УДК 783.4:781.7[477:476]+78.033.2
https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185978

ISSN 2309-8155 (Print) / 2663-0370 (Online)
сторінки/pages 108–114

Євгенія Ігнатенко
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії музики,
Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського

Yevgeniya Ignatenko
PhD in Art studies,
Assistant Professor,
Ukrainian National P. I. Tchaikovsky
music academy

evgeniaopus31@gmail.com orcid.org/0000-0001-8048-2991

Звучання грецьких співів з українських і білоруських ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть у світлі сучасних методів аналізу візантійської музики

The Sound of the Greek Chants from Ukrainian and Belarusian Heirmologia of the late 16th–18th centuries in the Light of the Byzantine Music's Modern Methods Analysis

Анотація. У результаті проведеного порівняльного дослідження україно-білоруських і греко-візантійських рукописів атрибутовано значну кількість грецьких співів з українських і білоруських нотолінійних збірників (Ірмолоїв) кінця XVI–XVIII століть. Встановлено, що в Ірмолоях записані творіння видатних візантійських композиторів, таких як Іоанн Глікіс, Іоанн Кладас, Мануїл Хрісафіс. Авторизація грецьких співів актуалізує питання, як вони звучали, чи відтворювали українські й білоруські співаки візантійські звукоряди (іхоси). Мета статті — виявити особливості фіксації ладового параметру грецьких співів в українських і білоруських нотолінійних Ірмолоях; окреслити проблему звучання запозичених грецьких співів з позицій музичної акустики; проаналізувати думки й ідеї музикантів, які опанували мистецтво візантійського співу, будучи носіями іншої музичної культури. Встановлено, що вказівки на глас грецьких співів, запропоновані в українських і білоруських рукописах, часто є «помилковими» порівняно з оригінальними визначеннями іхосу піснеспіву. Вперше проблема звучання запозичених грецьких співів розглядається у світлі сучасних методів аналізу візантійської музики.

Ключові слова: грецькі співи, візантійська музика, українські та білоруські Ірмолої, музична акустика.

Актуальність дослідження. Українська церковна музика містить багато загадок. Зокрема, церковні співацькі збірники (Ірмолої) кінця XVI–XVIII століть рясніють ремарками-топонімами «грецкий», «по грецку», що супроводжують піснеспіви з грецьким словесним текстом, транскрибованим кирилицею. Музикознавчі праці з історії української музики не містили аргументованої відповіді щодо походження цих піснеспівів, адже всі вони анонімні. Питання, чи справді ці співи грецькі, чи дійсно вони представляють візантійську традицію співу[1], лишалися без відповіді.

У результаті проведеного нами порівняльного дослідження україно-білоруських і греко-візантійських рукописів атрибутовано значну кількість грецьких співів з українських і білоруських нотолінійних збірників кінця XVI–XVIII століть. Встановлено, що в Ірмолоях записані творіння як видатних візантійських композиторів, таких, як Іоанн Глікіс, Іоанн Кладас, Мануїл Хрісафіс, так і менш знаних, таких як монах Лонгін, Іоаким Харсіанит, Мануїл Газіс, Анфім Лавріот[2]. Авторизація грецьких співів розв'язує чимало загадок, у тому числі основну щодо їх походження, але й продукує нові. Зокрема, постає питання, як звучали запозичені грецькі співи, чи відтворювали українські й білоруські співаки візантійські звукоряди (іхоси). Сьогодні акустичні відмінності між українською і неовізантійською церковною музикою є очевидними, але ж чи так було завжди? Грецькі співи, долучившись до україно-білоруської традиції церковного співу, зазнали метаморфоз: вони записані не візантійською, а п'ятилінійною київською квадратною нотацією. Звукоряди, які реалізує сучасний музикант, вихований в академічній традиції, читаючи київську квадратну нотацію в рукописах XVII століття, напевно відрізняються від тих, які побутували у XVII столітті.

Мета статті — виявити особливості фіксації ладового параметру грецьких співів в українських і білоруських нотолінійних Ірмолоях кінця XVI–XVIII століть; окреслити проблему звучання, зокрема звуковисотної (ладової) організації запозичених грецьких співів з позицій музичної акустики і сучасних методів аналізу візантійської музики; проаналізувати думки й ідеї музикантів, які опанували мистецтво візантійського співу, будучи носіями іншої музичної культури. Питання звуковисотної організації грецьких співів в українському музикознавстві

є малодослідженим, оскільки невідомим було їх походження, тобто суть матеріалу.

Виклад основного матеріалу. Дивлячись на твір візантійського автора, записаний в українських і білоруських нотолінійних рукописах київською квадратною нотацією, у сучасного дослідника виникає риторичне питання: чому не конкретизована за допомогою спеціальних додаткових позначок звуковисотна організація наспіву. Роздуми на цю тему приводять до переконання, що подібні очікування є анахронічними, вони виникають лише у дослідника, знайомого із сучасними системами транскрибування візантійської музики чи фольклору, розробленими у музикознавчій науці. Адже у візантійській нотації — старій і сучасній — інформація про звуковисотні параметри твору також є достатньою лише для носія традиції. Вказано іхос, а його звукоряд, ієрархічну систему співвідношень звуків і характерні мелодичні звороти співак знає від учителя і відтворює по пам'яті. Тримаючи в голові структуру заданого іхосу, співак інтонує інтервали потрібного обсягу.

