

УДК 783

ВЕЛИКІ ГРУПИ ЗНАКІВ (ΘΕΣΕΙΣ) ТА ЇХ МІСЦЕ В КАЛОФОНІЧНІЙ СТИХИРІ ПРЕОБРАЖЕННЯ «ΠΡΟΤΥΠΩΝ ΤΗΝ ΑΝΑΣΤΑΣΙΝ»

Іван Міщенко

У статті увагу зосереджено на візантійських пам'ятках калофонічного стилю, розквіт якого припадає на 1261–1453 роки. Цей період співзвучний з добою західноєвропейської музики *Ars nova*. У виконавському мистецтві калофонічний стиль тісно перегукується з добою бароко, що принесла в музику велику палітру музично-риторичних фігур. Багато з них було взято з грецької спадщини: *anabasis*, *anadiplosis*, *analepsis*, *anaphora*, *antithesis*, *antistrophe*, *palilogia*, *metabole*, *epanalepsis* та ін. Їх використано в калофонічній стихирі *Προτύπων τὴν Ἀνάστασιν* з рукопису *Βλατάδων 46*. У результаті її комплексного аналізу виявлено основні композиційні елементи візантійських піснеспівів: поділ на колони, музично-риторичні фігури та тесиси (θέσεις). Тесіс – музична формула з чітким початком та кінцем, яка містить визначену кількість долей і акцентів. Більшість тесісів використовують за певними правилами, поєднуючи з конкретною кількістю інших тесісів і чітко визначаючи їхнє місце й функції в мелосі. Використання риторичних фігур у бароковій та калофонічній музиці свідчить, з одного боку, про подібність їх композиційних засад, а з другого – про імовірну орієнтацію західних виконавців на візантійські зразки.

Ключові слова: калофонічний стиль, тесіс, стихира, музично-риторичні фігури.

В статье внимание уделяется византийским памятникам калофонического стиля, расцвет которого относится к 1261–1453 годам. Этот период созвучен с эпохой западноевропейской музыки *Ars nova*. В исполнительском искусстве калофонический стиль тесно перекликается с эпохой барокко, которая принесла в музыку богатую палитру музыкально-риторических фигур. Многие из них были позаимствованы из греческого наследия: *anabasis*, *anadiplosis*, *analepsis*, *anaphora*, *antithesis*, *antistrophe*, *palilogia*, *metabole*, *epanalepsis* и др. Они использованы в калофонической стихире *Προτύπων τὴν Ἀνάστασιν* из рукописи *Βλατάδων 46*. В результате ее комплексного анализа обнаружены основные композиционные элементы византийских песнопений: деление на колонны, музыкально-риторические фигуры и тесисы (θέσεις). Тесис – музыкальная формула с четким началом и концом, которая имеет определенное количество долей и акцентов. Большинство тесисов используют по строгим правилам, объединяя с конкретным количеством других тесисов и четко определяя их место и функции в мелосе. Использование риторических фигур в барочной и калофонической музыке свидетельствует, с одной стороны, о схожести их композиционных основ, а с другой – о вероятной ориентации западных исполнителей на византийские образцы.

Ключевые слова: калофонический стиль, тесис, стихира, музыкально-риторические фигуры.

The article focuses on the Byzantine examples of Kalophonic style, which was flourishing in 1261–1453. This period overlapped with the era of Western music *Ars nova*. In performance art Kalophonic Style is closely related to The Baroque epoch, during which a variety of musical-rhetorical figures appeared. Many of them came from the Greek heritage, e.g. *anabasis*, *anadiplosis*, *analepsis*, *anaphora*, *antithesis*, *antistrophe*, *palilogia*, *metabole*, *epanalepsis*, etc.. These figures are used in the Kalophonic sticheron *Προτύπων τὴν Ἀνάστασιν* in the manuscript *Βλατάδων 46*. The results of a comprehensive analysis of this chant show the main compositional elements of the Byzantine chants, namely the division into columns, musical-rhetorical figures and theses (θέσεις). A thesis is a musical formula that has a distinct beginning and ending and also contains a certain amount of syllables and stresses. The majority of theses are used according to some rules, in combination with a particular number of other theses and having a clearly defined place and functions in the melos. The usage of Rhetorical Figures in Baroque and Kalophonic music shows, on the one hand, the similarity of their composition principles and, on the other hand, a likely imitation of Byzantine examples by Western artists.

