

Крістіян Ганнік (Вюріцбург)

ПРОБЛЕМИ РИТМІКИ ВІЗАНТІЙСЬКОГО ПІСНЕСПІВУ

Огляд історії досліджень*

«Ритмічну систему візантійської музики науковці досі не досліджували. Щодо цього існувало, мабуть, методологічне упередження. Вочевидь, усі дотримувалися думки, що це завдання палеографів — з'ясувати сенс знаків, певним чином заступати візантійські ноти європейськими; а музичне значення перекладеної мелодії нехай досліджують інші. Таку саму позицію охоче займають і при дослідженні палеографії хоралів. На цьому палеографія вважає свою місію виконаною. Вона, мовляв, попрацювала об'єктивно, не дивлячись на результат. І може гордо поступитися місцем дослідникові стилю»¹.

Це твердження Гайдельберзького музикознавця Яммерса, що вже в час заснування *Monumenta Musicae Byzantinae* (далі — ММВ) опублікував авторитетні праці про ритміку григоріянського хоралу², не втратило своєї актуальності й обґрунтовує потребу скликання у замку Гернен [Нідерланди 1991 — перекл.] симпозиуму «Ритм у візантійському піснеспіві». Щоб пом'якшити ущипливу різкість висловлювання Яммерса на адресу таких шанованих дослідників як Веллес, Тільярд і Г'юг, варто наголосити, що так званий «палеографічний» підхід до питань ритміки у візантійському піснеспіві легітимізується як перший крок у вивченні цього питання. У численних теоретичних працях грецького Середньовіччя підкреслюється значення ритму в музиці (за словами еромонаха Гавріїла з середини XV століття, псалтика — це наука про ритми й мелодії)³, проте поняття *ῥυθμός*, при описі якого

* Перекл. за вид.: Ch. Hannick Probleme der Rhythmik des byzantinischen Kirchengesangs: Ein Rückblick auf die Forschungsgeschichte // *Rhythm in Byzantine Chant: Acta of the Congress held at Hernen Castle in November 1986, Hernen (Holland)* / hg. Ch. Hannick. Hernen 1991, с. 1–19.

¹ E. Jammers. *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich: Der Choral als Musik der Textaussprache* [=Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl.]. Heidelberg 1962, с. 55.

² Пор., напр.: E. Jammers. *Der gregorianische Rhythmus: antiphonale Studien*. Leipzig 1937.

³ *Gabriel Hieromonachos: Abhandlung über den Kirchengesang* / вид. Christian Hannick, Gerda Wolfram [=ММВ: Corpus scriptorum de re musica, т. 1; Österreichische Akademie der

Хризант, а після нього Дешевран для обґрунтування мензуральної теорії григоріанського пісенспіву⁴ мусили вдаватися до творів Аристида Квінтіліана⁵, не визначається, а інші відомості про відносне подовження і скорочення звуків стосуються виключно знаків музичних інтервалів. У цьому контексті варто вказати на важкозрозуміле місце в *Ερωταποκρίσεις* [Питання-відповіді — ред.] Псевдо-Дамаскина: «Ἡ δὲ ῥυθμητικὴ φωνὴ ἐστὶν ἢ μετὰ τάξιν ἐμμελῶς καὶ κατ' ἀκολουθίαν τοῦ εἰρμοῦ ἐναρμονίως ἀδομένη, οἷον τὸ εὐτάκτως ἀδομένον μέλος». [Ритмічний звук — це звук (звучання), що співається в тон (злагоджено) за порядком і гармонійно (узгоджено) відповідно до послідовності ірмосів як організована співна мелодія. — перекл. І. М.]⁶. Тому питання ритміки у візантійському пісенспіві насамперед було питанням палеографічним, оскільки ритм мелодії можна збагнути щойно тоді, як завдяки палеографічному аналізу розпізнані її музичні тривалості.

В історії вивчення візантійської музики та її ритміки можна розрізнити три періоди. У першому, що сягає десь 30-их років ХХ століття, питання ритміки або не піднімалися, або розглядалися поверхово через погляди, що не впливали з предмету дослідження, наприклад, григоріанської мензуральної теорії чи неовізантійської Хризанта. Згодом, завдяки дослідженням Тільярда і Веллеса, утверджується напрям, що його Яммерс називав «палеографічним». Його мета полягала у безпосередньому тлумаченні невменних знаків візантійського пісенспіву на основі відповідних теоретичних праць. Нарешті, в останні десятиліття було здійснено кілька спроб збагнути ритміку мелодій на основі тлумачення музичних інтервалів, що походить від засновників ММВ, з оглядом на сучасну практику візантійського пісенспіву або без нього.

Перший, хоч і не відважний, та все ж важливий крок у пізнанні ритмічної побудови візантійських церковних пісенспівів зробив кардинал Жан Батіст Пітра (1812–1889), збагнувши, що червоні позначки в рукописах без

Wissenschaften: Kommission für Byzantinistik: Corpus scriptorum de re musica, т. 1]. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985, с. 39.

⁴ A. Dechevrens. *Etudes de science musicale*, т. 2. Paris 1889, с. 406.

⁵ Chrysanthos von Madyta. *θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς*. Triest 1832 (передрук: Athen 1977), § 63, § 144; Aristides Quintilianus. *De musica* / ред. R. P. Winnington-Ingram, I 13; II 15. Leipzig 1963, с. 31, 34. Відповідна література: S. Michaelides. *Εγκυκλοπαίδεια τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς*. Athen 1982, с. 277, під гаслом ῥυθμός, а також у статті «Rhythm» // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, т. 15. London 1980, с. 822.

⁶ L. Tardo. *L'antica melurgia Bizantina*. Grottaferrata 1938, с. 213; нове видання, укладене Гердою Вольфрам і мною, з'явилося в *Corpus scriptorum de re musica (Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang* / вид. G. Wolfram, Ch. Hannick [=ММВ: Corpus scriptorum de re musica, т. 5]. Wien 1997).

невм означають межу колона⁷. Оскільки в той час ще не було методів розшифрування середньовічної нотації, то не дивно, що Пітрі не вдалося поглибити свої влучні спостереження за допомогою невменних пам'яток. Від Пітри, який встановив шістнадцять правил метрики (на жаль, без зв'язку з музикою)⁸, бере свій початок часта помилка: в певних випадках трапляються акцентування типу ἦμας⁹. При уважнішому читанні відомого для Пітри, виданого вже Анжело Маєм¹⁰, проемія коментаря Йоана Зонари на канони Йоана Дамаскина такі спостереження виявляються необґрунтованими.

