

Іван МІЩЕНКО (Львів – Салоніки)

СУЧАСНА ПРАКТИКА ЛІТУРГІЙНОГО СПІВУ ГРЕЦЬКОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ І ПИТАННЯ ОСМОГЛАССЯ

Невід’ємною ознакою християнських богослужінь (у кожному з обрядів) є півче виконання літургійних текстів. Упродовж історичного розвитку витворилися два основні типи сакрального співу: візантійський та григоріанський, що увібрали в себе найдавніші інтонаційні формули музики Антіохії та Єрусалиму,¹ а також елементи музичних культур народів, що перебували під впливом Константинопольського або Римського патріархатів. У рукописах X ст. можна виділити їхні спільні характерні ознаки, якими є мікрохроматика та невменна нотація, однак чітко простежується домінування грецько-візантійської музики на теренах всього Середземномор’я, що вплинуло на формування григоріанського співу та церковної музики основних православних Церков Сходу. Одним з прикладів пов’язаності західної церковної музики з візантійською є традиція латинських аквітанських (регіон на південному заході сучасної Франції) рукописів², де знаходимо гимни з грецьким текстом та мелодією, майже ідентичною з візантійською³, за винятком нотації. Або ж рукопис *Benevento VI. 38 f. 42r*, що містить піснеспів *’Οτε τω σταυρώ*⁴ (нотація Беневенто) у двох варіантах: грецький текст латинською транслітерацією та латинський переклад *O quando in cruce*⁵. Унікальною є також «семіографія Ермуполя»⁶, що отримала назву від папірусу Ryland 25⁷

¹ E. Wellesz. *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*. Kraków 2006, с. 58.

² При аналізі стародавнього літургійного гимну *Αγιος, άγιος, άγιος...* («Свят, свят, свят...»), що знаходиться в *Codex Paris NB*, lat. 1121, f. 24r (X ст.), зустрічаємо семіографію, що не вказує точної висоти, а вимальовує над текстом рух мелодії.

³ Рукопис 1336 року, *EVE 2458*, ф. 167β–168α.

⁴ Тропар Великої п’ятниці, Час 9. Текст св. Кирила Єрусалимського або св. Кирила Александрійського, автор мелосу невідомий.

⁵ Порівняльний аналіз та транскрипцію цього піснеспіву за латинськими та візантійськими невмовими рукописами подає Марія Александру в праці *Εξήγησεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής*. Θεσσαλονίκη 2010, с. 54.

⁶ Місто, що знаходилося в Середньому Єгипті над Нілом.

⁷ *Catalogue of the Coptic manuscripts in the collection of the John Rylands Library*. Manchester – London 1909.

(кін. VII – поч. IX ст.). Тут міститься піснеспів Йоана Дамаскина на честь Пресвятої Богородиці *Επί Σοι χαίρει* («Тобою радується»), який використовується як задостойник на Літургії св. Василя Великого. Завдяки дослідженням і транскрипції⁸ цього піснеспіву вдалося отримати мелодію силабічного типу з елементами речитативу. Співставлення з сучасною практикою виконання⁹ цього гимну дає підстави говорити, з одного боку, про ретельне зберігання візантійської пісенної традиції грецькою православною Церквою¹⁰, а з іншого — про поширення її на всій території Візантійської імперії часів правління Юстиніана I.

Грецька православна Церква, як і Церкви Володимирового хрещення, є спадкоємницею обрядово-літургійного життя Церков, що існували на території Візантійської імперії. Однак на відміну від східнослов'янських церков, які здійснювали переклад та адаптацію літургійних текстів та їх мелодій, грецька православна Церква перейняла цей літургійний матеріал з грекомовної Візантії без суттєвих змін. Одним із таких скарбів є осмогласся — музична система, що виросла з ментальності та культури народів Близького Сходу, християнського богослов'я (розуміємо тут не лише християнські світоглядні та моральні концепції, покладені в основу літургійних текстів, але насамперед досвід живого спілкування людини з Творцем)¹¹. Важливою рисою цього музично-літургійного виміру був і є генетично стійкий принцип побудови музичних конструкцій, що вберіг їх від кардинальних змін упродовж століть. Саме це й дозволяє сучасним дослідникам аналізувати давні піснеспіви крізь призму сучасних, зокрема тих, що сьогодні звучать у грецьких храмах.

⁸ I. Παπαθανασίου, Ν. Μπούκας. Ο ύμνος Ελί σοί χαίρει Καχαροτομένη στη βυζαντινή μουσική παράδοση // *Μουσικολογία* 15 (2001) 138-153.

⁹ Χ. Ταλιαδώρος. *Επίτομος Λειτουργία*. Θεσσαλονίκη 2003, с. 314.

¹⁰ Термін «грецька православна Церква» зазвичай вживають на окреслення східно-православних Церков, що продовжують літургійну традицію грекомовної Візантії, мають духовенство повністю або частково грецького походження: Константинопольська Православна Церква, Грецька Православна Церква Александрії, Грецька Православна Церква Антіохії, Грецька Православна Церква Єрусалиму (Єрусалимський Патріярхат), Елладська Православна Церква, Кіпріотська Православна Церква, Синайська Православна Церква, грецькі православні архієпископати Тіятіри та Великобританії, Італії та Мальти, Америки та Австралії. Оскільки всі вищеперелічені Церкви використовують у богослужіннях візантійську музику та грецькі літургійні тексти (Антіохійська Православна Церква послуговується як грецькими, так і сирійськими), у статті використовуватиму цей термін на окреслення пісенної традиції цих Церков.

¹¹ Н. Сиротинська. Про поняття «глас» у давніх богослужбових книгах // *Musica Humana*, ч. 2. Львів 2005, с. 244–251.

