

УДК 783.4(477:476)"15/17"

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219676>

ІГНАТЕНКО Є. В.

Ігнатенко Євгенія Василівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8048-2991>

evgeniaopus31@gmail.com

© Ігнатенко Є. В., 2020

МЕТОДОЛОГІЯ АТРИБУЦІЇ ГРЕЦЬКИХ СПІВІВ З УКРАЇНСЬКИХ І БІЛОРУСЬКИХ ІРМОЛОЇВ КІНЦЯ XVI–XVIII СТОЛІТЬ

Атрибуція значної кількості грецьких співів з українських і білоруських нотолінійних збірників (Ірмолоїв) кінця XVI–XVIII століть знаменує якісно новий етап наукового осмислення грецького репертуару в україно-білоруській церковно-співацькій традиції. Результативність порівняльного дослідження україно-білоруських і греко-візантійських музичних рукописів убезпечило знання особливостей історичного розвитку візантійської нотації і традиційних методів її вивчення. Отже, методологічна задача дослідника грецьких співів, записаних в українських і білоруських рукописах, — осмислити і проаналізувати матеріал, спираючись на підходи і поняття, напрацьовані в автентичній традиції і візантійському музикознавстві. Мета статті — охарактеризувати основні методології дослідження візантійської нотації, напрацьовані у XX столітті; представити грецькі співи з українських і білоруських нотолінійних Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть у контексті актуальних проблем сучасного візантійського музикознавства, таких як екзегеза і дешифровка середньовізантійської нотації; окреслити значення україно-білоруських джерел. Уперше грецькі співи, записані в українських і білоруських Ірмолоях, представлено в контексті розвитку візантійської нотації. Порівняльний аналіз грецьких каллофонічних співів в україно-білоруських і греко-візантійських рукописах показав, що київською квадратною нотацією розшифровано середньовізантійську. Розшифровані твори візантійських композиторів — це їх екзегеза (тлумачення), виконавська реалізація. В україно-білоруській рукописній традиції феномен музичної екзегези зафіксований майже на 100 років раніше, ніж у візантійській. Нагадаймо, що перші приклади більш аналітичного запису візантійських творів у греко-візантійських рукописах датують 70-ми роками XVII століття.

Ключові слова: грецькі співи, українські та білоруські Ірмолої, візантійська нотація, музична екзегеза.

Постановка проблеми. Об'єктом дослідження є грецькі співи, записані в українських і білоруських нотолінійних Ірмолоях (церковних співацьких збірниках) кінця XVI–XVIII століть. Вони не каталогізовані і не видані: є загальний каталог українських і білоруських нотолінійних Ірмолоїв Юрія Ясиновського¹, з якого потрібно виділити інформацію про грецькі співи. Отже, виявлення матеріалу і дослідження рукописних джерел — текстологічне, палеографічне тощо, — це перший етап роботи, необхідний

¹ Ясиновський Ю. П. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів : Місіонер, 1996. 624 с.

для власне музикознавчих рефлексій. Спираючись на каталог Ю. Ясиновського, можна сказати, що кожен десятий нотолінійний Ірмолої, створений на українських і білоруських землях протягом двохсот років, з кінця XVI до кінця XVIII століття, включає грецькі співи. Про їх східне походження свідчать супровідні ремарки: *грецький*, *по грецьку*, а також грецький словесний текст, зазвичай транскрибований кирилицею. Приблизно чверть грецьких співів підтекстовані церковнослов'янською мовою, отже, лише за ремаркою про походження їх можна ідентифікувати.

Всі грецькі співи анонімні — немає жодної ремарки з ім'ям автора. Грекомовні співи трапляються також із позначками *болгарський* і *волоское*. Наприклад, найпопулярніша, судячи за кількістю списків, грекомовна Херувимська пісня трапляється з ремаркою *херувимъ болгарський у Долинянському Ірмолої кінця XVI століття*¹, також у Львівському Ірмолої кінця XVI століття з ремаркою *Херувикъ болгар*². Ремарка *волоское* супроводжує грекомовні Аژیонъ естин (Αξιον εστιν / Достойно есть) у Манявському Ірмолої 1675–1676 років³. Ці визначення вказують на території розповсюдження греко-візантійської співацької традиції, а також на шлях, яким грецькі співи поширювались на українські й білоруські землі.

Актуальність дослідження. До недавнього часу питання, чи справді охарактеризовані нами співи, записані в українських і білоруських рукописах п'ятилінійною нотацією, є грецькими, лишалося невирішеним. Нез'ясованість суті матеріалу унеможливила адекватний аналіз цих піснеспівів. У результаті порівняльного дослідження україно-білоруських і греко-візантійських музичних рукописів нами атрибутовано значну кількість грецьких співів. Зокрема, в українських і білоруських Ірмолоях записані каллофонічні херувимські пісні і причасні вірші видатних візантійських композиторів Іоанна Глікиса, Іоанна Кладаса, Мануїла Хрісафіса⁴. Авторизація грецьких співів доводить їх походження і належність до греко-візантійської церковно-співацької традиції⁵. Результативність порівняльного дослідження україно-білоруських і греко-візантійських музичних рукописів забезпечило знання особливостей історичного розвитку візантійської нотації і традиційних методів її вивчення. Отже, методологічне завдання дослідника грецьких співів, записаних в українських і білоруських рукописах, — осмислити і проаналізувати матеріал, спираючись на підходи і поняття, вироблені в автентичній традиції і візантійському музикознавстві. Це не значить, звичайно, що інші методи

¹ Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. Архів І. Я. Франка. Ф. 3. № 4779. арк. 243 зв.).

² Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника, збірка Центрального Василіанського архіву і бібліотеки, ф. 3, МВ 50, арк. 248 зв.

³ Національна бібліотека Румунії, м. Бухарест. Ms slav. № 10846. Арк. 204, 261 зв. Тончева Е. Б. Манастирът Голям Скит — школа на «болгарский распев». Скитски «болгарски» Ирмолози от XVII–XVII в. : в 2 ч. Ч. 1 : За Болгарский распев; Ч. 2 : Из Болгарский распев. София : Музыка, 1981. Опис рукопису: Ч. I, с. 49–63, facsimile згаданих співів: Ч. II, с. 454–456, 576.

⁴ Ігнатенко С. В. Атрибуція грецьких співів з українських і білоруських Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології. Київ, 2019. № 1 (65). С. 29–38.

⁵ *Візантійською, або греко-візантійською музикою* називають богослужбовий спів Східної Православної Церкви — від зародження і до сьогодні. З історичного погляду, означені хронологічні межі використання терміна *візантійська музика* є некоректними, адже Візантійська імперія зникла з географічних карт ще в середині XV століття. Проте саме в такому значенні це поняття закріпилося в сучасному музикознавстві з огляду на те, що візантійська традиція церковного співу не втрачена після падіння імперії, а її розвиток триває до нашого часу.

дослідження не мають застосовуватися, але опора на традиційну методологію є найбільш результативним шляхом, який оберігає дослідника від непотрібної термінології, від нерозуміння суті матеріалу, і, як наслідок, від хибної його інтерпретації.

Мета статті — охарактеризувати основні методології дослідження візантійської нотації, напрацьовані у XX столітті; представити грецькі співи з українських і білоруських нотолінійних Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть в контексті актуальних проблем сучасного візантійського музикознавства; окреслити значення україно-білоруських джерел.

Порівняння запису грецьких піснеспівів в україно-білоруських і греко-візантійських рукописах занурює дослідника у проблемні зони візантійського музикознавства і дає змогу певною мірою відповісти на численні дискусійні питання, які порушують дослідники візантійської музики:

- щодо дешифровки середньовізантійської нотації;
- щодо феномену екзегези;
- щодо метроритмічної організації візантійської музики.

