

УКРАЇНСЬКІ ІРМОСИ З ПОГЛЯДУ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ТЕОРІЇ МУЗИКИ

Це дослідження є результатом моєї праці над питаннями особливостей гласів і принципів побудови ірмосів в українських та візантійських джерелах (Ірмологіонах)¹.

Глас і форма є, мабуть, найважливішими проблемами, які ще чекають на своє остаточне розв'язання. Ця проблема стосується як самої візантійської літургійної музики, так і літургійної музики народів, які прийняли візантійський обряд. Це переважно слов'янські народи — болгари, росіяни, серби, українці та білоруси, літургійна музика яких більш або менш виразно генетично пов'язана з літургійною музикою Візантії.

У моїх дослідженнях гласу і форми встановлено не лише такий генетичний зв'язок української літургійної музики з візантійською й опору на певні візантійські елементи. Мною знайдені в українській літургійній музиці також такі елементи, які, сподіваюся, могли б мати значення і для подальшого дослідження як візантійської, так і літургійної музики інших вищеназваних слов'янських народів, пов'язаних з візантійською Церквою.

В українській Церкві, безсумнівно, існують історичні факти, які підтверджують такі, на перший погляд, надто сміливі й дещо претенціозні твердження. Українська Церква (давніше т.зв. *руська Церква*) протягом століть була безпосередньо підпорядкована константинопольському патріархові, і зв'язок з Візантією та візантійською культурою можна було б легко простежити в українському релігійному мистецтві. Цей зв'язок українського релігійного мистецтва, зокрема музики, з візантійськими традиціями зберігався навіть тоді, коли наприкінці 16 ст. частина українських єпископів з'єдналася з Римом, і коли у другій половині 17 ст. більша частина української православної Церкви розірвала з константинопольським патріархом і стала підпорядковуватися московським патріархам. Незважаючи на територіальний поділ України між декількома державами, що привело до того, що Україна протягом тривалого часу була місцем зустрічі

¹ Перші результати моїх розшуків я виклав у доповіді на конгресі в Оксфорді 1955 р. На жаль, повідомлення, яке стосується цієї теми, не вийшло друком. Пізніше я опублікував статтю «Візантійські елементи в антифонах Української Церкви» у *Церковно-музичному журналі* за 1959 р., де вказую на мелодичну спорідненість української та візантійської музики (публікується в перекладі у нашому збірнику — *ред.*).

розрізнених і суперечливих політичних, культурних та релігійних течій і впливів, незважаючи на те, що українське населення, будучи громадянами різних держав, вело своє власне, часто відокремлене від решти українського народу життя і кожна церковна провінція розвивала свої власні співацькі традиції, а іноді й власні мелодичні варіанти, ці зв'язки з візантійською традицією не переривались.

Щоб у цій ситуації задовільнити потребу Церкви у літургійних співочих книгах, продовжували переписуватися (а пізніше друкуватися) давні літургійні книги. Цьому сприяли ініціатива та виконання окремих компетентних практиків, які усно й письмово знали та любили цю традицію і намагалися зберігати її й надалі. Проте час від часу з'являлися нововведення: у різних, переважно найбільш уживаних, співах заходили мелодичні зміни та змінювалося розташування тексту задля досягнення відповідності з усною традицією². Більшість мелодій, особливо ірмосів, залишалася все-таки зовсім або майже зовсім незмінною. Такою була ситуація між 1700 і 1904 роками, між першим та до сих пір останнім друкованим Ірмоломом, і такою ж була вона, правдоподібно, й перед окресленим періодом. Таким чином, українські літургійні книги зберегли неоціненні скарби, які сьогодні зберігають велике значення і становлять вихідний пункт мого дослідження³.

Проблема гласу. Грецькі й слов'янські поняття ἵχοϛ і відповідно *глас* означені у західній музикознавчій літературі як *modus*. Күрлю, тобто перші чотири іхоси, називають автентичними, наступні чотири — плагальними. Єдиного розуміння поняття гласу поки що немає. Здається, що більшість новітніх дослідників дійшли висновку, що сутність гласу визначається певною кількістю мелодичних поспівок, зворотів чи клаузул (ми назвали б це *фразами-моделями*). Зв'язок між окремими іхосами і поступеним розташуванням звуків у гамі чи звукоряді або заперечується, або ж залишається практикою поза увагою. Для прикладу зачитую:

«Уже 1923 р. Веллес заперечує зв'язок октоїха з діатонічним звукорядом, а не більш як через десять років Ваксман (Wachsmann) висловлює свої погляди у значно рішучішій формі, цитую: «Сучасні твердження літератури не дають жодних підстав вважати, що первісний октоїх запозичив свою форму з грецької або якої-небудь іншої гласової (модальної) теорії, чи наскільки це стосується його чисто музичних міркувань»⁴.

² Пор.: М. Antonowycz. *Der Psalm Super flumina Babilonis* in der ukrainischen Kirchenpraxis, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1965 (публікується в перекладі українською мовою в нашому збірнику — ред.).

³ Мої висновки спираються передовсім на львівський Ірмолою 1904 року.

⁴ Eric Werner. *New Studies in the History of the Early Octoechos*, *Kongressbericht*, Utrecht 1952, p. 431.

І далі він пише на сторінці 436:

«1. Джерело октоїха бере початок не з музичних, а з теологічних, космологічних та календарних теорій.

2. У той же час, коли існування церковних гласів розглядається *post factum* як середньовічна теорія, концепція восьмиступенних ладів *a priori* була постулатом протягом багатьох століть, принаймні трьох тисячоліть. Цей постулат мав релігійно-міфічно природу, до якої теоретик повинен був пристосовувати різні системи октоїха».

У Палікарової-Вердей читаємо⁵:

«Давні візантійські трактати вказують, що вісім церковних гласів мають такий порядок:

... ре, мі, фа, соль, ля, сі, до, ре...