Keywords: Kalophonic Style, Musical-Rhetorical Figures, theses (θέσεις), Byzantine chants.

Калофонічний стиль (доба «майстрів-мелургів» [2, с. 9]) розкрив велике багатство мистецьких засобів, створивши витончені музичні композиції, де акценти піснеспіву поступово перемістилися зі словесного тексту на музичну складову. Характерною ознакою Нового стилю стало використання таких прийомів, як *ἀναλοδοσιμός* (перестановка частин поетичного тексту (*πόδες*) з метою надати йому нових змістових відтінків – тож структурною основою вже було не слово чи фраза, а більша частина піснеспіву [15, с. 83–89]); *ἀναγραμματισμός* (перестановка чи повторення складів, слів і цілих фраз ¹); *επιφώνημα* (багаторазове (до п'яти) повторення фрази з різними мелодичними варіантами ²); *αναφώνημα* (використовувався при виконанні псалмових стишків, зокрема в поліелеї та непорочних, що передбачає проспівування солістом чи хором вставок кратім-іхім

ІВАН МІЩЕНКО. ВЕЛИКІ ГРУПИ ЗНАКІВ (ΘΕΣΕΙΣ) ТА ЇХ МІСЦЕ В КАЛОФОНІЧНІЙ СТИХИРІ ПРЕОБРАЖЕННЯ...

чи завершальних стишків піснеспіву [15, σ. 93]; ἀλλαγμα (термін сигналізував про зміну мелодії в межах того самого гласу або з переходом у інший ³⁾; επιβολή, παρεκβολή, πρόλογος, καταβασία, ομόνοια [15, σ. 79–98]. Усе це різноманіття мистецької техніки каллофонічних піснеспівів прагнуло вивести молільника за межі людського слова та наблизити до безмежного Логосу. Для досягнення цієї мети чи не найкращим засобом виступала саме музика – літургійний спів, що у своїх співзвуччях містив сакральне передання Церкви. Водночас молитовне життя Церкви, тісно переплетене з культом святих, стимулювало процес створення (мелопея) нових зразків церковної гимнографії, який протягом століть сформував основні засади візантійської літургійної музичної композиції.

У музичних трактатах неодноразово трапляються згадки про тесіс (θέσεις) як важливу формотворчу одиницю. Мануїл Хрісафіс характеризував це поняття як «групи знаків, що формують мелос. Подібно до граматики, де двадцять чотири елементи групуються в склади та творять слово, позначення звуків об'єднуються за певними законами та формують мелос, і називаються вони тесіс» [19, σ. 232]. Основним завданням «використання характерних музичних тесісів, – писав Хризант з Мадити, – коротко записати проспіване та методично передати учням ці твори» [19, σ. 178, § 400]. Більшість тесісів використовуються за чіткими правилами, поєднуючись з конкретною кількістю інших тесісів та маючи чітко визначене місце та функції в мелосі. Аналізуючи різні види візантійських піснеспівів, зауважуємо диференціацію тесісів за родами – ірмолойним, стихирарним, пападикним. Це пояснюється такими чинниками: 1) богослужбовими завданнями кожного мелосу; 2) відмінностями у протяжності мелодії відповідно до складу; 3) відмінностями основних тонів (гласів) [7].

Проаналізуємо самогласну стихиру Преображення «Προτυπὼν τὴν ἀνάστασιν», що знаходиться в рукописі (XVI ст.) Βλατάδων [м. Салоніки, монастир Влатадон, відділ рукописів-мікрофільмів Патріаршого інституту патрологічних досліджень, 46, f. 333v–334r.]. Збірка містить каллофонічні тексти Й. Кукузеля, музичний матеріал яких насичений великими іпостасями (μεγάλα ὑποστάσεις ⁴⁾, що формують та дають назви тесісам. Ключем до розуміння цього композиційного механізму є музично-дидактичний твір Й. Кукузеля «Великий ісон». Саме він складає основу протейорії (вступна теоретична частина збірки Пападик), що впроваджують співця в церковну музику. З огляду на стенографічний характер середньовізантійського нотопису, повністю відчитати ці зразки було б неможливо, якби не праця видатного вчителя й теоретика візантійської музики Хурмузія Хартофілакса, який на початку XIX ст. переклав «Великий Ісон» ⁵ на Новий метод ⁶.

