

Natalia Syrotyńska

Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, Ukraina

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ САКРАЛЬНОЇ ГИМНОГРАФІЇ В МУЗИКОЛОГІЧНОМУ АСПЕКТІ

Предмет музикології як академічної дисципліни не так давно потрапив до складу університетських програм, хоча сама музика віддавна була невід’ємною від освітнього процесу. Так, вивчення музики входило до складу системи квадривіуму, а згодом – до циклу семи вільних мистецтв, що були фундаментом європейської науки від початку закладання перших університетів. Проте, до другої половини XIX століття вивчення музики у європейських університетах було частиною загального знання, що суттєво змінилося внаслідок реформи університетської освіти Вільгельмом фон Гумбольдом. Як пише львівська музикознавиця Уляна Граб:

Принципи університетського навчання, на яких будувалася освітня реформа німецького університету, створили ідеальні передумови для входження музикології в систему гуманітарних університетських наук на основі спільного методологічного фундаменту. Це, передовсім, „науковість як форма освіти” і поєднання дослідження та навчання в один творчий процес, в якому важливе значення має вплив особистості професора – дослідника, що допомагає розвивати наукове мислення і опанувати методи наукової праці¹.

Такою особистістю став для Львівського університету польський музикознавець Адольф Хибінський, який навчався в Мюнхенському університеті, де засвоїв німецьку систему організації музикологічної освіти і сформував власні наукові пріоритети – історичні дослідження у сфері медієвістики. Відтак, у 1912 році при Філософському факультеті Львівського університету Адольфом Хибінським була створена Кафедра (Заклад) музикології, а всі його 28 учнів, серед яких 22 випускники, отримали фахову методологічну основу для самостійної роботи. Серед засадничих характеристик методології А. Хибінського превалювали об’єктивність і критичність у студіюванні музичних матеріалів, осмислення соціокультурного контексту їх функціонування, усвідомлення історичної перспективи розвитку і цілісного сприйняття наукової проблематики. На таких засадах проводилася діяльність Кафедри під керівництвом А. Хибінського, а відтак, була сформована і львівська

¹ У. Граб, *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)*, Львів 2009, с. 24.

музикологічна школа, представники та послідовники якої продовжували досліджувати музику давніх часів.

Медієвістичний напрямок досліджень Адольфа Хибінського продовжив його український учень Мирослав Антонович, який під час Другої світової війни емігрував до Голландії і працював в Утрехтському університеті. Цей період свого життя він присвятив дослідженню української сакральної монодії, публікації тематичних книг і наукових розвідок². Поруч із М. Антоновичем в царині давньої української музики працював також відомий музиколог Борис Кудрик, автор монографії „Огляд історії української церковної музики”³. В дослідженнях та ініціативах Кудрика українська церковна музика вперше отримала цілісний різнобічний інструментарій для дослідження і розвитку, що, на жаль, перервала Друга світова війна. Проте зазначена тематика знайшла своє продовження у працях відомої української музикознавиці Олександри Цалай-Якименко. Вона досліджувала київську релятивну нотацію ранньомодерної доби і в чисельних працях виклала основні музично-теоретичні концепції студій над давньоукраїнською музикою⁴. Особливу увагу дослідниця присвятила збереженому у Львові українському рукопису „Граматики мусікійської” Миколи Дилецького, тож підготувала до друку факсимільне видання з коментарями⁵. Справу О. Цалай-Якименко продовжив її учень, відомий медієвіст Юрій Ясіновський, який опублікував Каталог українських та білоруських нотолінійних ірмологіонів XVI–XVIII століть⁶, а також монографію про генезу української монодії⁷, що підтвердило вагомість середньовічної музики як базової основи для подальшого розвитку українського музичного мистецтва.

Відтак медієвістичний пріоритет зацікавлень очільника львівської музикології А. Хибінського не втратив свого значення й дотепер, що проявилось, насамперед, у дослідженнях середньовічного півного репертуару, збереженого в українських літургійних нотолінійних ірмологіонах XVI–XVIII ст. Важливо, що найдавніший український ірмологіон був створений у Львові наприкінці XVI ст. і, найімовірніше, представниками Львівського Успенського братства. Юрій Ясіновський у співпраці з відомим славістом Крістіаном

² М. Antonovych, *The Chants from Ukrainian Heirmologia*, Bilthoven 1974.

³ Б. Кудрик, *Огляд історії української церковної музики*, Львів 1995.