Класичний філолог Вільгельм Кріст, який разом з грецьким науковцем Паранікасом видав до сьогодні дуже корисну *Anthologia graeca carminum christianorum* (Ляйпціг 1871; передрук — Гільдесгайм 1963)¹¹, ще спробував тлумачити й метрику церковних піснеспівів у розумінні античної класики. Проте він навів кілька прикладів музичної інтерпретації виданих ним гимнів, долучивши (ймовірно, з ініціативи Паранікаса, який володів певними знаннями середньовічної візантійської теорії музики, оскільки згодом видав текст Пападіке)¹² транскрипцію архимандрита Євстатія з Триєсту в п'ятилінійній системі з тактами за сучасною Хризантовою нотацією. Великий вступ (книга III: *De rhythmicis legibus carminum byzantinorum*, с. LXXXIII–сх; книга IV: *De arte musica byzantina*, с. сxi–сxxxvi) не може приховати того, що Кріст не був у силі розглядати видані ним зі середньовічних рукописів (напр., *Vind. phil. gr.* 194, XV століття) тексти гимнів у зв'язку з поданою там мелодією. Хоча реконструйований ним метр (а тому й ритмічний стрій) візантійських гимнів спирається на тонічну засаду без врахування давньої тривалості складу, проте він не зміг абстрагуватися від теорії стопи (пор., наприклад, на с. LXXXIX поняття *aequabilitas pedum*, пояснене прикладом з Пасхальної служби в Хризантовій нотації).

⁷ J. B. Pitra. *L'hymnographie de l'église grecque*. Roma 1867, с. 31–32. Про історію «відкриття» Пітри: А. Васильев. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣвнѣяхъ // *Византийский временник* 3 (1896) 582–633 (596–609, II: «Питра и его открытие»). Пор. з короткою нотаткою Е. Веллеса: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 10 (1962) 1310–1311.

⁸ J. B. Pitra. *Analecta sacra Spicilegio Solesmensi parata*, I. Paris 1876, с. v–xciv.

⁹ Там само, с. сxi (гл. XI); ту саму помилку повторює Мітцакіс: K. Mitsakis. *The Language of Romanos the Melodist* [=Byzantinisches Archiv 11]. München 1967, с. 9 (§ 7). Пор. про це: A. Dihle. Textkritische Bemerkungen zu frühbyzantinischen Autoren // *BZ* 69 (1976) 1–5.

¹⁰ A. Mai. *Spicilegium Romanum*, т. 5. Roma 1841, с. 384; за Маєм надруковано і в: *PG* 135, 424. Витяги пропонував уже: Ducange. *Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis*. Lyon 1688, під гаслом εἶρμός (с. 356).

¹¹ Огляд заслуг цього твору див. у: P. Maas. Nachruf auf W. Christ († 1906) // *BZ* 15 (1906) 715. J. Mearns. The *Anthologia graeca carminum christianorum* // *Journal of Theological Studies* 16 (1915) 255–262 пропонує лише «Index initiorum hymnorum».

¹² M. Paranikas. Το παλαιὸν σύστημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς // *Ελληνικὸς Φιλολογικὸς Σύλλογος* 21 (1887–1889) [1891] 164–176.

Критика Стівенсона (H. Stevenson. *Du rythme dans l'hymnographie de l'église grecque* // *Revue des questions historiques* 11 (1876) 482–543) та її спростування (P. D. Kupitores. *Περὶ τοῦ ῥυθμοῦ ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ τῆς ἐλληνικῆς ἐκκλησίας* // *Bulletin de correspondance hellénique* 2 (1878) 372–391; передрук: Афіни 1975) мають лише історичну цінність. Хоча обраний Крістом шлях був хибним, він, будучи філологом, вважав самозрозумілим зв'язок метричної структури гимнів із мелосом — тож і з ритмом. Цю ідею Кріст запозичив зі вступу Йоана Зонари (XII ст.) до свого коментаря канону Пасхи Йоана Дамаскина, в якому представлене співвідношення ірмос — тропар¹³. Невдалу спробу Йоана Цецеса вбачати в античній теорії музики основу візантійської церковної музики, що свого часу була гостро засуджена в Константинопольському часописі *Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια*, можемо тут не коментувати¹⁴: питання ритміки в цій праці, де все ж таки повчальний твір Псевдо-Дамаскина названо *ῥυθμητικὴ τέχνη*¹⁵, не порушуються.

Від двох близькосхідних учених, французьких місіонерів на зламі століть, Ж.-Б. Тібо (1872–1938)¹⁶ і Ж.-Б. Ребура, походять важливі видання візантійських музичних трактатів¹⁷, у яких розглядаються питання ритміки в опублікованих текстах. Через простоту викладу в опублікованих теоретичних працях Тібо спромігся лише на список позначок та опис їхніх тривалостей за цитатами з середньовічних трактатів¹⁸. На відміну від нього, Ребур уклав пристойний на той час підручник теорії грецької церковної музики¹⁹, в якому торкається виключно нотаційної реформи Хризанта й за допомогою терміна

¹³ W. Christ. Über die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon in der griechischen Poesie des Mittelalters erläutert an der Hand einer Schrift des Zonaras // *Sitzungsberichte Bayer. Akad. Wiss.* (1870), т. 2, с. 76 і далі. Огляд заслуг твору В. Кріста, включно з його статтею про музично-теоретичну працю Мануїла Врієннія, див.: Н. Reimann. *Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik* // *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 5 (1889) 324.

¹⁴ J. Tzetzes. *Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche*. München 1874 (нове видання: Walluf/Wiesbaden 1973); пор. з критикою: J. V. Thibaut. *La musique et le chant liturgique des Grecs* // *Echos d'Orient* 1 (1897–1898) 360.

¹⁵ J. Tzetzes. *Über die altgriechische Musik*, с. 18.

¹⁶ Див. про нього: N. Schiødt. Thibaut, Jean-Baptist // *The New Grove Dictionary*, т. 18, с. 767. Як у цього автора, так і у Веллеса (E. Wellesz. *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford 1961, с. 436) бібліографія Тібо неповна; відсутні м. і. статті з часописів *Revue de l'Orient chrétien* (1900) та *Византійський временник* (1899) (пор. також: E. Wellesz. *A History*, с. 13, прим. 3, а також: O. Tiby. *La musica bizantina: Teoria e storia*. Milano 1938, с. 14).

¹⁷ Різні статті цитуються в: E. Wellesz. *A History*, с. 435, 437, а також у моїй статті про візантійську музику в: H. Hunger. *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, т. 2. München 1978, с. 214.

¹⁸ Thibaut. *Monuments*, с. 95–96.

¹⁹ J. V. Rebours. *Traité de psalique: Théorie et pratique du chant dans l'église grecque*. Paris – Leipzig 1906, с. 16–24 (щодо критичного ставлення Ребура до теорії Хризанта пор.: H. J. W. Tillyard. *Byzantine Musical Notation: A Reply* // *BZ* 24 (1924) 321, прим. 2).

mesure редукує питання ритму до тривалості звуку (*χρόνος*) і темпу²⁰. Втім, Ребур усвідомлював розбіжність між *χρόνος* у музичній практиці XIX століття, приписуючи йому турецьке походження, і середньовічною ритмікою, яку візантійські музичні трактати оминають своєю увагою²¹.