Від X ст. візантійська невменна нотація пройшла складний шлях розвитку, що його Грігоріс Статіс поділяє на чотири етапи¹²:

1. Палеовізантійська або ранньовізантійська семіографія (950–1175).
2. Средньовізантійська семіографія (1177 – близько 1670).
3. Перехідна пояснювальна семіографія (близько 1670–1814).
4. Нова аналітична візантійська семіографія, або *Новий метод* (Νέα Μέθοδος) (1814 – і до сьогодні).

Критерієм періодизації семіографії і, паралельно, візантійської музики є музичний знак (то σημάδι). Зокрема: а) час появи чи виявлення певних позначень; б) їх значення; в) часові рамки виведення із вжитку деяких знаків; г) переведення музичних текстів з давньої нотації на новішу. Застосування цих параметрів у дослідженні рукописів допоможе чіткіше окреслити часовий простір існування тої чи іншої групи знаків¹³.

1814 року Константинопольська патріярхія скликала комісію церковних співців для вдосконалення системи нотації й теоретичного обґрунтування поствізантійської музики (*метавізантіні мусікі*¹⁴). До складу комісії ввійшли Хрізантос (ο Χρῦσανθος, єпископ міста Мадити біля Константинополя), протопсалти Хурмузіос (ο Χουρμούζιος) та Грігоріос Лев'їтис (Γρηγόριος Λευίτης). Їхні напрацювання отримали назву «новий метод», або «нова система». 1832 року в місті Тергеста (η Τεργέστη, нині — Трієст) вийшла друком праця «Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικῆς», автором якої був Хрізантос. Тут викладена суть «нового методу», який, щоправда, потребував вдосконалення і був доповнений 1888 року¹⁵.

Основним стержнем грецької церковної монодії є осмогласся, головна музична прикмета якого — класифікація піснеспівів¹⁶ за гласами.

¹² Γρ. Θ. Στάθης. Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας. Αθήνα 2008, с. 48. Деяку іншу періодизацію пропонують Егон Веллеш (Egon Wellesz) та Тільярд (Tillyard). Пор.: Egon Wellesz. *A History of Byzantine Music and Hymnography* (1971, 2-е вид.), с. 262 та Н. J. W. Tillyard. *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation* [=MMB — Subsidia I, fasc. I] (1970) (2-ге вид.), с. 14–15.

¹³ Детальніше про це див.: Γρ. Στάθης. Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας, с. 47–59.

¹⁴ Грецька термінологія вокалізується за вимовою Йогана Райхліна й зорієнтована на середньовічну вимову; сьогодні її вживає грецька Церква у літургійних текстах.

¹⁵ Патріярх Константинопольський Йоаким III скликав Патріяршу музичну комісію, що мала завдання виправити деякі похибки «нової системи». Її напрацювання вийшли друком 1888 року в Константинополі під назвою *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικῆς Μουσικῆς* (*Елементарний посібник з церковної музики*).

¹⁶ Творцями піснеспівів були численні співці, мелодоси і гимнографи. Григоріс Статіс зауважує, що з VII ст. досить часто під терміном «гимнограф» розуміли особу, що творила

Церковні гласи, як і система музичних ладів, є однією з найцікавіших і доволі складних елементів історії музики. Відомо, що багато інших дисциплін, зокрема, математика, філософія, теологія, впливали на зміну музичних ладів. Згадаймо, наприклад, піфагорейський тетрактис — математичну схему інтервальних співвідношень кварта, квінти, октави і секунди (12:9:8:6), яку на практиці прослідковували на геліконі (інструмент, що складався з чотирьох струн, налаштованих в унісон)¹⁷, або античне й середньовічне вчення про музично-математичну будову всесвіту. Тут можна згадати Платонове вчення про «гармонію сфер»¹⁸. За Платоном, у небесній «гармонії» є вісім ступенів — валів: Земля, Сатурн, Юпітер, Марс, Меркурій, Венера, Сонце і Місяць, які, перебуваючи в постійному русі, звучать, творячи співзвуччя. Число 8 з часів Платона було виявом повноти. Цю думку переймає в трактаті *Основи музики* Северин Боецій (близько 480–524/526) — філософ-неоплатонік, музичний теоретик, християнський богослов.

Таким чином, на музичні лади як кодифікацію напівів відповідно до їх морфологічної структури і музичних законів гармонії, ладу, ритму, гласу впливали музичні концепції різних епох. Однак саме християнська думка, яку, поряд з особистим релігійним життям вірних, вважали культурним добром, синтезувала попередній досвід і витворила власну стійку систему. Християнство асимілювало музичні концепції античної Греції і вклало їх у простір літургійного богочинання. Як наслідок, осмогласся (η οκταγῆα) як автономна музично-літургійна система стала основою всієї сакральної монодії. Система восьми гласів є результатом тривалого літургійно-обрядового досвіду, який впливав не лише на музику, а й на літургійно-символічні уявлення, що формували характер і сутність самого обряду. Процес піснетворення базувався насамперед на святоотцівському богослов'ї і догматичному вченні Церкви, що розвивалося поряд із символізмом та літургійним богослов'ям. У гимнографії знаходимо також відповіді на практичні питання, що виникали з літургійного життя Церкви, її духовного досвіду. Наприклад, число 8 має відношення до літургійного часу і є результатом християнського вчення про восьмий день¹⁹. Перші сліди техніки літургійних гласів знаходимо в працях алхіміків, зокрема, Зосима

лише текст, який підставляли на вже існуючу мелодію (див.: Γ. Στάθης. Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας. Αθήναι 1979, с. 27).

¹⁷ Е. Герцман. *Византийское музыкознание*. Ленинград: Музыка 1988, с. 80–81.

¹⁸ Платон. *Государство*: 616b–617d // Платон. Сочинения в четырех томах, т. 3. Санкт-Петербург 2007.