⁴ О. Цалай-Якименко, *Київська нотація як релятивна система*, „Українське музикознавство: науково-методичний збірник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського” 1974, Вид. 9, s. 197–225; О. Цалай-Якименко, *Київська школа музики XVII ст.*, Київ–Львів–Полтава 2002.

⁵ М. Дилецький, *Граматика музикальна: Фотокопія рукопису 1723 р.*, red. О. Цалай-Якименко, Київ 1970, s. 109.

⁶ Ю. Ясіновський, *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолі 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Львів 1996.

⁷ Ю. Ясіновський, *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу*, Львів 2011.

Ганніком опублікував цей збірник факсимільно водночас із поетичним текстом та грецькими інципітами⁸. Це підкреслило тісний зв'язок української культури з греко-візантійською, а відтак і особливу запотребованість у дослідженні сакральної гимнографії⁹, що була осердям середньовічної культури, сформованої довкола утвердження християнського світогляду. В цей період Церкві підпорядковувалися усі ділянки суспільного життя, включно з щоденною літургійною практикою. І ці засади прийняла Україна, що проявилось спочатку в усній, а потім і писемній практиці, засвідчений у чисельних літургійних книгах з об'ємним репертуаром сакральної гимнографії. А після створення наприкінці XVI століття українського нотолінійного письма постав національний тип літургійного нотованого збірника – Ірмологіон. Репертуар ірмологіонів вмістив найзапотребованіші вибрані монодійні піснеспіви цілого церковного року. Саме довкола цієї тематики поєдналися зусилля чисельних представників львівської музикологічної школи та їх послідовників, про що йшлося вище.

Співані літургійні тексти у поєднанні з широким мистецьким спектром – архітектурою, скульптурою, іконописом, – відображали глибинний зміст християнства, а відтак, – виконували важливу місію просвітництва і катехизації народу. Гимнографічні тексти щоденно звучали у християнських ритуалах, а їх творці були глибокими богословами, добрими знавцями античної філософії і літератури, а також талановитими риторами. Це вимагає багаторівневого прочитання літургійних текстів із врахуванням низки особливостей їх монодійного (одноголосого)¹⁰ виконання. Такий кут зору на сакральну гимнографію потребує розуміння всієї складності явища, якому притаманний, насамперед, інтелектуальний контекст, що буквально прочитуємо в оригінальних грецьких текстах, а з іншого боку – у варіантності форм музично-поетичної взаємодії.

Стосовно інтелектуального контексту гимнографії, то в її лексичному словнику містяться різноманітні варіанти відображення градацій процесів мислення і розуму. Це підтверджує переконаність гимнографів-богословів у тому, що лише глибоке розуміння християнських догматів є запорукою міцної віри. Відтак у сакральних текстах зустрічаємо дуже багато словотворів, в основі яких знаходяться похідні грецького терміну **νοῦς** (розум, ум):

Разумьныхъ силъ архистратизи / Τῶν **νοερῶν** δυνάμεων ἀρχιστράτηγος¹¹ (стихира, св. Павла Константинопольского);

⁸ *Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts* [w:] *Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte*, Reiche B: Editionen, Band 24, herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasynovs'kyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka, Köln–Weimar–Wien 2008.

⁹ Гимнографія (з гр. ὑμνογραφία або писати гимни) – весь корпус співаних сакральних текстів греко-візантійського обряду.

¹⁰ Монодія – це практика одноголосого виконання середньовічної сакральної гимнографії.

¹¹ Ця та подальші грецькі цитати подані за: *Славянский Минейный стихирарь (по рукописям XII–XIII вв.)*, komantarze M. Пузина, В. Крысько, Москва 2022.

Ковчеже умный / Ἡ κιβωτὸς ἡ **νοερά** (стихира, мученика Христофора);
Разумнаго адаманта / Τὸν **νοερὸν** ἀδάμαντα (стихира, великомученика Георгія);
Радуйся, умная ластовице / Χαίροις, ἡ **νοητὴ** χελιδὼν (стихира, преподобної мучениці Євдокиї);

Звѣздою умною / Ὑπὸ ἀστέρος **νοητοῦ** (стихира, Різдво Христове);
К высоте умней пришел еси / Ἦρθης πρὸς ὕψος **νοητόν** (стихира, преподобного Герасима);
Умных ангелов / **Νοερῶν** Ἀγγέλων σε, (богородичен, архангела Михаїла);
Мысленныхъ безтѣлесныхъ чиноначальникъ / **Νοερῶν** ἀσωμάτων ταξίαρχος (стихира, архангела Михаїла);

