

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТИЛИ ЧИНОПОСЛЕДОВАНИЯ ЛИТУРГИИ АДДАЯ И МАРИ В АССИРИЙСКОЙ ЦЕРКВИ ВОСТОКА

Современная христианская церковь включает в себя множество различных ответвлений, возникших на протяжении двух тысяч лет. Разделение их продолжает оставаться основной проблемой в истории христианства. Одной из ветвей восточного христианства является Ассирийская Церковь Востока. В литературе встречаются другие названия этой традиции, такие как персидская, несторианская, ассиро-халдейская, месопотамская, однако в настоящее время по разным причинам они признаны менее удачными [11: 475]. История Ассирийской Церкви Востока,<sup>1</sup> которая в течение многих веков составляла большую часть христианского мира, до последнего времени оставалась почти неизвестной, за исключением лишь отдельных сведений, проникших в европейскую культуру. Этот факт связан, прежде всего, с взаимной изоляцией двух ветвей христианства – восточной и западной, – несмотря на то, что каждая из них возникла из одного источника – вероучения, изложенного на арамейском языке.<sup>2</sup> Неизбежность этой изоляции может быть объяснена и другими причинами, в частности – определенной политической позицией, занятой по отношению к Церкви Востока римско-византийскими императорами и их преемниками, имперскую религию которых Церковь Востока отказалась исповедовать, получив клеймо «несторианской».<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Святая Апостольская Соборная Ассирийская Церковь Востока (до конца XIX в. – Церковь Востока) – древняя апостольская Церковь, возникшая в I в. н. э. в среде арамеоязычного населения Месопотамии. Впоследствии включала в себя представителей многих народов Азии. В начале XXI в. Ассирийская Церковь Востока насчитывает около 400 тысяч верующих, главным образом ассирийцев [9, 375].

<sup>2</sup> Арамейский язык – язык арамеов, семитских племен, пришедших в Сирию и Северную Месопотамию с юга в конце I тысячелетия до н. э. Во всем разнообразии своих исторических вариантов и территориальных диалектов арамейский язык образует, по классификации И.Дьяконова, отдельную подгруппу в составе северо-центральной группы семитских языков. В составе арамейской подгруппы выделяются староарамейский язык надписей IX-VII в. до н. э., «имперский арамейский», бывший официальным канцелярским языком ахеменидов в VI-IV в. до н. э., и многочисленные арамейские диалекты, объединяемые под названием *западных* (пальмирский, набатейский, иудео-палестинский, самаритянский) и *восточных* (сирийский, или эдесский, на котором имеется богатая литература; язык Вавилонского Талмуда IV-VI в. н. э.; современный ассирийский, или новосирийский язык) [4].

Литературный язык, сложившийся на основе арамейских диалектов, называют сирийским, а носителей этого языка – сирийцами (не путать с современными жителями Сирии, главным образом арабами).

<sup>3</sup> «В основе вероучения Церкви Востока – синтез арамеоязычной богословской традиции, представленной Афраатом, Ефремом Сирином, Нарсаем и другими авторами, и богословской традиции Антиохийской школы. Учителями Церкви Востока, наряду с сирийскими авторами, признаются Диодор Тарсский, Феодор Мопсуестийский и Несторий. Вследствие почитания Церковью Востока Нестория, чье учение было осуждено на третьем Вселенском соборе (431), а также Феодора Мопсуестийского, осужденного на пятом Вселенском соборе (553), за ней закрепилось наименование несторианской. Ассирийская Церковь Востока отвергает такое наименование, указывая, во-первых, на свое апостольское происхождение, во-вторых, на то обстоятельство, что учение Нестория, изложенное в его апологическом сочинении «Книга Гераклида», не идентично учению, именуемому несторианством и осужденному на третьем Вселенском соборе. В начале

История Церкви Востока восходит к апостольским временам.<sup>4</sup> Она зародилась в первые века христианства в среде арамеоязычных христиан Сирии и Месопотамии, геополитически разделенных между двумя древними империями: Римской и Персидской [8]. С гибелью ассирийской державы в 605 году до н. э. часть ассирийцев поднялась в горы, найдя там убежище, часть рассеялась среди других племен. В целом же, ассирийцы оставались жить вокруг мест традиционного расселения своих предков. Специалисты полагают, что при отсутствии своей государственности ассирийцы, арамеи, вавилоняне – исконные жители месопотамской цивилизации – интенсивно смешивались между собой. Так нарождалась новая общность людей, которую можно условно определить как арамеоязычные массы семитского происхождения. Эти массы и были первыми, кто подхватил христианское учение сразу же, как только оно выступило на историческую арену.<sup>5</sup>

В современном мире ассирийцы живут диаспорами в Ираке, Иране, Сирии, Ливане, США, Австралии, в странах бывшего СССР и др. «В быту ассирийцы до сих пор употребляют модификат арамейского языка, который к сер. I тыс. до н. э. вытеснил на их прародине в Месопотамии аккадский язык и до прихода в VII в. н. э. арабов оставался *lingua franca* на всем Ближнем и Среднем Востоке» [2: 5].

В традиции Церкви Востока на протяжении веков все знания, умения и певческий репертуар передавались устно, большинство служителей церкви являлись профессионалами, наследуя свое мастерство от учителей. Устная природа данной певческой традиции требует особого подхода к ее изучению.