¹⁹ М. Кунцлер. *Літургія Церкви*, с. 513–514.

та Герондіса, де вже зустрічається термін «октоїхос» поряд з інформацією про літургійну музику²⁰.

Процес формування осмогласся тісно пов'язаний з діяльністю низки піснетворців та мелодосів. Ними є:

1) церковні письменники — Севір, патріярх Антіохійський (512–518), та Йоан Дамаскин (бл. 676–749). «Напрацювання Севіра ґрунтується на грецькій півчій традиції і значним чином вплинуло на сирійську практику співу», — вважає Антоній Алігізакіс.²¹ Св. Йоан, родом з Дамаску (Сирія), на базі існуючих сирійських та єрусалимських богослужбових практик проводить реформу літургійного співу — запроваджує осмогласне коло неділь. Характерною ознакою цього нововведення була логічна послідовність піснеспівів (Вечірня в суботу ввечері та Утреня в неділю зранку), основана на стрункій музично-літургійній системі гласів-іхосів. Чергування гласів відбувається впродовж цілого року, починаючи з Томиної неділі. Збірку піснеспівів октоїха доповнює св. Йосиф Гимнограф у XI ст. Однак слід пам'ятати, що система восьми гласів²² як чергування певних мелодій чи моделей існувала у грецькій та сирійській літургійній практиці задовго до епохи Дамаскина²³. Зокрема, в папірусі *Berolinensis 21319* (VI/VII ст.) над богородичними текстами піснеспівів зустрічаємо позначення гласу: $\lambda \bar{\nu} \bar{\nu}$.

2) Св. Йоан Кукузель (1270–1340), який систематизує вчення про іхос — ο τροχός του Κοκουζέλη; його охарактеризуємо нижче.

3) «Троє вчителів» (Οι Τρεις Διδάσκαλοι), автори реформи 1814 року, що вперше розраховували й описали інтервали.

Розглянемо декілька складових сучасного грецького іхосу.

Anixima (ἀνήχημα)²⁴ — мала чи дещо більша мелодична фраза, що вводить (εισάγει) у мелодичну суть (το άκουσμα) гласу, визначаючи водночас лад і основний тон гласу. Тобто, це коротка поспівка, яка будується навколо конкретного слова і є характерною для кожного з восьми гласів. Ці слова мають грецьке походження і є давніми назвами гласів (ήχος Δ — Αγία, ήχος πλ. του Δ — Νεάγυιε та ін.)²⁵. Апіхіма дає характеристику мелодії

²⁰ Α. Αλυγιάκη. *Η Οκταίχια στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία*. Θεσσαλονίκη 1985, с. 83–84; див. також: E. Wellesz. *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, с. 90–95.

²¹ Α. Αλυγιάκη. *Η Οκταίχια στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία*, с. 14.

²² Ήχος (гр.) — буквально: мелодія, мотив.

²³ Α. Αλυγιάκη. *Η Οκταίχια στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία*, с. 105.

²⁴ Не слід плутати з термінами «еніхіма» (το ενήχημα) та «епіхіма» (το επήχημα), що є складовими *aniximi* в середньовізантійській нотації.

²⁵ J. Raasted. *Intonation formulas and modal signatures in byzantinemusical manuscripts*. Copenhagen 1966, с. 8–9.

піснеспіву і змінюється відповідно до її виду: σύντομα, αργοσύντομα, αργά²⁶.

Μάριος Μαυροειδής (Μάριος Μαυροειδής) подає приклад апіхіми 4-го пла- гального гласу з основою на звуці do:

1) σύντομο αλήχημα

Νε α — γι ε

2) αργοσύντομο αλήχημα

Νε α — γι ε

3) αργό αλήχημα

Νε α — γι — , νε α — γι — ε

Візантійські піснеспіви групуються також за жанрами та родами мелосу²⁷. Цей поділ став основним критерієм відбору матеріалу до музичних богослужбових збірників. «Вміст рукописів візантійської та поствізантійської музичної поезії (μελοποιία) різноманітний і базується на трьох її родах (Γένη της Μελοποιίας), а саме — пападичному (το Παπαδικό), стихи-

²⁶ Μ. Μαυροειδής. *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα 1999, с. 99–100.

²⁷ Перше розгорнуте вчення про види візантійських церковних піснеспівів знаходимо у теоретиконі Мануїла Хрिसафі (Μανουήλ Χρυσάφη) *Προ θεωρητικῆν πιδβαλινι πівχοι τεχνίκι* (XV ст.) — останнього візантійського і першого поствізантійського великого мелурга та теоретика. З початком перекладу музичних текстів з середньовізантійської нотації на нововізантійську (поч. XIX ст.) формуються системи класифікації видів піснеспівів, творцями яких виступають Апостолос Констас Хіос (Απόστολος Κώνστας Χίος *Музичне мистецтво*) та Хризант (Χρυσανθος *Великий музичний теоретикон*). Детальніше див.: Μ. Αλεξάνδρου. *Εξήγησεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής*. Θεσσαλονίκη 2010, с. 35–43.

рарному (το Στιχηραρικό) та ірмолойному (το Ειρμολογικό). Формування кодексів і утворення нових — за змістом чи видом музичної поезії — бого-службових збірників відбувалося поряд із розвитком півного мистецтва (Ψαλτική Τέχνη). Усі кодекси можемо поділити на дві категорії: а) кодекси з однотипним вмістом та б) кодекси з різнотипним вмістом»²⁸. З огляду на важливість, ця тема потребує ширшого висвітлення в окремій статті, щоб допомогти зрозуміти не лише логіку побудови близько 15 різновидів музичних збірників, а й гласові, структурні та семіографічні особливості піснеспівів²⁹.