При відчитуванні давніх зразків візантійської музики виникає проблема співвідношення між давнім і новим нотописом. Розуміння музичного стилю (жанру), у якому написано твір, дозволяє точніше його транскрибувати. На основі порівняльного аналізу різних музичних зразків двох семіографічних систем можна виділити три основні співвідношення між середньовізантійським знаком і хроносом протосом (χρόνος πρώτος) у Новій системі [9, σ. 36].

Співвідношення між середньовізантійським знаком і хроносом протосом у нововізантійському записі	Класифікація піснеспівів		
	Апостолос Констас Хіос ⁷	Кодифікація в сучасній музикології на основі перекладів (εξήγησις) Трьох Вчителів	
1 ~1	швидкий (ταχύς)	короткий (σύντομος εξήγησις)	силабічне чи ритмічне тлумачення
1 ~2	Ірмолойний (εἰρμολογικός)	розлогий (αργή εξήγησις) – для ірмолойного мелосу та короткий (σύντομος εξήγησις) – для інших.	скорочене мелізматичне тлумачення
1 ~ аж до 8	повільний, розлогий мелос (μέλος αργόν)	розлогий (αργή εξήγησις)	розлоге мелізматичне тлумачення

ΙΒΑΝ ΜΠΤΣΕΝΚΟ. ΒΕΛΙΚΙ ΓΡΥΠΙ ΖΝΑΚΙΒ (ΘΕΣΕΙΣ) ΤΑ ΪΧ ΜΙΣΤΣΕ Β ΚΑΛΟΦΟΝΙΧΝΗΪ ΣΤΙΧΙΡΙ ΠΡΕΟΒΡΑΖΕΝΗΑ...

κιικικικικικι τιτιτιτιτιτιτιτιριρι τιριριριρι τιριριριριριριριριριριριριριριριριριρι <u>τους τρεις σου μαθηταας</u>	} κράτημα
τοτετετετετετετετετε τεε τοτε παραλαμβααα αααααααααααα ααααααα παραλαμβααααανειεις	} επιφώνημα, ἀναγραμματισμός

Двадцять протяжних колонів калофонічного зразка оспівують лише три стишки на-славника, що міститься у Мінеї серпневій, а саме:

Προτυλών την ανάστασιν την σην,
Χριστέ ο Θεός,
τότε παραλαμβάνεις τους σου μαθητάς.

Структурний аналіз передбачає поділ піснеспіву на музично-словесні фрази – коло-ни (то κώλον), що містять завершену думку. Щодо тексту, то здебільшого сюди належать стишки піснеспіву, що не завжди знаходяться в межах розділових знаків, а формуються в тісній взаємодії з музичним текстом. Яскравим прикладом такої синергії є телії – астериски⁹, що вказують співцєві на завершення однієї фрази та початок нової. Це спостєригає-мо, зокрема, у стихирі Преображення «Προτυλών την Άνάστασιν» з рукопису *Sticherarium ambrosianum* [м. Мілан, Амброзіанська бібліотека, кодекс А. 139, f. 162v], датованого 1341 роком, та у Венеційській мінеї серпневій 1549 року.