С конца I, во II и последующих веках на Востоке, в разных христианских общинах, постепенно стали складываться, литургические последования. В издании: «Собрание древних литургий восточных и западных. Анафора евхаристическая молитва» [10] в

---

VII века синтез сирийской арамеоязычной и антиохийской грекоязычной богословских традиций был завершен в сочинениях Баввая Великого. Им же была зафиксирована ставшая традиционной для Церкви Востока христологическая формула; «две природы, две кномы (частные данности природы) в одном лице и одной воле Христа» [9, с. 375].

<sup>4</sup> «Церковь Востока ведет свое происхождение от христианских общин, возникших в Сирии и Месопотамии в I-II вв. н. э. в результате проповеди Евангелия, связанной, по преданию, с именами апостолов Петра, Фомы, а также Аддая и Мария. Кохэ, пригород парфянской столицы Селевкии-Ктесифона, где в начале 80-х гг. I в. н. э. Марием была основана христианская община, стал впоследствии одним из наиболее важных духовных центров Церкви Востока, а Селевкия-Ктесифон – историческим престолом ее католикоса». [9, с. 375-376].

<sup>5</sup> О происхождении современных ассирийцев существует две точки зрения: 1. Сами ассирийцы считают, что они произошли в результате смешения древних ассирийцев с вторгшимися в начале I века в Месопотамию арамейцами, переняв от первых само название, а от вторых язык. Генетически современные ассирийцы в большей степени являются потомками древних ассирийцев нежели арамейцев. 2. Большинство ученых-семитологов считает, что современные ассирийцы генетически и лингвистически являются арамейцами, а ассирийское самоназвание им «привили» европейские и американские миссионеры [1, с. 10].

русском переводе содержатся многие их тексты, среди которых можно найти тексты так называемых «месопотамских» литургий.

Литургия – центральный и главный чин у всех христиан. «Восточно-сирийский обряд<sup>6</sup> происходит от древней сирийской литургии, которую некогда служили в Эдессе», – считает Р. Робертсон [7]. В современной практике Ассирийской Церкви Востока почти без изменений сохранилось три анафоры:<sup>7</sup> *Аддая* и *Мару* (в иной транскрипции Фаддея и *Мария*), *Феодора Мопсуестийского* и *Нестория*. Таинство Евхаристии называется по-сирийски<sup>8</sup> *rāzā* (тайна) [11: 477]. Этот термин чаще всего обозначает все чинопоследование литургии. Центральная молитва литургического чина – анафора – обозначается термином *qūdāšā* (освящение) [11: 477].

Основной и одной из наиболее интересных является анафора *Аддая* и *Мару*, которая также называется апостольской (*qūdāšā da-šlīhē*) или первой анафорой (*qūdāšā qādmāyā*). Литургический чин с анафорой апостолов *Аддая* и *Мару* используется в современной богослужебной практике в течение почти всего календарного года, начиная с Великой Субботы (*šabīā da-qyamīā*) и до периода Благовещения (*sūbārā*), а также при заупокойных службах и в будние дни [11: 477]. Несомненный признак глубокой древности этой литургии заключается в ее особенном авторитете в церковной практике Ассирийской Церкви Востока. При совершении литургии *Нестория* и *Феодора* многое недостающее в их чинопоследовании заимствуется из вышеупомянутой литургии.

В традиции Ассирийской Церкви Востока музыка неотделима от литургического чина, который пропевадается весь целиком.<sup>9</sup> Будущий священник или диакон не может быть рукоположен, если он не овладел восточно-сирийской традицией богослужебного пения, в которой человеческий голос играет главенствующую роль. Таким образом, церковная

<sup>6</sup> Восточно-сирийский обряд – литургическая традиция ряда восточных христианских Церквей: Ассирийской Церкви Востока, Халдейской католической Церкви, Сиро-Малабарской католической Церкви. Богослужение в Церквях восточно-сирийского обряда до настоящего времени ведется преимущественно на сирийском языке (диалект арамейского), хотя также используются арабский и язык малайялам (в Индии, штат Керала) [11: 475].

<sup>7</sup> Анафора (греч. возношение) – евхаристическая молитва. Термином «анафора» в литургии и в богослужебной практике большинства христианских Церквей обозначается центральная молитва Божественной литургии. Во время анафоры происходит чудо преложения хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы [5].

<sup>8</sup> Чтение и письмо в сирийском (арамейском) и в современном ассирийском языках, как и в других семитских языках, направлено справа налево. «Что касается письменности, то до V века сирийцы пользовались «эстрангелой», что в переводе с греческого значит «округленный». Позже на основе эстрангелы были созданы два новых варианта сирийского письма: западно-сирийское – «серто», или «яковитское» и восточно-сирийское – «несторианское». Последнее является также письмом современного ассирийского языка». Заглавных букв сирийский и ассирийский алфавит не имеют, хотя буквы эстрангело иногда заменяют их. Алфавит состоит из 22-х букв, которыми обозначаются согласные звуки. Для обозначения гласных звуков используются вспомогательные надстрочные и подстрочные знаки – огласовки [1, с. 12, 15]. Грамматическое ударение, как правило, падает на предпоследний слог слова.

<sup>9</sup> Кроме так называемых «чтений» (фрагментов канонических текстов) и проповеди священника.

музыка Ассирийской Церкви Востока представляет собой вокальную музыку, то есть унисонное пение, сопровождающее богослужение.