Зберіглося цікаве історичне свідчення — лист отця Азарія до князя Михайла Дмитровича Волконського (1811–1876), написаний на Святій Горі 7 грудня 1861 року[3]. У ньому, зокрема, описано спроби отця Азарія записати візантійську музику п'ятилінійною нотацією: «Ви мене просили, щоб ті ноти зі старих, які розбирають, спробувати перекласти на наші вирази. Ось про це якраз я старався чимало і проте не досягнув успіху, неможливо цього зробити. По слуху можна зробити перекладення, але коли станеш співати перекладене греку — чому він тобі рішуче говорить: "Охі!" (Не підходить!). У чому ж тут таїнство? Звуки його співу можна перекласти на наші ноти. Але крім вираження звуків співу, у грека є ще якась горлова музика, якась горлова гра. Без чого весь спів, скільки б точно він не був перекладений, ні до чого не годиться. Ось саме цю горлову музику, або горлову гру, передати нашими нотами рішуче незручно, а без цього спів грецький, перекладений на наші ноти, нічого не вартий. Якби хто-небудь вивчив досконало один і другий спів, можливо, що-небудь і міг би зробити, у чому я все-таки сумніваюся. Але перекладати грецький спів лише по слуху — справа, не варта роботи…» [цит. за: 5, с. 53].

На нашу думку, так не думали співаки, які записали грецькі співи в українські та білоруські Ірмолої у XVI–XVII столітті. Їхній нотолінійний переклад (перевод) був успішним і задовольняв їх як письмовий текст, інформативно достатній для виконання, адже грецькі співи протрималися в богослужбовому репертуарі близько 200 років. Хоча об'єктивно цей текст був інформативно достатнім лише для співаків, які досконало знали традиційний візантійський спів, тобто усвідомлювали, що письмовий текст має доповнювати усна традиція, і тільки їх поєднання приводить до художньо переконливого і вірного за стилем виконання. Видатний грецький співак, протопсалт Святійшого архієпископа Константинополя Лікургос Ангелопулос (1941–2014) наголошував, що «різноманітність мікроінтервалів і енергія знаків — основні елементи завершеної виконавської інтерпретації» [10, с. 11]. Різноманітність мікроінтервалів є втіленням ладових особливостей твору, а реалізація енергії знаків музичної нотації — традиційним способом її тлумачення, завдяки якому виконання стає виразним. Завершена виконавська інтерпретація є базовим елементом традиційного візантійського співу. На нашу думку, словами «горлова музика», «горлова гра» отець Азарія охарактеризував ці основні елементи виконавської інтерпретації, які більш за все вражають європейця, що слухає спів греків. Саме їх «передати нашими нотами рішуче незручно», і саме без них «спів грецький, перекладений на наші ноти, нічого не вартий». Свідчення отця Азарії є підтвердженням того, що реалізація ладового параметру твору належить усній традиції візантійського співу, яка завжди супроводжує і доповнює письмовий текст.

Особливості ладової атрибуції грецьких співів в українських і білоруських Ірмолоях свідчать про те, що візантійська система звуковисотної організації не була засвоєна в автентичному вигляді, візантійські іхоси переосмислювали і пристосовували до східнослов'янської системи гласів, у результаті чого їх звучання змінювалося чи, принаймні, не було стабільним.

1. Українські і білоруські рукописи показують, що в процесі адаптації грецького репертуару візантійське поняття іхос було замінено укоріненим у слов'янській співацькій традиції поняттям глас, хоча за змістом вони не ідентичні. Візантійський термін іхос жодного разу не трапився нам в українських і білоруських Ірмолоях XVI–XVIII століть.

2. Досить часто в українських і білоруських рукописах біля грецького піснеспіву немає визначення його ладу. Наприклад, без вказівки на глас записана Херувимська пісня літургії Передосвячених Дарів плагального другого іхосу Нине динамисъ / Νῦν αἱ Δυνάμεις / Нині сили іеромонаха Лонгіна — в Кутеїнському Ірмолої 20–30-х років XVII століття[4] і Манявському Ірмолої 1675–1676 років[5].

У греко-візантійській співацькій традиції іхос є обов'язковим параметром будь-якого твору; відсутність ладового визначення унеможливлює виконання піснеспіву. Постає питання, чому в українських і білоруських рукописах є грецькі піснеспіви

[1] Богослужбовий спів східної Православної Церкви називають візантійською музикою. Не зва-жаючи на те, що Візантійська імперія зникла з географічних карт ще в середині XV століття, у музикознавстві термін візантійська музика утримується до сьогодні, часто з уточненням греко-візантійська музика.

[2] Див. нашу статтю, подану до друку: Ігнатенко Є. В. Атрибуція грецьких співів з українських і білоруських Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть.

[3] РНБ, ф. 738 (архів В. В. Стасова), № 276. Отець Азарія (в миру Олександр Іванович Попцов, † 1878) — монах афонського Пантелеймонівського монастиря, який довгі роки мав послух у його бібліотеці, знавець афонських рукописів, духовний письменник.