Въсияй ми свѣтъ разумный / Λάμψον μοι φῶς **νοερόν** (ірмос, пісня 5, глас 7, Октоїх);
Пророк Аввакоумъ мысленными очима провидѣ господя / Ὁ προφήτης Ἀββακούμ τοῖς **νοεροῖς** ὀφθαλμοῖς προεῖδε κύριε (ірмос, пісня 4, глас 8, Октоїх);

Разумѣвъ дѣла твоя / **κατενόησε** τὰ ἔργα σου (ірмос, пісня 4, глас 4, Октоїх);
Погружаемому въ мори тайнѣмъ мыслѣнаго фараона / Τῷ βυθίσαντι θαλάσσηйς **νοητὴν** фараὼ (ірмос, пісня 1, глас 3, Октоїх);

Тя паче ума рождѣшую / ὑπὲρ **νοῦν** κήσασαν (ірмос, пісня 9, глас 8, Октоїх);

Озари нашъ оумъ Боже / Καταύγασον ἡμῶν τὸν **νοῦν** ὁ Θεός (ірмос, пісня 5, глас 1, Октоїх)¹².

Важливо підкреслити, що на основі терміну **νοῦς** (розум, ум) виникли чисельні похідні варіанти, що міцно ввійшли у лексичний словник не лише середньовічних богословів та філософів, а відтак і сакральної гимнографії, але й сучасної наукової термінології:

1. μετανοία (metanoia) – розкаяння,

Покайтесь приближи бо ся цесарьство небесное / **Μετανοεῖτε**, ἡγγικε γὰρ ἡ Βασιλεία τῶν οὐρανῶν (стихира, Різдво Йоана Предтечі);

2. παρανοία (paranoia) – божевільний, беззаконний,

Обличающа его безаконие / ἐλέγχουσαν αὐτοῦ τὴν **παράνοϊαν** (стихира, Усікновення голови Йоана Предтечі);

3. ἀγνοία (agnoia) – незнання,

Из глубины невѣдѣнія извлекающая / βυθοῦ **ἀγνοίας** ἐξέλκουσα (ікос 9, Акафіст Пресвятої Богородиці);

4. ἀπόνοια (aropnoia) – відчай, безумство,

Вражие безумие на земли повергъ / ἐχθροῦ τὴν **ἀπόνοϊαν**

Въ помышлениихъ вины / τὰ τῆς **ἐννοίας** ἐγκλήματα (стихира, собор архангела Михаїла);

5. διάνοια (dianoia) – задум, намір,

Освѣти наша разумы / καταπυρσεύων ἡμῶν τὰς **διανοίας** (стихира, великомученика Прокопія);

6. ὁμόνοια (homonoia) – однодумство,

Даровати църквы единственны миръ / δωρηθῆναι τῇ Ἐκκλησίᾳ **ὁμονοίας** εἰρήνην (стихира, святого Амвросія, єпископа Медіоланського);

7. προνοία (pronoia) – передбачення,

¹² N. Syrotynska, *Intellectual context of medieval monody*, Lviv 2023, p. 46–48.

Исцилитель повелѣниемъ божиємъ / ιατήρ τῇ **προνοίᾳ** Θεοῦ (стихира, святого Спиридона Тримифунтського);

8. *κατανοεῖν* (*katanoeîn*) – оглядати,

Доброту разумѣти вседержителеву / τὸ κάλλος **κατανοεῖν** τοῦ Παντοκράτορος (стихира, мученика Мирона)¹³.

Інтелектуальні аллюзії особливо виразні у відзначенні двох надважливих подій повного літургійного року – народження і смерті Христа. В день надвечір'я Христового Різдва проголошується урочиста молитва: „С нами Богъ, разуміте народи!”. У Різдвяному тропарі Христос величається як „світло розуму”, а саме: „Возсія мірови свѣтъ разума”. Так само Спаситель прославляється в останні хвилини стражденної смерті у 15-му страсному антифоні Великої П'ятниці: „Свѣтило сый разума”¹⁴.

Вищезазначені фрагменти є лише незначною частиною великого корпусу сакральної гимнографії, що потребує подальшого вивчення. Інтелектуальне розмаїття визначень розкриває глибоке осмислення всього спектру подій і значень християнського обряду. В цьому важливу роль відіграє також і мелодичний аспект, тісно пов'язаний з композиційними особливостями поезики. На цій основі вибудовується особлива структура сакральної гимнографії, що у своєму мелодичному втіленні потребує окремого аналітичного підходу.