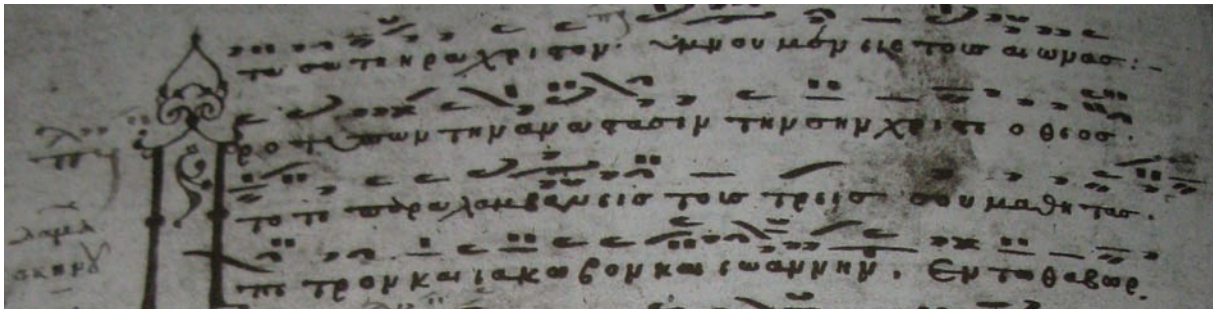
Πρωεβραζβλ βοικρένιε εκοε, Χε Βε.*
Προτυλών την Άνάστασιν την σην, Χριστέ ο Θεός, Ο +¹⁰
тогдλ по́лтх прѣ коѣ о́гъничѣ,*
τότε παραλαμβάνεις τους τρεις σου μαθητάς, Ο+
Петрѣ Ιάκωβѣ η̅ Ιωάννη, на двѣрь возшѣ.*
Πέτρον καὶ Ἰάκωβον καὶ Ἰωάννηνο+, ἐν τῷ Θαβώρ ἀνελθών. Ο+
Тоѣ же е́ше прѣвазвѣмѣ,
Σοῦ δε Σωτήρ μεταμορφουμένου¹¹,
двѣрьѣ гора̅ вѣтѣтомх покрывѣшеѣ.*
τὸ Θαβώριον ὄρος φωτὶ ἐσκέπετο. Ο+
о́гъници твоѣ лѣѣ, побергѣша еѣ на зѣмλѣ:
Οἱ Μαθηταὶ σου Λόγε +, ἔρριψαν ἑαυτοὺς ἐν τῷ ἐδάφει τῆς γῆς, Ο+
неперпѣше зрѣти невидѣмаго зрѣѣ,*
μὴ φέροντες ὄραν, τὴν ἀθέατον μορφὴν. Ο+
ἀγγλι̅ λѣжѣχѣ εѣτράχομх η̅ τρέπετομх.*
Ἄγγελοι διηκόνουν φόβῳ καὶ τρόμῳ, Ο+
нѣѣ о́во́шѣѣ, зѣмλѣ̅ вѣтрепѣтѣ.*
οὐρανοὶ ἔφριξαν, ο+ γῆ ἐτρόμαξεν, Ο+
видѣше на зѣмли̅ Глѣвы̅ Γλѣ [3].
ὄρωντες ἐπὶ γῆς¹², τῆς δόξης τὸν Κύριον.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Однак телії в музичних збірниках явище нечасте: вони не завжди виокремлюють усі фрази піснеспівів. З огляду на це, основним критерієм залишається логічна завершеність (може бути часткова) музичної фрази, що супроводжується сходженням мелодії до основного чи побічного опорного тону (залежно від гласу їх може бути декілька), ритмічне сповільнення та наявність знаків (груп знаків), характерних для цих місць у піснеспівах (απόδεσμα, διπλή, κράτιμα та ін.).

Проілюструвати це можемо на вже згаданій стихирі з рукопису *Sticherarium ambrosianum*.

Незважаючи на те, що телія міститься після фрази Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν τὴν σὴν, Χριστέ ὁ Θεός, мелодія вказує на інший поділ. Вона плавно сходить до основного тону 2-го плагального гласу *d* на складі -σιν і починає новий розвиток у фразі τὴν σὴν, Χριστέ ὁ Θεός:



Α
π
υ

1. Προ- τυ- πων την Α- να- στα- σιν

2. την σην Χρι- στε ο Θε- ος

Дещо відмінний поділ на колони – у Григорія Статиса:

Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν τὴν σὴν,
 Χριστέ ὁ Θεός,
 τότε παραλαμβάνεις τοὺς τρεῖς σου μαθητάς,
 Πέτρον καὶ Ἰάκωβον καὶ Ἰωάννην,
 ἐν τῷ Θαβῶρ ἀνελθῶν.
 Σοῦ δὲ Σωτῆρ μεταμορφουμένου,
 τὸ Θαβῶριον ὄρος φωτὶ ἐσκέπετο.
 Οἱ Μαθηταὶ σου Λόγε,
 ῥρίψαν ἑαυτοὺς ἐν τῷ ἐδάφει τῆς γῆς,
 μὴ φέροντες ὄρα̃ν, τὴν ἀθέατον μορφήν.
 Ἄγγελοι διηκόνουν φόβῳ καὶ τρόμῳ,
 οὐρανοὶ ἔφριξαν,
 γῆ ἐτρόμαξεν,
 ὄρωντες ἐπὶ γῆς,
 τῆς δόξης τὸν Κύριον [15, σ. 214].