[4] Державний Історичний музей у Москві, Синодальне співацьке зібрання, № 1381, арк. 419–420.

[5] Музичний відділ Центральної державної бібліотеки Румунії в Бухаресті, Ms slav. № 10846, арк. 208–210 зв. Facsimile піснеспіву: [8, Ч. II, с. 464–469].

без ладового визначення? Можливо, відмова від позначення їх ладу пов'язана з усвідомленням невідповідності звучання однойменних візантійських і слов'янських ладів. Наприклад, другий візантійський іхос за своїм звукорядом і мелодичним змістом не відповідав другому слов'янському гласу. Оскільки українські співаки добре уявляли другий слов'янський глас, вказівка «глас В» заважала, а не допомагала правильно відтворити звучання грецького піснеспіву в другому іхосі.

3. Порівняння списків одного й того самого грецького піснеспіву в українських і білоруських рукописах виявляє розбіжності в позначенні його гласу[6]. Наприклад, Херувимська пісня четвертого іхосу Итай херувимъ / Οἱ τὰ Χερουβεὶμ / Іже херувими Анфіма Лавріота в Унівському[7], Лаврівському[8] і Манявському[9] Ірмолоях має вказівку на 4-й глас, у Супрасльському Ірмолої[10] вказано 5-й глас, у Києво-Межигірському — 3-й[11].

На нашу думку, подібні випадки засвідчують активний пошук відповідностей між греко-візантійською і східнослов'янською ладовими системами, і можливо, процес переінтонування грецьких наспівів.

4. Авторизація грецьких піснеспівів показала, що вказівки на їх глас, запропоновані в українських і білоруських рукописах, часто є «помилковими» порівняно з оригінальними визначеннями іхосу піснеспіву.

Судити про правильність чи помилковість ладового визначення грецького піснеспіву дозволяє прийнята у музикознавстві система відповідностей між слов'янськими гласами і візантійськими іхосами. За східнослов'янською системою гласи позначають послідовно: від першого до восьмого. У греко-візантійській традиції нумерують чотири основних (автентичних) іхоси, а плагальні співвіднесені зі своїми основними: плагальний першого, другого, третього і четвертого іхосів. Згідно прийнятої системи відповідностей, чотирьом автентичним візантійським іхосам відповідають перші чотири (1–4) слов'янські гласи, 5-й глас — це плагальний першого іхосу, 6-й глас — плагальний другого іхосу, 7-й глас — плагальний третього іхосу, 8-й глас — плагальний четвертого іхосу. Постає питання, чи у XVI–XVIII століттях реальна система ладових відповідностей слов'янських гласів і візантійських іхосів була саме такою? Можливо, «помилкові» вказівки на глас свідчить про переосмислення ладової структури візантійських творів, а можливо, сама система відповідностей не відображала тогочасну звукову реальність.

Послухати, як звучала візантійська музика у XVII столітті, можливості, звісно, немає, отже, спиратися можна лише на історичні відомості й сучасну наукову думку. Досить інформативною, хоча й абстрактною характеристикою звучання є його математичний вираз, але чи збереглася інформація такого роду щодо візантійської музики? Російський дослідник Є. В. Герцман, вивчаючи візантійську теорію музики, дійшов висновку, що візантійські співаки були далекі від ідей акустики, пояснюючи це вокальною природою співацького мистецтва: «Особливості акустичних форм музичного матеріалу мало турбували музикантів-практиків. Адже у своїй діяльності вони зовсім не стикалися з музичними інструментами, для використання яких знання акустичних законів грає важливу роль. Візантійські музиканти мали справу тільки з людським голосом. <…> А його акустична (тобто «домузична») організація перебувала в сфері природних здібностей того чи іншого співака. Завдяки цьому все було досить просто: якщо голосовий апарат годився для співу, то це повинно було означати, що й акустичні параметри голосу відповідали вимогам, які висували співакам. В іншому випадку людина просто не ставала музикантом. Так практичним шляхом вирішувалася проблема акустичних засад музики. Отже, музична акустика в піфагорійському розумінні зовсім не займала візантійських музикантів. А це означає, що для них втрачало будь-який сенс число як найважливіший фактор музично-акустичної організації. <…> число посіло своє особливе місце у візантійській musica practica, але зовсім в іншій якості: не як вираз акустичних параметрів інтервалу, а як засіб визначення інтервальних відстаней між звуками за кількістю φωναί. Саме в такому плані використовувалося поняття числа <…>. Судячи з усього, такий підхід зберігався тривалий час і в поствізантійський період» [6, с. 285–286].

Неможливо погодитися з тим, що візантійські музиканти не стикалися з музичними інструментами. Інструментальна музика так чи інакше звучала навколо них, і серед видатних церковних співаків були такі, що прекрасно володіли музичними інструментами. Більше того, у візантійській традиції є твори, назва яких вказує на зв'язок із інструментальною музикою. Наприклад, «інструментальні» (ὀργανικόν) калофонічний вірш і кратима Мануїла Хрісафіса. Також видається дещо категоричним ствердження, що «музична акустика в піфагорійському розумінні зовсім не займала візантійських музикантів». Освічені візантійські музиканти знали давньогрецьку теорію музики, її викладали у вищих школах. Цілком вірогідно, її музично-акустичні ідеї певним чином впливали на їх практичну діяльність, хоча й не закріпилися в традиційній теорії візантійської музики, яка мала практичне спрямування.