гласи автентичні: I II III IV I II III IV піднімаючись

гласи плагальні I II III IV I II III IV і опускаючись.

Але як завжди візантійська теорія відрізняється від практики, і тому вона є далекою від того, щоб ми зрозуміли її суть. Кожний глас визначається початковими нотами, фінальними мелодичними поспівками, мартиріяма (себто ключами) та інтонаціями».

А Е.Веллес говорить у своїй фундаментальній книзі⁶:

«Аналізуючи музичну структуру мелодій, які належать до одного з восьми іхосів, я помітив, що мелодії кожного іхосу побудовані на ряді формул, які були особливими ознаками ладу, чи, іншими словами, це не була *гама*, що було основою композицій для ранньохристиянських та візантійських гимнографів, а група поспівок, які становлять цілість і утворюють матеріал для кожного ладу. Завдання композитора полягає у пристосуванні цих мелодичних формул до слів нового гимну та в їх поєднанні у відповідності до слів».

В іншому місці (с. 303 і 326) ці твердження дещо пом'якшені:

«Тут ми повинні лише сказати, що іхоси візантійської музики повинні розумітися не як звичайні лади в сучасному сенсі, але як групи мелодій певного ладу, побудовані на основних поспівках, які характеризують іхос» (пор. с. 310, нижче).

Лад, як ми можемо зробити тут висновок, є не просто звукорядом, але сумою всіх поспівок, які становлять особливість іхоса. Ця дефініція іхоса узгоджується із визначенням, яке дав Хрисанф з Надитоса у своїй великій теорії музики (1832)».

Проте у візантійській теорії має місце, як показав О.Гомбоші⁷, зв'язок між окремими іхосами та їх поступеним розташуванням у звукоряді. На сторінці 128-129 він пише:

⁵ Palikarova-Verdeil. La Musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX-e au XIV-e siècle), *MMB. Subsidia*, 3, Copenhagen 1953, p. 89.

⁶ E. Welles. A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford 1961, p. 71.

⁷ Поп.: О. Gombosi. Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters, *Acta Musicologica*, vol. X-XI, 1928-1929.

«ἤχοϛ у вченні пападики мають подвійне значення. Оскільки вони пов'язані з інтонаційними формулами, то виявляють рудиментарне тональне значення. Проте поряд з цим їх трактують також як окремі звуки, як ступені побудованої на тетрахордах тональної системи, причому, однак, їх тональну специфіку неможливо зрозуміти»

А на сторінці 130 він говорить:

«Для нашої мети достатньо наступних тверджень:

1. Пападики містять добре розбудовану теорію поступенного висхідного чи низхідного співу;
2. Існує по суті лише у трактаті ближче відомий зв'язок між цими окремими ступенями і певними мелодичними поспівками;
3. Ступені пронумеровані всередині тетрахорду знизу вгору;
4. Тетрахорди утворюють ладову систему, яка, мабуть, на практиці була змодифікована і в межах одного ладу напевно залишалася діатонічною, але сама по собі діатоніка порушувалася на користь системи, що схожа до *Musica enchiriadis*»⁸.

На завершення стверджується:

«Розуміння тональності пізньовізантійською церковною музикою не може бути досліджене на основі теорії Пападиків і повинне реконструюватися на основі пам'яток і практики.

Взаємовідношення між ладом, мелодіями-моделями, заключним тоном, інтонаційними формулами й особливо проблеми супутніх призвуків і ффори повинні лише стати предметом майбутніх спеціальних досліджень. В цілому точність методів перекладів Тільярда та Веллеса також сприяли пізнанню, але є ще багато відкритих питань і проблем».

Я б хотів тут знову торкнутися цих роздумів О.Гомбоші та ще раз їх продискутувати та наблизити їх до розв'язання, причому, виходжу з української музики.

⁸ Далі: «Така точка зору..., яка руйнує останні зв'язки з тропарями і з тропними найменуваннями античності, мабуть, не є дивною. Хоча назви залишалися й надалі, проте лідійський і фригійський, гіполідійський та гіпофригійський лади змінилися. Вже були неодноразові спроби раціонального пояснення цього дивного явища, але навіть при дуже витончених спробах задовільної розв'язки бажаних результатів поки що не дали».

А на сторінці 37 мовиться: «Суттєва різниця між західною та візантійською теорією полягає, однак, у погляді на церковний лад як такий. Бренью (Bryennions) неодноразово запевняв, що іхоси розрізняються лише за висотним розташуванням. Причина цього дивного протиріччя полягає у тому, що візантійська теорія ніколи не була пронизана поглядами на іхоси як ладові категорії. Натомість вони завжди розглядалися як ступені — зрозуміло, як ступені, які на практиці наділені певними мелодичними особливостями, утворюючи при цьому основні тони, які теоретично не мають точнішого визначення як мелодичні види».

Автор неодноразово підкреслює, що відношення іхосів до цифри означає лише лічбу, що береться відповідно до висотної послідовності, причому, іхоси порівнюються із ступенями-щаблями (с. 132). На сторінці 135 читаємо:

«Подвійний сенс іхосів як мелодико-ладовизначальний і як ступені тетрахордової системи, є у *Tarionolimesi* так само панівними, як і в Пападиках та пізніших теологічних працях».

Перед тим як перейти до розгляду проблеми гласу в українській літургійній музиці, хочу вказати на історичні причини того дуалізму візантійської теорії іхосів, який у пов'язанні іхосів, з одного боку, знаходить вираз у ладовій системі, з іншого боку — у певних ладовизначальних фразах-моделях. А.Й.Сван⁹ пояснює його як поєднання еллінської ладової теорії з сирійською на основі октоїхового принципу, що спирається на мелодичні поспівки:

«У 4 ст. н.е., услід за спробою єретиків (аріян та послідовників Бардезана) спокусити своїм солодким співом і мелодіями, беспреcedентний акт жваво розгорівся у самій церкві.