Службы Ассирийской Церкви Востока богаты разнообразными церковно-музыкальными формами и песнопениями различного содержания. Эти песнопения включаются между молитвословиями, чтениями священных книг, сопровождают крестные ходы и т.п. Тексты песнопений раскрывают главную тему того или иного праздника или дня памяти святого, поучают слушателей в поэтической форме важнейшим догматам веры. При этом музыкальный компонент способствует глубокому запечатлению воспринимаемых текстов в памяти и в сознании прихожан и одновременно дает их эмоциональное толкование.

Значительная часть богослужебных песнопений Ассирийской Церкви Востока поется **силлабически**, без внутрислоговой мелодики. Хотя каждое песнопение индивидуально, однако, сопоставляя их между собой, можно выделить основные общие черты, характерные для данного стиля духовного пения.

Среди текстов, представляющих силлабическое пение, следует назвать такие: молитва «Отче наш» (*avūn d-bašmaia*), Трисвятое (*qaddiša alāhā*), гимн «Тебя, Господи» (*lākū mārā*), гимн перед чтением Евангелия (*tūrgāmā*), гимн Троице (*tlītāujtā*), тропарь тайн (*‘ōnūtā d-rāzē*), ектении (*kārōzūtā*) «Встаньте красиво» (*nqum šappīr*), «Все мы со страхом и почтением» (*kullan b-dihltā v-īqārā*) и «Господи, очисти грехи» (*maria hasā hḡāhī*), песнопения «По истине, Господи, мы недостойны» (*bašrārā mār lā šāvījnan*), «Смотри что это – я» (*hzāv hākijl d-innānā*) и «Отче наш» (*bāban d-bašmaia*).

Среди вышперечисленных песнопений встречаются как развернутые целостные композиции, так и более краткие, представляющие собой составные части антифонов. Следует отметить, что существует ряд песнопений, которые являются «самоподобными» и исполняются с разными текстами в зависимости от дня календаря.

Силлабическое пение по своему характеру весьма близко следует за строением текста. Членение напева соответствует делениям текста на стихи и строфы. Каждому стиху соответствует музыкальное предложение, каждой строфе – музыкальный период, который, как правило, складывается из двух предложений, хотя не исключается строение из одного предложения. Например, музыкальный период нижеследующей ектении (*kārōzūtā*) состоит из одного предложения, которое повторяется в виде разномасштабных вариантов с одинаковой каденцией.

Пример<sup>10</sup> 1.

Музыкальный пример 1 представляет собой фрагмент песнопения, состоящий из десяти строк. Каждая строка начинается с заголовка исполнителя: «Диакон» или «Хор». Музыка записана на нотном стане с ключом F-dur и ритмом 4/4. Под нотами приведены русские тексты, соответствующие мелодии. Двойные слесы // в конце каждой строки обозначают окончание фразы.

Диакон  
вмар - пэ - и - на са - хэль - ва - та лях - на - ва - тан.

Хор  
марь - я хас - са хта - һэ вса - хэль - ва - та д'ав - дэйк.

Диаконы  
вам - дах - хэ - и - нан тэ' - ра - тан мин пу - ла - гя вхэр' - я - нэ.

Хор  
марь - я хас - са хта - һэ вса - хэль - ва - та д'ав - дэйк.

Диаконы  
кяд шап - ян наф - ша - тан мин ак - та вав - эль - двав - ву - та.

Хор  
марь - я хас - са хта - һэ вса - хэль - ва - та д'ав - дэйк.

Диаконы  
нэ - сав куд - дша внэт - кад - даш вру - ха д'куд - дша.

Хор  
марь - я хас - са хта - һэ вса - хэль - ва - та д'ав - дэйк.

Ектения (*kārōzūtā*) исполняется респонсорно. Группа диаконов интонирует прозаические фразы, на которые неизменно отвечает хор. Таким образом, схема песнопения выглядит так: A, R, A<sub>1</sub>, R, A<sub>2</sub>, R, A<sup>n</sup>, B, C, D, где D – завершающая устойчивая тексто-мелодико-ритмическая формула «Помолимся, мир с нами».

Пример 2.

Музыкальный пример 2 представляет собой фрагмент песнопения, состоящий из одной строки. Музыка записана на нотном стане с ключом F-dur и ритмом 4/4. Под нотами приведены русские тексты, соответствующие мелодии. Двойные слесы // в конце строки обозначают окончание фразы.

Диакон  
нсал - ле шля - ма ам - ман.

Периоды соединяются в строфы, соответствующие группам стихов, а их совокупность образует весь напев песнопения.

Классическим образцом силлабического пения является пение священнослужителями и хором молитвы «Отче наш» (*avūn d-bašmaia*).

<sup>10</sup> В данной статье в качестве нотных примеров приводятся фрагменты песнопений.

Пример 3.

**Священник, диаконы и хор**

а-вун д'ба-шма - йя ни - ткад-даш шмах, тэ ты ма - льку-тах. кад-диш кад-диш кад-ди-шат а - вун д'баш-ма-йя да-млен шма-йя в'а-р'а ра-бут шу-вхах, ы - рэ в'на-ша ка - эн лях, кад-диш кад-диш кад - ди-шат. а-вун д'ба-шма-йя ни - ткад-даш шмах, тэ-ты ма - льку-тах. нэ-нвесеы - в'я-нах ай-кян-на д'ба-шма-йя ап б'а-р'а. на-влян ля-хма д'су - нка-нан я - вма-на, ва-шву-клян ха-вбэйн, ай-кян-на д'ап хнан шва-кын лыха-я-вэйн. влята-лянли-сье-на, ил-ля пас-санмин би-ша, мэ-тэль д'ди ля-хэ ма-льку тах в'хэй ляв'тэ шбу хта-ля-лям а льмина-мин.