Досліджуючи візантійський музичний трактат *Γαλιопολίτες* (Ἀγιοπολίτης), Тібо однозначно зрозумів три так звані *ζίψωνα* (сізма, мала клязма, параклітике)²² як ритмічні знаки²³, однак не пояснив їх тривалості. Те, що Тібо слабо висвітлив класифікацію музичних знаків у *Γαλιопολίτες* з огляду на їхню ритміку, виявляється і в розбіжності між таблицями у виданні *Monuments* (с. 61) та в його давнішій праці *Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine* (Париж 1907; нове видання: Гільдесгайм 1975, с. 50). У праці 1907 р. до *ζίψωνα* чи *αἰσθήσεις* додаються ксерон-клязма (*ξηρόν κλάσμα*) і фторá (*φθορά*); у виданні *Monuments* ксерон-клязма вважається *τόνος*, а фторá — *signe supplémentaire* [фр.: допоміжний знак — перекл.]. У виданні *Origine byzantine* ритмічна міра тривалості ксерон-клязма залишається здебільшого незрозумілою: «*un rapide et rude accent de voix*» [швидкий і гострий наголос — перекл.] (с. 55); у виданні *Monuments* (с. 62) ксерон-клязма означає «*une formule musicale avec allongement rythmique*» [музичну формулу з ритмічним подовженням — перекл.]. Ребур, який у статті 1906 р. з'ясував деякі аспекти ритму візантійського піснеспіву і не виклав це питання в цілості²⁴, не зміг продовжувати вивчення середньовічних теоретичних текстів і присвятив себе тогочасному співу грецької Церкви²⁵.

Як добрий знавець тогочасного грецького церковного співу, тодішній ректор (1906–1912) Грецької колегії в Римі, бенедиктинець Гуго Гайсер (1853–1919)²⁶ видав гостро розкритиковану тодішніми фахівцями працю *Le système*

²⁰ Пор. про це влучний термін *ῥυθμός* у контексті *χρόνος* в: G. Bergotes. *Λεξικὸν λειτουργικῶν καὶ τελετουργικῶν ὄρων*. Thessalonike 1988, с. 106.

²¹ J. B. Rebour. *Traité de psaltique*, с. XII (Introduction).

²² Пор.: J. Raasted. *The Hagiopolites: A Byzantine Treatise on Musical Theory* / вид. J. Raasted // [=Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge grec et latin publiés par le directeur de l'Institut, 45]. Copenhagen 1983, с. 29 (§ 22).

²³ Thibaut. *Monuments*, с. 61, 63.

²⁴ J. B. Rebour. *Le temps dans la musique byzantine* // *Echos d'Orient* 9 (1906) 145–148.

²⁵ Його ж: *Quelques manuscrits de musique byzantine* // *Revue de l'Orient chrétien* 9 (1904) 299–309; 10 (1905) 1–14; інші дослідження, анонсовані Ребуром (с. 14), не були видані (пор.: Rebour. *Le temps dans la musique byzantine*, с. 146: «Des circonstances bien indépendantes de ma volonté m'ont empêché de poursuivre la publication de ces traités dans *l'Orient chrétien*, mais j'espère la compléter bientôt ailleurs. — Обставини, цілком незалежні від моєї волі, завадили мені продовжити публікацію цих трактатів у часописі *l'Orient chrétien*, але незабаром я сподіваюся її завершити»).

²⁶ Щодо нього пор.: U. Berlière. Dom. Hugues Gaisser // *Revue liturgique et monastique* 5 (1920) 169–173; H. J. W. Tillyard & B. Stäblein. Gaisser, Hugo // *Musik in Geschichte und Gegen-*

musical de l'église grecque d'après la tradition (Рим 1901)²⁷, після якої з'явилося насвіт дослідження про пасхальні ірмоси²⁸. При цьому Гайсер не врахував видання Пападіке XV століття (*Cod. Mess. S. Salvatore gr. 154*), яке разом із факсиміле видав О. Фляйшер 1904 р.²⁹, тож його розуміння модальних і ритмічних проблем не могло сягнути рівня зроблених ним реконструкцій мелодій. Гайсер вірно зрозумів, що опрацьовані Пітрою засади гимнографії — ізосилабія й гомотонія — без урахування музики є недостатніми, й додав ізохронію, підкресливши *τονή*. Значення *τονή* для метричного розуміння кондаків Романа. Атанасій Камбіліс підкреслив без поклику на Гайсера у своєму обговоренні видання Мааса-Трипаніса в порівнянні з виданням Томадакіса³⁰. На жаль, Гайсер мав необережність пристати на хибну думку, що античні метричні стопи поза співвідношенням довготи складів треба вважати ще однією прикметою і запропонував невдале поняття ізоподії, яке розвинув у своїй статті у збірнику на пошану Рімана³¹. Таким чином, невірна і його оцінка ἀργία та деяких великих іпостасей³².

Щоб пояснити ритмічні концепції початку XX століття до перших публікацій пізніших засновників *Monumenta Musicae Byzantinae*, варто навести приклад. У своїй праці *Le Panégyrique de l'Immaculée dans les chants hymnographiques de la liturgie grecque* (Париж 1909, с. 25) Тібо транскрибував стихирний наславник Ἀνύμφευτε παρθένε ἢ τὸν θεὸν ἀφράστως συλλαβοῦσα

wart 4 (1955) 1258–1259; G. Michiels. Gaisser, Hugo // *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques* 19 (1981) 689–690.

²⁷ Вперше опубліковано в: *Revue bénédictine* 16 (1899) 49–71, 220–234, 503–513, 529–549; 17 (1900) 87–94, 207–229, 379–398; 18 (1901) 44–65, 184–207; критичні оцінки музичного аналізу: J. B. Thibaut. *Revue de l'Orient chrétien* 6 (1901) 654–656; його ж: *Византійський вченник* 10 (1903) 203–211, Th. Reinach. Gaisser // *Revue des études grecques* 15 (1902) 158–159. J. D. Petresco. *Les Idiomes et le canon de l'Office de Noël (D'après des manuscrits grecs des XI^e, XII^e, XIII^e et XIV^e siècle)*. Paris, 1932 [=Études de Paléogr. musicale byzantine], с. 15, прим. 2, не менш суворий у своїй критиці Гайсера. Заслуги Гайсера відзначає: R. Aigrain. *Musicologie byzantine* // *Revue des études grecques* 54 (1941) 90, 97.

²⁸ H. Gaisser. Les «Heirmoi» de Pâques dans l'office grec: Etude rythmique et musicale // *Oriens christianus* 3 (1903) 416–510; пор. про це дуже стримано: K. Krumbacher. D. Hugues Gaisser // *BZ* 15 (1906) 365.

²⁹ O. Fleischer. *Neumenstudien: Abhandlungen über mittelalterliche Gesangstonschriften*, 3: *Die spätgriechische Tonschrift*. Berlin 1904. Про Фляйшера (1856–1933) див.: D. Hiley. Fleischer, Oskar // *The New Grove Dictionary*, т. 6, с. 634–635. Роздобуте Фляйшером факсимільне видання *Cod. Mess. S. Salv. gr. 154* не зазначене в: S. J. Voicu & S. d'Alisera. *I. MA. G.E.S. = Index in manuscriptorum graecorum edita specimina*. Roma 1981, с. 391. У своєму детальному обговоренні книги Фляйшера в *BZ* 14 (1905) 647–650 Л. Бюрхнер (L. Bürchner) не торкається ритміки.

³⁰ A. Kambylis. *Theologische Literaturzeitung* 92 (1967) 284.

³¹ Gaisser. Les «Heirmoi», с. 456–457; H. A. Gaisser. Die Antiphon *Nativitas tua* und ihr griechisches Vorbild // *Riemann-Festschrift: Gesammelte Studien*. Leipzig 1909, с. 154–166 (162).