Греко-візантійські церковні піснеспіви записували середньовізантійською нотацією майже 700 років, від середини XII до середини XIX століть. Середньовізантійська нотація є діастематичною: вона точно відображає інтервальну структуру піснеспівів. Виникла в результаті розвитку адіастематичних палеовізантійських нотацій і поступово вийшла з ужитку після реформи 1814–1815 років.

В автентичних історичних джерелах — протекоріях і музичних трактатах — візантійська нотація представлена різними категоріями і підкатегоріями знаків: *ἔμφωνα* (*φωναί*) — *ἄφωνα* (інтервальні — безінтервальні)¹, *σώματα* — *πνεύματα* (тіла — духи), *μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας* (великі іпостасі хірономії), *φθοραί* (фтори, які вказують на зміни у мелосі, різного роду модуляції), *μαρτυρία τῶν ἤχων* (позначення іхосу — ладу), *ἄρῳα* (знаки великих тривалостей) тощо. Зазначені категорії і підкатегорії стосуються різних параметрів музичного твору, тому деякі знаки одночасно належать до кількох груп. Повне уявлення про енергію музичних знаків може дати лише комплексне осмислення їх різномірних характеристик.

Інтервальні знаки, які поділяють на *σώματα* — *πνεύματα* (тіла і духи), вказують на висхідний чи низхідний рух голосу. Обчислювальною одиницею цього руху є фоні (*φωνή*) — секунда, обсяг якої варіюється залежно від іхосу (звукоряду, ладу). Інтервальні знаки відповідають на запитання *скільки* (звуків униз чи вгору), отже, становлять кількісний параметр піснеспіву, його інтервальну структуру.

Безінтервальні знаки, які називають також великими іпостасями хірономії (*μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας*), пов'язують зазвичай із якісними параметрами піснеспіву (ритм, прикраси, артикуляція тощо). Вони розташовані над чи під інтервальними знаками; написані чорним або червоним кольором². Марія Александрю зазначає:

¹ Автор статті усвідомлює, що запропонований переклад точно не передає сутності цих протилежних за змістом понять: *ἔμφωνα* — *ἄφωνα*. В їх основі — слово *φωνή*, у буквальному перекладі, — *голос*. Отже, музичні знаки поділяють на такі, що його «мають» чи «не мають». У музично-теоретичному контексті це можуть бути пари понять: голосові — неголосові знаки (але ж усі вони, зрештою, спрямовані на звуковий результат, який продукує людський голос); голосні — неголосні (але ж парою є приголосні...), звучні — беззвучні (але тоді *ἰσον* — знак повторення звука — належить до беззвучних), інтервальні — безінтервальні (тоді повторення звука не треба вважати за інтервал) тощо.

² Флώραс К. Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα. Εισαγωγή στη Νευματική Επιστήμη. Μετάφραση — Επιμέλεια Κ. Κακαβελάκης. Θεσσαλονίκη: Ζήτη, 1998. 342 σ.; Αλεξάνδρου Μ.

«Той, хто уважно читає тлумачення різних теоретиків щодо назви знаків, розуміє, що їх якісні характеристики охоплюють різні параметри твору у процесі його виконання. <...> Енергію великих знаків середньовізантійської нотації і деяких інтервальних можна класифікувати за трьома категоріями: часу (тривалість, ритм, темп), ладу (зміни в мелодії і прикраси) і виразності (динаміка, артикуляція, тембр, фразування, манера)»¹.

У 1814–1815 роках середньовізантійську нотацію реформували три Вчителі:

— Хрисантос із Мадіта (Χρυσανθος ο εκ Μαδύτων, † 1846), архимандрит, згодом митрополит Діррахія, потім Пруси, автор «Великого Теоретикону музики» (Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς),

— Грігоріос Левітіс (Γρηγόριος Λευίτης ἢ Λευτίδης, † 1821), лампадарій, згодом протопсалт Великої церкви Христа,

— Хурмузіос Гіамаліс (Χουρμούζιος ο Γαμαλῆς, † 1840), вчитель музики, згодом хартофілакс Великої церкви Христа.

Три Вчителі розробили так званий *новий метод* (*νέα μέθοδος*), *нову систему* (*νέον σύστημα*) чи *новий спосіб* (*νέος τρόπος*) запису візантійської музики, який використовують до сьогодні. Дореформену нотацію називали, відповідно, *старим методом* (*παλαιά μέθοδος*) чи *старою системою* (*παλαιό σύστημα*). Грігоріос Статіс наголошує, що новим був не об'єкт, тобто музичні твори, їх мелос і звучання, а спосіб їх відтворення і освоєння, який спростив процес навчання і поширення церковного співу². Підтвердженням цього є такий історичний епізод. Константінос Візантієць (1777–1862), протопсалт Великої Церкви Христа, протягом 1821–1855 років, незважаючи на те, що був сучасником реформи трьох Вчителів, продовжував співати до кінця життя за дореформеними рукописами. Співаки ж лівого хору Великої Церкви Христа користувалися книгами, написаними за Новим методом. Паралельне використання старих і нових рукописів не приводило до різного звучання творів!³ Такою ситуація була 170–200 років тому. З плином часу і повсюдним закріпленням Нового методу, на жаль, не лишилось музикантів, які вміють співати за старими рукописами. Для знавців нової аналітичної системи музичного запису дореформена нотація стала недостатньо інформативною. Досить скоро більшість співаків і дослідників усвідомили, що вони достеменно не знають, як працює стара система запису, оскільки, тримаючи в руках старі рукописи, вони не можуть відтворити звукову реалізацію, записану за Новим методом. Проблема дешифровки дореформеної нотації, особливо на ранніх етапах її функціонування, до сьогодні є найбільш актуальною у візантійському музикознавстві.

Усебічно проаналізувати реформу Трьох Учителів не дає змоги формат і мета цієї статті. Зазначимо лише, що значну кількість старих знаків нотації (зокрема майже всі великі іпостасі хірономії) було скасовано, удосконалено старі й додано нові знаки на позначення іхосу (ладу), змін у мелосі і його ритму. Як уже зазначалося, реформа середньовічної візантійської нотації не була викликана зміною богослужбового репертуару. *Екзегеза* (*ἐξήγησις*), тобто тлумачення і запис за Новим методом основного корпусу піснеспівів, сформованого протягом століть, стало її головним практичним результатом.

Παλαιογραφία Βυζαντινῆς Μουσικῆς. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικῶν Ακαδημαϊκῶν Βιβλιοθηκῶν, 2017. Σ. 305–662. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/6487> (ημερομηνία αίτησης 14.12.2020).

¹ Там само. С. 566.

² Στάθης Γρ. Θ. Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας. Α' Τόμος. Τὰ Προλεγόμενα. Αθήνα : Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, 2016. Σ. 60.

³ Ψάχος Κ. Α. Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἤτοι ἱστορικὴ καὶ τεχνικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς. ἔκδοσις β'. Αθήνα : Διόνυσος 1978. Σ. 238.

Наведемо деякі визначення екзегези у візантійській музиці:

— Екзегеза — це «<...> правильний спів і його аналітичний запис “інтервальними” знаками або, іншими словами, розшифрування оригінальної нотації за Новим методом, якщо лишаємося в знаковій системі візантійської музики, чи п’ятилінійною нотацією європейської музики»¹ (Г. Статіс).

— «Екзегеза — це процес традиційної усної і письмової інтерпретації старої візантійської музичної нотації. Її мета — створення і запис мелосу (звукового результату)»² (М. Александру).

У музичному контексті поняття екзегези вперше трапляється в трактаті Акакіоса Халкеопулоса з Криту *Τὰ τῆς Μουσικῆς Ἀκριβολογῆματα (Точний виклад музики)*, створеному на межі XV–XVI століть³. Акакіос вживає слово *екзегеза*, описуючи різні способи виконавської інтерпретації знаків тромікопаракалесма і апоррої: *ἐξηγήσεις τοῦ <...> γουργουρίου, τρεῖς Ἀπορροαῖς ἐξηγημέναις*⁴. Детально виписаний варіант виконавської реалізації графічно усталеного мелодичного звороту він називає повністю записаною фразою: *τὸ γουργούρι μὲ Θέσεις ὀλόγραφες*⁵. Наведеними прикладами автор демонструє високо розвинену горлову вокальну техніку традиційного виконавства, про що зазначено на початку розділу: *πᾶσα γουργούρι τῆς μουσικῆς διὰ τοῦ φάριγγος*⁶.