Важливо усвідомлювати відмінності класичного розуміння музичної форми і медієвістичних особливостей. З одного боку, сакральний мелос не підлягає аналізу з позиції таких звичних для нас понять як мажоро-мінорна ладовість, тональність, чітке визначення розміру і, відповідно, такту. Натомість вплив поетичного тексту виявляємо в багатьох аспектах, зокрема, у відсутності тривалостей, оскільки мелодичний ритм корегувався текстовою акцентуацією і це не потребувало тактових рисок. А мелодика будувалася на основі комбінаторики невеликих мотивів / поспівок, що розгорталися у більші побудови відповідно з розвитком поетичних структур.

Лінгвістичний підхід до змісту давніх музичних систем привів музикознавця Трасибулоса Георгіадеса (Γεωργιάδης) до розробки теорії музичної морфології (*Rhythmologia*) і квантитативної (кількісної) метрики (*Quantitätsmetrik*) з позиції чіткого співвідношення „ритм – мова – музика”¹⁵. Науковець тривалий час займався вивченням старогрецької строфічної ритміки, базованої на синкретизмі мовлення, музики і руху. Це дозволило йому прийти до висновку, що антична музика з кінця V століття до н.е. була невіддільно пов'язана з ритмікою мовлення. Дослідження привели науковця до трактування ритмоторчої функції мовлення як сутності історичного розвитку музики.

¹³ *Ibidem*, s. 46–48.

¹⁴ *Ibidem*, s. 50.

¹⁵ А. Єфіменко, *Трасибулос Георгіадес – засновник „мюнхенської школи”*, „Українська музика” 2013, nr 3–4, s. 43–56.

В подальшому це підтвердилося в процесі перекладів гимнографії з грецької на церковнослов'янську мову, коли велика увага приділялася поетичній структурі оригіналу, що сприяло й максимальному збереженню грецької мелодики. В цьому, зокрема, був переконаний Мілош Велімірович (Velimirović), який на прикладі аналізу жанру ірмосів відзначив великий професіоналізм слов'янських перекладачів стосовно дивовижної здатності адаптовувати метричні схеми грецьких моделей¹⁶. Аналогічної думки дотримувалася Раїна Палікарова-Вердей (Palikarova-Verdeil), яка вважала, що точний переклад зберігав семантичну близькість перекладів з оригіналами¹⁷. Подібно мислив Малік Муліч (Мулић), підкреслюючи функціональність мелодики у збереженні метричної сітки. Саме музичні засоби вирівнювали кількість складів у випадках неспівпадіння послівного перекладу текстів¹⁸. Якщо перекладене речення мало на декілька силаб більше аніж оригінал, то додавали декілька звуків, переважно на тій висоті, що й вихідний звук, або доповнювали його висхідною чи низхідною послідовністю навколо. Подібність обидвох зразків також часто досягалася завдяки співпадінню напрямку мелодичного руху, керованого акцентуацією грецького оригіналу.

До проблемного питання музикологічного порядку, що має пряме відношення до поетики – ритміки, віддавна зверталися найавторитетніші науковці. Зокрема, ще у 1830 р. грек Константин Ікономос виокремив наголос (arses) і кількість складів як основні формотворчі складові візантійської поетики. Вчений досліджував принципи будови поетичних строф за допомогою мелодичної складової і на цій основі враховував метрику грецьких піснеспівів¹⁹. Проте буквальне дотримання однакової кількості складів у реченні не видавалося слов'янам важливим критерієм, натомість слідували за збереженням однакової кількості акцентованих силаб – наголосів (arses). До того ж, відчутним був зв'язок наголосів із мелодикою, яка реагувала на смислові акценти завдяки висотній змінності, що також сприяло запам'ятовуванню тексту разом з мелодією. Звідси й відсутність музичних знаків та згадок про ритм у мелодиці, яка керувалася поетичними правилами.

Відтак, близький зв'язок тексту і музики на основі співпадіння розміщених акцентів, тобто відповідність наголосів складів тексту і мелодики стала характерною рисою візантійського співу. В подальшому це підтверджувалося

¹⁶ M. Velimirović, *The byzantine Heirmos and Heirmologion*, „Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen, Gedenkschrift” 1973, s. 192–245.

¹⁷ R. Palikarova-Verdeil, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXe au XIVe siècle)* [w:] *Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia*, nr III, Copenhagen; Boston 1953, s. 292–294.

¹⁸ М. Мулич, *К вопросу о художественном мастерстве в древнейших славянских переводах служебных миней* [w:] Кирилл Солунский, ks. II, Skopje 1970, s. 252–256.