³² Gaisser. Les «Heirmoi», с. 423.

[Безневiстная Дiво яже Бога неiзреченно зачала плотiю — *перекл. I. M.*] (*Parakletike*. Рим 1885, с. 618) за рукописом Халкiнської торговельної школи (на сьогодні втрачений), що, безумовно, не мiг походити з IX–X столiття. Порiвняння з виданням Тардо³³ виявляє суттєвi мелодичнi вiдмiнностi, що частково пояснюються хибним тлумаченням тривалостi iнтервалiв у Тiбо. Тiбо й Тардо встановлюють також хибну тональностi; вступна мартирiя починається в *a*, а не в *G*; квiнтовий перехiд на початку вiдбувається, згiдно з цим виданням, на *D*, а не на *C*; каденцiя в *F* у Тардо неможлива в 4-му плагальному гласi. За основну одиницю в транскрипцiї Тiбо обирає чвертку; кентими (κέντημα) окресленi дугою i загальною позначкою iнтенсивностi на першому звуцi групи. Цакiсма (τζάκισμα) подвоює тривалiсть до половинної ноти; фiгура з бареею (βαρεία) та iпоррое (υποροή) на словi ὑψίστου мелодично й ритмiчно розумiється неправильно й передається нотами однакової довготи; вiрно ритмiчну тривалiсть Тiбо окреслив лише щодо фiгури з ксерон-клязмою на словi χορηγούσα. Порiвняй транскрипцiю цього наславника з варiянтами, але без варiанта Тiбо, наведену в: Н. J. W. Tillyard. *The Hymns of the Octoechus*, 1 [=ММВ, Transcripta 3]. Копенгаген 1940, с. 143–144.

Французькому орієнталісту й музикознавцю П'єру Обрі (1874–1910), поряд із його дослідженнями вірменської церковної музики, завдячуємо працями про ритм латинської церковної поезії та поезії трубадурів³⁴. У своїй книзі *Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au Moyen Age* (Париж 1903) поряд з латинськими, вірменськими, грузинськими, коптськими, сирійськими церковними піснеспівами, Обрі наводить і грецькі гимни, проте всі за Хризантовою традицією. Його припущення (с. 79), що в Ірмологіоні Петра Пелопонеського за константинопольським виданням 1839³⁵ збережена давня мелодична редакція ірмосу 9-ї пісні празника Різдва Христового *Μυστήριον ξένον*, необхідно відкинути (пор., напр., зі свідченням середньовізантійської традиції: *Cod. Crypt. E. γ. II* 1281 року [=ММВ 3]. Рим 1951, арк. 18). Заслуги Обрі у питанні ритму візантійської церковної музики полягають у підкресленні ритмічної структури текстів гимнів.

³³ L. Tardo. *L'ottoeco nei mss. melurgici*. Grottaferrata 1955, с. 119–120.

³⁴ Див. про нього: I. D. Bent. Aubry, Pierre // *The New Grove Dictionary*, т. 1, с. 684–685, а також: Ch. Hannick. Egon Wellesz und sein Verhältnis zur Musik der Ostkirchen // *Egon Wellesz / ред. O. Kolleritsch [=Studien zur Wertungsforschung 17]*. Wien – Graz 1976, с. 94–95.

³⁵ Константинопольське видання 1825 р. міститься в передруці, про який подбав І. Т. Стариц (Athen 1983).

Якщо Тільярд і Веллес, пізніші засновники ММВ, дійшли спільних поглядів у питаннях ритму, принаймні в тлумаченні теоретичних трактатів і невменних рукописів, то дуже багато вже було з'ясовано під час дискусій з Гуго Ріманом. Ляйпцізький науковець Ріман (1849–1919)³⁶, що 1903 року презентував свою працю про «систему музичної ритміки й метрики», пізніше ретельно займався пам'ятками візантійської церковної музики, та ще 1882 року присвятив наукову працю мартиріям³⁷. Ще до Першої світової війни побачила світ праця *Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der Rätsel der byzantinischen Notenschrift* [=Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 9], 1907–1908, с. 1–31) та монографія *Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert* (Ляйпціг 1909).

Ці праці викликали гострі суперечки з Тільярдом³⁸, який у своїх раніших працях виявляв прихильність до ритмічної теорії Рімана, але пізніше повернувся до «вільного ритму», якому надавав перевагу Амеде Гастує (Amédée Gastoué)³⁹. В той час, коли Гастує⁴⁰ і Гайсер вживали у своїх транскрипціях вільний ритм і позначали лише різницю між подовженим і звичайним звуками у співвідношенні 1:2, Ріман, як до нього і Фляйшер, спробував уточнити музичну структуру візантійських гимнів. На прикладі різдвяного самогласного Кассії Αὐθοῦστος μοναρχήσαντος (MR II 651) Гастує зрозумів текстову структуру гимну, що проявляється у повторенні музичних рядків і нагадує латинську секвенцію⁴¹. У своїй транскрипції за *Cod. Athen 883* з XIII–XIV століття Тільярд критично переглянув ритмічну концепцію Гастує⁴². Фляйшер увів засаду чотиритакту, встановивши правило, що кожен склад має один

³⁶ Див. про нього: M. Hoffmann. Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo // *The New Grove Dictionary*, т. 16, с. 3–6, а також бібліографічний огляд: H. A. Gaisser. *Die Antiphon Nativitas tua*, с. VII–XXIV.

³⁷ H. Riemann. Über die μαρτυρία der byzantinischen liturgischen Notation // *Sitzungsberichte Bayer. Akad. Wiss., Phil.-hist. Kl.* 2/1 (1882).

³⁸ H. J. W. Tillyard. Rhythm in Byzantine Music // *Annual of the British School of Athens* 21 (1914–1916) 125–147; H. Riemann. *Neue Beiträge zur Lösung der Probleme der byzantinischen Notenschrift: eine Auseinandersetzung mit Mr. H. J. W. Tillyard* [=Studien zur byzantinischen Musik 2]. Leipzig 1915.

³⁹ Tillyard. *Byzantine Musical Notation*, с. 320.

⁴⁰ A. Gastoué. *Introduction à la paléographie musicale byzantine: Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris et des bibliothèques publiques de France*. Paris 1907 (Ріман про це: *BZ* 17 (1908) 540–543).

⁴¹ Gastoué, цит. вид., с. 50–51; A. Gastoué. Les types byzantins de la Séquence // *Tribune de St. Gervais* 24 (1922) 1–6; I. Rochow. *Studien zu der Person, den Werken und dem Nachleben der Dichterin Kassia* [=Berliner byzantinistische Arbeiten 38]. Berlin 1967, с. 43.

⁴² H. J. W. Tillyard. Musical Study of the Hymns of Casia // *BZ* 20 (1911) 420–485 (457 і далі).

і той самий $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ ⁴³. Якщо один склад виявляє один тон, а наступний — два, то тривалість двох тонів треба ділити навпіл⁴⁴.