Цікаво, що саме горлову вокальну техніку традиційного виконання візантійської музики через 360 років описує отець Азарія, монах афонського Пантелеймонівського монастиря, у своєму листі до князя М. Д. Волконського від 7 грудня 1861 року: «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...»⁷.

Першими письмово зафіксованими екзегезами старих творів вважають давній алилуарій монаха Феодула і погребальне Трисвяте в аналітичному записі священника Баласіса 70-х років XVII століття. З кінця XVII століття і до реформи Трьох Вчителів тлумачили старі твори, тобто записували їх більш аналітично, немало композиторів (близько 45), серед яких такі відомі, як Іоанн Трапезундський, Петрос Пелопоннеський,

¹ Στάθης Γρ. Θ. Θαυμαστή τοῦ σωτήρος. Εἰς μνήμην καὶ ἀνάμνησιν // Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα 1. Αθήνα, 2014. Σ. 43–44.

² Αλεξάνδρου Μ. Εξηγήσεις καὶ μεταγραφές τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Σύντομη εἰσαγωγή στὸν προβληματισμὸ τους. Θεσσαλονίκη, 2010. Σ. 11.

³ Національна бібліотека Греції (далі — ΕΒΕ). Рук. 917 (ΕΒΕ 917). Арк. 2–14. Στάθης Γρ. Θ. Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας. Α΄ Τόμος. Τὰ Προλεγόμενα. Αθήνα : Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, 2016. Σ. 108–111.

⁴ ΕΒΕ 917. Арк. 12 зв.

⁵ ΕΒΕ 917. Арк. 12 зв.

⁶ ΕΒΕ 917. Арк. 12 зв.

⁷ Цит. за: Герцман Е. В. Начало российской музыкальной византистики // Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. 1997 / Гос. ин-т искусствознания ; сост. С. Г. Зверева. Москва, 1999. С. 53.

Петрос Візантієць, Апостолос Констас з Хіосу тощо¹. Логічним завершенням послідовних спроб більш аналітичного запису піснеспівів стала реформа середньовізантійської нотації і велика екзегетична спадщина Грігоріоса і Хурмузіоса.

Парадоксально, що теоретичні відомості про екзегезу з'явилися майже за 200 років до того, як її зафіксували в рукописному музичному тексті: трактат Акакіос Халкеопулос написав на межі XV–XVI століть, а перші тлумачення старих творів з'явилися в рукописах в останній чверті XVII століття. Звичною є інша послідовність: спочатку практика, а згодом — її теоретичне осмислення й узагальнення. Г. Статіс припускає, що екзегетичні ідеї Акакіоса Халкеопулоса не мали безпосереднього резонансу через його ізольованість на острові — він жив на Криті, завойованому венеціанцями². І все ж, якщо дотримуватись звичної послідовності, виходить, що Акакіос Халкеопулос зафіксував усну традицію інтерпретації письмового тексту, традиційні способи його виконавської реалізації, які на момент написання його праці були вже усталені. Вони були очевидними для носіїв традиції і не потребували письмової фіксації, як свідчить історія, ще тривалий час. З цієї точки зору, письмова екзегеза може свідчити про якісне оновлення традиції, а не лише про фіксацію усної практики.

Розлога мелізматична екзегеза, широко представлена в доробку Грігоріоса і Хурмузіоса, зазвичай займає на папері в два-три рази більше місця порівняно з автентичним записом музичного твору. Феномен екзегези спонукає вважати, що дореформена система запису музики була конспективною, а співвідношення старої і нової нотацій характеризують пари понять: синоптична — екзегетична, стенографічна — аналітична. Якщо це вірно, то Грігоріос і Хурмузіос у XIX столітті вперше зафіксували твори так, як вони насправді звучали. Запис піснеспівів, створених у період від середини XII до XIX століття, був конспективним, а їх реальне звучання жило і передавалося виключно в усній традиції. Сучасному професійному музиканту, який звик працювати з відносно завершеним музичним текстом, а не його ескізом, важко в це повірити. Дослідники висловлюють різні ідеї щодо характеру співвідношення автентичного запису творів і їх екзегези. Логічною видається думка, що три Вчителі зафіксували виконавську практику свого часу. У давнину ж твори не були такими довгими і мелізматичними, як їх екзегеза, бо ж не могли співаки, маючи в руках одну сторінку музичного тексту, пам'ятати дві чи три. Чи все ж таки це можливо, якщо великі іпостасі хірономії передбачали розспів? Не дарма ж до реформи нотного запису співаки вчилися чи не половину свого життя — саме виконавську реалізацію конспективно записаних творів вони так довго опановували!

Протилежні методології дослідження і дешифровки середньовізантійської нотації сформувались на початку XX століття, одна — в середовищі грецьких музикантів, носіїв традиції, інша — серед зарубіжних дослідників. Принципові відмінності були маркером різних позицій щодо широкого кола питань: світоглядних, естетичних, навіть ідеологічних³.

¹ Ψάχος Κ. Α. Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἣτοι ἱστορικὴ καὶ τεχνικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς. ἐκδοσὴ β'. Αθήνα : Διόνυσος 1978. Σ. 65–84; Στάθης Γρ. Θ. Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας. Α' Τόμος. Τὰ Προλεγόμενα. Αθήνα: Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, 2016. Σ. 111–143.

² Στάθης Γρ. Θ. Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας. Α' Τόμος. Τὰ Προλεγόμενα. Αθήνα: Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, 2016. Σ. 111.

³ Lingas A. Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant // Acta Musicae Byzantinae. Vol. VI. Iași. 2003. P. 56–76.

Метод, який, на думку багатьох грецьких дослідників, приведе до достовірного прочитання середньовізантійської нотації, сформулював Константінос Псахос († 1949) у дослідженні «Нотація візантійської музики», надрукованому 1917 року. Він назвав його *ретроспективним паралелізмом* (*ἀναδρομικὸς παραλληλισμὸς*): від екзегези трьох Учителів — через попередні стадії менш аналітичного запису — до розшифрування старої стенографічної нотації¹. Псахос вважав, що дореформена нотація була стенографічною. Мелос твору (його звукова реалізація) не змінювався упродовж віків, змінювався його запис: від стенографічного до все більш аналітичного. Великі іпостасі хірономії символічно вказували на прихований мелодичний малюнок, який відтворювали по пам'яті згідно з усною традицією. Цю ідею доводить мистецтво екзегези: аналітичний запис твору за Новим методом розкривав мелодичний зміст великих іпостасей, тому майже всі вони стали непотрібними і були скасовані².

Зарубіжні дослідники запропонували одночасно методологію прочитання і транскрибування середньовізантійської нотації, досягаючи дві мети: розшифрувати нотацію і адаптувати її до потреб (наукових, педагогічних, виконавських тощо) усіх зацікавлених. На нашу думку, таке поєднання різних завдань стало перепорою до історично коректного прочитання нотації. На початку 1930-х років цю методологію сформулював англійський вчений Генрі Тільярд (1881–1968) у «Підручнику середньовізантійської музичної нотації»³. Вона знайшла своє практичне втілення у широковідомій серії транскрипцій *Monumenta Musicae Byzantinae* (ММВ)⁴. Середньовічні візантійські пісенспіви записано у діатонічних ладах п'ятилінійною нотацією ХХ століття з усім арсеналом її засобів виразності. Мелодичний малюнок відтворено згідно зі знаками, які мають інтервальне значення — рух угору чи вниз ступенями звукоряду. Значну кількість безінтервальних знаків — великих іпостасей хірономії — просто не брали до уваги, а деяким знайшли смисловий і графічний еквівалент серед знаків виразності європейської нотації: акцент, мордент, *staccato*, *legato*, *sforzando*, *diminuendo* тощо. З мелодичним змістом пісенспіву великі знаки хірономії не пов'язували.