ІВАН МІЩЕНКО. ВЕЛИКІ ГРУПИ ЗНАКІВ (ΘΕΣΕΙΣ) ТА ЇХ МІСЦЕ В КАЛОФОНІЧНІЙ СТИХИРІ ПΡΕΟΒΡΑΪΕΝΝΙΑ...

1.

Переглянувши цей піснеспів за різними кодексами, бачимо, що структурування вимагає сукупного аналізу тексту й музики.

Повернемося до калофонічного зразка. Тут мелодичний текст домінує над словесним, що спричинено використанням анаграматизм, епіфонім і кратім. Вступну частину виконував хор, опісля доместик розпочинав сольне виконання основної частини – калофонії. Таку рубрику знаходимо в рукописі Μαθηματάριον [Національна бібліотека Греції, колекція подвор'я Пресвятого Гробу, 732, f. 234 r.] – «Εἶτε γίνετε καλλιφώνια· ο δομέστικος ἀλ' ἔξω» («Далі твориться калофонія: доместик зовні» [15, σ. 215]). Це пояснює силабічний характер двох перших колонів ¹³. Навіть у графічному зображенні помітне орнаментальне виокремлення літери «Т», що розпочинає основну калофонічну частину. Цікавим є також наявність після вступу знаку «ставрос» (хрест) – «:-» ¹⁴, що в інших видах мелосу трапляється наприкінці піснеспіву ¹⁵.

Вступна частина (перший і другий колони) знаходиться в 2-му плагальному гласі (Нχος πλ β'), про що свідчить мартирія гласу. Середньовізантійська гласова система, в якій знаходиться піснеспів, при транскрипції на п'ятилінійну систему в другому плагальному гласі має два знаки при ключі: *gis* та *dis*. Юрген Раастед на підставі багатолітніх досліджень візантійської музики дійшов висновку, що підвищене *g* у другому та другому плагальному гласах є питомою ознакою їх звукорядів [14, σ. 8–9]. Проте з огляду на приналежність цих гласів до пентахордової системи (το πεντάχορδο σύστημα) можемо додати *dis* у верхньому пентахорді. Особливістю квінтової системи при транскрипції буде відсутність октавних дублювань знаків при ключі. Тобто *gis* та *dis* стосуватимуться лише *g* першої октави та *d* другої.

Хоч основним тоном другого плагального гласу є *e*, у піснеспіві за точку відліку інтервалів беруть звук *g*. Це пов'язано з наявністю у мартирії гласу $\lambda \nu \gamma$ додатку – епіхіми (επήχημα) з двох знаків: оксії та подвійної кентіми, що дає можливість виконавцю налаштуватися на перший звук твору:

φ.333β

Фтора на початку калофонії (3-й колон) переводить у різновид другого гласу – ненано (νενανώ), що основним тоном має звук *a* подібно до першого гласу. Звукоряд при цьому залишається хроматичним. Те саме спостерігаємо й на початку третьої частини фрагменту – у 16-му колоні:

ТЕОΡΙΑ ΤΑ ΜΕΤΟΔΟΛΟΓΙΑ

Καλοφονία

παρακλητική, κρατημουπόρον

αντικένομα βαρεία βαρεία βαρεία βαρεία απορροή βαρεία απόδεσμα

3 Κε

III

κράτιμα διπλή βαρεία з λύγισμα

έτερον, διπλή

16 Κε

Μαρτιρία $\Lambda \Upsilon$ του δεύτερου πλαγαλικού γράμματος $\Lambda \Upsilon$ βρίσκεται επίσης μετά την 8-η στήλη:

ισότης

έτερον κενόσημο

8 Βου

τι τι τι τι ι τι ι ι τι ι τι ι

Φορά ¹⁶ νενάνο ρ ενημερώνει για την αλλαγή του γράμματος στην αρχή της 10-ης στήλης:

φ. 334α

βαρεία ανάβασις τρομικοπαρακάλεσμα απόδεσμα

10 Κε

του ους τρει κι ι

Πρέπει να σημειωθεί, ότι στην μεσαιωνική βυζαντινή μουσική σύστημα της μαρτυρίας του γράμματος εκτελούνταν οι λειτουργίες μαρτυρίας του ήχου, οι οποίες εισήχθησαν το 1814. Αντίθετα από τη μαρτυρία του ήχου, η μαρτυρία του ήχου δεν ακούγεται και τοποθετείται μετά από κάθε στήλη. Αυτό βοηθάει τον εκτελεστή να αποφύγει λάθη κατά τον ύμνο, και εάν αυτά γίνονται – να ξεκινήσει ένα νέο μέρος με τον σωστό ήχο. Το σύστημα της μαρτυρίας του ήχου βασίζεται στην μεθοδολογία της μετροφωνίας, της παλαλαγίας και του μελός – και βασίστηκε στην αναγνώριση και στην μελέτη των μουσικών τύπων (τύπων) και των σημειώσεων (μεγάλων ή μικρών σημείων) [9, σ. 46–47]. Οι μεγάλοι ή μικροί ήχοι (μεγάλα ή μικρά σημεία τα άφωνα) ήταν στενά συνδεδεμένα με τη χιρονομία, που ορισμένα κινήματα των χεριών εκφράζονταν ως ακουστικά σημεία (φωναί σημεία), καθώς και μεγαλύτερες μελωδικές φράσεις (στροφές).

Στις σελίδες του κώδικα Vatic. Barb. [Βατικανική βιβλιοθήκη, συλλογή βυζαντινών χειρογράφων Βαρβερίνι, gr. 300 f. 2r–4v] μπορούμε να βρούμε κατάλογο αυτών των «σιωπηλών» σημείων [10]. Από τα τριάντα οκτώ μόνο δέκα έχουν μείνει στο νέο σύστημα: επτά σημεία ποιότητας: βαρεία, ψηφιστόν, αντικένομα, ομαλόν, έτερον, σταυρός και ενδόφωνον; δύο έχουν ενταχθεί στο σύνολο των ρυθμικών σημειώσεων (γοργόν, αργόν), ίσον αποκαλύπτει τον κατάλογο των σημειώσεων των διαστημάτων.

Κατά την ανάλυση των χειρογράφων με τη φωνητική μεταγραφή επίσης έχουν εντοπιστεί ομάδες σημείων. Το κλειδί για την ταυτοποίησή τους είναι ο θεωρητικό-πρακτικός ύμνος του Ι. Κουκουζέλη «Ο Μέγας Ίσον». Στην βάση αυτού του υλικού η μελετήτρια Μ. Αλεξάνδρου δημιούργησε τον κατάλογο των τύπων, που περιλαμβάνει 80 θέσεις.

ІВАН МІЩЕНКО. ВЕЛИКІ ГРУПИ ЗНАКІВ (ΘΕΣΕΙΣ) ТА ЇХ МІСЦЕ В КАЛОФОНІЧНІЙ СТИХИРІ
ПРЕОБРАЖЕННЯ...

Музика бароко XVII – першої половини XVIII ст. створила нові форми комунікації виконавця та слухача. Композитор і виконавець прагнули досягти максимального спілкування з аудиторією, використовуючи задля цього музично-риторичні засоби. Мета риторики й музики стала єдиною – переконати, захопити слухача, змусити співпереживати. «Ми повинні зробити висновок, що існує лише невелика відмінність між музикою та природою мовлення¹⁸» – зауважив 1601 року Йоахім Бурмайстер. На його думку, запорукою результативного спілкування виступає не лише вміле застосування нових технік, але й розуміння з боку слухача змісту, який вони доносять. Це певною мірою освіченість слухача, готовність відчитати символізм музичного твору. Прагнення до вільної інтерпретації тексту – імпровізацій – поступово висувають соліста на перший план [1, с. 11–12]. Це в свою чергу сприяє все більшому віддаленню музики від слова, що виразилося в інтенсивному розвитку інструментальної музики періоду бароко. Музична поетика¹⁹ все ж продовжувала розвиватися у вокальній музиці, набуваючи великої сили при використанні літургійних текстів.