**Священник** **Диакон**

шу-вха лав-ва вля - вра валь-ру-ха д'ку-дша мин а-лям ва-дам-ма-ля-лям а-мин в'а-мин.

Молитва в течение литургии звучит трижды: в начале *Литургии слова* (или *Литургии оглашенных*) и дважды в *Литургии причащения* (в начале и в конце). Текст данной молитвы разделен на соразмерные фразы, в которых, в основном, от 10 до 14 слогов. Для напева характерно четкое соблюдение структуры, которая следует за словом. Все остановки находятся в моментах словоразделов, период состоит из двух предложений, соответствующих двум текстовым фразам.

Тексты силлабических песнопений могут быть как прозаическими («мерная проза»), так и поэтическими. В случае, если текст поэтический, масштаб каждого периода стабилен и соответствует ритму стиха.

Примером песнопения, опирающегося на поэтический текст, является гимн перед чтением Евангелия. Его поют антифонно, чередуя строфы, две группы исполнителей – священник с диаконами и хор, Особенностью данного гимна является поэтический текст со стихом 4+4+4 (+2 – припев). Данный напев – политекстовый, с групповой прикрепленностью текстов. В связи с тем, что структура текстов стабильна, масштаб музыкального периода, состоящего из двух предложений, соответствует одной строфе и не меняется.

Пример 4.

**Священник и диаконы**

и - вах мну-мнэ, нге б'ба-ба вбру-на, вру-ха д'ку-дша, һа - нгя  
 ба - трэ кья - нэ, в'ба - трэ кну - мэ, б'и - шо мши - ха.  
 ба - трэ кья - нэ, в'ба - трэ кну - мэ, б'и - шо мши - ха.  
**Хор**  
 бнэй мад-дэн - ха, нгя кяд һу - мэ - нун, б'и - шо мши - ха, һа - нгя.  
 д'бар а - ля - һа, львэ - шле па - гра, ах бар - на - ша.

Примером песнопений, опирающихся на «мерную прозу», является гимн «Тебя, Господи» (*lākū mārā*).

Он звучит в *Литургии слова* (или *Литургии оглашенных*). Его респонсорно исполняют священник, диаконы и хор. Гимн повторяется трижды, после каждого повторения вкрапляются речитативные фразы священника и диакона, образуя последовательность R<sup>11</sup>, b, R, c, d, R, e. При этом текстовые фразы b, c и d в музыкальном отношении являются вариантами одного периода, а завершающая фраза «Помолимся, мир с нами» – иного строения, это – устойчивая тексто-мелодико-ритмическая формула (см. Пример 2). Так как текст гимна прозаический, то масштаб фраз варьируется и представляет собой четыре фразы по 9, 8, 7, и 8 слогов. Музыкальный период складывается из двух предложений.

Пример 5.

**Хор**

ля - ху ма - ра д'ху - ля ма - вдэ - нан. влях и - шо мши - ха мша-бхи - нан.  
 д'аг - ту мна - хма - на д'па-грэйн. в'аг - ту па - ро - ка д'на - вша - тан.

<sup>11</sup> Рефрен, исполняемый хором.

**Священник**

а - ши - гит да - хья - ит - и - дэ в'ит - кя - ркит льма-дбах ку - дша.

**Хор**

ля - ху ма - ра д'ху - ля ма - вдэ - нан. влях и - шо мши - ха мша - бхи - нан.

д'ат - ту мна - хма - на д'па-грэйн. в'ат - ту па - ро - ка д'на - вша - тан.

**Священник**      **Диакон**

шу - вха лъав - ва вля - вра валь ру - ха д'ку - дша. мин а - лям вад - да ма лья - лям а - мин в'а - мин.

Исполнение нескольких текстов на один напев по принципу *rēš qālā*<sup>12</sup> вызывает необходимость координации с ним текстов разного ритмического строения. Для этого могут быть использованы в качестве «вставок» несмыслонесущие слова. Так, в гимне перед Евангелием и в ектении (*kārōzūtā*) «Все мы со страхом и почетом» используются припевное несмыслонесущее слово «*hangia*», с помощью которого текст согласуется с напевом (см. Пример 7). Данный способ соотношения текста и музыки встречается и в ряде других песнопений.

Большинство силлабических песнопений – узкообъемные. Диапазон напевов, как правило, не превышает чистой квинты или квинты (реже терции).

Пример 6.

**Хор**

гли - та - йу - та дбаһ ит - тбар - рах мһай - мнэ ке - нэ в'ав - ва - һа - та кад - ма - йэ,

баһ ит - бар - рах ум - ра һа - на вһэһ - вэ мбар - ха мик - кэль вад - дам - ма лья - лям.

<sup>12</sup> В восточно-сирийской богослужбной традиции принцип пения «по моделям» носит название *rēš qālā* (главная мелодия, напев). Термин обозначает как особенный песенный текст, написанный в специфическом ритме, так и мелодию этого песнопения; используется для обозначения первой строфы песнопения, так как песнопения, относящиеся к этой категории – строфические и все строфы поются на мелодию «головной» строфы. Дж. Палакаль отмечает, что *rēš qālā* – композиционный принцип, который служит как ритмической, так и мелодической моделью для сочинения новых текстов на существующую мелодию. В связи с этим Дж. Палакаль переводит термин как «модельная мелодия» и определяет его как завершенный и фиксированный напев, который ассоциируется с текстом, написанным в специфическом поэтическом ритме. Исследователь отмечает, что значительная часть литургической музыки Церкви Востока принадлежит к данной категории. [13: 130-132]

внат тар рай марвляд ам рин бэминкульнэх янкульа кан. внэш тар тахбухльта ва та бад мутбайтэ

д'ав-ра - намвнэс-ге внэ-рав кын' я - нэ эх бай-тэ д'и-ов ке - на. внэт-кай-ям бас-ла-ва - та

д'марь - ям бтуль - та кад - днш - та. мек - кэль валь - лья - лам.