Видання ММВ викликали шквал критики з боку носіїв традиції візантійського співу і зумовили різку конфронтацію зарубіжних і грецьких дослідників. Конфлікт сягнув піку, коли транскрипції зарубіжних візантиністів почали виконуватись. Грецькі співаки заявили, що візантійську музику спотворюють, виконуючи інтервальний «скелет» пісенспівів у європейських діатонічних ладах. Унаслідок такої різкої критики з 1958 року було призупинено публікацію транскрипцій ММВ. Причиною подальших тривалих дискусій і перешкодою до конструктивного діалогу були насамперед різні

¹ Ψάχος Κ. Α. Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἤτοι ἱστορικὴ καὶ τεχνικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς. ἔκδοσις β'. Αθήνα : Διόνυσος 1978. Σ. 249.

² Ψάχος Κ. Α. Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἤτοι ἱστορικὴ καὶ τεχνικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς. ἔκδοσις β'. Αθήνα : Διόνυσος 1978. Σ. 51–52.

³ Tillyard H. J. W. Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation. MMB Subsidia I. Copenhagen, 1935. 48 p.

⁴ *Monumenta Musicae Byzantinae* заснували 1931 року Карстен Хьюг (Carsten Høeg), Генрі Юліус Ветенхол Тільярд (Henry Julius Wetenhall Tillyard) і Егон Велес (Egon Wellesz). Ця назва презентувала дослідницьку інституцію, а також серію публікацій за такими рубриками: 1) facsimile середньовічних музичних рукописів; 2) музикознавчі дослідження; 3) транскрипції середньовічних візантійських співів. Перша публікація з'явилася 1935 року.

методологічні підходи в дослідженні середньовічної візантійської музики. Греки критикували зарубіжних дослідників за:

— інтерпретацію знаків музичної нотації, яка не спирається на історичні джерела — так звані протеорії і музичні трактати, а базується на естетичних установах та ідеальних уявленнях, невластивих візантійській традиції співу;

— дослідження середньовічної візантійської музики без опори на живу традицію церковного співу, яка донині побутує в Греції і не переривалася від часів Візантійської імперії; саме жива практика дає можливість усвідомити вагому роль усної традиції, яка завжди супроводжує і доповнює письмову;

— свідоме обмеження давніми візантійськими рукописами (до падіння імперії) й ігнорування подальших етапів розвитку нотації, зокрема мистецтва екзегези, тобто аналізу і тлумачення старої нотації тощо¹.

У розшифруванні старої візантійської нотації «каменем спотикання» є осмислення енергії знаків музичної нотації, передусім великих іпостасей хірономії, а також принципів взаємодії різних категорій знаків. «Великою темою музикознавчих досліджень і суперечок у ХХ столітті стало питання: великі іпостасі хірономії вказували на мелос чи лише на прикраси», — підсумовує Еммануїл Янопулос².

Поглиблене вивчення цього питання на значному рукописному матеріалі, який охоплює різні етапи історичного розвитку візантійської нотації, дало цінні результати. Завдяки порівняльному аналізу палеовізантійських і середньовізантійських рукописів Константін Флорос зазначає: «Більшість дослідників інтерпретували іпостасі як виразні й допоміжні знаки. Усупереч цьому, мої дослідження показали, що так звані безінтервальні знаки переважно є знаками палеовізантійської нотації, які спочатку використовували як стенографічні символи для запису фігур із двома і багатьма звуками, а далі у процесі розвитку нотацій вони були розтлумачені окремими знаками. Отже, багато з них втратили своє первісне значення і поступово перетворились на знаки виразності. У середньовізантійській нотації деякі зберегли свою енергію як опори, основи, тоді як інші були скасовані, бо вважались непотрібними»³. Підтверджують ці спостереження й дослідження М. Александру: «<...> Великі знаки в палеовізантійській адіастематичній нотації мають високий рівень стенографічності, передбачають різні музичні формули, які містять як основні інтервали, так і їх музичні характеристики, тобто ритм, прикраси, виразність і хірономічну схему певної формули. У середньовізантійській нотації рівень стенографічності почасти знижується і нотація стає діастематичною. Через це великий знак стає безінтервальним, тобто втрачає властивість позначати основні інтервали формули. Їх позначають зверху, поруч чи знизу великого знаку за допомогою інтервальних знаків, які вказують основні звуки певної формули. Безінтервальний

¹ Ψάχος Κ. Α. Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἥτοι ἱστορικὴ καὶ τεχνικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς. ἔκδοσις β'. Αθήνα: Διόνυσος 1978. Σ. 99–104; Καράς Σ. Ι. Ἡ ὀρθὴ ἐρμηνεία καὶ μεταγραφὴ τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν χειρογράφων // Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη, 12–19 Απριλίου 1953). Τόμος Β'. Αθήνα, 1956. Σ. 140–149; Στάθης Γρ. Θ. Θαυμαστὴ τοῦ σωτήρος. Εἰς μνήμην καὶ ἀνάμνησιν // Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα 1. Ἀθήνα, 2014. Σ. 12–15; Στάθης Γρ. Θ. Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας. Α' Τόμος. Τὰ Προλεγόμενα. Αθήνα: Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, 2016. Σ. 290–293.

² Γιαννόπουλος Ἐμμ. Στ. Ἡ ἐξήγησις τῶν παλαιῶν θέσεων τῆς Ψαλτικῆς // Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα 1. Αθήνα, 2014. Σ. 162.

³ Φλώρος Κ. Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα. Εισαγωγή στη Νευματική Επιστήμη. Μετάφραση — Επμέλεια Κ. Κακαβελάκης. Θεσσαλονίκη: Ζήτη, 1998. Σ. 152.

великий знак стає здебільшого великою іпостасею хірономії, нагадуючи співаку музичні характеристики чи виконання певної формули та її хірономічну схему»¹.

Великих знаків небагато на початкових етапах розвитку середньовізантійської нотації, кількість їх збільшується з розвитком каллофонічного стилю співу (XII–XV століття) і сягає максимуму в XVII — першій половині XVIII століть. Подальше — до реформи Трьох Учителів — зменшення кількості хірономічних знаків супроводжується паралельним розвитком практики письмової екзегези². Із сказаного стає очевидним, що інтерпретація енергії знаків візантійської нотації і практика музичної екзегези — явища взаємопов'язані.

Свого часу Сімон Карас (1903–1999) відзначив «непослідовність» трьох Учителів, які по-різному тлумачили однакові фрази старої нотації: коротко в Ірмологіоні, і розлого — у Стихирарі. Дослідник вважав, що розлоге мелізматичне виконання самогласних стихир на святкових богослужіннях, зафіксоване в екзегезах Хурмузіоса, є винаходом поствізантійських часів. А первісно всі старі стихири були короткими, оскільки з літургічного погляду їх розлоге виконання є немислимим³.

Для ясності подальшого викладу стисло розглянемо термінологію.

За характером мелодії, типом гімнографічного тексту та мірою його розспівності греко-візантійські церковні піснеспіви поділяють на такі:

- ірмологічні,
- стихирарні,
- пападичні.

За типом композиційно-часової організації піснеспіви бувають:

- короткими чи малими (*σύντομα*),
- помірними (*αργοσύντομα*),
- розлогими чи великими (*αργά*).

Перша класифікація є комплексною: у ній перетинаються різнорівневі ознаки. Вона поглинає другу класифікацію, адже тип композиційно-часової організації піснеспіву в ній також враховується⁴.