Ріман натомість йшов власним шляхом, взявши мовну структуру літургійних гимнів за основу як єдину складову витонченого й дуже диференційованого ритмічного поділу мелодій. Кількість складів у колоні, розташування наголосів, «чоловічі» (тобто наголошені) чи багатоскладові (тобто парокситонні, пропарокситонні) закінчення формували критерії для аналізу ритму, без огляду на знаки нотації. Так виникає не менш як сім ритмічних одиниць, від цілої ноти до тридцятьдвійки, що безперервно розміщені в чотиритакті. За поділом на колони, визначальним для ритмічного розподілу, Ріман не завжди брав до уваги матеріяли рукописів, а виходив з того, що колон з більш як тринадцятьма складами й чотирма наголосами бажано поділяти. При розташуванні наголосів він надто часто керувався друкованим текстом, нехтуючи фактичною просодією середньовічної греки⁴⁵. Засади ритміки Ріман виводив з власних досліджень в галузі латинської гимнодії⁴⁶. Завдяки зусиллям Тільярда у спростуванні тези Рімана⁴⁷ постулати німецького музикознавця, що вели в безвихідь, незабаром були подолані й було віднайдено шлях до об'єктивного розуміння ритму на основі палеографічних даних і висловів середньовічних теоретичних праць, що, принаймні, вело до розуміння ритмічного каркасу візантійських літургійних гимнів. Претензія Веллеса на оживлення таким чином виконання візантійського середньовічного співу завдала згодом багато клопотів і врешті призвела до призупинення серії *Transcripta* у виданні *Monumenta Musicae Byzantinae*.

У дослідженні творів Романа [Сладкопівця] на розуміння мовно-метричної структури його кондаків справили вплив праці померлого 1902 р. у віці 32 років богослова і класичного філолога Вегофера⁴⁸, які зберегли

⁴³ Докладний аналіз цього поняття для орієнтальної музики Нового часу, отож не для середньовічної візантійської музики, див.: P. Aubry. *Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au Moyen Age*. Paris 1903, с. 13 і далі.

⁴⁴ Критику цієї теорії див.: Tillyard. *Rhythm*, с. 133–134.

⁴⁵ H. Riemann. *Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jh.: Paläographische Studie mit Übertragung von 70 Gesängen des Andreas von Kreta, Johannes Damascenus, Kosmas von Majuma, Johannes Monachus u.a.* Leipzig 1909, с. 17 і далі (Die Rhythmik der byzantinischen Kirchengesänge).

⁴⁶ Загалом про це: W. Seidel. *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*. Bern – München 1975, с. 157–237.

⁴⁷ Tillyard. *Rhythm*, с. 134 і далі. Див. також критичну оцінку: Aigrain. *Musicologie byzantine*, с. 109.

⁴⁸ Th. M. Wehofer. *Untersuchungen zum Lied des Romanos auf die Wiederkunft des Herrn // Sitzungsberichte Akad. Wien, Phil.-hist. Kl.* 154/5. Wien 1907, видано після смерті автора; див. некролог Пауля Мааса: *BZ* 11 (1902) 693–694.

свою цінність аж до цього часу⁴⁹. Вегофер, що сам не залучав візантійських невменних рукописів, займаючись виключно (щоправда, критично) матеріалом антології Кріста-Паранікаса й запропонованими там транскрипціями, на підставі своїх спостережень метричної будови колона та значення високого тону, справедливо зауважив, що застосований Крістом-Паранікасом поділ на такти при відтворенні співу Трієстського архимандрита Євстатія Тереяноса перешкоджає розумінню ритму піснеспівів⁵⁰.

Втім, Євстатій Тереянос є укладачем невеликого твору *Περὶ τῆς μουσικῆς τῶν Ἑλλήνων καὶ ἰδίως τῆς ἐκκλησιαστικῆς* (Трієст 1875; передрук: Афіни 1975), в якому на с. 46–47 розглядає питання ритму в грецькому пісенстві лише на підставі поняття *χρόνος*. Ж. Б. Ребур, який 1906 р. наголосив, що поняття *χρόνος* як *terminus technicus* у середньовічних трактатах з церковної музики, зокрема в еромонаха Гавриїла, відсутнє, помилився⁵¹; пор.: у Гавриїла рядок 60: «ἵνα διπλασιάσῃς τὸν τοῦ ἐνὸς ἀποστροφῶν χρόνον καὶ ποιήσῃς πλείονα τὴν ἀργίαν ἐν τοῖς δυσὶν ἢ ἐν τῷ ἐνί» [щоб подвоїти час одного апострофа і зробити більшу аргію у двох чи одному] або рядок 64: «ἵνα δείξῃ τὸν ψάλλοντα διπλασιάσαι τὸν χρόνον μεθ' οὗ ἔκειτο, ἤγουν διὰ πλείονα ἀργίαν» [щоб показати, що співак повинен подвоїти час, після якого стоїть, так би мовити, для більшої аргії — *перекл. І. М.*]⁵², де однозначно йдеться про ритм і подовження тривалості. Пор. і поняття *ῥυθμός* поряд із *μέλος* у вже багаторазово згадуваному коментарі Йоана Зонари (пор. прим. 10).

Переймаючи мелодичну схему з транскрипцій Кріста-Паранікаса, Вегофер послуговувався хоральною нотацією на чотирьох лініях, окреслюючи таким чином звільнений від такту ритм, та ввів різні міри, позначені *clivis* чи *punctum indinatum*, згідно з ритмікою тексту. Пор., напр., відтворення наславника 4 плагального гласу Пантократор *κύριε* у Вегофера на с. 130 і в Кріста-Паранікаса, с. СXXXVIII⁵³. Як свідчить порівняння з версією в *Cod. Athous Vatop. 1488*, арк. 2 зв. з 1-ї пол. XI століття⁵⁴, передана Тереяносом мелодія не має нічого спільного зі середньовічною. Вона радше відповідає тій, що надрукована в *Μουσικὸς πανδέκτης* VII (Афіни 1962), с. 6. Пор. іншу мелодію в діатонічному вигляді з початком у С в *Μουσικὸν τριώδιον* протопсалта Трасивула Станіцаса (Афіни 1969), с. 11.

⁴⁹ Пор., напр.: Wellesz. *A History*, с. 177; K. Metsakes. *Βυζαντινὴ ὑμνογραφία Α': Ἀπὸ τὴν καινὴ Διαθήκῃ ἕως τὴν εἰκονομαχία*. Thessalonike 1971, с. 81 та ін.

⁵⁰ Wehofer. *Untersuchungen*, с. 130.

⁵¹ Rebours. *Le temps*, с. 145–148.

⁵² *Gabriel Hieromonachos*, с. 40, 64.

⁵³ *Τριώδιον κατανυκτικόν*. Roma 1879, с. 1.

⁵⁴ *Triodium athoum* / ред. E. Follieri & O. Strunk [=MMB 9]. Kopenhagen 1975.