¹⁹ Б. Жулковський, *Кондак у богословських, літургічних, філологічних і музикознавчих студіях: історіографічний аспект*, „Καλοφώνια. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії Українського католицького університету” 2018, nr 1, s. 50–64.

транскрипціями невменних знаків середньовізантійської нотації²⁰. Подібно мислить і Роман Кривко, відзначаючи безпосередній зв'язок музикологічного аспекту з філологічними студіями, а також відзначаючи роль нотації, яка має велике значення для історико-акцентологічних досліджень²¹. І мабуть найаргументованішим є Крістіян Ганнік, який чимало праць присвятив дослідженню проблематики візантійської музики та її слов'янської рецепції²².

Все це свідчить про вагомість ролі поетичного тексту у загальній формі сакральних піснеспівів, внутрішня структура якої постає складною інтелектуальною конструкцією, що потребує врахування всіх структурних рівнів.

Історичний контекст досліджень ритуальних текстів свідчить, що текстова і музична складові функціонували в різних формах, найдавнішою з яких був акростих²³. Таким зразком є старозавітній Псалом 118, побудований на основі послідовності строф, укладених згідно гебрійського алфавіту із 22-х літер. Структура кожної строфи відповідала восьмеричному принципу – вісім речень кожної окремої строфи об'єднувалися однією літерою абетки²⁴. Такий структурний засіб вибудовував особливу просторову конструкцію, що відображала горизонтальну і вертикальну цілісність форми, в якій третім виміром виступав глибинний зміст тексту. Цей формотворчий засіб запозичили творці християнської гимнографії, а в подальшому і слов'янські перекладачі. Зокрема, Константиноу Преславському належать ритмізовані переклади канонів Йоана Дамаскіна на Різдво Христове та канон на Богоявлення зі слов'янськими акростихами²⁵. Практика використання акростиха не лише укладала виразну послідовність строф у піснеспівах, але й допомогла встановити авторство багатьох гимнографів, які в такий спосіб виписували

²⁰ H. Tillyard, *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*, Copenhagen 1935.

²¹ Р. Кривко, *Славянская гимнография IX–XII вв. в исследованиях и изданиях 1985–2004 гг.*, „Wiener Slavistisches Jahrbuch by Österreichische Akademie der Wissenschaften” 2005, nr 50, s. 211.

²² Ch. Hannick, *Chomonie und historische Phonetik des Altrussischen* [w:] *Лингвистическая полифония. Сборник в честь юбилея профессора Р. К. Помановой*, Москва 2007, s. 212–221; Ch. Hannick, *Early Slavic Liturgical Hymns in Musicological Context*, „Ricerche Slavistiche” 1994, nr 41, s. 9–30; Ch. Hannick, *Ton und Wort in slavischen liturgischen Hymnen* [w:] *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Patristica slavica*, nr 15, red. Hans Rothe, Dagmar Christians, Paderborn–München–Wien–Zürich 2007, s. 175–186.

²³ Акростих (грец. *ᾠροστίχς*, від *ᾠρος* – крайній і *στίχος* – віршовий рядок) – це поетичний твір, в якому перші літери кожного віршованого рядка, прочитані зверху вниз, утворюють слово, словосполучення або речення.

²⁴ П. Крип'якевич, *Про богородичну гимнографию у грецькій церкві*, „Калофονія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії Українського католицького університету” 2010, nr 5, s. 114–165.

²⁵ Г. Попов, *Акростих в гимнографическом творчестве учеников Кирилла и Методия* [w:] *Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Международный съезд славистов, Любляна 15–21 августа, Roma–Sofia 2003*, s. 30–55.

своє ім'я. Акростих міг також відображати певне словосполучення, такий приклад, зокрема, наводить львівський богослов о. Петро Крип'якевич в богородичних піснеспівах „Піснеспіви Теофана на Благовіщення”²⁶.

Важливо відзначити, що композиційна стрункість форми акростиха сприяла його активному поширенню і спричинилася до реформації музичного порядку. Зокрема саме ця форма була використана бенедиктинським монахом Гвідо Аретинським (Guido Aretinus) у XI ст. (бл. 990–бл. 1050) для навчальної мети на прикладі прославленого гимну св. Іванові Хрестителю. Перший склад кожного речення став означенням окремого звуку, що сумарно уклало виразну послідовність ступенів, відому тепер як система сольмізації²⁷.