В ірмологічних співах один склад тексту відповідає одному звуку / одиниці часу; наголошені склади і каданси розспівують двома і більше звуками. Отже, ірмологічні наспіви є короткими. Проте, якщо їх виконувати вдвічі повільніше, що й передбачає літургічна практика, вони перетворюються на розлогі. Сімон Карас у своєму Теоретиконі пише: «Церковні ірмологічні співи поділяють на короткі і розлогі, з яких розлогі — це не що інше, як “у подвоєному — як казали в давнину — часі” розлоге виконання короткої мелодії...»⁵.

¹ Αλεξάνδρου Μ. Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα : Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2017. Σ. 542–543. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/6487> (ημερομηνία αίτησης 14.12.2020).

² Там само. С. 519.

³ Καράς Σ. Ι. Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς. Θεωρητικόν. 2 τ. Αθήνα : Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς, 1982. Τ. 2. Σ. 158.

⁴ Часом це призводить до плутанини і некоректного оперування поняттями. Одна з типових помилок полягає в тому, що ці дві класифікації розглядають як однакові: ірмологічні співи вважають короткими, стихирарні — помірними, а пападичні — розлогими.

⁵ Καράς Σ. Ι. Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς. Θεωρητικόν. 2 τ. Αθήνα : Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς, 1982. Τ. 2. Σ. 156.

У стихирарних співах зазвичай два звуки / дві одиниці часу припадають на один словесний склад; розспіви наголошених складів і кадансів обіймають, відповідно, чотири і більше звуків / одиниць часу. Стихирарні співи також відносять до коротких. Водночас, є їх розлогі мелізматичні версії — екзегези поствізантійського періоду.

Пападичні піснеспіви — це передусім вільні щодо вибору ладу і словесного тексту авторські композиції. Залежно від богослужбового жанру, вони бувають короткими (вибрані псалми в пам'ять святих), помірними (поліелеї) і розлогими (херувимські і причасні)¹.

Г. Статіс зауважив, що книги Стихирар та Ірмологіон суттєво відмінні в нотації: зокрема, в Ірмологіоні не представлено всі великі іпостасі хірономії. Прямим наслідком цього є те, що один мелос, тобто звукову реалізацію, передбачають стихирарні фрази й інший — ірмологічні. Фрази і великі іпостасі, які, на думку дослідника, передбачають екзегезу, представлені тільки у стихирарних і пападичних піснеспівах².

Практика письмової екзегези свідчить, що певні формули, фрази, часто окреслені великими знаками хірономії, мали прихований мелодичний зміст, який зачували і виконували по пам'яті. Це підтверджує теорія і практика відповідного періоду³. Наприклад, рукописи кінця XVII–XVIII століть містять зібрання так званих «*трудних фраз*» (*Δεινὰ Θέσεις*) каллофонічних стихирарних піснеспівів Германа з Нових Патр, а також Хрісафіса Молодшого і Яковоса протопсалта. У цих зібраннях представлено розшифрування, екзегезу, тобто детальний аналітичний запис інтервальними знаками вибраних стихирарних фраз. Екзегези переконують у тому, що в автентичному записі ці фрази є стенографічними, вони передбачають розлогі мелодії, тому їх складно запам'ятати⁴. На підставі зібрань «*трудних фраз*» Г. Статіс припускає наявність прихованого мелодичного змісту і в давніх Стихирарях: «Більшість цих фраз є загальними і містяться також у Стихирарі Хрісафіса Молодшого, як і в давніших Стихирарях, аж до XII століття»⁵. Водночас, дослідник зауважує традицію короткого стихирарного мелосу XVIII століття, систематизовану й записану Петросом Пелопоннеським: «У новому Доксастаріоні і Анастасіматаріоні Петроса Пелопоннеського трапляється багато мелодичних фраз, у яких легко упізнаються відповідні інтервальні структури старого Стихираря»⁶.

М. Александру доходить висновку, що до кінця поствізантійської епохи, тобто напередодні реформи Трьох Вчителів, утверджується різне використання нотації залежно від виду піснеспіву. Проте без відповіді лишається питання, наскільки воно є давнім. Знаки старої нотації були полісемічними, вони набували різного музичного смислу в різному контексті. Конкретніше, їх значення варіювалося залежно від:

— жанрово-стильових і композиційно-часових параметрів піснеспіву;

¹ Κωνσταντίνου Γ. Ν. Θεωρία καὶ Πράξη της 'Εκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, τόμος Α', Δ' ἔκδοσις. Αθήνα, 2003. Σ. 71–73.

² Στάθης Γρ. Θ. Ἡ παλαιὰ βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς της εἰς τὸ πεντάγραμμον // Βυζαντινά. Τόμος 7. Θεσσαλονίκη, 1975. Σ. 208–209.

³ Στάθης Γρ. Θ. Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας καὶ ἔκδοσις ἀνωνύμου συγγραφῆς τοῦ κώδικος Ξηροποτάμου 357 ὡς καὶ ἐπιλογῆς τῆς Μουσικῆς Τέχνης τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου ἐκ τοῦ κώδικος Δοχειαρίου 389 μὲ μὴ προσθήκη ἀπὸ τὸν κώδικα ΕΒΕ 1867. Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται 2. ζ' ἔκδοσις. Αθήναι, 2008. 175 σ.

⁴ Στάθης Γρ. Θ. «Δεινὰ Θέσεις» καὶ «ἐξήγησις». Ανάτυπο ἀπο το περιοδικό «Θεολογία» (Τόμος ΝΓ', τεύχος 3, σσ. 749–782). Αθήνα, 1982. Σ. 20–30.

⁵ Στάθης Γρ. Θ. «Δεινὰ Θέσεις» καὶ «ἐξήγησις». Ανάτυπο ἀπο το περιοδικό «Θεολογία» (Τόμος ΝΓ', τεύχος 3, σσ. 749–782). Αθήνα, 1982. Σ. 26.

⁶ Στάθης Γρ. Θ. Ἡ παλαιὰ βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς της εἰς τὸ πεντάγραμμον // Βυζαντινά. Τόμος 7. Θεσσαλονίκη, 1975. Σ. 210.

- фрази (*θέσις*); великого хірономічного знаку, зокрема його кольору (червоного чи чорного) і місця розташування у фразі;
- іхосу, ступеня звукоряду;
- смислу літургічного тексту;
- типу виконання (сольного чи хорового) і манери співака;
- умов виконання (свято, певне місце тощо)¹.

На сьогодні дискусія щодо екзегези і дешифровки середньовізантійської нотації не завершена. Якщо значне поширення практики екзегези у XIX столітті ні в кого не викликає сумнівів, то питання, коли вона виникла і чи стосувалася всього церковного репертуару, лишаються відкритими. Екзегеза свідчить про те, що певні формули, фрази, часто окреслені великими знаками хірономії, мали прихований мелодичний зміст, але постає питання: Коли вони його набули? Й. Раастед констатує: «Щодо екзегези [старої нотації — *Є. I.*], думки дослідників відрізняються. Немає згоди, екзегеза має бути чи може бути»².

Г. Статіс висунув гіпотезу, що практика розлогої мелізматичної екзегези була сформована вже в середині XIV століття, коли творив преподобний Іоанн Кукузель. Її представляють так звані Методи стихирарого і пападичного співу із схемами усіх великих іпостасей³.

Іоанніс Арванітіс, учень С. Караса, запропонував модель історичного розвитку феномена екзегези, незалежну від композиційно-часової організації піснеспіву: силабічна інтерпретація — мала мелізматична екзегеза — велика мелізматична екзегеза. Така послідовність є породжуючим рядом, при цьому Арванітіс наголошує, що один тип екзегези не витісняє інший, вони, імовірно, співіснували⁴. На думку дослідника, силабічна інтерпретація наспіву і мелізматична екзегеза тісно пов'язані: у першій криється потенційна можливість другої: «Велика екзегеза в багатьох випадках виникає з короткого запису завдяки подовженню в два, чотири рази звукових тривалостей короткої мелодії та, вірогідно, завдяки прикрашанню і збагаченню окремих розділів композиції»⁵. Арванітіс, звичайно, порушує питання, коли виникла екзегеза: «Не було жодних екзегезів у часи Хрісафіса? [в середині XV століття — *Є. I.*]. Насправді, ми не знаємо. <...> Я переконаний, що первісний спосіб читання нотації був простим (коротким), отже, ірмоси і стихири були силабічними і, як вдалося показати на деяких прикладах цієї статті, нотація калофонічних наспівів може чи має читатися також простим способом»⁶.