Калофонічний стиль, розквіт якого припадає на 1261–1453 роки, співзвучний з добою західноєвропейської музики *Ars nova*. Філіпп де Вітрі в трактаті «*Ars nova*» став новатором у царині метрики (окреслив основні розміри – пульсацію музичного твору) та ритміки («розуміння такту, абстрагуючись від метру» [6]), удосконалив мензуральну нотацію (доданням штиля до семибrevіса, створення мінімуми) і поклав основи колорації (запровадження червоних нот). Дехто з науковців прирівнює ці два періоди, проте досягнення західного Нового мистецтва на фоні досконалості музичних форм калофонічного стилю є неспівмірними. «Аналіз ранньовізантійської нотації показав, що дослідження візантійської музики повинно будуватися на рукописах, записаних середньовізантійською нотацією, де фіксація інтервалів, ритмічних і динамічних нюансів поруч із модифікаціями темпу досягли такого рівня досконалості, з яким не могли зрівнятися ані західний хорал, ані західна музика Середньовіччя чи Ренесансу», – писав відомий дослідник візантійської музики Еґон Веллес [21, с. 309]. Це підтверджує також наявність тесісів, що передавалися в усній формі та містили настільки ритмічно та інтонаційно витончені мелодії, що не могли бути зафіксовані західним мензуральним нотописом.

У виконавському мистецтві калофонічний стиль тісно перекликається з добою бароко, що принесла в музику велику палітру музично-риторичних фігур²⁰. Латинський термін *figura*, перекладений Ціцероном (106 рік до н. е.) з грецької (σχήμα), використовувався на позначення риторичного стилю, а також конкретних риторичних розробок [11, р. 68]. Багато з них було взято з грецької спадщини: *anabasis*, *anadiplosis*, *analepsis*, *anaphora*, *antithesis*, *antistrophe*, *palillogia*, *metabole*, *epanalepsis* та ін. Їх використання зустрічаємо у калофонічній стихирі «Προτυπὼν τὴν Ἀνάστασιν» з рукопису Βλατάδων 46. Результати аналізу розміщено в таблиці, що складається з трьох колонок:

1. Назва музично-риторичної фігури:
 - паліллогія (*palillogia* [11, р. 98], παλιλλογία [19, § 419]) – ланцюгове низхідне повторення фрази, безпосередньо одне за одним, задля сильнішого її акцентування;
 - епаналіпсіс (*epanalepsis* [11, р. 131], επανάληψις [19, § 420]) – поява однакових місць на однаковій висоті;
 - аподосіс (απόδοσις [19, § 423]) – використання однакових каденцій наприкінці частин твору;
 - метаволі (*metabole* [11, р. 441], μεταβολή [19, § 422]) – зміна роду, гласу, системи;
 - анафора (*anaphora* [11, р. 188], αναφορά) – використання однакових знаків на початку колона.
2. Назви музичних формул (θέσις), що творять фігури.
3. Розташування музично-риторичних фігур у розглянутому фрагменті піснеспіву.