Вертикаль у віршованій поезії проявлялася також у формі колонів, принципи яких детально описав Марк Лаукстерман (Lauxtermann)²⁸. Найчастіше вертикалі поєднувалися за допомогою ізосилабізму, наголосів, каденцій, словесних паралелізмів, а також окремих мелодичних мотивів / поспівок. Як, наприклад, в гомілії Григорія Назіанзіна, текст якої став прообразом ірмосу 1-ї пісні канону на Різдво Христове Косми Маюмського²⁹:

Χριστὸς γεννᾷται δοξάζετε Христос раждається славіте
 Χριστὸς ἐξ οὐρανῶν ἀπαντήσατε Христос со небес сорящіте
 Χριστὸς ἐπὶ γῆς ὑψώθητε Христос на землі возноситься.



Ірмос першої пісні канону на Різдво Христове

²⁶ П. Крип'якевич, *op. cit.*, s. 138.

²⁷ Н. Сиротинська, *Акростих у середньовічній музично-поетичній творчості*, „Музикознавчі студії: наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка” 2013, Вид. 30, s. 88–96.

²⁸ M. Lauxtermann, *The Spring of Rhythm. An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres*, Wien 1999, s. 106.

²⁹ Два канони на Різдво Христове з нотолінійного Ірмологіону першої чверті XVII століття [w:] *Антологія української церковної монодії*, nr 3, red. К. Ганнік, Ю. Ясіновський, Львів 2005, s. 5.

На думку ляйпцізького музиколога Гуго Рімана (Riman), кількість складів у колоні поруч з розташуванням наголосів та багатоскладовими закінченнями формували відповідні критерії для аналізу ритму. Ще 1903 року він презентував свою працю про систему музичної ритміки й метрики, в якій за основу брав мовну структуру літургійних гимнів, як єдину складову витонченого й диференційованого ритмічного поділу мелодики³⁰.

Вищенаведений а також інші подібні приклади демонструють дивовижні форми композиційної симетрії вертикалі та горизонталі. Водночас велику роль відігравала внутрішня структура речень, що вимагала чіткого, буквально математичного прорахунку. В цьому контексті не лише грецька поетика суттєво вплинула на структурні форми візантійської гимнографії, а також і сирійська культура на першому етапі формування християнського обряду. Сирійське віршування, на противагу квантитативному (кількісному) грецькому, було квалітативним (якісним) і базувалося на числі складів. Так, метрична форма, укладена відповідно до якості складочислення і наголосів, лягла в основу візантійського віршування, тож рими зустрічалися рідко, без певних правил і, загалом, були випадковими співзвучностями.

Формотворча функціональність поетики в текстах сакральної гимнографії тісно пов'язана також з впливом риторики, дуже важливої для греків, як згодом і римлян. Риторика була своєрідною грою із складною системою правил, що не могло не проявитися у сакральній гимнографії. Риторичні конструкції увиразнювали композиційну структуру, сприяли розкриттю змісту літургійних текстів, сповнених образних алюзій і символів. В цьому контексті важливу роль відігравали певні звукові ефекти, які надавали текстам особливого змісту. Так, у сідальному на 1-шу стихологію пам'яті св. Миколая виявляємо своєрідну фонічну гру, в якій поєднувалися різні значення однокорених слів:

Въ **Мирѣхъ** живый тѣломъ святителю,
миромъ разумно духовнымъ, явился помазанъ отче Ніколас
Тѣмъже **миры** чудесь своихъ благоухаль еси,
иже **миро** приснотекущее проливая:
мирными твоими благоухаеми словесы и памятією твоею.

Такий засіб поетичного вислову, побудований на повторності співзвучних слів, не лише зміцнив форму, але й досяг певного абстрагування від матеріального світу. Подібна повторність характерна не лише для поетики, але й для мелодичного розвитку, – звідки походить визначення форми монодійних

³⁰ К. Ганнік, *Проблеми ритміки візантійського пісенству*, „Καλοφώνια. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії Українського католицького університету” 2012, nr 6, s. 172–190.

піснеспівів як варіантно-строфічної. Зустрічаємо градацію від буквального повторення окремих мотивів / поспівок до частково змінених, що надає формі циклічності і концентрує увагу. Так встановлюються міцні зв'язки не лише в межах піснеспіву, але також в межах більших циклів.