Напевы узкого объема образуют основной стилевой пласт литургии, хотя в музыкальном материале встречается и часть песнопений с более широким диапазоном, они принадлежат к иному стилевому пласту, более светскому, связанному отчасти с песенно-танцевальным началом.

Эпизодически в песнопениях может возникать мелоречитация. В качестве основного тона речитации выступает чаще всего третья ступень, что дополнительно подчеркивает важность терцового диапазона напевов.

Пример 7.

**Диякон**  
а - рым каль - хон вшаб - бах кул - ле ам - ма лья - ля - ха хай - я.

**Хор**  
кад - ди - ша а - ля ха кад - ди - ша хель - та - на

кад - ди - ша ля - май - о - та нт - ра - хам а - лейн.

**Священник**  
шув - ха льяв - ва вляв - ра валь - ру - ха д'куд - ша.

**Хор**  
кад - ди - ша а - ля ха кад - ди - ша хель - та - на

кад - ди - ша ля - май - о - та нт - ра - хам а - лейн.

Типичное мелодическое строение имеет молитва «Отче наш» (см. Пример 3). Общая музыкальная форма песнопения складывается из восьми периодов, представляющих собой вариантное повторение первого. Завершается песнопение

устойчивой тексто-мелодико-ритмической формулой «Помолимся, мир с нами» (Пример 2). В буквенном выражении схема напева молитвы выглядит так: А, А<sub>1</sub>, А<sub>2</sub>, А<sub>3</sub>, А<sub>4</sub>, В, А, с. Мелодическая композиция включает в себя речитативное интонирование, нисходящее мелодическое и волнообразное движение в каденционных устойчивых формулах.

Строение бо́льшей части мелодических композиций песнопений основано на вариантном повторе первого периода по форме А, А<sub>1</sub>, А<sub>2</sub>, А<sub>3</sub>... Эта форма возникает в песнопениях, не связанных с респонсорным исполнением. Отступление от данного принципа организации композиции возникает в случае появления в некоторых песнопениях заключительного мелодического периода иного строения (см. Пример 5).

Другой принцип организации мелодической композиции связан с респонсорным исполнением песнопений. В этом случае мелодическая композиция строится по схеме А, R, А<sub>1</sub>, R, А<sub>2</sub>, R, А<sub>3</sub>, R, В, где один и тот же мелодический период репризно повторяется в качестве рефрена. Так, пение Трисвятого (*qaddiṣa alāhā*), звучащего в литургии за гимном «Тебя, Господи» (*lākū mārā*), аналогично гимну трижды повторяется респонсорно, чередуясь с речитативными фразами священника и диакона, образуя в целом композицию – а-R-b-R-c-R-d (см. Пример 5).

Текстовые фразы песнопения озвучены вариантами одного и того же периода, а заключительная фраза является устойчивой тексто-мелодико-ритмической формулой «Помолимся, мир с нами». Рефрен (R) представляет собой период из двух предложений. Как видно из примера, в этих композициях может появляться заключительная фраза самостоятельного мелодического содержания.

Особенностью ладового строения напевов является наличие во многих из них двух вариантов второй ступени – «натуральной» и «низкой». Их появление нельзя расценивать как хроматическую последовательность, так как они всегда встречаются на расстоянии и входят в разные мелодические звенья напевов. При этом существует определенная закономерность их функционирования. Выбор того или иного варианта второй ступени связан, как правило, с направлением мелодического движения. При восходящем движении появляется вторая «натуральная» ступень, а при нисходящем – вторая «низкая».

Пример 8.

**Диакон 1**

кул - лян б'дэ - хэль - та в'и - ка - ра, нэт - кров ра - за

д'паг - рэ вад - мэ нге як - ки - ра д'па - ро - кан.

**Диакон 2**

б'либ - ба дахь - я вав - най - ма - ну - та ша - рир - та.

нет - кяр хаш - шэ нге внэт - ба - йян ба - кья - тэ.

Строение мелодики напевов в целом характеризуется преобладанием нисходящего движения в сочетании с волнообразным.

Характеризуя ладовую сторону песнопений, следует отметить, что существуют одноопорные лады, но в основном преобладают лады с переменностью опорных тонов, в качестве которых выступают финалисы периодов. Эту переменность можно считать родовым признаком литургических песнопений. Сопоставление периодов, завершающихся разными опорами, весьма типично для данного стиливого пласта. Самый распространенный вид переменности опорных тонов – I-II<sup>13</sup> (субтон), то есть переменность опор, отстоящих друг от друга на интервал большой секунды. Однако встречаются и другие виды переменности. Например, I-3, что объясняется важностью третьей ступени, которая часто выполняет функцию тона речитации и мелодической вершины.