У той час еллінізований світ керувався у музичних питаннях давньогрецькою теорією ладів (з'єднаних тетрахордів), тобто послідовностями звуків, які відрізнялися між собою розташуванням у них тонів і півтонів. Йшлося про мелодію в тому чи іншому ладі (дорійському, фригійському, лідійському тощо).

Проте саме наприкінці 4 ст. у Сирії, яка з цього часу стає ареною інтенсивної художньої творчості, з'явилася альтернативна музична система, ймовірно арабського походження, яка передбачала групування мелодій не у відповідності з основним ладом, а згідно певної мелодичної поспівки, що була спільною для окремих груп мелодій.

Ця система була сформульована як теорія бл. 500 р. н.е., і всі пісні сирійських служб були впорядковані у 8 груп, кожна з яких мала свої зразки. Нова система була названа октоїх.

На жаль, як часто трапляється з тими, хто формулює теорії, упорядники цього вчення були далекі від практики, і дозволяли собі керуватися обидвома принципами — ладовим і принципом зразків — і створили щось таке, що вводить у замішання. Св. Іоан Дамаскин, який жив у 8 ст. і був митцем і теоретиком, намагався повернутися до сирійського принципу в його чистій формі, але на той час заплутаний октоїх вже міцно вкоренився у Візантії. Нелегкою є справа зрозуміти суть візантійського октоїха, особливо з нашим знанням лише візантійської практики».

Е.Вернер трактує зв'язок теорії іхосів з певною ладовою системою як «постфактум конструкції середньовічного теоретика» (с. 436).

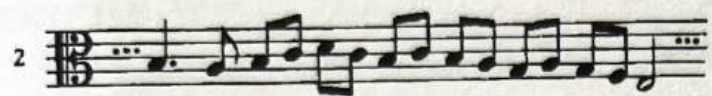
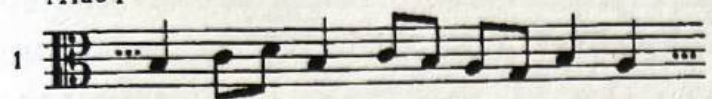
Українська літургійна музика показує нам, однак, що цей дуалізм у структурі іхосів є реальним, який безперечно прийшов в українську музику з Візантії та до сьогодні зберігся в українському Ірмолої, принаймні як рудимент чи залишкова форма.

Розглянемо передовсім, наскільки українська музика підтверджує точку зору, за якою іхоси утворюють систему певних ладовизначальних мелодичних фраз-моделей. Під цим кутом зору між українською та візантійською музикою важко виявити якісь суттєві відмінності. У кожному гласі українського Ірмологіона знаходимо декілька характерних фраз-моделей, яким, очевидно, належить ладовизначальна

⁹ A. J. Swan. The znamenny chant of Russian Church, *Musical Quarterly*, XXVI, 1940, S. 370.

Tafel I

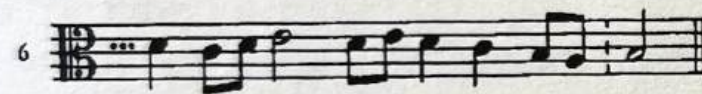
Hlas I



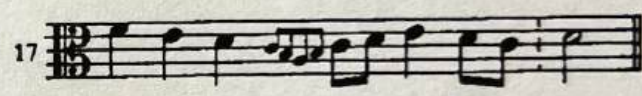
Hlas V



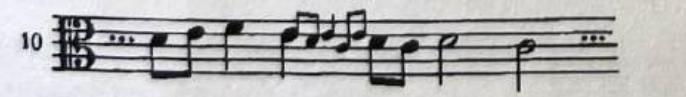
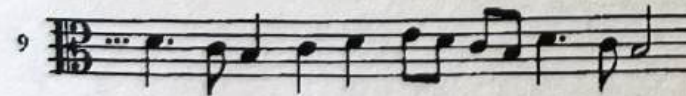
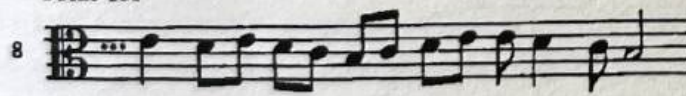
Hlas II



Hlas VI



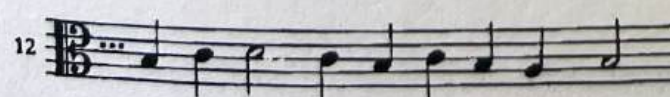
Hlas III



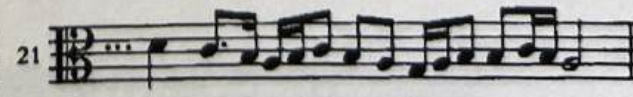
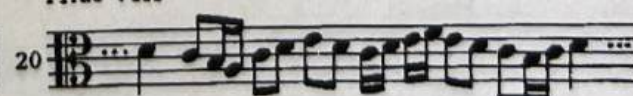
Hlas VII