Важливо підкреслити, що поряд із поспівковою комбінаторикою форми, основу монодійного мелосу складають звукоряди, в яких головним структурним елементом був тетрахорд, визначений за основу ще античними піфагорейцями³¹. Відтоді музична система функціонувала як звукоряд, укладений з тетрахордів у з'єднаному виді за інтервальним принципом: $1/2T - T - T - 1/2T - T - T$. Принцип такого звукоряду полягав у трактуванні верхнього ступеня нижнього тетрахорду як нижнього ступеня наступного:

IV = I – нова нета

III – нова паранета

II – нова парамеса

IV = I – нова нета

III – нова паранета

II – парамеса

I – меса

Античні звукоряди лягли також в основу церковних звукорядів християнського обряду, а символіка числа чотири відіграла важливу роль у літургійній практиці християнства. Пригадаємо лише осердя християнського богослов'я – чотири канонічні Євангелія і стіл–тетрапод перед іконостасом в центрі храму. Натомість в гимнографії число чотири часто використовувалося для означення безмежного простору і часу, як це проспівується у стихирі Воздвиження:

Четвероко́нечный міръ днесь освяща́ется,

Ὁ **тетραπέρατος** κόσμος σήμερον ἀγιάζεται,

Четверочастному воздвиза́ему тво́єму Кресту, Христе́ Боже нашъ.

τοῦ **тетραμερούς** ὑψουμένου σου σταυροῦ, Χριστὲ ὁ Θεὸς ἡμῶν.

Так постав і словотвір **тетраріθμῳ**, складений з двох частин – «чотири» і «ритм», що містить важливі свідчення для розуміння монодійного мелосу. Термін **ρίθμῳ** наближений до терміну **ῥυθμός** – ритм, ритмічність, розміреність, стрункість, симетрія, темп. Це проявилось в гимнографічних текстах, в формі отождошення визначень ритму і числа, як співається в стихирі пам'яті 40 севастьянських мучеників³²: Четверочисленно́ю бо поюще́ / **тетраріθμῳ** γὰρ ᾄδοντες.

³¹ Е. Герцман, *Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке*, Москва 2018, s. 217.

³² N. Syrotynska, *Intellectual context of medieval monody*, Lviv 2023, p. 108.

Тож не випадково число 4 стало основою осмогласної системи музичної організації піснеспівів греко-візантійського обряду³³. Осмогласся складається з 8-ми церковних ладів, які співвідносяться між собою як 4 основні (автентичні) і 4 похідні (плагальні) гласи. Вони пов'язані між собою антиномічно: 1-й автентичний – 1-й плагальний; 2-й автентичний – 2-й плагальний; 3-й автентичний – 3-й плагальний; 4-й автентичний – 4-й плагальний. Згодом ця практика була запозичена Західною Церквою в період VIII–IX ст., але з іншим принципом парності гласів: 1 автентичний – 2 плагальний; 3 автентичний – 4 плагальний; 5 автентичний – 6 плагальний; 7 автентичний – 8 плагальний. В українській літургійній практиці така парність змінилася на порядковість від 1-го по 8-го глас. Такий спосіб принцип організації сакральних текстів відобразив усвідомлення всеохопності музичного мислення як найбільш відповідного засобу для відображення впорядкованості сакральних текстів, а відтак і всього християнського обряду.

Все вищезазначене свідчить, що християнський обряд є складним за своєю структурою і потребує широкого гуманітарного контексту для його розуміння. Переконаємося у диференційованих рівнях поетичних форм сакральної гімнографії, що ввібрала в себе досвід юдейської, сирійської та грецької культур, а також яскраву образність, метафорику і символізм. Натомість мелодика, базована на монодійному виконанні літургійних текстів, тісно пов'язана з поетичними структурами. У цій співдії виразно прослідковується інтелектуальний підхід до творення співочих літургійних текстів. Це також вимагає особливого музикологічного аналізу, буквально „музики” і „логосу / слова”, що сукупно сприяють осмисленню співаних сакральних гімнографічних текстів на різних рівнях форми.

Bibliografia

- Ганнік К., *Проблеми ритміки візантійського піснеспіву*, „Καλοφώνια. Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії Українського католицького університету” 2012, nr 6, s. 172–190.
- Герцман Е., *Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке*. Москва 2018.
- Граб У., *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)*, Львів 2009.
- Два канони на Різдва Христове з нотолінійного Ірмологіону першої чверті XVII століття* [w:] *Антологія української церковної монодії*, nr 3, red. К. Ганнік, Ю. Ясіновський, Львів 2005.
- Дилецький М., *Граматика музыкальна: Фотокопія рукопису 1723 р.*, red. О. Цалай-Якименко, Київ 1970.

³³ Осмогласся – це музично-теоретична система, що описує церковні лади греко-візантійської музики, а також порядок їх використання у літургійній практиці.