Существуют и более сложные виды переменности, при которых лад следует оценивать как нецентрированный, так как между опорными тонами нет никакой субординации. В гимне перед чтением Евангелия (см. Пример 4) используется лад со звукорядом IV-III-II-I-2 с переменностью I и II ступеней. Примером переменности, в которой участвуют более двух тонов, является песнопение *bašrārā mār lā šāvījan*, исполняющееся антифонно, где на трехкратный возглас священника трижды отвечает хор. Период включает три предложения, в которых наблюдается «мерцание» финальных тонов 4-3-I.

<sup>13</sup> Обозначение ступеней лада дается по системе, принятой в настоящее время в этномузыкологии: вверх от основного тона – арабскими цифрами, вниз – римскими.

Пример 9.

**Хор**

баш - ра - ра мар ля ша - вэй - нан.

хо - нэйн мар кяд ля ша - вэй - нан.

давь - яд хал - ля - шу - тан вмэ - туль хта нэйн

саг - ги - йэ.

Таким образом, все характеристики силлабического пения (диапазон, лад, мелодика, композиция) позволяют оценить его как единый в стилевом отношении музыкальный пласт.

Говоря о **псалмодической** составляющей литургического чина Ассирийской Церкви Востока, необходимо определить значение употребляемого нами термина «псалмодия». В музыковедческой и филологической научной литературе этот термин охватывает большое количество явлений, подчас несходных между собой. Исследование всех значений термина «псалмодия» не входит в задачу нашего исследования. Рассмотрим лишь те из них, которые оказались наиболее распространенными в музыкознании.

Термин «псалмодия» является производным от «псалом». Из буквального перевода с греческого языка следует его понимание как пение псалмов. На эту связь указывают существующие определения, и возможно этим объясняется отсутствие соответствующей специальной статьи в «Музыкальном словаре» Г.Римана [6], в котором значение термина «псалмодия» раскрывается автором в статье «Псалом». Так, псалмодия определяется Г.Риманом как «речитатив, ритмика которого сообразуется исключительно с требованиями текста». В статье И.Лебедевой, помещенной в «Музыкальном энциклопедическом словаре» [3: 445], приводится следующее определение: псалмодия – «псалмопение, а также тип мелодии, характерный для псалмов и основанных на них церковных песнопений». Н.Темперли (N.Temperley), автор статьи «Псалмодия», опубликованной в Музыкальном словаре Гроува (The New Grove Dictionary of Music and Musicians) [14], указывает на две традиции употребления термина «псалмодия», соответствующие двум определениям: 1) Псалмодия – в переводе с греческого означает «пение псалмов». Греческий термин, который первоначально означал пение под струнный

инструмент, но с начала раннего христианства относится к пению или сочинению псалмов; 2) Псалмодия – общее определение музыки, певшейся в протестантских церквях Англии и Америки с XVII до начала XIX в. Следуя традиционной практике римской церкви, этот термин первоначально связывался с пением псалмов, но последние постепенно были заменены «гимнами», под которыми понималась вся музыка, певшаяся любительскими хорами.

В средневековых христианских культурах псалмодическая речитация выходит за рамки традиции озвучивания исключительно текстов библейских псалмов. Псалмодия становится в них одним из основополагающих принципов, регулирующих взаимоотношения слова и музыки. Псалмодия определяется нами как специфическая речитативная традиция омузыкаливания прозаического текста, подчиняющаяся законам интонационной ритмики. Поскольку термин трактуется по-разному, в том числе и широко, отметим, что мы относим к псалмодическому стилю те песнопения, в которых моменты псалмодирования на одном, двух звуках завершаются небольшими внутрислоговыми формулами, что позволяет также отнести этот стиль к невматическому.

Для псалмодирования восточно-сирийской литургической традиции характерен свободный ритм. Обращает на себя внимание узкий диапазон напевов данного стиля, определенность опорного тона, ладовая центрированность, наличие кратких мелодических формул, лежащих в основе псалмодирования, и включение в мелоречитацию внутрислоговых распевов, которые расположены преимущественно в предкадансовой зоне и построены на варьировании одной и той же формулы.

В псалмодическом стиле в литургическом чине исполняются следующие песнопения: антифонный псалом с припевом «Аллилуия» (*marmītā*) (см. Пример 10), антифонный псалом с припевом «Аллилуия» перед чтением Апостола (*šūrāyā*), респонсорный псалом с припевом «Аллилуия» перед чтением Евангелия – аллилуарий (*zūmārā*), ектения (*kārōzūtā*) «Встаньте красиво» (*nqum šappīr*), песнопение, сопровождающее удаление оглашенных «Кто не принял крещение да изыдет» (*man dlā šqīlālā tamodītā nīzal*), Символ веры, *kārōzūtā* «Воздайте мир друг другу» (*hav šlāmā had lhad*) и песнопение «Свят, свят, свят» (*qaddīš*).

Для данной группы песнопений характерен прозаический текст. Используются либо тексты псалмов, либо другие молитвенные тексты. Согласно уставу богослужения тексты некоторых песнопений в разные дни могут изменяться. Так, например, антифонный псалом с припевом «Аллилуия» перед чтением Апостола (*šūrāyā*) содержит начальные стихи псалмов, но их число в тексте может меняться, обычно от трех до восьми [12].

Многие признаки звуковысотного строения песнопений псалмодического стиля повторяют признаки силлабического пения, что свидетельствует о наличии единого интонационного поля среди основных песнопений литургического чина. С песнопениями силлабического пения их объединяет узкообъемный диапазон, перемена опор лада, наличие второй вариантной ступени.