Колишній учень Амеде Гастуе з Паризької *Schola cantorum*, румунський музикознавець Й. Д. Петреску (1884–1970)⁵⁵, опублікував 1932 р. в Парижі працю про гимни празника Різдва Христового, в якій на широкому рукописному матеріалі запропонував повну транскрипцію цієї служби (ακολουθία)⁵⁶. У ній він коротко згадав про ритміку, не пояснюючи, однак, мотивів своїх тез (с. 63). До зміни основної міри тривалості, спочатку чвертки, а пізніше (вже від: *Condacul Nașterii Domnului, Η παρθένος σήμερον: Studiu de muzicologie comparată*. Бухарест 1940) вісімки, Петреску дотримувався методу, застосованого у своїх перших працях. Дуже диференційований ритмічний каркас своїх численних транскрипцій він, на жаль, пояснив недостатньо. Діпле (διπλή) інтерпретується тут у співвідношенні 3:1 як втричі довша тривалість, тоді як клязма вважається подвоєнням тривалості. В *Etudes de paléographie musicale byzantine* (Бухарест 1967), с. 200–201, Петреску обговорює тривалість поєднання діпле з малою клязмою, що трапляється в пізніших рукописах XVII–XVIII століття, і пропонує тлумачити цей знак як «тристрофу, елементи якої рівні, і яка додає елемент легким порухом голосу або легким дотиком». Горґон ділить навпіл тривалість у бінарному темпі. П'язма творить синкопований рух (с. 201). У праці, виданій посмертно за ред. Т. Мойзеску, *Studii de paleografie muzicală bizantină*, т. 2 (Бухарест 1984), Петреску пропонує повну транскрипцію служб Страсного тижня за двома паризькими рукописами XIII–XIV століття (*Ancien fonds grec 261, Coislín 41*). Новим тут є третій рядок як синтез мелодій для інтерпретації за концепцією ритму Петреску. Це цінне видання заслуговує на детальний коментар, що виходить за рамки цієї статті.

Непересічність досліджень Петреску, безперечно, полягає в тому, що своїми дослідженнями невменних рукописів X–XVIII століть він спробував подолати позірний злам між середньовічною й сучасною традицією. Проте його паралельні транскрипції з джерел різних епох засвідчили, що в питанні ритміки його тлумачення, які в теоретичних середньовічних працях не знаходять достатнього підтвердження, є непереконливими. Попри це застереження і з огляду на зв'язок між живою практикою візантійського пісенспіву в Румунії, метод Петреску повсюдно використовують у сучасному румунському музикознавстві, напр., у серії *Quellen der rumänischen Musik*:

Nous nous sommes ralliés au mode de transcrire la sémiographie byzantine adopté par I. D. Petrescu, qui au processus de la transcription associe la

⁵⁵ Див. про нього: V. Cosma. Petrescu, Ioan D(umitru) // *The New Grove Dictionary*, т. 14, с. 588; бібліографію див.: T. Moisescu. *Prolegomene bizantine: Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească*. București 1985, с. 219–220.

⁵⁶ Petresco. *Les Idiomes*.

tradition orale du chant byzantin, ce qui est d'une très grande importance pour l'interprétation proprement-dite de cette musique si ancienne; et c'est là qu'intervient la différence entre la méthode des chercheurs occidentaux et la nôtre. Nous avons donc tenté une transcription vivante, pleinement en accord avec la tradition orale, avec la bonne tradition de l'ancienne musique byzantine, comme s'exprime I. D. Petrescu dans ses travaux. D'ailleurs cette méthode a été adoptée par tous les musicologues roumains qui l'ont assimilée, tout en y apportant leur propre contribution⁵⁷.

Коли італійський музиколог Оттавіо Тібі (1891–1955) з Палермо опублікував свою головну працю в галузі візантійської музики, *La musica bizantina: teoria e storia* (Мілан 1938), він оперся на свої знання грецьких музичних рукописів, збережених на Сицилії⁵⁸. Його посібник, ілюстрований деякими аркушами, свідчить про добрі знання тодішнього стану досліджень, але власних теорій Тібі не розвивав. Стосовно ритму він чітко відкинув мензуральні погляди, що походять від Дешеврана. Коротко розглянув теорії Фляйшера, Рімана, Гайсера, причому укладач надав перевагу поглядам засновників ММВ Тільярду і Веллеса⁵⁹.

У тому ж році, коли Тібі свою *Musica bizantina*, опубліковану спершу 1937 р. в кількох випусках часопису *Rivista musicale italiana*, видав у форматі книги, Лоренцо Тардо (1883–1967)⁶⁰, чернець монастиря грецького обряду Гроттаферрата на півдні від Риму, що існує з XI століття⁶¹, випустив

⁵⁷ «Ми згуртувалися довкола способу транскрибування візантійської семіографії, прийнятого І. Д. Петреску, який у транскрипції залучає усну традицію візантійського співу, що має дуже велике значення для самої інтерпретації давньої музики. Звідси й походить різниця між методикою західних вчених і нашою методикою. Отже, ми спробували здійснити живу транскрипцію, повністю узгоджену з усною традицією, з доброю традицією давньої візантійської музики, як висловлюється у своїх працях І. Д. Петреску. Тим паче, ця методика була прийнята всіма румунськими музикознавцями, які її засвоїли, роблячи свій власний внесок» («Școala muzicală de la Putna» Ms. Nr. 56/544 576 I P/II «Stihirar» / transkr. Gh. Ciobanu & M. Ionescu & T. Moisescu [Izvoare ale muzicii românești, III B, Transcr.]. București 1984, с. 13 (цит. за французькою передмовою). На увагу заслуговують і міркування про ритм і метр у: V. Giuleanu. *Melodica bizantină: Studiu teoretic și morfologic al stilului modern (neo-bizantin)*. București 1981, с. 61–83.

⁵⁸ O. Tiby. I codici musicali italo-greci di Messina // *Accademie e biblioteche d'Italia* 11 (1937) с. 64 і далі; про Тібі див.: F. Tammaro. Tiby, Ottavio // *The New Grove Dictionary*, т. 18, с. 813.

⁵⁹ O. Tiby. *La musica bizantina: Teoria e storia*. Milano 1938, с. 62 і далі. Детальне визнання заслуг див.: Aigrain. *Musicologie byzantine* (див. прим. 27), с. 272–274. Про значення Веллеса пор. також: M. Velimirović. Ἐγκὼν Βέλεις καὶ ἡ μελέτη τοῦ Βυζαντινοῦ μέλους // *Μουσικολογία* 2 (1985) 57–67; а також: G. Bergotes. *Ξένες ἐπιδράσεις στὴ Λειτουργικὴ Μουσικὴ ἀπὸ τὸ 1830–1960 στὸ Ἑλληνικὸ Κράτος*. Thessalonike 1987, с. 25–26.

⁶⁰ Пор.: *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, Нова серія, 21 (1967) 3–19.

⁶¹ Пор. про це статтю *Grottaferrata* Олівера Странка: *The New Grove Dictionary*, т. 7, с. 747.

у світ свій opus magnum *Lantica melurgia bizantina nell' interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata* (Гроттаферрата 1938). Свої концепції ритму Тардо пояснив у власній транскрипції гимнів октоїха⁶², детально прокоментованій Марці та Яммерсом⁶³. Тардо керується вірним припущенням, що поетичний ритм панує самовладно й опановує музику (*Lantica melurgia*, с. 303). Він тлумачить «знаки, що виражають темп» згідно з теоретичними працями, які сам видає, проте відхиляється від суворого і сталого розрізнення ритмічної тривалості знаків, щоб встановити бінарний темп, який пов'язує з поняттям $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$ καὶ ἄρσις. Тут безперечно наявне хибне тлумачення ритму візантійської музики, оскільки поняття ἄρσις як засада ритму не було відомим візантійським музичним теоретикам, включно з Мануїлом Врієннієм, а Тардо вважає його продовженням античного $\rho\acute{o}\varsigma$ і предвісником сучасного $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$. З визначення $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$ і ἄρσις у зв'язку з $\rho\acute{o}\varsigma$ у Вакхія Герона, *Eisagoge*, § 98⁶⁴, не можна робити висновок, що ці поняття, які у Вакхія стосуються винятково інструментальної музики, стосуються й співу літургічного⁶⁵.