Використання методів акустики у поствізантійській теорії музики започаткували на початку XIX століття три Вчителі, відомі передусім реформою середньовізантійської нотації (1814–1815): протопсалт Великої церкви Христа (собору Св. Софії в Константинополі) Григорій, Хурмузій хартофілакс і Хрісантос із Мадіта, автор «Великого Теоретикону музики». Хрісантос, наприклад, в своєму трактаті запропонував математичний вираз інтервалів візантійських

[6] Цю особливість запису грецьких співів відзначала Галина Васильченко-Міхно [1, с. 114].

[7] Національний музей імені Андрія Шептицького у Львові, Рк–58, Ірмологіон 490503, арк. 248 зв.–249 зв.

[8] Російська Національна бібліотека у Санкт-Петербурзі, зібрання А. Титова (ф. 775), № 1902, арк. 24–28.

[9] Музичний відділ Центральної державної бібліотеки Румунії в Бухаресті, Ms slav. № 10846, арк. 158–162. Facsimile піснеспіву: [8, Ч. II, с. 362–370].

[10] Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського в Києві, ф. І, № 5391, арк. 222–224.

[11] Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського в Києві, Соф. 112/645, арк. 204 зв.–205.

звукорядів, виходячи з того, що октава містить 68 мор [16]. Акустичні методи аналізу звукорядів церковної музики трьох Вчителів були складовою загального процесу осучаснення вокальної візантійської музично-теоретичної системи і наближення її до теоретичних засад інструментальної музики (фіксація абсолютної висоти звуків, введення сольфеджування, підвищення рівня аналітичності нотації тощо) [11, с. 129–130].

У 1881–1883 роках Музична Комісія константинопольського патріархату провела психоакустичний експеримент, у результаті якого запропонувала нові математичні таблиці інтервалів візантійських звукорядів, виходячи з того, що октава містить 72 мори[12]. Суть експерименту полягала в тому, що досвідчені виконавці на тамбурі — струнно-щипковому музичному інструменті — налаштовували його так, щоб на ньому «правильно», на думку експертів, звучали візантійські церковні твори в різних родах (діатонічному, хроматичному й енгармонічному) та іхосах. Після задовільного виконання члени Комісії вимірювали експериментально отримані музичні інтервали і моделювали математичні звукоряди [14]. Нові математичні стандарти звукорядів візантійської музики, запропоновані Музичною Комісією, інтерпретують по-різному: часто — як виправлення помилок Хрісантоса, рідше — як фіксацію нової звукової реальності.

Починаючи з XX століття, акустичний аналіз візантійської музики набув значного поширення у Греції, хоча наукове осмислення його результатів є суперечливим. Грецький дослідник Д. Леккас констатує, що у сучасному візантійському музикознавстві і серед дослідників ісламських музичних культур існує «невеличкий хаос» щодо музичних звукорядів і їх математичних стандартів: майже кожний теоретик пропонує власний арифметичний вираз звуків і інтервалів, з яким не погоджуються інші [13, с. 466]. За нашими спостереженнями, одна з причин суперечок криється в різних аксіологічних установках при інтерпретації отриманих результатів: одні доводять стабільність і незмінність греко-візантійської традиції співу, інші обстоюють ідею її історичного розвитку, який неминуче приводить до певних змін.

Грецькі дослідники Д. Дельвініотіс і Г. Курупетроглу на початку XXI століття запропонували математичні таблиці інтервалів сучасних візантійських звукорядів, проаналізувавши записи 15 досвідчених співаків із різних куточків Греції. Отримані усереднені результати відношення частот звуків, які утворюють інтервали різних візантійських звукорядів, порівняли з розрахунками Музичної Комісії константинопольського патріархату, доводячи звукорядну стабільність греко-візантійської традиції співу. Дослідники встановили, що усереднена різниця становить 1 мору (16,6 центів), яка, на їх думку, на слух не розрізняється [12].

У дослідженнях процесу вільного інтонування європейська музична акустика пройшла шлях від вивчення окремих інтервалів до аналізу живого звучання. У XIX столітті об'єктом акустичного аналізу були переважно інтервали — мелодичні і гармонічні. Дослідники — Ш. Е. Делезен (C. E. Delezenne), В. Прейєр (W. Preyer), М. Планк (M. Plank), Е. Рьонтген (E. Röntgen), Г. Герцогенберг (H. Herzogenberg), Г. Гельмгольц (H. Helmholtz) — вивчали чуттєвість слуху музиканта до розстроювання інтервалів, шукали грань між чистою і фальшивою інтонацією, встановили зв'язок між чуттєвістю слуху і мірою консонантності інтервалу тощо. Аксіологічні установки в інтерпретації результатів базувалися на переконанні, що певний математичний стрій (піфагорійський, натуральний тощо) впливає на виконання музичного твору. Нормою «чистої» інтонації вважали математичний стрій, а не те, що існує в реальній практиці. Наприкінці XIX століття К. Штумпф (C. Stumpf) і М. Мейєр (M. Meyer) встановили, що суб'єктивно чисті інтервали не співпадають за величиною із об'єктивно чистими інтервалами натурального звукоряду і пояснили цей феномен естетичною потребою виразності [7, с. 18–20].