Тем не менее, существует и специфика песнопений псалмодического стиля. Несмотря на то, что их диапазон, как и напевов силлабического пения – чистая кварта, чистая квинта, опорный тон может быть не нижним, а вторым сверху, то есть реальный звукоряд часто выглядит так: III-II-1-2, III-II-1-2\*. В отличие от напевов силлабического стиля, центрированность лада здесь не всегда выступает в столь яркой форме.

В связи с тем, что песнопения рассматриваемого стиля опираются на прозаические тексты, масштабы периодов варьируются. Однако все периоды построены однотипно: в начале периода звучит речитация, в каденции – мелодическая формула. Подобные мелодические формулы встречались и в песнопениях силлабического стиля.

Очевидно, что мелодика в песнопениях псалмодического стиля не имеет таких ярко выраженных контуров, как в силлабическом пении. В данном случае мелодия либо «держится» на одном звуковысотном уровне, распределяясь между двумя, тремя звуками, либо просматривается слабо выраженная тенденция к нисходящему движению.

Композиционная форма всего песнопения складывается из вариантного повторения первого периода и завершающего, в качестве которого выступает устойчивая тексто-мелодико-ритмическая формула (МК<sup>14</sup> = А, А<sub>1</sub>, А<sub>2</sub>, А<sub>3</sub>, В). Часто между вариантным повторением первого периода вставляется рефрен (МК = А, R, А<sub>1</sub>, R, А<sub>2</sub>, R, А<sub>3</sub>, R, В).

Пример 10.

Священник  
да-ин лътэ-виль бзад - ди-ку-та ha - лле-лу-йя.

Диакон  
валь ам - мэ б'ha - йма - ну - та ha - лле - лу - йя.

Священник  
шув-ха лъа-ва ва-вра в'ру - хад'куд-ша ha - лле-лу-йя.

<sup>14</sup> Мелодическая композиция.

**Диакон**  
мин а - лям ва - дам - ма лья - лям а - мин ва - мин ха - лле - лу - йя.

**Священник и диакон**  
хал - ле - лу - йя хал - ле - лу - йя и - хал - ле - лу - йя.

**Диакон**  
нсал - ле шля - ма ам - ман.

Возможно строение периода с чередованием двух мелодических фраз, первая из которых поется силлабически на одном звуке с захватом двух, трех дополнительных тонов, а вторая представляет собой устойчивую каденцию с внутрислоговыми распевами и служит своеобразным рефреном, расположенным в конце каждого построения. В отличие от масштаба второй фразы, который стабилен, масштаб первой может расширяться или сужаться в зависимости от количества слогов в стихе (см. Пример 11).

Наибольший интерес в этом пласте пения представляют собой *мелодические формулы*, которые звучат в конце периодов. Они могут по-разному соотноситься с текстом, встречаются как краткие, так и большие распевы вплоть до десяти звуков на одном слоге. Начало мелодической формулы может быть без подтекстовки, а в конце слоги распеваются, но чаще подтекстована вся мелодическая формула (см. Пример 10).

Конечные мелодические формулы в песнопениях литургического чина весьма унифицированы в музыкальном отношении. Они охватывают несколько звуков (обычно два или три) и представляют собой либо нисходящее, либо восходящее движение к опорному тону, которые иногда комбинируются. В целом преобладает нисходящее движение, распеваются либо все звуки формулы, либо один из них. Как правило, это оппозиционный звук опорному тону, при этом не исключается и распев самого опорного тона.

Орнаментальные распевы и ритмика каденций противопоставляются равномерному начальному звучанию периода. Прихотливый, изысканный мелодический контур формул отсылает нас к особенностям восточной музыки и ярко характеризует данный пласт пения. Именно образец такого пения и демонстрирует антифонный псалом с припевом «Аллилуия» (*marmīlā*). Внутрислоговые мелизматические распевы расположены в нем на гранях формы, завершая мелодическую фразу, либо на значимых, выделенных по содержанию словах (см. Пример 10).

Песнопение «Свят, свят, свят» (*qaddīš*) – пример хорового псалмодического пения. В нем привлекает внимание не только чередование силлабического и мелизматического

пения, наличие двух- и трехдольных ритмических формул, второй низкой ступени, но и удивительно ясная форма. Первое построение варьируется масштабно, второе выдерживается очень точно. Всему напеву предшествует запев на материале рефрена. В целом форму композиции можно назвать строчной.

Пример 11.

**Хор**

кад - диш кад - диш кад - диш  
кад - диш марь - я а - ля - ља хэ - льта на.  
дам - лен шма - љя в'а - р'а мин тэшб - ха тэ.  
вмин к'ян н - - ту тэ.  
вмин љэд - ра д'зи - вэ мша бха.  
о - ша - на ба - - мра вмэ.  
о - ша - на љав - рэ д'да вид.  
брих д'ит - та в'а - тэ баш - мэ д'ма рья.  
о - ша - на ба - - мра вмэ.

Таким образом, псалмодическое пение, имея безусловные имманентные черты, органично вписывается в общее «стилевое» поле восточно-сирийского литургического чина, обнаруживая заметные параллели с пластом силлабического пения.

Значительная часть богослужебных текстов в литургическом чине Ассирийской Церкви Востока интонируется **литургическим речитативом** [12]. Он характерен в основном для сольного исполнения служащего священника, а также эпизодически может

входить в диалог между священником, диаконами и хором. Особенность данного речитатива в том, что он свободно импровизируется, при этом «певец» использует высотно фиксированные речитации с простыми каденционными формулами. Однако и в этой свободной импровизации исполнители следуют традиции, неизменно опираясь на похожие формулы, передаваемые из поколения в поколение [12].