Hlas IV



Hlas VIII



Tafel II

Hlas I


1



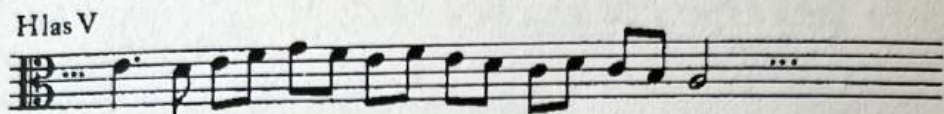
Hlas II



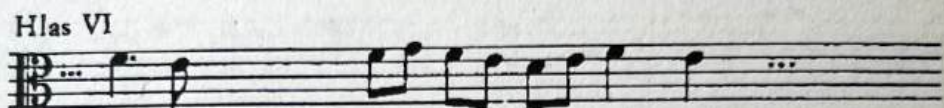
Hlas III



Hlas V



Hlas VI

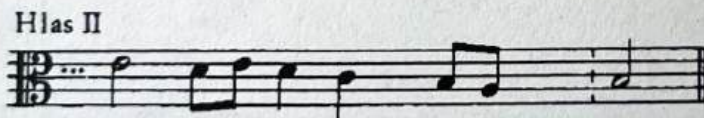


Hlas I

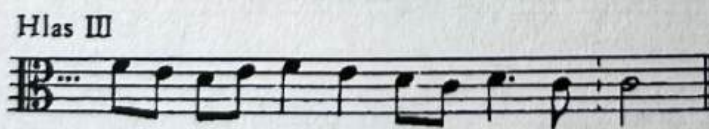
2



Hlas II

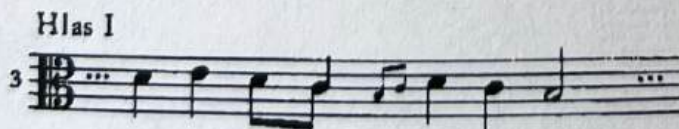


Hlas III

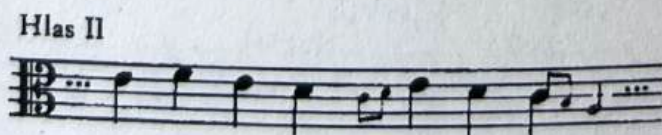


Hlas I

3



Hlas II



Hlas III



позиція, що сприяє визначенню гласової приналежності мелодії. Характерні фрази-моделі окремих гласів зібрані у таблиці I.

Докладно розглянувши наведені приклади, можна побачити, що ладовизначальні фрази-моделі відрізняються частково за їх мелодичною сутністю, а частково вищим чи нижчим ступенем звукоряду, в якому знаходяться різні поспівки. Отже, подібні мотиви виступають у різних гласах на різних ступенях звукоряду.

Але зв'язок між окремими гласами виражений ще чіткіше у застосуванні найвищого тону. У 1 гласі частина ірмосів досягає своєї мелодичної кульмінації з тоном *d*, інша частина — з *e*. У 2 гласі деякі ірмоси сягають тону *e*, інші — тону *f*. У 3 гласі відповідно *f* і *g*. Мелодична кульмінація ірмосів 4 гласу у більшості випадків є такою ж, як і в 1 гласі.

Отже, маємо тут виразну справу з формою ступеневого розташування окремих ладів (подібна картина виступає у транскрипціях Е.Кошмідера вроцлавського уривку хомового рукопису)¹⁰.

На підставі характеру мелодичних фраз, які містять найвищий тон, слід, отже, зробити певні висновки. У більшості випадків йдеться про ту саму мелодичну фразу чи її варіанти. А вони знаходяться, звичайно, на різних ступенях звукоряду.

Залишок подібних принципів, тобто ступеневого розташування окремих гласів, знову знаходимо у кадансових клаузулах. Каденції 2 гласу є на один тон вищими від каденцій 1 гласу. У 3 гласі заключний тон припадає частково на той сам тон, що і в 2 гласі, частково також на *d*¹¹. Кінцева формула 4 гласу рухається переважно у тому ж тетраході, що й каденція 1 гласу. Декілька прикладів кадансових фраз показано на таблиці II, 2. Переконливі свідчення на користь ступеневого розташування гласів знаходимо також у мелодиці. Порівняймо часто вживані мелодичні фігури на таблиці II, 3. 4 глас рухається мелодично в районах 1 гласу; до цієї проблеми ми ще повернемося. Інший приклад ступеневого розташування окремих ладів у візантійській музиці знаходимо також, наприклад, у О.Странка¹².

Mode I II III IV

'Α-να-νε - α - νες Νε - α-νες - νες 'Α-νε - α - νες ἄ - για - α

¹⁰ E. Koschmieder. Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente, München 1952.

¹¹ Лише в одному ірмосі з 3 гласу (і багато разів упродовж різних ірмосів) виступає кадансова формула, яка лежить на один тон вище, ніж каденція 2 гласу як півкаденція. Можна було б припустити, що ця каденція була первісною, а згодом якоїсь невідомої нам причини була модифікована.

¹² O.Strunk. Intonation and Signatures of the Byzantine Modes, *Musical Quarterly*, XXXI, 1945, p. 351.

Наступні приклади наводимо з вище згаданої книги Е.Веллеса (пор. додаток LV, с. 412-415).

Варто зазначити, що ці цілком чіткі вказівки на ступеневе розташування гласів дуже мало беруться до уваги різними авторами, коли мова йде про питання ладів.

Плагальні гласи. Подібні важкі питання впливають, очевидно, з явища плагальних гласів. Тут також можна встановити певну розбіжність між візантійською теорією та сьогодишнім розумінням візантійської практики. Гомбоші намагається розв'язати ці питання, але не приходять до задовільного результату. Тільярд бачить різницю між автентичними і плагальними гласами у побудові тетрахорду:

«Іншими словами, автентичний глас використовує роздільне настроювання — два тетрахорди $e-a$, $b-e$, хоча плагальний глас використовує зв'язуюче настроювання $e-a$, $a-d$ від b до b »¹³.

Е.Веллес шукає ознаку відмінностей між плагальними та автентичними гласами у їхніх каденційних розділах: «Різниця між автентичними та плагальними гласами полягає у їх каденціях»¹⁴. Український Ірмолой пропонує нам інше розв'язання. Вже те, що нумерація гласів в українській практиці йде від 1 до 8, наводить на думку, що у плагальних гласах йдеться про подальше ступеневе підпорядкування гласів. У певному сенсі це справджується, але такою простою ця справа все ж не є.

Спробуймо спершу прокласти місток між візантійською теорією та українською практикою. Ось що говорить Гомбоші, розглядаючи *Γαρίονολιτες*:

«Ще раз вказується на відносини між грецькими іхосами, причому наголошується, що 1 $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$ (плагальний) так само відноситься до 2 $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$ (плагального), як 1 $\kappa\acute{\upsilon}\rho\iota\omicron\varsigma$ (автентичний) до 2 $\kappa\acute{\upsilon}\rho\iota\omicron\varsigma$ (автентичного)»¹⁵.