¹ Αλεξάνδρου Μ. Εξηγήσεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής. Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους. Θεσσαλονίκη, 2010. Σ. 46.

² Raasted J. Length and Festivity. On Some Prolongation Techniques in Bizantine Chant // Liturgy and the Arts in the Middle Ages: Studies in Honour of C. Clifford Flanigan. Copenhagen, 1996. P. 81.

³ Στάθης Γρ. Θ. Η παλαιά βυζαντινή σημειογραφία και τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς της εἰς τὸ πεντάγραμμον // Βυζαντινά. Τόμος 7. Θεσσαλονίκη, 1975. Σ. 212.

⁴ Αρβανίτης Ι. Β. Ενδείξεις και αποδείξεις για την σύντομη ερμηνεία του παλαιού Στιχηραρίου // Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης. Τα Γένη και τα Είδη της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας. Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού. Αθήνα, 15–19 Οκτωβρίου 2003. Αθήνα, 2006. Σ. 236.

⁵ Arvanitis I. A Way to the Transcription of Old Byzantine Chant by means of Written and Oral Tradition // Byzantine Chant: Tradition and Reform. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993. P. 137.

⁶ Arvanitis I. On the Meaning and Purpose of the Treatise by Manuel Chrysaphes // Eastern Christian Studies 8. Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant. Acta of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, in April 2005. Leuven ; Paris ; Dudley, MA, 2008. P. 121.

Підсумовує обговорення цих питань А. Лінгас: «Сучасні вчені не дійшли до єдиної думки як щодо питання про те, до якої міри слідували “стенографічному” підходу [при читанні нотації — *С. I.*] у XVII й XVIII століттях, так і щодо критеріїв, за якими можна визначити, наскільки “коротким” чи “розлогим” може бути виконання одних і тих самих невм»¹.

Повертаючись до дослідження україно-білоруських рукописів, зазначимо, що авторизовані нами грецькі херувимські пісні й причасники представляють пападичний репертуар. В українських і білоруських нотолінійних Ірмолоях кінця XVI–XVIII століть записано калофонічні твори візантійських композиторів XIII–XV століть: Іоанна Глікиса, Іоанна Кладаса, Мануїла Хрісафіса тощо. Постає запитання: фіксація цих творів п'ятилінійною нотацією відповідає їх автентичному запису чи мелізматичній екзегезі першої половини XIX століття?

Висновки. Порівняльний аналіз переконав, що київською нотацією розшифровано візантійську. Розшифровані твори візантійських композиторів — це їх екзегеза (тлумачення), виконавська реалізація. Отже, в україно-білоруській рукописній традиції феномен екзегези зафіксований майже на 100 років раніше, ніж у візантійській. Нагадаймо, що перші приклади більш аналітичного запису візантійських творів у греко-візантійських рукописах датують 70-ми роками XVII століття. В українських і білоруських джерелах представлено великі мелізматичні екзегези візантійських калофонічних творів. Проте, порівняно з екзегезами Хурмузіоса хартофілакса, вони виписані менш детально. Отже, в історичній перспективі спостерігається поступове підвищення рівня аналітичності запису музичного твору.

У зв'язку з цим виникають аналогії з історією еволюції давньоруських нотацій. У XVI столітті з'явився особливий спосіб фіксації наспіву в знаменній, путьовій і деме-ственній нотаціях, так зване *дробное знамя*. Формули, які позначали прихований мелодичний зміст, почали записувати за допомогою послідовності простих знамен². За візантійською термінологією, це — екзегеза. Типологічні паралелі виникають також і з розвитком європейської системи музичного запису. Музикознавці відзначають конспективність нотації Ренесансу і Бароко: перелік можливих інструментів замість реальної оркестровки; віртуозна практика вокальної та інструментальної імпровізації, яка передбачалася, проте не фіксувалася; *basso continuo*, яке «чекає» реалізації тощо. Починаючи ж з епохи романтизму, міра детальності європейської нотації постійно зростає: з'явилися точна фіксація тривалості твору, тембру звука, динаміки, агогіки, артикуляції тощо.

Відсутність прямої відповідності між тим, що чуєш і бачиш, у піснеспівах, записаних середньовізантійською нотацією, свідчить про неконвенційне ставлення до музичного знаку, отже, про сприйняття мелодичного змісту твору в символічній графічній формі. Такою особливістю середньовізантійської нотації можна пояснити той факт, що в українських і білоруських Ірмолоях немає жодного грецького співу, записаного автентично. Проблема, на нашу думку, полягала не в тому, що не випало нагоди опанувати середньовізантійську нотацію через територіальну віддаленість чи брак учителів. Калофонічні пападичні піснеспіви — найскладніші у греко-візантійському репертуарі, вони не могли з'явитися в українських і білоруських рукописах без співаків, які добре знали візантійську традицію співу. Причина полягала в тому, що українські співаки надали перевагу п'ятилінійній київській нотації, яка чітко визначала не лише

¹ Лінгас А. Византийская империя. Часть IV : Церковное пение // Православная энциклопедия. Москва, 2004. Т. 8. С. 357.

² Тюрина О. В. Дробное знамя // Православная энциклопедия. Москва, 2007. Т. 16. С. 276.

інтервальний рух мелодії, а також висоту і тривалість звуків, отже, охоплювала більше параметрів музичного твору. Середньовізантійська нотація не містить достатньої, вичерпної інформації про метроритмічну, часову організацію піснеспіву, у зв'язку з чим цінність україно-білоруських джерел є надзвичайно великою.

Звернімо увагу, що, не знаючи дискусій про дешифровку середньовізантійської нотації та екзегезу, авторизувати грецькі співи з українських і білоруських Ірмолоїв неможливо: у греко-візантійських рукописах не зафіксована ідентична екзегеза (звук у звук) цих творів. З методичного погляду важливо відзначити, що знайти першоджерело вдається за старою, а не за новою системою запису візантійської музики. Лише знання особливостей розвитку візантійської нотації і традиційної методології її дослідження надає можливість авторизувати грецькі співи з українських і білоруських рукописів і забезпечує результативність порівняльного дослідження україно-білоруських і греко-візантійських музичних рукописів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Герцман Е. В. Начало российской музыкальной византистики // Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. 1997 / Гос. ин-т искусствознания ; сост. С. Г. Зверева. Москва, 1999. С. 44–56.
2. Ігнатенко Є. В. Атрибуція грецьких співів з українських і білоруських Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. № 1 (65). С. 29–38.
3. Лингас А. Византийская империя. Часть IV : Церковное пение // Православная энциклопедия. Москва, 2004. Т. 8. С. 303–359.
4. Тончева Е. Б. Манастирът Голям Скит — школа на «болгарский распев». Скитски «болгарски» Ирмолози от XVII–XVII в. : в 2 ч. Ч. 1 : За Болгарский распев; Ч. 2 : Из Болгарский распев. София : Музыка, 1981.
5. Тюрина О. В. Дробное знамя // Православная энциклопедия. Москва, 2007. Т. 16. С. 276–277.
6. Ясиновський Ю. П. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів : Місіонер, 1996. 624 с.
7. Arvanitis I. A Way to the Transcription of Old Byzantine Chant by means of Written and Oral Tradition // Byzantine Chant: Tradition and Reform. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993, pp. 123–141.
8. Arvanitis I. On the Meaning and Purpose of the Treatise by Manuel Chrysaphes // Eastern Christian Studies 8. Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant. Acta of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, in April 2005. Leuven — Paris — Dudley, MA, 2008. P. 105–128.
9. Lingas A. Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant // Acta Musicae Byzantinae. Vol. VI. Iași, 2003. P. 56–76.
10. Raasted J. Length and Festivity. On Some Prolongation Techniques in Byzantine Chant // Liturgy and the Arts in the Middle Ages: Studies in Honor of C. Clifford Flanigan. Copenhagen, 1996. P. 75–84.
11. Tillyard H. J. W. Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation. MMB Subsidia I. Copenhagen, 1935. 48 p.
12. Αλεξάνδρου Μ. Εξηγήσεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής. Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους. Θεσσαλονίκη, 2010. 155 σ.
13. Αλεξάνδρου Μ. Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα : Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2017, σ. 305–662. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/6487> (ημερομηνία αίτησης 14.12.2020).