У XX столітті об'єктом музичної акустики, поряд з інтервалами, стало інтонування в умовах живого художнього виконання музичного твору. Нові пошуки і підходи у радянській музичній акустиці синтезував у своїх дослідженнях М. Гарбузов, який запропонував поняття зонної природи людського слуху, яка включає не лише звуковисотний параметр, а також почуття темпу і ритму, динаміки і тембру: «Дослідження показали, що при відтворенні по пам'яті музичних звуків, інтервалів, темпу, ритму, динамічних відтінків ми оперуємо не точковими величинами, а досить широкими зонами, які дають нам значну свободу при виконанні музичного твору. Інакше кажучи, наш слух має зонну природу…» [4, с. 148].

Найперше М. Гарбузов довів зонну природу звуковисотного слуху: «<…> висококваліфіковані музиканти здатні запам'ятовувати, упізнавати і відтворювати звуки не визначеної частоти і не визначене відношення частот звуків, яке утворює певний інтервал, а зону, тобто звуковисотну область, у межах якої звуки й інтервали при всіх кількісних змінах зберігають одну й ту саму якість (індивідуальність) і тому мають однакову назву (до, ре, мі тощо, мала терція, велика терція, квінта тощо)» [2, с. 207]. Експерименти показали, що ширина зони абсолютного й інтервального (відносного) слуху більше одної чверті тону. В працях Гарбузова озвучено як аксіому, що поріг розрізнення висоти двох звуків для кваліфікованого музиканта становить в середньому 5–6 центів (нагадаймо, що грецькі дослідники Д. Дельвініотіс і Г. Курупетроглу вважають, що різниця в 1 мору (16,6 центів) на слух не розрізняється) [3, с. 82]. Гарбузов ділив інтервали на основні — ті, що увійшли в практику професійного музичного мистецтва XX століття, — і проміжні. Досліди продемонстрували, що основні інтервали мають визначену індивідуальність і широку інтервальну зону. Для проміжних інтервалів, навпаки, характерні невизначена індивідуальність і вузька інтервальна зона. Звуки й інтервали, які входять до однієї зони, відрізняються за інтонацією, тобто мають звуковисотні відтінки [3, с. 98]. Виконавець досягає індивідуальної виразності при виконанні музичного твору, оперуючи різними інтонаціями у межах зони: підкреслює ладові тяжіння, обирає м'які чи напружені звучання інтервалів і співзвуч тощо.

[12] 6 мор дорівнює 100 центам, 100 центів — це темперований півтон.

Дослідження унісонів при хоровому виконанні музичного твору показало, що прийнятна ширина їх звуковисотної зони досягає 140 центів (більше півтону) [3, с. 111]. Аналіз художнього виконання музичного твору на скрипці — інструменті з нефіксованою висотою звуків — довів, що кожний скрипаль відтворює різний стрій, який не є математичним [3, с. 132]. На думку М. Гарбузова, математичні строї (піфагорів, чистий, 12-тоновий рівномірно-темперований тощо) існують лише теоретично. Зведення інтонаційних явищ у музичному мистецтві до кількісних відношень між звуками неприпустимо, бо таке пояснення не відповідає закономірностям, які спостерігаються в музичній практиці. Розвиваючи концепцію зонної природи звуковисотного слуху, М. Гарбузов запропонував поняття зонного строю, в якому виконують музичні твори голосами чи на музичних інструментах з нефіксованою висотою звуків. Зонний стрій містить у собі безліч інтонаційних варіантів, а кожне виконання музичного твору представляє неповторний інтонаційний варіант цього строю — інтонаційний варіант даного виконання [3, с. 144].

Для нашого дослідження важливими є думки й ідеї музикантів, які опанували мистецтво греко-візантійського співу, будучи за походженням носіями іншої музичної культури. Наприклад, арабські співаки православного патріархату Антіохії (сучасна Сирія). За спостереженнями священика Р. Дауда, арабські співаки, спираючись на візантійські звукоряди, на практиці наближають їх до подібних арабських. Також Р. Дауд відзначає, що арабська музика впливає на візантійську в сфері ладово-композиційної і звуковисотної організації і виділяє два типи їх взаємодії:

1. Введення арабських мелодичних ліній (фраз) у твори візантійських авторів у тих розділах композиції, які передбачають більш вільну інтерпретацію виконавця, наприклад, на початку розлогих мелізматичних херувимських пісень і причасників[13].

2. Використання арабського макаму як стійкої структурної і звуковисотної схеми всього твору. Подібна творча практика получила розвиток у XX столітті[14].

На думку Р. Дауда, вплив арабського інтонаційного середовища є позитивним: саме завдяки йому східна інтерваліка візантійської музики зберігається, на відміну від територій, де поширена європейська музика. Автор наголошує, що означені ним арабські впливи не псують візантійську музику, а збагачують її [15].