- Єфіменко А., *Трасибулос Георгіадес – засновник „мюнхенської школи”*, „Українська музика” 2013, nr 3–4, s. 43–56.
- Жулковский Б., *Кондак у богословських, літургічних, філологічних і музикознавчих студіях: історіографічний аспект*, „Καλοφώνια. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії Українського католицького університету” 2018, nr 1, s. 50–64.
- Кривко Р., *Славянская гимнография IX–XII вв. в исследованиях и изданиях 1985–2004 гг.*, „Wiener Slavistisches Jahrbuch by Österreichische Akademie der Wissenschaften” 2005, nr 50, s. 203–233.
- Крип’якевич П., *Про богородичну гимнографію у грецькій церкві*, „Καλοφώνια. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії Українського католицького університету” 2010, nr 5, s. 114–165.
- Кудрик Б., *Огляд історії української церковної музики*, Львів 1995.
- Мулич М., *К вопросу о художественном мастерстве в древнейших славянских переводах служебных миней*, Кирилл Солунский, Сконје 1970, nr 2, s. 252–256.
- Попов Г., Попов, *Акростих в гимнографическом творчестве учеников Кирилла и Методия [w:] Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Международный съезд славистов, Любляна 15–21 августа, Roma–Sofia* 2003, s. 30–55.
- Сиротинська Н., *Акростих у середньовічній музично-поетичній творчості*, „Музикознавчі студії: наукові збірники Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка” 2013, Вид.. 30, s. 88–96.
- Славянский Минейный стихирарь (по рукописям XII–XIII вв.)*, komantarze M. Пузина, В. Крысько, Москва 2022.
- Цалай-Якименко О., *Київська нотація як релятивна система*, „Українське музикознавство: науково- методичний збірник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського” 1974, Вид.. 9, s. 197–225.
- Цалай-Якименко О., *Київська школа музики XVII ст.*, Київ–Львів–Полтава 2002.
- Ясіновський Ю., *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолжі 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Львів 1996.
- Antonovych M., *The Chants from Ukrainian Heirmologia*, Bilthoven 1974.
- Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts* [w:] *Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte*, Reiche B: Editionen, Band 24, herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasynov'skyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka, Köln–Weimar–Wien 2008.
- Hannick Ch., *Chomonie und historische Phonetik des Altrussischen* [w:] *Лингвистическая полифония. Сборник в честь юбилея профессора Р. К. Потаповой*, Москва 2007, s. 212–221.
- Hannick Ch., *Early Slavic Liturgical Hymns in Musicological Context*, „Ricerche Slavistiche” 1994, nr 41, s. 9–30.
- Hannick Ch., *Ton und Wort in slavischen liturgischen Hymnen* [w:] *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Patristica slavica*, nr 15, red. Hans Rothe, Dagmar Christians, Paderborn–München–Wien–Zürich 2007, s. 175–186.
- Lauxtermann M., *The Spring of Rhythm. An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres*, Wien 1999.
- Palikarova-Verdeil R., *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXe au XIVe siècle)* [w:] *Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia*, nr III, Copenhagen; Boston 1953, s. 292–294.
- Syrotynska N., *Intellectual context of medieval monody*, Lviv 2023.
- Tillyard H., *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*, Copenhagen 1935.
- Velimirović M., *The byzantine Heirmos and Heirmologion*, „Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen, Gedenkschrift” 1973, s. 192–245.

INTELLECTUAL CONTEXT OF SACRED HYMNOGRAPHY IN THE MUSICOLOGICAL CONTEXT

Abstract

The presented article draws attention to sacred hymnography of the Greek-Byzantine rite – medieval liturgical sung texts. These texts were included in numerous liturgical collections and were heard daily in Christian rituals. It is important that the anonymous authors-hymnographers were profound theologians and good connoisseurs of ancient philosophy and literature, as well as talented poets and rhetoricians. So Christian dogmas were embodied in bright poetic forms and, at the same time, contained different levels of meaning. This is a deep layer of intellectual development that requires modern interdisciplinary research. The melody together with the text contributed to the reflection of theological accents.

The inseparability of the melos from the text is achieved due to the plasticity of the material, structured from simpler to more complex forms. This hierarchy is manifested in the logical selection and combination of melodic choruses, in the metrorhythmic relationships of the melody with verbal accents and the number of syllables of the poetic text sentences. This speeds up or slows down the overall flow of the melos, while highlighting significant pieces of the text. So, the words of sacred hymnography acquire a special sound and meaning in the process of building a musical-poetic form of sacred monody. The intellectual context of medieval sacred art is clearly traced in this cooperation.

Keywords: sacred hymnography, monody, musicology, octoechos, rhetoric, poetics, sacred chants