14. Αρβανίτης Ι. Β. Ενδείξεις και αποδείξεις για την σύντομη ερμηνεία του παλαιού Στιχηραρίου // Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης. Τα Γένη και τα Είδη της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας. Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού. Αθήνα, 15–19 Οκτωβρίου 2003. Αθήνα, 2006. Σ. 233–253.
15. Γιαννόπουλος Έμμ. Στ. Η ἐξήγησι τῶν παλαιῶν θέσεων τῆς Ψαλτικῆς // Ἀνατολῆς τὸ Περίχημα 1. Αθήνα, 2014. Σ. 159–185.
16. Καράς Σ. Ι. Ἡ ὀρθὴ ἐρμηνεία καὶ μεταγραφή τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν χειρογράφων // Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη, 12–19 Απριλίου 1953). Τόμος Β'. Αθήνα, 1956. Σ. 140–149.
17. Καράς Σ. Ι. Μέθοδος τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς. Θεωρητικόν. 2 τ. Αθήνα: Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς, 1982. Τ. 2. 301 σ.
18. Κωνσταντίνου Γ. Ν. Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, τόμος Α', Δ' ἔκδοσι. Αθήνα, 2003. 253 σ.
19. Στάθης Γρ. Θ. Ἡ παλαιὰ βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς τῆς εἰς τὸ πεντάγραμμον // Βυζαντινά. Τόμος 7. Θεσσαλονίκη, 1975. Σ. 193–220.
20. Στάθης Γρ. Θ. Θαυμαστὴ τοῦ σωτῆρος. Εἰς μνήμην καὶ ἀνάμνησιν // Ἀνατολῆς τὸ Περίχημα 1. Αθήνα, 2014. Σ. 11–53.
21. Στάθης Γρ. Θ. «Δεῖναι Θέσεις» καὶ «ἐξήγησις». Ανάτυπο ἀπο το περιοδικό «Θεολογία» (Τόμος ΝΓ', τεύχος 3, σσ. 749–782). Αθήνα, 1982. Σ. 20–30.
22. Στάθης Γρ. Θ. Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας καὶ ἔκδοσις ἀνωνύμου συγγραφῆς τοῦ κώδικος Ξηροποτάμου 357 ὡς καὶ ἐπιλογῆς τῆς Μουσικῆς Τέχνης τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου ἐκ τοῦ κώδικος Δοχειαρίου 389 μὲ μιά προσθήκη ἀπὸ τὸν κώδικα ΕΒΕ 1867. Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται 2. ζ' ἔκδοσι. Αθήνα, 2008. 175 σ.
23. Στάθης Γρ. Θ. Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας. Α' Τόμος. Τὰ Προλεγόμενα. Αθήνα: Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, 2016. 480 σ.
24. Φλώρος Κ. Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα. Εισαγωγή στη Νευματική Επιστήμη. Μετάφραση — Επιμέλεια Κ. Κακαβελάκης. Θεσσαλονίκη: Ζήτη, 1998. 342 σ.
25. Ψάχος Κ. Α. Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἥτοι ἱστορικὴ καὶ τεχνικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς. ἔκδοσι β'. Αθήνα : Διόνυσος 1978. 255 σ.

REFERENCES

1. Gertsman, E. (1999). The beginning of Russian musical Byzantinology [Nachalo rossiyskoy muzyikalnoy vizantinistiki]. In: *Keldysh collection. Musical-historical readings in memory of Yu. V. Keldysh. 1997 [Keldyshevskii sbornik. Muzykal'no-istoricheskie chteniya pamyati Yu. V. Keldysha. 1997]*. Moscow, pp. 44–56 [in Russian].
2. Ignatenko, Ye. (2019). Attribution of the Greek Chants from the Ukrainian and Belarusian Heirmologia of the late 16th–18th centuries [Atrybuciya greckzyx spiviv z ukrayinskyx i biloruskyx Irmoloyiv kincy XVI–XVIII stolit']. In: *Researches of the Fine, Arts. Theatre. Music. Cinema [Studii mystetsvoznavchi. Teatr. Muzyka. Kino]*. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Issue 1 (65). Kyiv, pp. 29–38 [in Ukrainian].
3. Lingas, A. (2004). Byzantine Empire [Vizantiyskaya imperiya]. Part IV. Church chant. [Tserkovnoe penie]. In: *Orthodox Encyclopedia [Pravoslavnaya entsiklopediya]*. Vol. 8. Moscow, pp. 303–359 [in Russian].
4. Toncheva, E. B. (1981). *The Velikij Skit (Skit Mare) Monastery — a School of “Bolgarskij Rospev”*. “Bolgarski” Heirmologia of the 17th–18th centuries from the Skit Monastery [Manastir't Golyam Skit — shkola na «bolgarskiy rospev». Skitski «bolgarski» Irmolozhi ot XVII–XVIII v.], in 2 vol. Sofiya: Muzika [in Bulgarian].

5. Tyurina, O. V. (2007). Fractional notation [Drobnoe znamya]. In: *Orthodox Encyclopedia [Pravoslavnaia entsiklopediia]*. Vol. 16. Moscow, pp. 276–277 [in Russian].
6. Yasynovskij, Yu. P. (1996). *Ukrainian and Belarusian staff-notated Heirmologia of the 16th–18th centuries. Catalog and codicological-paleographic research. [Ukrainski ta biloruski notoliniini Irmoloi 16–18 stolit. Kataloh i kodykolohichno-paleohrafichne doslidzhennia]*. Lviv: Misioner, 624 p. [in Ukrainian].
7. Arvanitis, I. (1993). A Way to the Transcription of Old Byzantine Chant by means of Written and Oral Tradition. In: *Byzantine Chant: Tradition and Reform*. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, pp. 123–141 [in English].
8. Arvanitis, I. (2008). On the Meaning and Purpose of the Treatise by Manuel Chrysaphes. In: *Eastern Christian Studies 8. Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant*. Acta of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, in April 2005. Leuven, Paris, Dudley, MA, pp. 105–128 [in English].
9. Lingas, A. (2003). Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant. In: *Acta Musicae Byzantinae*. Vol. VI. Iași, pp. 56–76 [in English].
10. Raasted, J. (1996). Length and Festivity. On Some Prolongation Techniques in Byzantine Chant. In: *Liturgy and the Arts in the Middle Ages: Studies in Honor of C. Clifford Flanigan*. Copenhagen, pp. 75–84 [in English].
11. Tillyard, H. J. W. (1935). *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*. MMB Subsidia I. Copenhagen, 48 p.
12. Alexandru, M. (2010). *Exegesis and transcriptions of Byzantine music. Brief introduction to the problem [Εξηγήσεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής. Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους]*. Θεσσαλονίκη, 155 p. [in Greek].
13. Alexandru, M. (2017). *Paleography of Byzantine Music* [electronic book] [Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. [ηλεκτρ. βιβλ.]. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, pp. 305–662. Available at: <http://hdl.handle.net/11419/6487> (accessed: 14.12.2020) [in Greek].
14. Arvanitis, I. (2006). Indications and proofs for the brief interpretation of the old Stichirarion [Ενδείξεις και αποδείξεις για την σύντομη ερμηνεία του παλαιού Στιχηραρίου]. In: *Theory and Practice of the Art of Chanting. The Genes and Types of Byzantine Chants. [Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης. Τα Γένη και τα Είδη της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας]*. Proceedings of the 2nd International Conference of Musicologists and Chanters. Athens, October, 15–19, 2003, pp. 233–253 [in Greek].
15. Giannopoulos, E. (2014). Exegesis of old thesis of Psaltic art [Η εξήγηση τῶν παλαιῶν θέσεων τῆς Ψαλτικῆς]. In: *Contour of the East, 1 [Ἀνατολῆς τὸ Περιήγημα 1]*. Athens, pp. 159–185 [in Greek].
16. Karas, S. I. (1956). The right interpretation and transcription of the byzantine musical manuscripts [Η ὀρθὴ ἐρμηνεία καὶ μεταγραφή τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν χειρογράφων]. In: *Proceedings of the 9th International Byzantine Conference [Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου]* Thessaloniki, April, 12–19, 1953. Vol. II. Athens, pp. 140–149 [in Greek].
17. Karas, S. I. (1982). *Method of Greek music. Theory [Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς. Θεωρητικόν]*. In 2 vol. Vol. 2. Association for the Dissemination of National Music. Athens, 301 p. [in Greek].
18. Konstantinou, G. N. (2003). *Theory and Practice of Ecclesiastical Music [Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς]*, Vol. 1, 4th edition. Athens, 253 p. [in Greek].
19. Stathis, G. (1975). Old byzantine semiography and problem of its transcription to five-line notation [Η παλαιὰ βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς τῆς εἰς τὸ πεντάγραμμον]. In: *Byzantine [Βυζαντινά]*. Vol. 7. Thessaloniki, pp. 193–220 [in Greek].