Вероятно, речитативное пение имеет древнее происхождение, о чем свидетельствует его звучание, близкое к чтению. В нем большая часть слогов произносится довольно быстро, почти скороговоркою, без определенной меры и только в конце периодов появляются мелодические обороты, имеющие определенное ритмическое оформление.

Пример 12.

**Священник**

ха иль ма-ран у а - ля нан лъзаб-бу-ну танбах на- нух, кяд д'ав-дах лъхэ-лъмат д'ра зэ кад ди шэ,  
пэш ле йу - вэ ка кад-дад-ти пур-ка-нан д'къя-нан за бун, брах-мэ д'бру-нух хаб-ба - ва, ма - ра д'куль,  
**Диакон**  
ав - ва ва - вра вру - ха д'куд-ша лъаль-мин. а - мин.

Периоды в композициях данного стиля включают в себя большое количество слогов и не имеют равномерного деления. При этом только некоторые ударения слов текста отмечаются незначительным повышением или протяжением звука.

Безусловно, текст господствует над музыкальным оформлением. Ритмическая сторона литургического речитатива характеризуется гибкостью и свободой. Фразировка опирается на естественное произнесение текста и дыхание с остановками на более долгих длительностях в конце фраз. Речевые ударения, как правило, не совпадают с музыкальными, что придает речитативу особую свободу и гибкость. Этот стиль литургического речитатива, прежде всего, характерен для молитвословий, произносимых священником. Именно им свойственно относительно свободное импровизационное интонирование, опирающееся на устойчивые мелодические формулы и каденции. Музыкальная форма следует за прозаическим текстом. Чаще всего она складывается из кратких смысловых фраз-периодов разной протяженности. Литургический речитатив также «проникает» в пение и может с ним чередоваться.

Известно, гимнография была жанрово многообразна в практике Ассирийской Церкви Востока. Гимны – один из самых характерных музыкальных жанров восточно-сирийского богослужения – создавались, начиная с первых веков христианства, и всегда составляли значительную часть церковных чинов. Такие песнопения поются от начала до конца без перерыва сольно либо хором. К ним относятся песнопения, как праздничных дней, так и будней. В исследуемом литургическом чине можно выделить две группы гимнов с точки зрения их музыкального стиля. Гимны первой группы исполняются в так называемом *силлабическом* стиле и звучат периодически в течение всего литургического чина. В то же время, существует вторая группа, гимны которой с точки зрения поэзии принадлежат к тому же пласту, что и гимны первой группы, но с точки зрения музыкального стиля относятся к другому. Они представляют собой более поздний музыкальный пласт и вызывают прямые аналогии со светским песенным творчеством ассирийцев. Поэтому данный стиль мы условно назвали *песенным*, но эта группа гимнов в настоящей статье не рассматривается.

Таким образом, в литургии Ассирийской Церкви Востока нами выделены четыре основных музыкальных стиля: *силлабический*, *псалмодический*, *речитативный* и *песенный*. Каждый из них обладает своеобразием, но вместе с тем все стили имеют много общего. К общим свойствам можно отнести сходную организацию ритма текстов и соответственно музыкального ритма, общность в диапазонах звучания песнопений и сходство ладового строения. Большинство молитв и песнопений звучат в узкообъемных ладах, основной диапазон ладов чаще всего не превышает чистой кварты и квинты. Все это, безусловно, создает единое стилевое поле, служащее объединяющим фактором. Вышеописанные музыкальные стили песнопений, входящих в чинопоследование литургии, составляют его основную, наиболее древнюю часть.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Агассиев С.* Грамматика современного ассирийского языка. СПб., 2007.
2. *Зая И.* История ассирийцев с древних времен до падения Византии. М., 2009.
3. *Лебедева И.* Псалмодия // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 445.
4. Онлайн энциклопедия Кругосвет. [Электронный ресурс].  
[http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/lingvistika/ARAMESKI\\_YAZIK.html](http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/ARAMESKI_YAZIK.html)
5. Православная Энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. [Электронный ресурс]. <http://www.pravenc.ru/text/115030.html>
6. *Риман Г.* Музыкальный словарь. М., 1901.

7. Робертсон Р. Восточные христианские церкви: Церковно-исторический справочник. СПб., 1999. Библиотека Якова Кротова [Электронный ресурс].  
[http://www.krotov.info/history/20/1960/robe\\_025.html](http://www.krotov.info/history/20/1960/robe_025.html)
8. Святая Апостольская Соборная Ассирийская Церковь Востока – сайт московской общины. [Электронный ресурс]. <http://assyrianchurch.ru/publ/2-1-0-3>
9. Селезнев Н. Ассирийская Церковь Востока // Большая Российская Энциклопедия. Т. 2. М., 2005. С. 375-376.
10. Собрание древних литургий восточных и западных. Анафора евхаристическая молитва. М., 2007.
11. Ткаченко А. Восточно-сирийский обряд // Православная энциклопедия. Т. 9. М., 2004. С. 475-484.
12. Husmann H. Syriac church music // The New Grove's Dictionary Music and Musicians. (Электронная версия)
13. Palackal J. Syriac chant traditions in south india: A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctoral of Philosophy City University of New York. 2005.
14. Temperley N. Psalms Metrical // The New Grove's Dictionary Music and Musicians. (Электронная версия)