Це справджується також і в українському Ірмолої:

а) Найвищий тон ірмосів 6 гласу вищий на секунду від найвищого тону ірмосів 5 гласу — отже подібно, як це було у 1 і 2 гласах.

б) У 6 гласі бачимо ті ж самі або подібні звороти, як у гласі 5, лише секундою вище та з іншим порядком послідовності тонів і півтонів, отже, так само, як це було у 1 та 2 гласах. Але це ще не все.

Порівнюючи ці мелодичні поспівки (5 і 6 гласів) із зворотами 1 і 2 гласів, бачимо, що вони ідентичні чи подібні до мелодичних

¹³ H.J.W. Tillyard. *Twenty Canons from the Trinity Hirmologium*, M.M.B, 1952, p. 4

¹⁴ E. Welles, op. cit., p. 77.

¹⁵ O. Gombosi, op. cit.

поспівок гласів 1 і 2, лише мелодичні поспівки 5 і 6 гласів лежать квартою вище.

І тут ми підходимо до суті справи. Плагальні гласи є — *mutatis mutandis* — такі ж самі або подібні до автентичних. 5 глас має той же порядок тонів і півтонів, що й 1, а 6 наближається до порядку тонів і півтонів 2 гласу, лише їх мелодії лежать квартою вище.

7 глас готує нам несподіванку. Найвищий тон ірмосів 7 гласу вищий не на одну секунду як найвищий тон 6 гласу, а досягає лише тону *d* або *e*. Це ніби вносить у нашу теорію певне відхилення. Проте зауважимо, що 3 плагальний глас займав уже в давніх теоретиків візантійської музики особливо місце. Його називали *barus* (*βαρύς* = глибокий). Веллес вважав, що це визначення для 3 плагального гласу співпадає з його характером:

«Залишається спостерігати, як подальше дослідження покаже, чи музичні поспівки, які складають матеріал для кожного гласу, первинно мають ритуальне значення, тому вони можуть виконуватись лише у певний період року. Можливо, це було фактичною причиною того, що мелодії 3 плагального гласу, *βαρύς* чи поважний лад, використовуються в першу чергу у жалібних гимнах і, відповідно, виконуються у повільному темпі. Однак це питання ще не можна вважати розв'язаним, доки не будемо більше знати про ранню візантійську і навіть ранню християнську музику. Починаючи з дослідження ладів особливого характеру, які майже повністю зникли з візантійської музики, ми можемо дізнатися про найдавніші зразки музичної системи позначень цього періоду».

Проте Гомбоші вважає, що зв'язок з низхідною нумерацією плагальних іхосів полягає в наступному: «Повинно залишатися наше тлумачення походження *βαρύς*, таким чином можна було би довести, що низхідна нумерація була відомою і застосовувалася поряд з висхідною»¹⁶. Український Ірмолой дає нам знову інше розв'язання, яке також веде нас до візантійської теорії.

У 7 (отже 3 плагальному) гласі йдеться про транспозицію цілого гласу вниз. Причину цієї траспозиції ми, на жаль, не знаємо. Можливо, вона пов'язана з тим, щоб не перевищувати діапазон трьох тетраходів (про які мова піде далі). У кожному випадку теоретичне осмислення 3 плагального гласу як *βαρύς* (глибокий) є співзвучне з українською практикою.

8 глас такий самий, як і 4, і впорядкований не за ступенями. Причину цього слід шукати у тетраходовій побудові літургійної музики, до чого я ще повернуся.

Параллаг (модуляція). Хоч ірмоси окремих гласів мають свої характерні поспівки, вони часто використовують мелодичні

¹⁶ O. Gombosi, op. cit., p. 28.

поспівки та звороти інших гласів. Це відбувається так часто і у такій великій кількості, що іноді неможливо точно визначити, з яким гласом маємо справу.

На щастя нам у цьому також допомагає візантійська теорія. Позбавлення певного мелодичного комплексу власного гласу було відоме давнім теоретикам візантійської літургійної музики як параллаг (παράλλαγη). У Веллеса, книгу якого часто цитуємо, читаємо:

«Технічні терміни для означення переходу від одного гласу до іншого називаються параллаги (παράλλαγη). Теоретики часто дають визначення параллагів або модуляцій: воно означає руйнування правила (λόγος), згідно якого співається глас та його форма (ιδεία), і природа (φύσις) гласу трансформується у природу іншого гласу. Тим не менше, фтора (Phthora) є знаком, який показує, що глас певної мелодії (μέλος) повністю руйнується (παρ' ἐλπίδα τοῦ ψαλλομένου ἤχου) з метою утворення іншої мелодії та особливих змін у ній (ποεῖν ἄλλο μέλο" καὶ ἐναλλαγὴν μερικὴν)»¹⁷.

Неясно, що розуміють під *logos*, *idea* та *physis* з точки зору теорії музики і чому говорять про ці три елементи при простому переході мелодичного матеріалу з одного в інший глас. Заслугове на уваги те, що в українському Ірмолої ми знаємо власне три різні дії, які я хотів би показати у взаємозв'язку з поняттям параллаг:

1. Введення мелодичної гласової поспівки одного гласу в ірмоси іншого гласу.

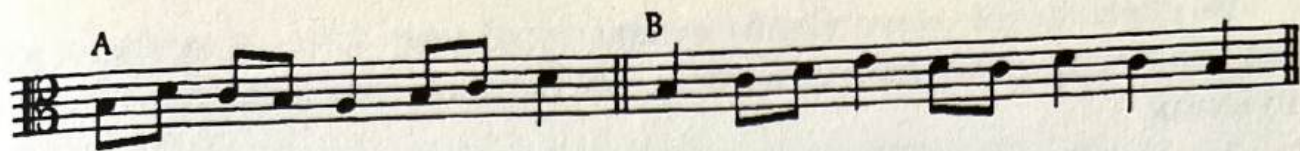
2. Перенесення такої ж або подібної мелодичної фрази від одного ступеня (що належить одному гласові) на інший ступінь, який є характерним для іншого гласу, що приносить із собою зміни у напів і цілих тональних структур.