Характеризуючи гласову систему, не можна оминати увагою *δерево параллагі*³⁰ (το δένδρο της παραλλαγής) Йоана Кукузеля, віднайдене у манускрипті середини XVII ст. афонського монастиря Івірон³¹. «Колесо Кукузеля» (ο τροχός του Κουκουζέλη) поруч з «Великим Ісоном» (Μέγα Ίσον — осмогласний метод головних музичних формул (θέσεων)) складають основу вступної теоретичної частини музичного збірника під назвою «Пападікі» (Παπαδική), що містить піснеспіви Вечірні, Утрені та Літургії³². Сольмізація (параллагі) у візантійській півчій практиці, на відміну від системи Івідо з Ареццо, передбачала проспівування на кожному звуці піснеспіву багатоскладових музичних формул, що різнилися як при висхідному та низхідному русі мелодії, так і при діятонічному та хроматичному роді (γένος) гласу³³. Подаємо коло гласових видозмін із надписаними назвами сольмізаційних формул у порядку їх чергування³⁴.

²⁸ Γ. Στάθης. Τα Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής — Άγιον Όρος, т. 1. Αθήνα 1975, с. 628–629.

²⁹ У межах гласу (як і в межах ладу) залежно від мелодичного виду можуть змінюватися звукоряд, основний тон, домінуючі й побічні звуки та каданси. У літературі, що характеризує глас, використовуються терміни *στιχηραρικός γένος* (стихирний лад) та *ειρμολογικός γένος* (ірмолойний лад), або *παπαδικά μέλη* (пападичний мелос). Пор.: Ήχος Τέταρτος στιχηραρικός, Ήχος Τέταρτος της Παπαδικής, Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου τρίφωνος ειρμολογικός (М. Αλεξάνδρου. *Ιστορία και μορφολογία της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μουσικής*. Θεσσαλονίκη 2008, с. 40–44).

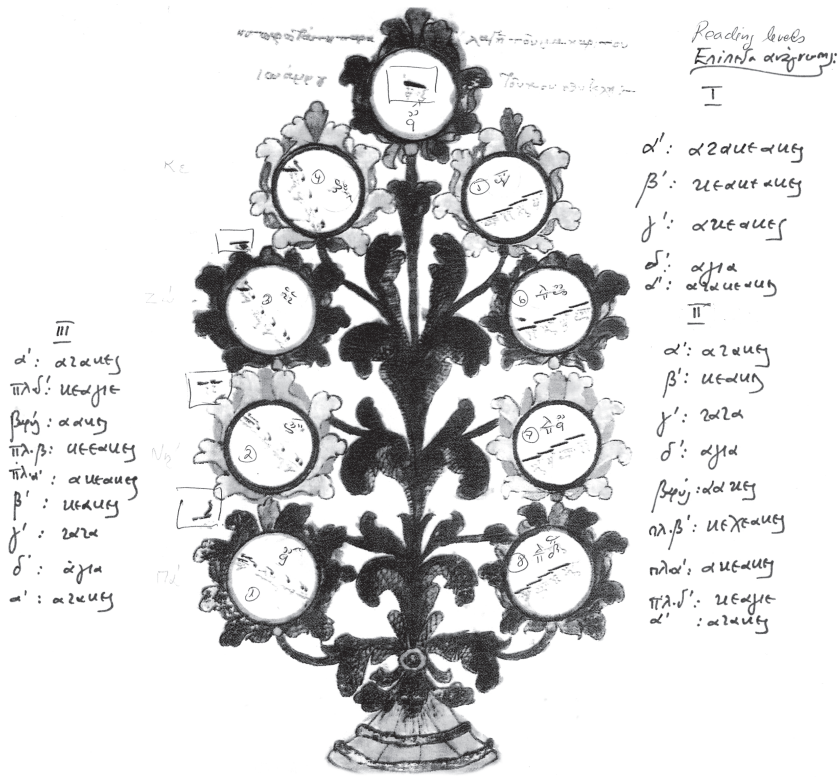
³⁰ Вивчення візантійський гимнів за «давнім методом» (Παλαιά Μεθοδός) передбачало три етапи: метрофонія, параллагі, мелос. Див. М. Αλεξάνδρου. *Εξήγησεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής*. Θεσσαλονίκη 2010, с. 47–47.

³¹ Το δένδρο της παραλλαγής, Ιβήρων 951, β' μισό 17 αι., автоγράφο Γερμανού Νέων Πατρών, φ. 5β // Στάθης Γ. Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής. Άγιον Όρος, т. 3. Αθήνα 1993, с. 936.

³² Γ. Στάθης. Τα Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής — Άγιον Όρος, т. 1, с. 629.

³³ Пор. Χρυσάνθος. *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*. Τεργέστη 1832, §§68, 245–249.

³⁴ Написи апіхім здійснені проф. Марією Александрю.



Відомо, що система осмогласся у середньовізантійських рукописах базується на квінтовому співвідношенні між основними і плагальними (похідними) гласами, а саме — основні гласи 1, 2, 3, 4 за основні тони мали *ля, сі, до, ре*; відповідно — плагальні 1, 2, 3, 4 починалися квінтою нижче — *ре, мі, фа, соль*³⁵. Діаграма (дерево) містить три вправи для засвоєння техніки параллагі. Медальйони, розміщені праворуч та ліворуч від стовбура, творять пари. Кожна пара, починаючи зверху, містить низхідний та висхідний рухи мелодії по ступенях звукоряду у межах квінти одного з чотирьох основних гласів. Мартирія гласу вказує послідовність гласів — 1, 2, 3, 4. Кожен ступінь звукоряду підписаний мартирією того гласу, що послуговується цим звуком як основним. Якщо підставити сольмізаційні апіхіми кожного з гласів у звукоряд першого гласу, то отримаємо приклад параллагі на звукоряді першого гласу.