20. Stathis, G. (2014). Admirer of the savior. In memory and remembrance [Θαυμαστή τοῦ σωτήρος. Εἰς μνήμην καὶ ἀνάμνησιν]. In: *Contour of the East, 1 [Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα 1]*. Athens, pp. 11–53 [in Greek].
21. Stathis, G. (1982). “Troublous thesis” and “exegesis” [«Δεινὰ Θέσεις» καὶ «ἐξήγησις»]. *Reprint from the magazine “Theology” [«Θεολογία»]* (Vol. 53, issue 3, pp. 749–782). Athens, pp. 20–30 [in Greek].
22. Stathis, G. (2008). *Exegesis of old byzantine semiography. [Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας]*. Foundation of Byzantine Musicology, Study 2, 7th edition. Athens, 175 p. [in Greek].
23. Stathis, G. (2016). *The photographs of the exegesis in the New Method of Notation. Vol. 1. The Proverbs. [Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας. Α' Τόμος. Τὰ Προλεγόμενα]*. Foundation of Byzantine Musicology. Athens, 480 p. [in Greek].
24. Floros, K. (1998). *The Greek tradition in the musical writings of the Middle Ages. Introduction to Neumatic Science [Ἡ ἐλληνικὴ παράδοση στὶς μουσικὲς γραφές τοῦ μεσαίωνα. Εἰσαγωγή στὴ Νευματικὴ Ἐπιστήμη]*. Thessaloniki: Ζήτη, 342 p. [in Greek].
25. Psahos, K. (1978). *Notation of Byzantine Music [Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς]*, 2nd edition. Athens: Διόνυσος, 255 p. [in Greek].

ИГНАТЕНКО Е. В.

Игнатенко Евгения Васильевна — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8048-2991>
 evgeniaopus31@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219676>

МЕТОДОЛОГИЯ АТРИБУЦИИ ГРЕЧЕСКИХ ПЕСНОПЕНИЙ ИЗ УКРАИНСКИХ И БЕЛОРУССКИХ ИРМОЛОВЕВ КОНЦА XVI–XVIII ВЕКОВ

Актуальность исследования. Атрибуция значительного числа греческих песнопений из украинских и белорусских нотоплинейных сборников (Ирмолов) конца XVI–XVIII веков знаменует качественно новый этап научного осмысления греческого репертуара в украино-белорусской церковно-певческой традиции. Результативность сравнительного исследования украино-белорусских и греко-византийских музыкальных рукописей обеспечили знания особенностей исторического развития византийской нотации и традиционных методов её изучения. Методологическая задача исследователя греческих песнопений, записанных в украинских и белорусских рукописях, — осмыслить и проанализировать материал, опираясь на подходы и понятия, наработанные в аутентичной традиции и византийском музыковедении.

Цель статьи — охарактеризовать основные методологии исследования византийской нотации, выработанные в XX веке; представить греческие песнопения из украинских и белорусских нотоплинейных Ирмолов конца XVI–XVIII веков в контексте актуальных проблем современного византийского музыковедения, таких как экзегеза и дешифровка средневизантийской нотации; очертить значение украино-белорусских источников.

Научная новизна. Впервые греческие песнопения, записанные в украинских и белорусских Ирмолоях, представлены в контексте развития византийской нотации. Сравнительный анализ греческих каллофонических песнопений в украино-белорусских и греко-византийских

рукописах показав, що киевської квадратної нотацією розшифрована середньовізантійська. Розшифровані твори візантійських композиторів — це їх екзегеза (толкування), виконавська реалізація. В українсько-білоруській рукописній традиції феномен музичальної екзегези зафіксовано майже на 100 років раніше, ніж в візантійській. Нагадаємо, що перші приклади більш аналітичного запису візантійських творів в греко-візантійських рукописах датують 70-ми роками XVII століття.

Ключові слова: грецькі песнопіння, українські та білоруські Ирмології, візантійська нотація, музичальна екзегеза.

YEVGENIYA IGNATENKO

Ignatenko, Yevgeniya — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8048-2991>
evgeniaopus31@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219676>

METHODOLOGY USED FOR THE ATTRIBUTION OF GREEK CHANTS FROM UKRAINIAN AND BELARUSIAN HEIRMOLOGIA IN THE LATE 16TH—18TH CENTURIES

Relevance of study. Attribution of the Greek chants from Ukrainian and Belarusian Heirmologia of the late 16th–18th centuries marks a new stage of scientific understanding of the Greek repertoire in the Ukrainian-Belarusian church chant tradition. The effectiveness of the comparative study of Ukrainian-Belarusian and Greek-Byzantine musical manuscripts has provided knowledge of peculiarities of the Byzantine notation in historical development and traditional methods of its study. Thus, the methodological task of the researcher of the Greek chants recorded in the Ukrainian and Belarusian manuscripts is to comprehend and analyze the material based on the approaches and concepts developed in the authentic tradition and Byzantine musicology.

The objectives of the article are 1) to characterize the main research methodologies of the Byzantine notation, developed in the twentieth century; 2) to present the Greek chants from the staff-notated Ukrainian and Belarusian Heirmologia of the late 16th–18th centuries in the context of contemporary Byzantine musicology current problems such as exegesis and decoding of the Middle Byzantine notation; 3) to outline the importance of the Ukrainian and Belarusian sources.

Scientific novelty. Greek chants written down in the Ukrainian and Belarusian Heirmologia were presented in the context of the Byzantine notation development for the first time. Comparative analysis of the Greek chants from the Ukrainian-Belarusian and Byzantine manuscripts showed that the Byzantine notation was decoded by the Kyivan one. The deciphered works of Byzantine composers are their exegesis (interpretation), their performance realization. Thus, in the Ukrainian-Belarusian manuscript tradition the phenomenon of musical exegesis was fixed almost 100 years earlier than in Byzantine one. The first examples of a more analytical record of the Byzantine works in Greek-Byzantine manuscripts date back to the 1670^s.

Keywords: Greek chants, Ukrainian and Belarusian Heirmologia, Byzantine notation, musical exegesis.