3. Сполучення мотивів двох різних ладів в одну мелодичну одиницю. Це відбувається за участю початкових мотивів певної фрази або за допомогою введення своєрідної перерваної каденції.

Проте теорія параллага ще не дає змоги до кінця в'яснити характерну для різних гласів спорідненість. Залишаються моменти, що потребують глибшого дослідження і які викладаю тут лише коротко.

Крім параллагів, візантійська теорія знала змішування мелодій двох різних гласів. В українському Ірмолої знаходимо чимало прикладів спорідненості гласів, не маючи на увазі справжню модуляцію. Так наприклад, мотив А появляється як у 1 і 2, так і в 4 гласах багато разів. Сусідні гласи, мабуть, повинні мати спільну зону, в якій вони б досить вільно рухалися. Так, ми знаходимо фразу В у 1, 2 і 3 гласах і навіть в інших гласах:

¹⁷ E. Welles, op. cit., p. 310.



Таке перенесення в інші гласи можна побачити частіше, коли йдеться про продовження модальної фрази, щоб її припасувати до довшої фрази тексту. Також часто експресивні елементи, наприклад, акцентування певних слів тексту і групування мелодичних ліній, сприяють перенесенню у мелодичні зони інших гласів.

Тетрахорд. Тепер підходимо до центральної і найважчої проблеми, як візантійської літургійної музики, так і літургійної музики народів візантійського обряду, а саме проблеми тетрахордової побудови літургійних мелодій.

Як сучасні, так і давніші візантійські теоретики, говорять найчастіше про тетрахордовість і суто тетрахордову будову візантійської музики. *Γαρίπολίτες* зміцнює сприйняття іхоса як ступенів системи тетрахорду — порівняй у Гомбоші:

«Найсуттєвішим, як мені здається, є те, що цьому трактатові, в якому мова йде про тетрахордове вчення, що передається з покоління в покоління, здається, ще нічого невідомо про гласові категорії, про церковні лади, про тональні зв'язки і символи»¹⁸.

Греки говорили у своїх трактатах (наприклад, у щойно цитованому) про тетрахорди як елементи побудови візантійської музики, а саме про шість різних тетрахордів, які складаються з 24 різних елементів¹⁹. Три з цих тетрахордів є висхідними (Kentros, Katharos і Paraechos) і три низхідні (Plagios, Isos і Aechos). Гомбоші говорить наступне:

«Кожні три тетрахорди відрізняються між собою положенням — проте однозначна локалізація не є повністю можливою. Відомо лише, що Katharos лежить вище, ніж Kentros. Схиляються звичайно до того, щоб розглядати середній тетрахорд як Kentros, а так як Katharos лежить вище, Paraechos мусів би зайняти нижче положення. Оскільки тетрахорди є розділеними, тому четвертий ступінь мусить перерости за висотою перший попереднього тетрахорда і повинен би вимальовуватися як система тонів для висхідної лінії:

4 3 2 1	4 3 2 1	4 3 2 1
G A B c	d e f g	a h c' d'
Paraechos	Kentros	Katharos

Як низхідні тетрахорди Plagios, Isos і Aechos повинні йти один за одним, це нам поки що невідомо»²⁰.

¹⁸ O. Gombosi, op. cit., p. 134.

¹⁹ Поп.: E. Welles, op. cit., p. 74.

²⁰ O. Gombosi, op. cit., p. 49.

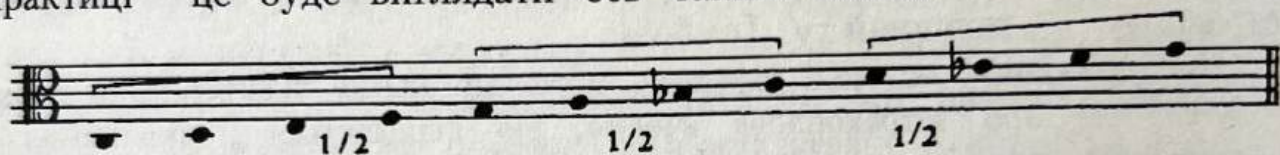
В українській літургійній музиці, особливо в ірмосах, знаходимо підтвердження цієї візантійської теорії і саме в обидвох вище згаданих пунктах:

1. Українські гласи слід розглядати не як види октав, а як тетра хорди.

2. Українська літургійна музика знає фактично лише три різні висхідні і три низхідні тетра хорди, отже разом шість тетра хордів. У цьому відношенні наближаємося до теорії тетра хордів Зосими з Панаполіса, автора 3 або 4 століття після Р.Хр.²¹.

Поясню й обґрунтую ці тези.

Коли згрупуємо звуковисотну організацію ірмосів усіх восьми гласів в один діатонічний ряд, то вийде 12-тоновий ряд від D до a. Оскільки ніде не застосовуються хроматичні знаки підвищення або пониження тону, то цей тональний ряд буде читатися згідно традиції з підвищеним F (тобто Fis) і f вверху. В українській практиці це буде виглядати ось таким чином:



Ми бачимо, що весь цей тональний ряд, у якому розташовані ірмоси українського Ірмолою, можна поділити на три різні тетра хорди:

- 1) тетра хорд з півтоном між 3 і 4 ступенем;
- 2) тетра хорд з півтоном між 2 і 3 ступенем;
- 3) тетра хорд з півтоном між 1 і 2 ступенем.

Тетра хорд з трьома цілими тонами у цьому тональному ряді не знаходимо. У низхідному напрямку з'являються три відповідні тетра хорди. Коли їх усіх підрахувати, то вийде шість тетра хордів (три висхідні і три низхідні) і 24 ступені — 12 висхідних і дванадцять низхідних. Отже, це співпадає з теорією Зосимоса.