³⁵ E. Wellesz. *A history of byzantine music and hymnography*, с. 300–303.

Подібно виконуємо і наступні — 2, 3, та 4 гласи: при русі мелодії вниз маємо плагальні гласи, при русі вверх — головні.

Зауважимо також, що кожний медальйон теж містить одну з мартирій гласу, які, згідно з «великим теоретиком» Хризанта³⁶, можна відтворити наступним чином: звук, на якому будується перший глас, — *re*.

Тема візантійських гласів тісно переплетена з такою музичною характеристикою, як лад. Труднощі, що виникають під час дослідження цієї теми, спричинені насамперед відмінністю музично-світоглядних і музично-естетичних категорій музики сьогодення та Середньовіччя³⁷. Іншими словами, це розбіжності між європейською музикою та музикою південно-східної Європи (у нашому випадку — візантійською). Ще однією трудностю є проблема термінології, яка в різних мовах та музичних культурах несе особливе смислове навантаження. Лад, у сучасному розумінні, — це певна впорядкованість звуків навколо одного чи декількох опорних тонів³⁸. Однак, щоб перейти до аналізу грецького ладу, слід зробити ще декілька доповнень. З появою терміна «тональність», що його ввів 1821 року французький теоретик

³⁶ Χρυσάνθος, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, § 68.

³⁷ Пор. Ю. Холопов. Категории тональности и лада в музыке Палестрины // *Русская книга о Палестрине. К 400 летию со дня смерти* [=Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского, 33]. Москва 2002, с. 64.

³⁸ *Українська музична енциклопедія*, т. 3. Київ 2011, с. 20–21.

Ж. Кастіль-Блаз, лад поступово втрачає свої модальні характеристики (чітко зберігається звукоряд, а тяжіння до основного тону може бути відсутнє) і все більше набирає ознак тональності, де домінує принцип тяжіння до тоніки та ієрархічна організація звуків, закріплена на конкретній висоті. Цю особливість тональних ладів (або ладотональності) яскраво передають позначення: С (тональність, основний тон) *dur* (лад — мажорний) або позначення доби відродження — *d* (тональність) *dor* (лад — «дорійський»)³⁹. Бачимо, що поняття ладу включає як модальні лади (монодійні лади з розвинутим мелодичним звукорядом — візантійська музика, григоріанський хорал, слов'янська церковна монодія), так і тональні. Досить часто слов'янське слово «лад» в інших мовах вживають лише на окреслення давньогрецьких ладів та латинських і візантійських церковних гласів (англ. *Mode*; нім. *die Kirchentonarten ma die Modi*). У сучаній грецькій музикології на позначення давньогрецьких ладів та візантійських іхосів використовують термін *τρόπος*⁴⁰. Однак, на відміну від англійського слова *mode*, що використовується на позначення грецького *Ἦχος*, термін *τρόπος* вживається у ширшому значенні. Ототожнення лад — *ἦχος* має доцільність (хоч і не вживається в українському науковому середовищі), оскільки грецький іхос містить ознаки як модального, так і тонального ладів.

З'ясувавши низку особливостей ладу, можемо перейти до ще однієї характерної ознаки іхосу — *γένη μουσικά* (роди музики)⁴¹. Термін перейшов у візантійські музичні теоретикони з давньогрецької музики на означення різних видів поділу тетраорду. Оскільки мислення цього періоду було квартовим, то й «ладові зв'язки між звуками розглядалися лише в межах кварта»⁴². Проте це не виключало різнобарвності звукового наповнення кварта⁴³. Клеонідіс (II ст.) у своєму *Вступі до гармонії* (*Εἰσαγωγή ἁρμονικῆ*)

³⁹ Ю. Холопов. *Гармония*. Санкт-Петербург — Москва — Краснодар 2003, с. 235–237.

⁴⁰ У грецькій літературі з аналізу візантійської музики термін *τρόπος* вживається на позначення ладовості. Пор. *τροπική ἀνάλυση* — ладовий аналіз.

⁴¹ У російській літературі поняття *γένος* перекладалося як «род». Пор. Е. Герцман. Петербургский теоретикон. Одесса 1994, с. 67. Однак Ю. Холопов увів новий термін на означення *γένη μουσικά* — *роды интервальных систем*. Пор. Ю. Холопов. *Гармония*, с. 126–174.

⁴² Е. Герцман. *Византийское музыкознание*, с. 90.

⁴³ У критичній літературі подаються різноманітні характеристики гласів; зокрема, дослідник візантійської музики Хризант подає такі емоційні характеристики:

Α': μεγαλοπρεπής (Χρύσανθος, Θεωρητικόν μέγα, §324) — розкішний, пишний, величний;

Β': εμψυχεί, λυπεί (Χρύσανθος, Θεωρητικόν μέγα, §332) — задушевний, скорботний;

Γ': εὐρυθμον μέλος (Λυ 9), παρακαλεστικός (Απόστολος) — прохальний, гармонійний, розмірений;