Внаслідок цього Тардо наділяє клязму подвійною тривалістю, а діпле — теж подвійною тривалістю або тривалістю чвертки з крапкою поряд з вісімкою як головною тривалістю, згідно з потребою бінарного темпу. Порівняння нотації в багатьох рукописах, на думку Тардо, виправдовують випадки ототожнення тривалості клязми й діпле (*Lantica melurgia*, 305).

Італійський музикознавець Джованні Марці, що в *Rivista di filologia e di istruzione classica* 36 (1958) 85–92 дуже критично проаналізував транскрипцію гимну акафіста Егоном Веллесом⁶⁶ за *Cod. Laur. Ashburnhamensis* 64 1286 р.⁶⁷, незабаром опублікував власну критичну транскрипцію проімія (проοίμιον) та першого ікоса того самого кондака за різними рукописами XII–XIII сто-

⁶² L. Tardo. *Lottoeoco ne*; пор. про це: O. Strunk. Padre Lorenzo Tardo ed il suo Ottoeoco nei mss. melurgici: Alcuni osservazioni sugli Stichera Dogmatica // *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, Нова серія, 21 (1967) 19–33; переклад англійською в: O. Strunk. *Essays on Music in the Western World*. New York 1974, с. 255–267.

⁶³ G. Marzi. *Rivista di filologia e di istruzione classica* 38 (1960) 299–309; E. Jammers. *Deutsche Literaturzeitung* 76 (1955) 765 і далі.

⁶⁴ C. Jan. *Musici scriptores graeci*. Leipzig 1895, с. 314; інші свідчення в: K. Philoxenes. *Λεξικὸν τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*. Konstantinopel 1868, с. 25.

⁶⁵ Розгляд понять ритму авторами доби ранньої Візантії див.: Е. Герцман. *Византийское музыкознание*. Ленинград 1988, с. 106 і далі.

⁶⁶ E. Wellesz. *The Akathistos Hymn* [=MMB, Transcr. 9]. Kopenhagen 1957.

⁶⁷ *Contacarium Ashburnhamense* / ред. С. Høeg (= MMB 4). Kopenhagen 1956. Пор. також про це: Dionysios Psarianos, Metropolit von Kozane. Ἡ ἀρχαία μουσική τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου // *Τμητικὸς τόμος ἐπὶ τῷ Ἰωβηλαίῳ τοῦ Σεβ. Μητροπολίτου Φιλίππων — Νεαπόλεως — Θάσου Χρυσοστόμου*. Athen 1961. 32 с. (специальный выпуск).

ліття⁶⁸. Перед п'язмою Марці наділяє клязму подвійною тривалістю, а не 1,5. Через ритм клязма інтерпретується як подвоєння і перед апострофі та апострофі сіндезмі (απόστροφαι σύνδεσμοι) (Marzi, 147). Перед кратімою двотоновий (zweitönige) рух зі ксерон-клязмою вважається за рітардандо, з двома епісімами (επίσημα), на складі -η- слова ικνητήρια (Marzi, 48).

Інтерпретуючи ритмічну міру окремих знаків, Марці переймає засади видавців ММВ, проте розрізняє значення хейрономічних знаків (напр. горго-сінтетон, тромікон) у зв'язку з χρόνος πρώτος⁶⁹, звідки серед іншого можуть виникнути й тріолі.

Дослідник хоралів Евальд Яммерс (1897–1981)⁷⁰ 1962 р. видав велику працю про західну і східну церковну музику⁷¹, в якій питанню ритму у візантійській музиці відведена головна роль. Ця праця, названа В. Іртенкауфом у *Die Musikforschung* 17 (1964) 429–430 «віровизнанням» великого дослідника хоралів, незважаючи на свій обсяг і широту порушених проблем, не надто звертала на себе увагу фахових кіл. Анонсовані коментарі не з'явилися⁷². Як уже було згадано на початку, розгляд Яммерсом візантійської музики ґрунтується на відкиненні теорії ритму, яку Веллес намагався побачити у грецькому пісенстві Середньовіччя під впливом тодішніх еквалістичних солемських досліджень⁷³. При цьому Яммерс міг утішатися підтримкою Мюнхенського професора-музикознавця грецького походження Трасивулоса Георгіадеса (1907–1977), який зі свого знання античного грецького ритму й грецької народної музики⁷⁴ вже давно висунув заперечення проти «реставраційних» тенденцій у ММВ⁷⁵. Яммерс закидає Веллесу «та його колегам» (під ними, мабуть, маються на увазі співвидавці ММВ) помилку в його твердженні, що середньовізантійські невменні твори є ритмічними. «Вони такими не є — так само, як і всі невменні твори, крім галліканських та залежних від них невменних творів Франції»⁷⁶. Підзаголовок праці Яммерса «Хорал як музика вираження тексту» виявляє вагу закиду німецького дослідника хоралів Веллесу: тезою, що звуки рівні за тривалістю — якщо твір не зазначає окремі

⁶⁸ G. Marzi. *Melodia e Nomos nella musica bizantina* [=Studi pubbl. dall'Istituto di filologia classica 8]. Bologna 1960, c. 143–193.

⁶⁹ Там само, с. 129 і далі.

⁷⁰ Поп.: Nachruf // *Die Musikforschung* 35 (1982) 119.

⁷¹ E. Jammers. *Musik in Byzanz*.

⁷² Поп.: F. Dölger // *BZ* 55 (1962) 362; A. Dostál // *Byzantinoslavica* 24 (1963) 392.

⁷³ E. Jammers. *Musik in Byzanz*, c. 43.

⁷⁴ Th. Georgiades. *Der griechische Rhythmus: Musik, Reigen, Vers und Sprache*. Hamburg 1949.

⁷⁵ Th. Georgiades. Bemerkungen zur Erforschung der byzantinischen Kirchenmusik // *BZ* 39 (1939) 67–88 (77 і далі).

⁷⁶ E. Jammers. *Musik in Byzanz*, c. 46.

звуки як довгі — Веллес стверджує, що музика, поряд із текстами, незалежно володіє власною автономною мовою⁷⁷.

Згодом Амаргіанакіс дослідив питання, чи диференціація між різними знаками для стрибка на секунду пояснюється суто орфографічними аспектами⁷⁸. З урахуванням різних стилів візантійської церковної поезії Яммерс доходить до диференційованого розгляду співвідношення звук/склад, згідно з яким ритмічну структуру треба розуміти не за окремими звуками, а у зв'язку з реченнями тексту. Як і в дослідженнях хоралів, у музичних прикладах Яммерс лише окреслює мелодичні лінії. Своє бачення ритму візантійських гимнів він показує на прикладі канону Пасхи у виданні з нагоди ювілею Делгера⁷⁹. Тут за допомогою окреслення такту та іктових позначок отримується мелодична структура, пов'язана з текстом.

