца музыкального сочинения.

Редко удаётся достичь такой стабильности. С другой стороны, необходимо заботиться о музыкальной передаче акцентов, на именно на тех слогах, которые выделены грамматически. Таким образом, все сильные части мелодии находятся в точках ударных слогов, и поэтому можно без затруднений понимать произносимый текст.

Выполняя эту задачу, мы создаём различные музыкальные метры внутри одного и того же сочинения и чередуем их.

Эта функция составляет одну из наиболее значимых характеристик византийской музыки, именуемой «акцентированный ритм».

Различные музыкальные метры, которые мы создаём в процессе сочинения гимна, равновесие сочинения, то впечатление, которое оно производит в целом, по-гречески называется «Ευρυθμία», что означает «правильная и очень хорошая ритмическая структура сочинения» (эвритмия).

В качестве примера Хризант говорит об эмфасисе (акценте), который возникает, когда сочинение гармонично сочетает слоги текста с метрическим построением мелодии: если слоги всегда длятся равное количество долей (скажем две, или четыре), мы сохраняем акценты в целом, иначе мы наносим вред и акцентам, и равновесию долей, и красоте музыкального произведения.

С другой стороны, есть темп (насколько быстро или насколько медленно мы исполняем гимн, т.е. количество пульсаций в минуту). Мы можем исполнять его в быстром темпе, или в замедленном темпе, или даже в медленном. Необходимо научиться традиционному способу использования этих варьирующихся функций времени/темпа,

которые определяются необходимостью службы, а также эстетическим характером конкретного сочинения.

Во многих случаях очень быстрое или очень медленное исполнение сочинения приводит к потере красоты исполняемого, и не достигает цели, ради которой произведение было написано. Темп (количество пульсаций в минуту) в сочинениях определяется в самом начале.

В заключении Ритм и Темп вносят решающий вклад в выразительность исполнения псалма и в способ выделения Текста.

Когда мы пишем музыку, мы должны заботиться о сохранении метрического баланса целого сочинения и прочной связи между текстом и мелодией.

Когда мы создаём заметное различие между длительностью слогов, мы не можем говорить об успешном исполнении.

И, конечно, необходимо исполнять каждое сочинение в соответствующем темпе, чтобы сохранить внутреннее напряжение.

4. В процессе длительной эволюции искусства исполнения псалмов композиторы, которые создавали их, сформировали музыкальные модели, которые мы определяем термином *тезеис*. Их преобладание, особенно в медленных мелодиях, как и в замедленных и даже в быстрых, очевидно, что свидетельствует о наличии традиционной структуры в композиции сочинения.

Когда сочинение содержит древние тезеисы, тогда мы можем признать, что оно сохраняет многие элементы ранней традиции и пребывает в едином потоке с сочиненным, созданным композиторами византийской и поствизантийской эпохи, даже если в произведении присутствуют некоторые новые элементы.

И наоборот, когда мы наблюдаем наличие многих инноваций, и новых не очень известных построений, мы можем говорить не о традиционном сочинении, а скорее о новом творении, которое весьма отдалено от византийских мелодий.

Следует отметить, что мы говорим о тезеисе, как о явлении, применимом во многих особенных случаях, имеющем принципиально важное значение для успешного исполнения и акцентирования поэтического текста.

Поэтому, например, когда гимны содержат ссылки на описание Небес, Рая, радости и спасения, тогда композитор использует соответствующий тезеис, который позволяет ему передать музыкой смыслы текста. С другой стороны, когда мы наблюдаем ссылки на такие явления, как грех, ад, уныние, наказание и т.п. используется иной тезеис, принятый для выражения чувств, которые вызывают эти слова и их смыслы.

Усилия, предпринимаемые некоторыми авторами при создании произведений в византийской музыкальной традиции на других языках, должны достаточно серьёзно учитывать хорошо известные старые и традиционные тезеисы, так, как мы используем их в различных музыкальных жанрах, в которых композиторы пишут мелодии (Ирмологион, Стихирарион, Пападики).