пише: «Γένος δέ ἐστι ποια τεττάρων φθόγγων διαίρεσις»⁴⁴. Подібне формулювання знаходимо і у Хризанта (XIX ст.): «Γένος εἰς τὴν μουσικὴν εἶναι ποιά διαίρεσις τετραχόρδου»⁴⁵. Родів є три, продовжують Клеонідіс та Хризант: діятонічний рід (διατονικό γένος), хроматичний рід (χρωματικό γένος) та енгармонічний (εναρμόνιο γένος). Діятонічний та хроматичний роди мають також декілька варіантів, які називаються «відтінками», або «хроями» (χρόα). У музиці античної Греції кількість «відтінків» була різною і сягала восьми. Опісля в теоретиконах міститься характеристика інтервалів кожного з родів. Тут натрапляємо на деякі розбіжності між двома авторами⁴⁶. Зосередьмо увагу на візантійському вченні про інтервали родів. На відміну від давньогрецького філософа Арістоксена⁴⁷ (учня Арістотеля), що ділив тон на два півтони, а півтон — на два енгармонічні дієси (ймовірно, відносно рівні частини), нововізантійське вчення про інтервали ділить тон на 12 рівних частин (морій)⁴⁸. Відповідно до цього, півтон — це 6 морій. Найменший інтервал, що застосовується на практиці, — 2 морії. Кварта, квінта й октава в усіх родах має сталу кількість морій — 30, 42 і 72, що свідчить про стабільність цих інтервалів. Прикладом може бути Іхос легетос (Ἰχος λέγετος), що будується на діятонічному звукоряді від звука Βυ (Βου). Тому нижній тетрахорд охоплює 32 морії замість 30. Щоб виправити цю невідповідність, при верхньому звуці тетрахорду *Ke* (Κε) ставлять значок іфес, який понижує звук на дві морії.

Λέγετος: παθητικός, ηδονικός (Χρῦσανθος, Θεωρητικόν μέγα, §347) — чуттєвий, пафосний;

Πλ. Α': εἰρμολοικός διεγερτικός, χορευτικός (Χρῦσανθος, Θεωρητικόν μέγα, §354) — пробуджуючий, танцювальний.

Πλ. Β': μέλιτος ηδύων (Αγ. 9), θλίψις (Απόστολος) εἰρμολοικός ηδονικός (Χρῦσανθος, Θεωρητικόν μέγα, §361) — медовий, солодкий;

Βαρός: ησυχαστικός, γαλήνιος, ειρηνικός (Χρῦσανθος, Θεωρητικόν μέγα, §368) — тихий, спокійний, мирний, заспокійливий;

Πλ. Δ': θελκτικός, ηδονικός (Χρῦσανθος, Θεωρητικόν μέγα, §375) — чаруючий, який дарує насолоду.

⁴⁴ «Рід — це спосіб поділу чотирьох послідовних звуків». Див.: Ν. Ξανθούλης. *Τέχνη μουσικής*. Αθήνα 2005, с. 112.

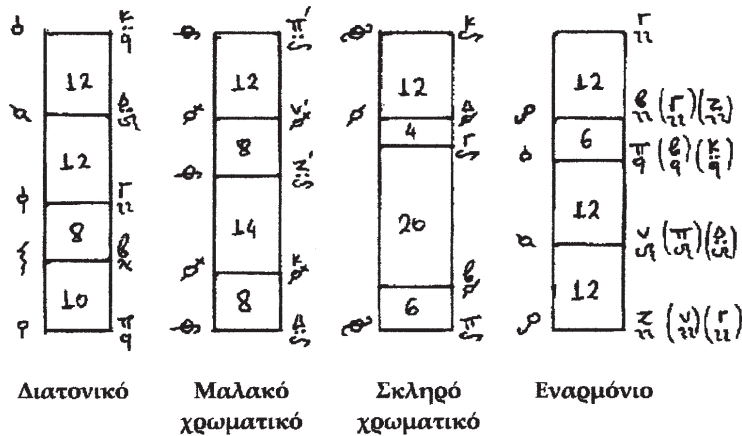
⁴⁵ «Рід музики — це спосіб поділу тетрахорду». Див. Χρῦσανθος. *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, §217.

⁴⁶ Наприклад, діятонічний рід у Клеонідіса складається з τόνον-τόνον-ημιτόνιον (тон-тон-півтон), хроматичний: τριημιτόνιον-ημιτόνιον-ημιτόνιον (три півтони-півтон-півтон), енгармонічний: δίτονον-δίεσιν-δίεσιν (два тони-1/4 тона-1/4 тона). Див.: Κλεωνίδης. *Εισαγωγή αρμονική*, §3.

⁴⁷ Цей поділ зберігається і у Клеонідіса.

⁴⁸ Мікрохроматика була поширена у стародавній Греції, Візантії та на Сході (Індія — шруті, турки та араби — макам та ін.).

Осмогласся послуговується такими чотирма звукорядами:



Α) діятонічні:

відтінок (χρόα) — м'який (μαλακή) — гласи 1, 4 і пл. 1, пл. 4;
 відтінок (χρόα) — твердий (σκληρή) (цей вид називають також енаρμονічним) — гласи 3 і пл. 3 (варіс).

Β) хроматичні:

відтінок (χρόα) — м'який (μαλακή) — глас 2;
 відтінок (χρόα) — твердий (σκληρή) — глас пл. 2.

Найпоширенішим родом є діятонічний. Він охоплює чотири гласи, має добре розпрацьовану систему мартирій (μαρτυρίες φθόγγων) і фтор (φθορές). Побудова гласових звукорядів також передбачає три види систем (τα συστήματα)⁴⁹:

- октахордова, або ептафонія;
- пентахордова, або тетрафонія;
- тетрахордова, або тріфонія.

⁴⁹ Аристид Квінтиліян (Αριστέιδης ο Κοιντιλιανός), грецький філософ і теоретик III ст., автор трактату *Про музику* (Περὶ μουσικῆς), ділить інтервали на дві групи: *σύμφωνα* (співзвучні) та *ασύμφωνα* (неспівзвучні). До співзвучних він відносить октаву, подвійну октаву, кварту і квінту. Ці інтервали виокремлюються як співзвучні й у Клавдія Птолемея (87–169), давньогрецького астронома, математика, теоретика музики, та Трасилла, придворного астролога імператора Тіберія, за правління якого роз'ято Христа (Лк. 3:1). Вони виділяють ще дві підгрупи «симфонічних» інтервалів: октаву і подвійну октаву окреслюють терміном *гомοφονία* (у Трасилла — *антифонія*), а кварту й квінту — *парафонія*. Псевдо-Арістотель у трактаті *Проблеми* пише: «Антифон — це співзвуччя октави; антифон створюється з юнацьких і чоловічих голосів» (див.: Е. Герцман. *Византийське музикознавство*, с. 22). Можемо прослідкувати розвиток антифону як жанру співу — спів в октаву дискантів і чоловічих голосів, згодом — спів на два хори, що переходить в такий тип співу, де відбувається повторення мелодичної фрази після кожного рядка.