До прориву, здійсненого Яммерсом — візантійські невми транскрибувати з робочою метою лише стосовно мелодичної лінії й більше не наділяти знаками ритму — долучився і Г. Гусман (1908–1983)⁸⁰, що, втім, до розгляду питань ритму доклався мало. Можна порівняти, напр., його статтю «Strophenbau und Kontrafakturtechnik der Stichera» в часописі *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972) 150–161, 213–234. Його метричні спостереження хибують тим, що він враховує всі акценти в друкованому тексті, хоча в усному/співаному тексті метричну схему позначають багато випадків енклітик чи проклітик.

Як сторонній дослідник візантійської музики, нідерландець Й. ван Бізен видав 1968 р. книгу *The Middle Byzantine Kanon-Notation of Manuscript H: A Palaeographic Study with a Transcription of the Melodies of 13 Kanons and a Triodion* (Більтговен), що не отримала достатнього визнання. Під *Рукописом H* ван Бізен розуміє Ірмологіон *Athous Iber. 470* сер. XII століття⁸¹. Погоджуючись початково з міркуваннями Яммерса щодо неясної ритмічної тривалості ἀρῦία, ван Бізен керується спостереженням, що в текстах канонів між місцями, позначеними одним з ἀρῦία, немає інших складів або є лише їх парна кількість. Звідси він робить висновок, що головна засада ритму у візантійському співі канонів — бінарність, схоже як у *tactus minor* XVI століття або

⁷⁷ E. Jammers. *Musik in Byzanz*, с. 47.

⁷⁸ G. Amargianakis. Some Remarks on the Orthography of the Signs Oligon, Petaste, Oxeia and Kuphisma // *Cahiers de l'Institut du Moyen-Age grec et latin* [дали: CIMAGL] 44 (1983) 7–15.

⁷⁹ E. Jammers. Der Kanon des Johannes Damascenus für den Ostersonntag // *Polychronion: Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag* / вид. P. Wirth. Heidelberg 1966, с. 266–286.

⁸⁰ Поп.: U. Günther. Nachruf // *Die Musikforschung* 37 (1984) 2–4.

⁸¹ *Hirmologium athoum* / ред. С. Høeg [=MMB 2]. Kopenhagen 1938.

у 2/4 такті пізнішої доби⁸². Щоб послідовно дотриматися бінарної схеми, ван Бізен змушений поділяти співвідношення тривалості згідно з текстом, а не за нотацією, що звісно призводить до свавільних розв'язань. Як приклад, досить порівняти його транскрипцію ірмоса 9-ї пісні в 2-му плагальному гласі *Τὴν τιμιωτέραν τῶν χειροβίμ*⁸³ та відповідне відтворення Странком за тим самим рукописом⁸⁴, щоб зробити висновок про необґрунтованість тези ван Бізена. Постульована бінарна схема призвела до того, що, напр., дuple передається як подвоєння або й ні, залежно від потреби поділу такту⁸⁵.

Дослідження ритму візантійського пісенству часом заходило в безвихідь, передусім коли в його основі знаходилися упереджені, чужі предметові теорії. Безумовно помилковою була й спроба Веллеса пояснити свої транскрипції як реставрацію «справжнього» середньовічного візантійського пісенству⁸⁶, яким у практиці з'єднаних із Римом Церков треба заступити Хризантовий. Через двозначність мети транскрипцій О. Странк як директор ММВ припинив видавати розпочату 1936 р. серію *Transcripta*. На довгому шляху дослідження деякі ідеї залишилися нерозвинутими. Це стосується, напр., питання про залишки античної грецької музики у візантійському пісенстві, що підняв Георгіадес⁸⁷. Тим, хто з іншого боку схильний в ім'я тягlosti церковної музики ототожнювати ритм сьогоднішнього грецького церковного пісенству з ритмом церковного пісенству за середньовічною традицією, варто згадати слова Ребура:

On serait a priori tenté de répondre affirmativement, surtout si l'on transporte sur le terrain musicologique le principe reçu en matière liturgique, à savoir que lorsqu'un usage, dont l'origine apostolique ou immédiatement postapostolique n'est pas démontrée directement par les textes, se retrouve dans toutes les communautés chrétiennes, on lui donne la même autorité qu'aux usages remontant aux apôtres. Mais à mon humble avis, ce principe est inapplicable en musique pour ce qui concerne l'Orient⁸⁸.

⁸² J. van Biezen. *The Middle Byzantine Kanon-Notation of Manuscript H: A Palaeographic Study with a Transcription of the Melodies of 13 Kanons and a Triodion*. Bilthoven 1968, с. 14.

⁸³ Там само, с. 110.

⁸⁴ Strunk. *Essays*, с. 229–230.

⁸⁵ Напр.: van Biezen. *The Middle Byzantine Kanon-Notation*, с. 59.

⁸⁶ Пор.: Bergotes. *Ξένες ἐπιδράσεις στὴ Λειτουργικὴ Μουσικὴ*, с. 25 і далі.

⁸⁷ Пор.: Н. Schmidt. *Zum formelhaften Aufbau byzantinischer Kanones*. Wiesbaden 1979, с. 7.

⁸⁸ «Можна було б апіорі спробувати відповіді ствердно, особливо ж коли перенести на музикознавчий ґрунт літургійні принципи: якщо якийсь обряд (чи то апостольського походження, чи пост-апостольського) не виявляється безпосередньо в текстах, але знаходиться в усіх християнських спільнотах, то йому надають такого ж авторитету, як і обрядам, що походять безпосередньо від апостолів. Але, на мою скромну думку, цей принцип неможливо застосувати щодо музики Сходу» (Rebours. *Le temps*, с. 146).

Залишається сподіватися, що розпочата в *Corpus scriptorum de re musica* критична редакція теоретичних праць про візантійську церковну музику уможливить диференційоване висвітлення ритмічних співвідношень. Водночас усі можуть погодитися, що новаторська праця засновників ММВ була необхідним кроком, що відкрив палеографічний підхід до пам'яток⁸⁹. Подібно висловився вже 1941 р. Рене Егрэн, схвально оцінюючи публікацію перших томів ММВ⁹⁰ і вітаючи застосований у транскрипціях «вільний ритм» як нагадування про свободу ритму григоріанського хоралу, на протипагу поділу на такти в Й. Сакелларідеса (1853–1938)⁹¹ або Мельпо Мерліє⁹².

З німецької переклав Олег КОНКЕВИЧ
Переклад французьких цитат Тарас ДМИТРИК
Переклад грецьких цитат Іван МІЩЕНКО
До друку підготував Юрій ЯСІНОВСЬКИЙ

⁸⁹ Пор.: J. Raasted. Thoughts on a Revision of the Transcription Rules of the MMB // *CIMAGL* 54 (1987) 13–38.

⁹⁰ Aigrain. *Musicologie byzantine*, с. 119.

⁹¹ Пор. про нього: Bergotes. *Ξένες ἐπιδράσεις στὴ Λειτουργικὴ Μουσικὴ*, с. 14–20.

⁹² M. Merlier. *Etudes de musique byzantine: Le premier mode et son plagal*. Paris 1935.