В наши дни есть музыканты, живущие в странах, где никто не говорит по-гречески и греческий язык в церковных службах не используется. Некоторые из них пытаются собрать и классифицировать все эти тезеисы, принадлежащие к трём музыкальным жанрам музыкальных сочинений, чтобы создать своеобразный путеводитель в произведениях на их родных языках. Есть примеры таких работ, опубликованных в Интернете, поэтому традиционные формулы музыкальных духовных произведений можно изучать и применять так, как их применяли церковные музыканты в старые времена; можно вводить их как музыкальное «одеяние» гимнов, написанным авторами, не владеющими греческим языком.

5. Мелодическая выразительность

Успеха в плане мелодической выразительности можно достичь, применяя различные варианты устойчивых музыкальных фраз, обращаясь к различным музыкальным жанрам и музыкальным интервалам, присущим им; кроме того, правильно анализируя музыкальные нотации, т.е. именно так, как этому обучали исполнители традиционного направления. Все

эти элементы прочно связаны с уже упоминавшимися компонентами искусства исполнения псалмов.

Можно утверждать, что мелодическая выразительность – венец искусства исполнения псалмов, именно этого и следует добиваться, в надежде создать совершенное музыкальное творение, в чём и состоит цель Православной церковной службы, как неотъемлемой части древнего и чрезвычайно ценного искусства, традиции которого необходимо хранить.

Глубокое знание теории ихосов и музыкальных жанров, в том виде, в котором они сохранились в традиционных музыкальных сочинениях, вне всякого сомнения, необходимо для каждого, кто намерен адаптировать их в другом языке. И, конечно, совершенно необходимо блестящее знание этого языка.

Функционирование ихосов, которые доминируют в мелодии, существование определённых тезеисов в каждом ихосе, чередование музыкальных интервалов, когда это необходимо – вот главные инструменты для тех, кто поставил цель создать гимн на том или ином языке.

В дополнение ко всему, что было сказано о фундаментальных составляющих псалмопевческого искусства, и об их адаптации в контексте иных языковых традиций, представляется целесообразным привести некоторые **выводы**, касающиеся темы данного исследования:

1. Адаптация мелодий, используемых при передаче греческих псалмов на других языках может быть их простой копией и попыткой положить на них текст перевода. С другой стороны, в связи с тем, что музыкальная структура греческого языка соответствует развитию мелодии, необходимо создать столь же прочную связь между музыкой и текстом на другом языке.

2. В любом случае, в этом единстве, приоритетная роль принадлежит Слову, стихам, в то время как музыка призвана выразить их смысл, донести их силу до сердец верующих.

Безусловно, искусство псалмопения связано и с распространением многих мелодий, в которых музыка видится главенствующим компонентом, но в данном выступлении они не анализируются.

3. Анализируя Идиомелы, переведённые на другие языки, мы можем следовать общей форме мелодии, которая связана с исполнением гимнов на греческом языке, но лишь тогда, когда сохранены их структура, а последовательность фраз и их значение соответствуют греческому тексту.

Если один из перечисленных компонентов отсутствует, необходимо применить каждый вариант старых «тезеисов» в новой обработке и попытаться таким образом максимально приблизиться к смыслу оригинала.

4. В греческом языке Просомойя имеет одно и то же число слогов, а ударения (акценты) расставлены в строго определённых местах, поэтому её легко исполнять на ту же мелодию. Когда мы переводим гимн на другие языки, мы не можем соблюсти те же размеры и поэтические формы. Следовательно, необходимо писать и исполнять эти гимны, используя не ту же мелодию, а другую, в каждом случае исходя из смысла текста.

Безусловно, важно следовать тому же гласу, и если это возможно, некоторым базовым мелодическим формулам оригинальной мелодии в Просомойе, но применить одну и ту же мелодию во всех случаях невозможно.

5. Когда нам удаётся глубоко изучить гармоничные связи, существующие между Словом и музыкой в греческих псалмах, и когда мы последовательно пытаемся создать подобные связи в контексте иных языков, тогда постепенно мы можем перейти к созданию гимнов, которые будут действительно следовать традиционной музыкальной модели и её метрической структуре.

В греческой гимнографии мы отмечаем Аутомелон (модель) и Просомойю (многие гимны, которые имеют ту же структуру и исполняются в сочетании с теми же мелодиями) и можем создать подобные сочинения на других языках.