Візантійська музика, як і давньогрецька, у практичному вжитку не спиралася на звуки абсолютної висоти. Тому при співі фіксували не назви звуків, а інтервальні співвідношення між ними. Прикладом такого розуміння є невменна нотація та низка теоретичних трактатів, де якість невм окреслюється інтервальними рухами вгору чи вниз⁵⁰. Зокрема, це можемо бачити у теоретиконі Емануїла Яннопулоса,⁵¹ який є підручником з вивчення візантійської музики в університеті Арістотеля у Салоніках. Згідно з європейською теорією музики, інтервал, що охоплює три ступені, називається терцією й позначається цифрою 3. А теоретикон Яннопулоса зазначає, що кентіма позначає рух на два інтервали вгору, які позначаються +2. Щоб не було плутанини, викладачі пропонують студентам «правило руки», де пальці є звуки, а відстані між ними — інтервали.

Побіжно розглянемо сучасну невменну систему нотопису. Якщо співставити два зразки одного й того ж піснеспіву з середньовізантійською нотацією XIII ст. і з нововізантійською, то бачимо в останньому розвиненішу мелодичну лінію і досконаліший нотний запис. Науковці XX ст. ставили таке запитання: у яких співвідношеннях відбувався розвиток мелодії і семіографії? Тут існує дві групи думок. Перша наголошує на незмінності мелодії піснеспіву (припускає лише незначні зміни), точно записати яку стало можливо лише за допомогою «нової системи». Метод дослідження, що його пропонують прихильники такого бачення (Константин Псахос (Κωνσταντίνος Ψάχος) та більшість грецьких дослідників), полягає у ретроспективно-порівняльному аналізі, тобто рухові від сучасності до минулого. Інша група дослідників, що зосереджується навколо міжнародного дослідницько-видавничого центру *Monumenta Musicae Byzantinae*, вважає, що мелодії, які існували в усному переданні, були зафіксовані⁵² середньовізантійською нотацією у XII ст. (точкою відліку в історико-критичному

⁵⁰ Ключовий термін, що характеризує інтервальні властивості невм — *φωνή*. Він використовується в двох значеннях:

1) на окреслення висхідних та низхідних інтервалів різної інтервальної величини — *ὅτι αἱ κATIOΥΣΑΙ ΦΩΝΑΙ ΚΥΡΙΕΥΩΣΙ ΤΑΣ ΑΝΙΟΥΣΑΣ* («низхідні інтервальні знаки підпорядковуються висхідним»). Див.: *Codex Petropolitanus Graecus 494* (XIV ст.) f.2r // Е. Герцман. *Петербуржский теоретикон*, с. 53;

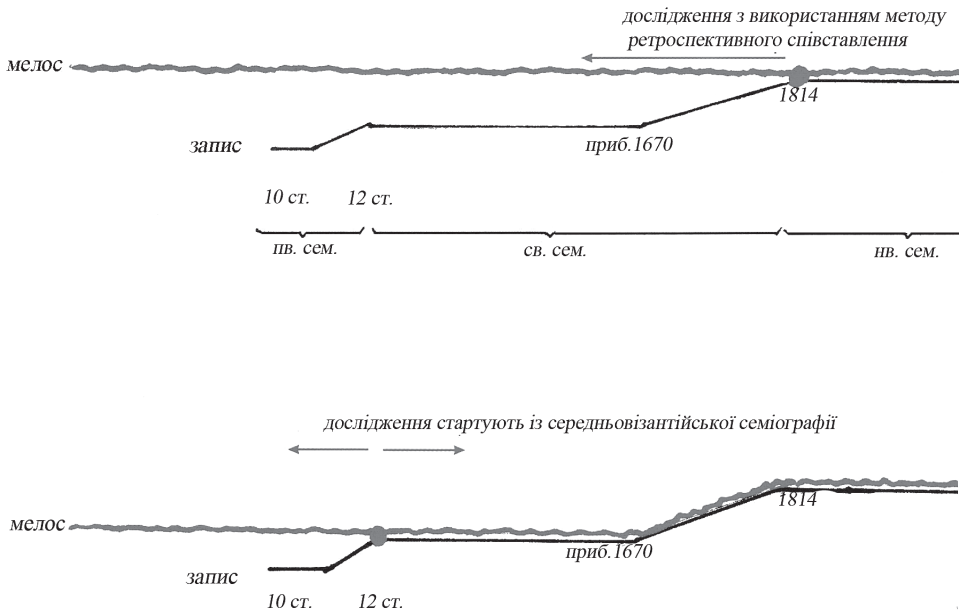
2) позначає інтервал секунди. Див. *Codex Petropolitanus Graecus 497* (XIV ст.) f.1v // Е. Герцман. *Петербуржский теоретикон*, с. 96. Не слід плутати з *τόνος τα φθόγγος*.

⁵¹ Εμμανουήλ Παννόπουλος. *Σύντομες σημειώσεις Βυζαντινής μουσικής*. Τμήμα Μουσικων Σπουδων. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, с. 1/16.

⁵² Йдеться про досконаліший варіант нотної фіксації мелодії, оскільки вже з X ст. існує палеовізантійська нотація.

аналізі піснеспівів вважається XII ст.). Відтоді їх розвиток відбувається паралельно з нотацією.