Сучасний сирійський православний священик і співак Р. Аль Ханнат вважає, що різні виконавські інтерпретації звукорядів візантійської музики сьогодні є реальністю і притому абсолютно закономірною, оскільки рідна для співака музична традиція завжди впливає і на його реалізацію візантійських звукорядів, і в цілому на манеру церковного співу. Більше того, дослідник доходить висновку, що систему звуковисотної організації візантійської музики у різних країнах розуміють по-різному [9].

Висновки. Фіксація ладового параметру (звуковисотної системи організації) грецьких співів в українських і білоруських нотолінійних Ірмолоях кінця XVI–XVIII століть має ряд особливостей:

– візантійське поняття іхос замінено слов'янським поняттям глас;

– гласові визначення грецьких піснеспівів часто відсутні;

– спостерігаються розбіжності у визначенні гласу в різних списках одного й того самого грецького піснеспіву;

– вказівки на глас грецьких піснеспівів, запропоновані в українських і білоруських рукописах, часто є «помилковими» порівняно з оригінальними визначеннями іхосу твору, якщо спиратися на прийняту систему ладових відповідностей між слов'янськими гласами і візантійськими іхосами.

Означені особливості спонукають до припущення, що візантійська система звуковисотної організації не була засвоєна в автентичному вигляді українськими і білоруськими співаками, візантійські іхоси переосмислювали і пристосовували до східнослов'янської системи гласів, у результаті чого їх звучання змінювалося чи, принаймні, не було стабільним.

Музично-акустичною наукою XX сторіччя встановлено закономірний характер варіантних змін звукоряду при художньому виконанні твору голосами чи на інструментах з нефіксованою висотою звуків, що пояснюється зонною природою людського слуху. Дослідження показали, що у досвідчених музикантів ширина зони інтервалів, які складають звукоряд, значно більша, ніж у початківців [7, с. 39–40]. Виконання українського чи білоруського співака, який знав традиційний візантійський спів, безперечно, відрізнялося від інтерпретації майстра, знайомого лише з місцевою слов'янською практикою церковного співу. Той, хто намагався оволодіти мистецтвом візантійського співу, розуміє, що воно підкорюється лише в результаті систематичної практики, постійного накопичення слухового досвіду і певної перебудови свідомості.

Множинність звукової реалізації, зокрема ладового параметру, є характерною ознакою багатовікового існування візантійської музики. Для цього є ряд об'єктивних причин: її вокальна природа, широкий ареал розповсюдження, виконання носіями інших музичних культур тощо. Запозичені грецькі співи збагатили україно-білоруську церковно-співацьку традицію і матеріалізували її зв'язок із традицією візантійського співу. Звучання, виконавська інтерпретація грецьких співів також мала множинний характер залежно від досвіду і майстерності співака, від особливостей історичного етапу розвитку і візантійської, і україно-білоруської традиції тощо. На звуковий результат впливають різноманітні фактори, що важливо усвідомлювати, працюючи над реконструкцією звучання запозичених грецьких співів з українських і білоруських нотолінійних Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть.

---

[13] Означена практика більш вільної інтерпретації певних розділів композиції має аналоги і в західноєвропейській музиці: згадаймо, наприклад, імпровізаційний початок староіталійських токат.

[14] Цікаво, що у цьому випадку арабські по суті твори записано візантійською нотацією, а їх звуковисотна організація осмислена з позицій візантійської теорії музики.