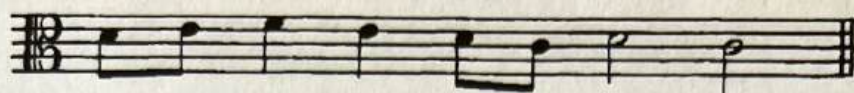
Якби ж то ще вдалося привести у відповідність з цими тетра хордами гласи. Залишаю тут деякі питання поки що відкритими й обмежуюся тільки тими моментами, які мають значення для тетра хордового впорядкування гласів.

За вихідний пункт візьмемо найвищий тон ірмосів та їхню каденційну поспівку. Велика частина ірмосів 1 гласу і серед них також перший ірмос кожної пісні має найвищий тон d та фіналіс на a.

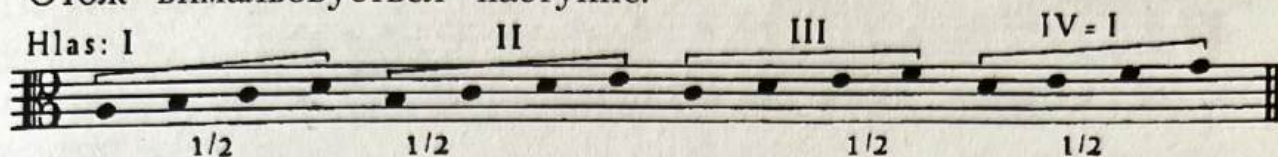
Мелодична кадансова поспівка 1 гласу рухається в основному у межах тетра хорду з півтоном посередині. Каденція 2 гласу рухається у тетра хорді з півтоном між 1 і 2 ступенем. У 3 гласі знаходимо

²¹ Пор.: E. Welles, op. cit., p. 72.

таку каденцію, яку розглядаю як первісну кадансову поспівку. Тут півтон розташований між 3 і 4 ступенем тетраходу:



Отож вимальовується наступне:



Ми бачимо, що навіть найвищий тон однієї групи ірмосів перших трьох гласів, як і їхні фінальні тони, показують нам, до яких тетраходів і до якого гласу вони належать. У 4 гласі все по-іншому. Чи цей 4 глас теоретично та логічно в обидвох положеннях задуманий з найвищим тоном на *g*, чи квартою нижче на *d* — тетраходова структура залишається незмінною, півтон знаходиться всередині (як це було у 1 гласі). Не дивно, що в літургійній практиці 4 глас рухається у тому ж напрямку, що і 1 глас.

Також у 5 і 6 гласах найвищий тон мелодії ірмосу вказує на його приналежність до повного тетраходу і, таким чином, до певного ладу (*d, e, f, g* і *e, f, g, a*). Про 7 глас ми вже говорили, а про 8 можна було б сказати те саме, що й про 4.

Із щойно сказаного випливає, що лише три перші гласи відрізняються стосовно тетрахової структури. Оскільки взагалі є лише три діатонічні тетраходи, інші гласи у їхній тетраховій структурі мусять відповідати одному з трьох перших гласів. Усі гласи можна транспонувати на кварту вище або нижче. При цьому вони не втрачають своєї тетрахової структури і характер відповідного гласу. Ця транспозиція, між іншим, знаходилась у російських книгах (знаменному розспіві) і привела Свана та інших дослідників до невірних висновків.

Проблеми форми. Саме при розгляді гласів ми побачили, як виглядають мелодичні одиниці або поспівки фрази. Проте кожна мелодична поспівка у зв'язку з певною кількістю складів у тексті, з музичним наголосом певних слів за змістом і, звичайно, у зв'язку з їх мелодичним оточенням може набувати значних змін. Іноді ці зміни такі рішучі, що не завжди з певністю можна говорити про яку саме поспівку йдеться. Тому буде корисним навести тут деякі приклади, щоб кинути погляд на *життя* окремих мелодичних фраз і, таким чином, показати всю складність форми. Подаю деякі випадки, які трапляються найчастіше:

1. Просте розширення фрази може бути досягнуте за допомогою повторення окремих тонів або ж рецитування на одному й тому ж тоні (таблиця III, 1).


Hlas III, Irmos 1

1  to - mu je - dy - no - mu po - je - . - m:

Hlas III, Irmos 4

 Su - šu hlu bo ro - dy - tel - nu ju sem - lu so ly - ce


Hlas II, Irmos 22

2  U - . sty - ša Ho - spo - dy

Hlas II, Irmos 45

 che - ru - wi - my po - dra - ža - ju - šče,

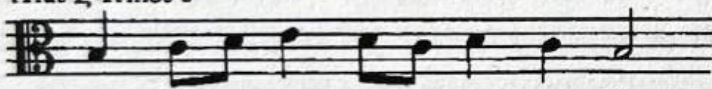
Hlas I, Irmos 34

3  Sin - no py - sa - nij mrak ha - . da - nij ra - zo - - ryw,

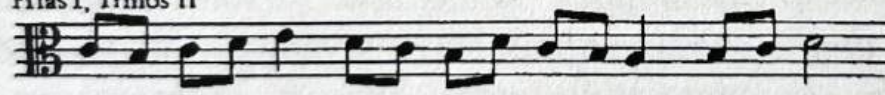
Hlas I, Irmos 73

 New - mi - sty - ma - ho Bo - - ha, wo čre - wi wni - sty w - ša - ja,

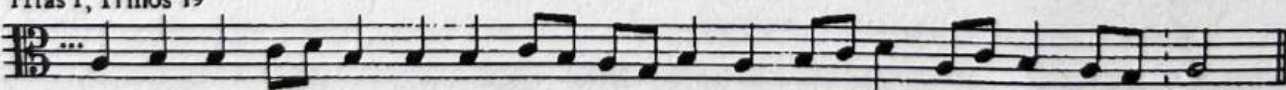
Hlas I, Irmos 5

4  mo - re ras - . - wer - že,

Hlas I, Irmos 11

 na - čy - na - jet že Ma - ri - an

Hlas I, Irmos 19

5  i o - sno - wa - nyi na wo - dach zem - lu, vse - mo - - hij.