Ці погляди проілюстровано нижче на двох схемах⁵³.



Нововізантійська семиографія має десять знаків для позначення інтервалів пріми, секунди, терції та квінти. Такі прості інтервали, як кварта, секста, септіма, октава, та складені (що використовуються рідко) — як нона, децима, ундецима, утворюються внаслідок поєднання перших.

Кожен піснеспів має певну метричну будову, що проявляється у чергуванні сильних і слабких долей⁵⁴. Хоч поділу на такти і позначень розміру в грецькій церковній музиці зазвичай немає, та все ж чітко прослідковуються дводольний, тридольний і чотиридольний метри. У сучасних нотних грецьких виданнях є поділ на такти і позначення кількості долей. Це можемо простежити на прикладі Херувимської пісні⁵⁵.

⁵³ Μαρία Αλεξάνδρου. Εξήγησεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής, с. 70.

⁵⁴ Досить детально ритм грецьких піснеспівів свого часу проаналізував Сімонос Кара; пор.: Σ. Καρα. Μέθοδος της ελληνικής μουσικής. Θεωρητικόν, т. 1. Αθήνα 1982.

⁵⁵ Δ. Παϊκόπουλου. Πανδέκτη εκκλησιαστικής μουσικής, т. 3. Αθήνα 2006, с. 139.

Ἐτερον, Κων/νου Πρίγγου. Ἦχος ᾠ Γα ̣̣

До речі, сучасна практика протактовування одночасно зі співом присутня не лише при вивченні піснеспіву, але й при його виконанні під час богослужіння. Її витоки можна прослідкувати ще в хейрономії⁵⁶. Тож ритм піснеспіву маркується такими знаками — клязма (κλάσμα), аплі (απλή), діплі (διπλή), тріплі (τριπλή), горгон (γοργόν), дігоргон (δίγοργον), трігоргон (τρίγοργον), аргон (αργόν), трііміаргон (τριμιάργον), діаргон (διάργον).

Діапазон сучасної церковно-музичної системи греків охоплює дві октави (15 звуків) — від соль великої октави (δι βαρέτα διαπασών) до соль першої (Δι' οξέτα διαπασών) і ділиться на три частини: υλάτη (найнижча) — пор. υλάτη χορδή (найнижча струна), μέση (середня) та νήτη (найвища).

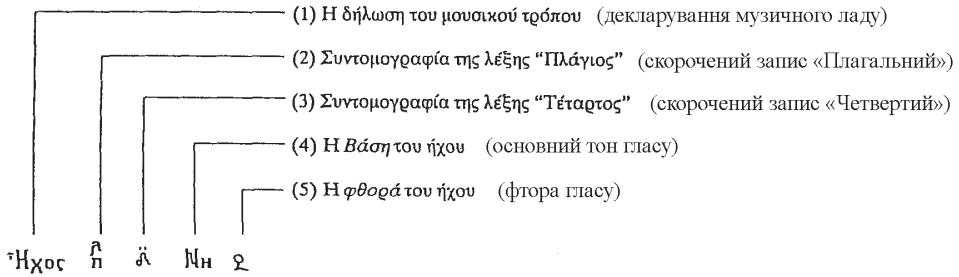
Βαρέτα Διαπασών	Μέση Διαπασών	Οξέτα Διαπασών
νη πα βου γα δε κε ζω νη	πα βου γα δε κε ζω νη	πα βου γα δε κε ζω νη
υλάτη	Μέση	Νήτη
Δι' Διαπασών		

Очевидно, ці назви взяті з «досконалої системи», яку описав ще Боецій в трактаті Основи музики (*De institutione musica*). Назви ступенів походять від струн ліри. Тут крайні звуки двох октав мали такі ж назви.⁵⁷

⁵⁶ Хейрономія (χειρονομία) — умовна жестикуляція, якою послуговувалися у давніх музичних культурах керівники хорів. Рухами пальців двох рук і самих рук доместик (диригент) показував співцям рух мелодії, ритміку, динаміку, агогіку.

⁵⁷ Е. Герцман. *Византийское музыкознание*, с. 96.

Подібно до тональних позначень (C-dur, fis-moll та ін.), кожен глас має своє позначення — мартирію. Мартирія гласу⁵⁸ (з гр. — свідоцтво, доказ, підтвердження) є своєрідною «аббревіатурою гласу», яка інформує про його основний звук і фтору⁵⁹. Так, мартирія четвертого плагального гласу складається з п'ятих елементів:



Осмогласся сучасного літургійного співу грецької православної Церкви — це чітка система піснеспівів, яка завдяки вдосконаленому нотному письму (*нова система*) дозволяє співцєві і фіксувати на письмі мелодію, ритм та характер твору в деталях, і прочитувати її. Теорія тут тісно переплетена з практикою, оскільки церковний спів є невід’ємним елементом православного богочитання та літургійного життя Церкви. Пізнання сучасного співу грецької Церкви дає можливість не лише вивчати сучасний літургійний репертуар, але й відкриває перед українськими дослідниками нові можливості для глибокого усвідомлення сутності літургійного співу Київської Церкви у контексті візантійсько-слов’янської музичної спадщини.

Система восьми гласів як спосіб кодифікації музики, зокрема церковної монодії, є результатом тривалого літургійно-обрядового досвіду. Цей досвід впливав не лише на музику, але й на літургійно-символічні уявлення, які й формували характер і сутність самого обряду.

⁵⁸ Її потрібно відрізнити від мартирій звуків гласу, в якому виконується піснеспів; у нотних текстах мартирії звуків ставлять між фразами, щоб допомагати співцєві.

⁵⁹ Фтора (з гр. — порушення, втрата дії) гласу вказує на перехід від звуку до звуку, з ладу в лад, з ладу в лад із заміною звука, з одного звукоряду в інший в межах ладу.