Література

1. Васильченко-Михно Г. Н. Греческий роспев в украинской певческой практике конца XVI — первой половины XVII ст.: о преемственности с греко-византийской гимнографической традицией: дис. … канд. искусствоведения. К., 1993. 203 с.
2. Гарбузов Н. А. Внутризонный интонационный слух и методы его развития // Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Рагс. М.: Музыка, 1980. С. 207–243.
3. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха // Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Рагс. М.: Музыка, 1980. С. 80–145.
4. Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма // Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Рагс. М.: Музыка, 1980. С. 146–206.
5. Герцман Е. В. Начало российской музыкальной византинистики // Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. 1997. М., 1999. С. 44–56.
6. Герцман Е. В. Петербургский Теоретикон. Одесса, 1994. 902 с.
7. Рагс Ю. Н. Концепция зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова. Пути становления, разработка проблемы и дальнейшее ее развитие // Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Рагс. М.: Музыка, 1980. С. 11–48.
8. Тончева Е. Б. Манастирът Голям Скит — школа на «болгарский роспев». Скитски «болгарски» Ирмолози от XVII–XVII в. В 2-х ч. София : Музика, 1981.
9. Al Hannat R. Οἱ διαφορετικὲς ἐκτελέσεις τοῦ Ἤχου καὶ τὸ πρόβλημα κατανόησης τῶν διαστημάτων // Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Τὰ Γένη τῆς Ρυθμοποιίας καὶ τρέχοντα Ψαλτικὰ Θέματα. Πρακτικά Δ΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Ἀθήνα, 8–11 Δεκεμβρίου, 2009. Ἐκδότης Γρ. Θ. Στάθης. Ἀθήνα, 2015, Σ. 472–480.
10. Αγγελόπουλος Λ. Η τεχνική του ισοκρατήματος στη νεώτερη μουσική πράξη // Μουσικοδρόμιο. Ιανουάριος — Ιούνιος 2008, τεύχος 2. Σ. 11–14.
11. Ἀλυγιζάκης Α. Ε. Ἡ θεωρία τῶν φωνῶν καὶ τῶν ἤχων // Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ Ὀκταηχία. Πρακτικά Γ΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Ἀθήνα, 17–21 Ὀκτωβρίου, 2006. Ἐκδότης Γρ. Θ. Στάθης. Ἀθήνα, 2010, Σ. 127–142.
12. Δελβινιώτης Δ., Κουρουπέτρογλου Γ. Μουσικὴ Διαστηματικὴ Ψηφιακὴ Ἀνάλυση στὸ Βυζαντινὸ Μέλος // Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ Ὀκταηχία. Πρακτικά Γ΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Ἀθήνα, 17–21 Ὀκτωβρίου, 2006. Ἐκδότης Γρ. Θ. Στάθης. Ἀθήνα, 2010, Σ. 193–206.
13. Λέκκας Δ. Ε. Βυζαντινὸ τονικὸ σύστημα: προτύπωση καὶ ἐφαρμογή // Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ Ὀκταηχία. Πρακτικά Γ΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Ἀθήνα, 17–21 Ὀκτωβρίου, 2006. Ἐκδότης Γρ. Θ. Στάθης. Ἀθήνα, 2010, Σ. 465–486.
14. Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου (1883), Στοιχειώδης διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Κωνσταντινούπολη 1888. Φωτ. ἀνατ. Ἐκδόσεις Κουλτούρα, 13. Ἀθῆναι, 1978.
15. Νταούντ Ρ. Ἡ ἐπίδραση τῆς θύραθεν Μουσικῆς στὴν Βυζαντινὴ Ὀκταηχία στὸ Πατριαρχεῖο Ἀντιοχείας // Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ Ὀκταηχία. Πρακτικά Γ΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Ἀθήνα, 17–21 Ὀκτωβρίου, 2006. Ἐκδότης Γρ. Θ. Στάθης. Ἀθήνα, 2010, Σ. 558–561.
16. Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων, Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς. Τεργέστη, 1832. ἀνατ. Ἐκδόσεις Κουλτούρα, 8. Ἀθῆναι, 1977.

References

1. Vasilchenko-Mihno G. N. Grecheskiy rospev v ukrainskoy pevcheskoy praktike kontsa XVI — pervoy polovinyi XVII st.: o preemstvennosti s greko-vizantiyskoy gimnograficheskoy traditsiey: dis. … kand. iskusstvovedeniya. K., 1993. 203 s.
2. Garbuzov N. A. Vnutrizonnyiy intonatsionnyiy sluh i metodyi ego razvitiya // N. A. Garbuzov — muzyikant, issledovatel, pedagog. Sost. O. Sahaltueva, O. Sokolova. Red. Yu. Rags. M.: Muzyika, 1980. S. 207–243.
3. Garbuzov N. A. Zonnaya priroda zvukovyisotnogo sluha // N. A. Garbuzov — muzyikant, issledovatel, pedagog. Sost. O. Sahaltueva, O. Sokolova. Red. Yu. Rags. M.: Muzyika, 1980. S. 80–145.
4. Garbuzov N. A. Zonnaya priroda tempa i ritma // N. A. Garbuzov — muzyikant, issledovatel, pedagog. Sost. O. Sahaltueva, O. Sokolova. Red. Yu. Rags. M.: Muzyika, 1980. S. 146–206.
5. Gertsman E. V. Nachalo rossiyskoy muzyikalnoy vizantinistiki // Keldyishevskiy sbornik. Muzyikalno-istoricheskie chteniya pamyati Yu. V. Keldyisha. 1997. M., 1999. S. 44–56.
6. Gertsman E. V. Peterburgskiy Teoretikon. Odessa, 1994. 902 s.
7. Rags Yu. N. Kontseptsiya zonnoy prirodyi muzyikalnogo sluha N. A. Garbuzova. Puti stanovleniya, razrabotka problemyi i dalneyshee ee razvitie // N. A. Garbuzov — muzyikant, issledovatel, pedagog. Sost. O. Sahaltueva, O. Sokolova. Red. Yu. Rags. M.: Muzyika, 1980. S. 11–48.
8. Toncheva E. B. Manastir't Golyam Skit — shkola na «bolgarskiy rospev». Skitski «bolgarski» Irmolozi ot XVII–XVII v. V 2-h ch. Sofiya: Muzika, 1981.
9. Al Hannat R. Οἱ διαφορετικὲς ἐκτελέσεις τοῦ Ἤχου καὶ τὸ πρόβλημα κατανόησης τῶν διαστημάτων // Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Τὰ Γένη τῆς Ρυθμοποιίας καὶ τρέχοντα Ψαλτικὰ Θέματα. Πρακτικά Δ΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Ἀθήνα, 8–11 Δεκεμβρίου, 2009. Ἐκδότης Γρ. Θ. Στάθης. Ἀθήνα, 2015, Σ. 472–480.
10. Αγγελόπουλος Λ. Η τεχνική του ισοκρατήματος στη νεώτερη μουσική πράξη // Μουσικοδρόμιο. Ιανουάριος — Ιούνιος 2008, τεύχος 2. Σ. 11–14.