Сказанное предполагает, что поэтов, глубоко изучающих теологию, наследие Отцов церкви, Священное Писание вдохновит и музыка духовной традиции. Если это произойдёт, могут появиться гимны, которые будут исполнять многие верующие. В анализируемом контексте необходимо придавать особое значение глубокой связи Слова и мелодии; существование мелодии во имя раскрытия смысла Слова обязывает нас пытаться понимать и чувствовать истинные смыслы, которые мы призваны выражать в нашем музыкальном творчестве.

(Перевод Л.А. Ахмыловская. Редакция текста – Г.В. Алексеева)

Neil K. Moran, Canada, Toronto

Wechselbeziehungen zwischen dem lateinischen, byzantinischen und slavischen. Kirchengesang im frühen und hohen Mittelalter: Das Cherubikon für Gründonnerstag ΤΟΥ ΔΕΙΠΝΟΥ ΣΟΥ. Liturgiegeschichtliches

Н.Моран, Канада, Торонто

Взаимоотношения между латинскими, византийскими и славянскими песнопениями в раннем и зрелом Средневековье: Херувимская ΤΟΥ ΔΕΙΠΝΟΥ ΣΟΥ. К вопросу истории Литургии

Известный канадский ученый Нил Моран рассматривает связи между латинским, византийским и славянским церковным пением на материале Херувимской в средние века.

Die liturgische Gedächtnisfeier zur Einsetzung der Eucharistie *(feria quinta in Coena Domini)* ist durch eine Anzahl alter Bräuche gekennzeichnet, die die Praxis der frühen Kirche widerspiegeln.[1] Unter diesen Riten sind die Wiederversöhnung der Büßer, die Weihe der heiligen Öle und die Zeremonie der Fußwaschung. Auch verbunden mit diesem Tag ist das Troparion *Τοῦ δείπνου σου*. In Palästina beheimatet, fand dieser Gesang bald Zutritt in die Riten etlicher östlicher und westlicher Kirchen. In der byzantinischen Liturgie wird *Τοῦ δείπνου σου* am Gründonnerstag anstelle des gewöhnlichen Cherubikon während des „Großen Einzugs" vorgetragen. In der Mailänder Liturgie erscheint eine wortgetreue Übersetzung, *Coenae tuae mirabili*, als *Ingressa* bzw. als *Post-Evangelium* zur Gründonnerstag-Messe.

Im folgenden werden Aufzeichnungen dieses Gesangs in der slavischen, byzantinischen und lateinischen Überlieferung in Betracht gezogen.[2]Die Darstellung möge als Beispiel für die Möglichkeiten „einer vom Orient ausgehenden vergleichenden Liturgieforschung" [3] dienen.

Die Aufmerksamkeit der Choralforschung auf das Troparion *Τοῦ δείπνου σου* wurde zunächst durch die Übersetzung, *Coenae tuae mirabili*, im ambrosianischen Ritus erweckt. Dom Paul Cagin stellte in seiner Ausgabe des Codex Brit. Lib. add 34 209 die griechischen und lateinischen Texte gegenüber und veröffentlichte die Melodie in Quadratnotation.[4] Michel Huglo ging auf das Troparion in seiner Studie der ambrosianischen Überlieferung nochmals ein.[5] In einer Untersuchung zum Cherubikon und dessen Parallelen erörterte Anton Baumstark den griechischen Gesang.[6] Kenneth Levy hat in einem Artikel von 1963 die liturgische Geschichte des Gesangs untersucht und legte eine Transkription nach dem Codex Lavra Γ. 3 vor.[7] Zugang zu kirchenslavischen Versionen wurde durch die Entzifferung der Kondakarien-Notation von Constantin Floros eröffnet.[8] Im Jahre 1965 entdeckte Linos Polites in der Kathedrale von Kastoria ein griechisches Asmatikon, in dem das Troparion *Τοῦ δείπνου σου* mit einer einzigartigen Notation aufgezeichnet ist.[9] Über die regelmäßigen Neumen in mittelbyzantinischer Notation wurde eine Reihe Zeichen in großem Format geschrieben, die der Notation der altslavischen Kondakarien aufs engste ähneln. Nach Floros entstammten beide der verlorengegangenen Notation des