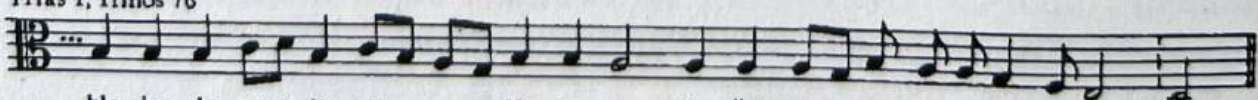
Hlas I, Irmos 15

 Wonj - my ny - ni hlas moj,

Hlas I, Irmos 73

6  i pla - men - wro - - su pre - lo - - žy - . - ša.

Hlas I, Irmos 76

 bla - ho slo - wen je - sy Ho - spo - dy Bo - že o - tec na - šych.

2. Повторення окремих мотивів у первісній чи дещо зміненій формі (таблиця III, 2).

3. Введення невеличких мелодичних змін, мотивів, прикрас і т.п. при повторенні всієї фрази (таблиця III, 3).

4. Введення малих мотивів на початку гласової поспівки (таблиця III, 4) або зміни у кінці гласової фрази, за допомогою чого утворюється *sui generis* (своєрідна) «перервана каденція» і за допомогою чого готується або здійснюється перехід до іншої мелодичної фрази.

5. Злиття двох різних поспівкових фраз в одну мелодичну одиницю (таблиця III, 5).

6) Повне переформування поспівкової фрази, так що можна знайти лише залишки первинної мелодії (таблиця III, 6).

Тепер подамо деякі зразки для багатьох можливих комбінацій різних гласових фраз в одному й тому ж ірмосі, розглядаючи його з точки зору проблеми форми. Ірмос має щонайменше дві мелодичні фрази. Це вступна і завершальні фрази. Форму цього ірмоса можна було б позначити $a+b$. У різних ірмосах, які складаються з мелодичного матеріалу двох різних гласових фраз, ми все ж зустрічаємо дивну різноманітність комбінацій, наприклад:

$a+b+a'+b'$	$a+b+b'$	$a+a+b+b+b$
$a+a+b$	$a+b+b+b$	$a+b+a+a$

В ірмосах з трьома різними поспівками кількість можливих змін є ще більшою і ми змушені ще більше обмежити себе у наведенні прикладів. Найбільш уживаними є наступні комбінації:

$a+b+c+b'$	$a+b+c+c'$	$a+b+b+c$
$a+b+b+b+c$	$a+b+c+a+b'$ (=A B A') usw.	

В ірмосах з чотирма різними поспівками кількість можливих комбінацій є такою великою, що важко зробити огляд — навіть коли обмежитися головними групами. Особливо цікавим є те, що ми іноді зустрічаємо короткі ірмоси, з яких можна викроїти чотири різні поспівки — хоча б навіть у рудиментальній формі:

$a+b+c+d$	$a+b+a+c+d$	$a+b+c+d+b+d$
$a+b+a'+c+a''+d$	$a+b+c+b+c+b+c+d+c$	

Більше чотирьох поспівок в одному ірмосі не знайдемо. Є випадки, де певні мелодичні зв'язки могли б розглядатися як нові сепаратні мелодичні фрази, але більшість з них слід вважати все ж продовженням сталих поспівок.

Багаті можливості поєднання й роз'єднання мелодичних фраз, продовження і навернення до рудиментарних форм, утворення й перетворення все нових мелодичних одиниць використовуються в ірмосах багатократно, що надає їм великого багатства форм.

Стійка симетрія не є властивою. Зрідка з'являються окремі словесні повтори мелодичних фраз. Це явище зумовлене текстом ірмосів та їхнім змістом, але власне відчуття форми іноді з'являється дуже виразно і помітне у мелодико-динамічній градації, що насамперед будується за музичною формою. На жаль, не маємо тут змоги підійти ближче до цієї теми.

Висновки. Найважливіші тези цих спостережень можна викласти у наступному.

1. Історичні умови, як і перегук у будові ірмосів українських і візантійських джерел та, нарешті, відображення візантійської теорії в українській літургійній практиці дають підставу стверджувати, що українська літургійна музика, особливо музика Ірмолоїв (у вузькому значенні цього слова), генетично пов'язана з давньою візантійською літургійною музикою.

2. Дуалістична теорія іхосів як ступенів однієї тетрахордової системи і як системи певних мелодичних поспівок, що знаходимо у візантійській теорії і яку заперечують або легковажать сучасні музикознавці, знаходить своє підтвердження в українських ірмосах. Оскільки цей дуалізм, як і взагалі вся літургійна музика, прийшов в Україну з Візантії, він мусить також існувати у давній візантійській музиці і повинен враховуватися при дешифровці візантійської літургійної музики.

3. Тетрахордова будова української літургійної музики своїм корінням сягає давньої візантійської літургійної музики і тому ця тетрахордова будова повинна бути врахована при дешифровці візантійської музики. Ця тетрахордовість може допомогти у розв'язанні акцидентних проблем, які ще виникають то тут, то там.

4. Українські Ірмолої, особливо зі Львова та Почаєва, утворюють одне з найважливіших джерел як для обґрунтування проблем гласів і форми, як для візантійської, так і для літургійної музики народів, пов'язаних з Візантією у церковному відношенні, і безпосередньо при дешифровці давніх візантійських і слов'янських невменних записів. Тому настав найвищий час, щоб розпочати докладні студії над українською літургійною музикою — особливо ж українських Ірмолоїв.

Ukrainische Hirmen im Lichte der byzantinischen Musiktheorie, *Musik des Ostens*, 5, Bärenreiter 1969, S. 7-22.

Переклад Оксани Решетило та Андрія Ясіновського.