11. Ἀλυγιζάκης Α. Ε. Ἡ θεωρία τῶν φωνῶν καὶ τῶν ἤχων // Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ Ὀκταηχία. Πρακτικά Γ΄ Διεθνοῦς Σινεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Ἀθήνα, 17–21 Ὀκτωβρίου, 2006. Ἐκδότης Γρ. Θ. Στάθης. Ἀθήνα, 2010, Σ. 127–142.
12. Δελβινιώτης Δ., Κουρουπέτρογλου Γ. Μουσικὴ Διαστηματικὴ Ψηφιακὴ Ἀνάλυση στὸ Βυζαντινὸ Μέλος // Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ Ὀκταηχία. Πρακτικά Γ΄ Διεθνοῦς Σινεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Ἀθήνα, 17–21 Ὀκτωβρίου, 2006. Ἐκδότης Γρ. Θ. Στάθης. Ἀθήνα, 2010, Σ. 193–206.
13. Λέκκας Δ. Ε. Βυζαντινὸ τονικὸ σύστημα: προτύπωση καὶ ἐφαρμογή // Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ Ὀκταηχία. Πρακτικά Γ΄ Διεθνοῦς Σινεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Ἀθήνα, 17–21 Ὀκτωβρίου, 2006. Ἐκδότης Γρ. Θ. Στάθης. Ἀθήνα, 2010, Σ. 465–486.
14. Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου (1883), Στοιχειώδης διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Κωνσταντινούπολη 1888. Φωτ. ἀνατ. Ἐκδόσεις Κουλτούρα, 13. Ἀθῆναι, 1978.
15. Νταούντ Ρ. Ἡ ἐπίδραση τῆς θύραθεν Μουσικῆς στὴν Βυζαντινὴ Ὀκταηχία στὸ Πατριαρχεῖο Ἀντιοχείας // Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ Ὀκταηχία. Πρακτικά Γ΄ Διεθνοῦς Σινεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Ἀθήνα, 17–21 Ὀκτωβρίου, 2006. Ἐκδότης Γρ. Θ. Στάθης. Ἀθήνα, 2010, Σ. 558–561.
16. Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων, Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς. Τεργέστη, 1832. ἀνατ. Ἐκδόσεις Κουλτούρα, 8. Ἀθῆναι, 1977.

Игнатенко Е.

Звучание греческих напевов из украинских и белорусских Ирмолоев конца XVI–XVII веков в свете современных методов анализа византийской музыки

В результате проведенного сравнительного исследования украино-белорусских и греко-византийских рукописей атрибутировано значительное количество греческих напевов из украинских и белорусских нотолинейних сборников (Ирмолой) конца XVI–XVII веков. Установлено, что в Ирмолоях записаны творения выдающихся византийских композиторов, таких как Иоанн Гликис Гликис, Иоанн Кладас, Мануил Хрисафис. Авторизация греческих напевов актуализирует вопросы, как они звучали, воспроизводили ли украинские и белорусские певчие византийские звукоряды (ихосы). Цель статьи — выявить особенности фиксации ладового параметра греческих напевов в украинских и белорусских нотолинейных Ирмолоях; очертить проблему звучания заимствованных греческих напевов с позиции музыкальной акустики; проанализировать мысли и идеи музыкантов, которые овладели искусством византийского пения, будучи носителями другой музыкальной культуры. Научная новизна. Установлено, что указания на глас греческих напевов, предложенные в украинских и белорусских рукописях, часто являются «ошибочными» в сравнении с оригинальными определениями ихоса песнопения. Впервые проблема звучания заимствованных греческих напевов рассматривается в свете современных методов анализа византийской музыки.
Ключевые слова: греческое пение, византийская музыка, украинские и белорусские Ирмолои, музыкальная акустика.

Ignatenko Y.

The Sound of the Greek Chants from Ukrainian and Belarusian Heirmologia of the late 16th–18th centuries in the Light of the Byzantine Music's Modern Methods Analysis

As a result of our comparative study of the Ukrainian-Belarusian and Greek-Byzantine musical manuscripts, the significant number of Greek chants from the Ukrainian and Belarusian staff-notated Heirmologia of the late 16th –18th centuries were authorized. The Heirmologia include the works of the prominent Byzantine composers, such as Ioannes Glykys, Ioannes Kladas and Manuel Chrysaphes. The Greek chants' authorization produce the question how the borrowed Greek chants sounded, whether or not the Ukrainian and Belarusian singers reproduced the Byzantine modes. The objectives of the article are 1) to reveal the peculiarities of the Greek chants' designations of modes in the Ukrainian and Belarusian staff-notated Heirmologia, 2) to imagine the Greek chants' sound based on the musical acoustics approaches, 3) to analyze the thoughts and ideas of the non-Greek musicians who mastered the Byzantine music. Scientific novelty. It is established that the Greek chants' designations of mode offered in the Ukrainian and Belarusian manuscripts are often "false" in comparison with the original definitions of the chants' ihos. For the first time the sound of the borrowed Greek chants songs in the light of the Byzantine music's modern methods analysis is considered.
Keywords: Greek chants, Byzantine music, Ukrainian and Belarusian Heirmologia, musical acoustics.

Стаття надійшла до редакції 21.07.2019