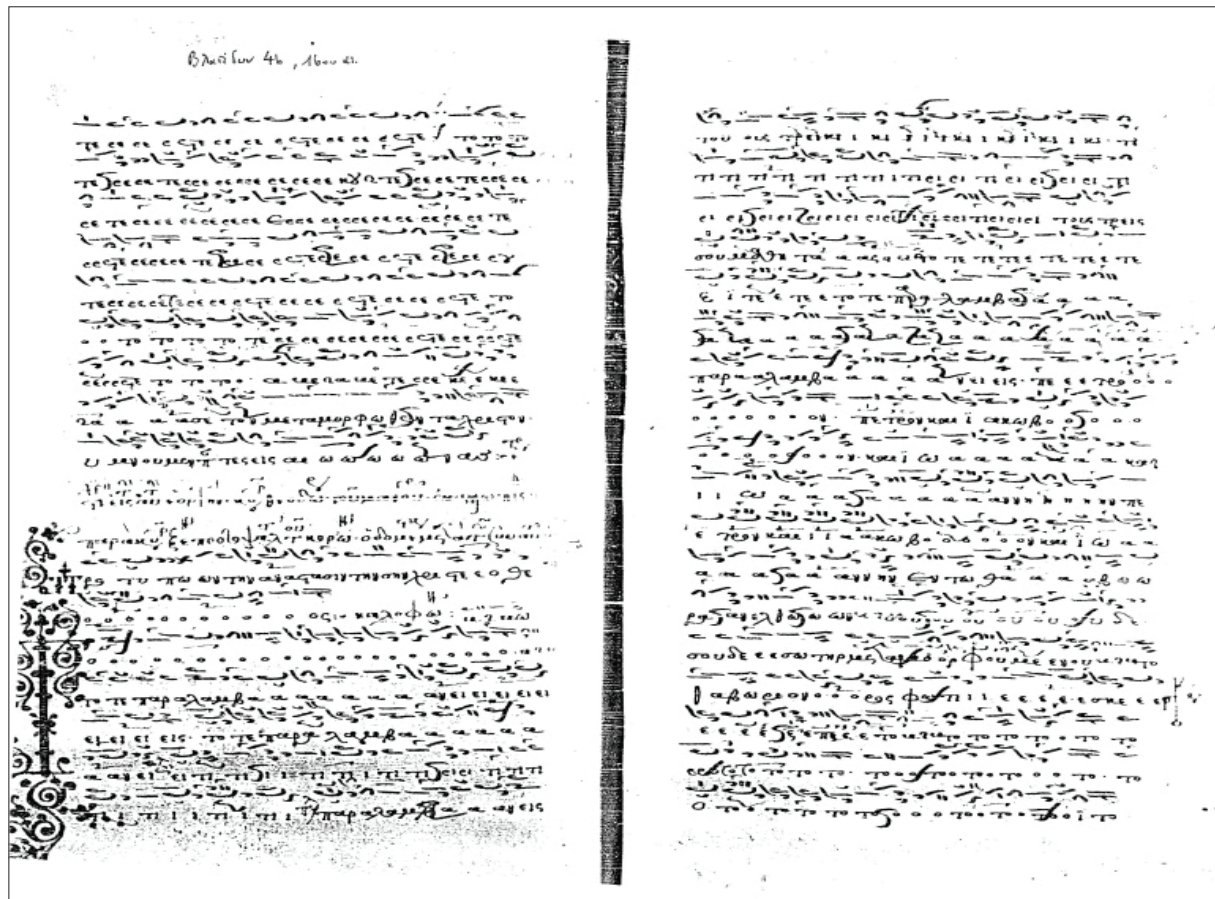
ТЕОΡΙΑ ΤΑ ΜΕΤΟΔΟΛΟΓΙΑ

Назва музично-риторичної фігури	Назви музичних формул (θέσης), що формують фігури.	Посилання
παλιλλογία	απορροή	Π. 1: колон 3
	στραγγίσματα	Π. 2: κ. 6
επαναλιπsic	στραγγίσματα	Ε. 1: κ. 3
	τρομικοπαράκαλεσμα	Ε. 2: κ.11, κ. 18 (з δαρτά)
αποδосic	διπλή та απόδερμα	Α. 1: κ. 2
	βαρεία та απόδερμα	Α. 2: κ. 3, κ. 14, κ. 19.
	βαρεία, ανάβασis та διπλή αβο απόδερμα	Α. 3: κ. 4, κ.12
	ανάβασis, λύγισμα та απόδερμα	Α. 4: κ. 5
	απορροή з διπλή	Α. 5: κ. 6, κ. 8 (без διπλή), κ. 20
	κράτημα	Α. 6: κ. 9
μεταβολί	νενανω	κ. 3, κ. 10, κ. 16
αναφορα	ισότης	Α. 1: κ. 4, κ. 8
	ανάβασis	Α. 2: κ. 13, κ. 14

Отже, використання риторичних фігур у бароковій та калοфонічній музиці свідчить, з одного боку, про подібність їх композиційних засад, а з другого – імовірне наслідування західними виконавцями візантійських зразків.

Додатки

1. Рукопис Вλατάδων 46:



ΤΕΟΡΙΑ ΤΑ ΜΕΤΟΔΟΛΟΓΙΑ

IIα

έτερον, διπλή τρομικόν αντικένωμα τρομικόν

ει τι τι ι ι τι τι ι τι τι ρι ρι Bou

7

ισότης έτερον κadenция

τι τι τι τι ι ι ι ι τι ι τι ι Bou

8

παρακάλεσμα κadenция з κράτιμα

πα ρα λαμ βα α α αν εις Κε

9

φ. 334α

βαρεία ανάβασις τρομικοπαρακάλεσμα απόδεσμα

του ους τρει κι ι Κε

10

IIβ

τρομικοπαρακάλεσμα τρομικοπαρακάλεσμα απόδεσμα

κι ι ι κι ι κι κι ι κι Κε

11

βαρεία з λύγισμα βαρεία βαρεία ανάβασις απόδεσμα

τι τι τι τι τι τι τι τι τι ι τι ρι ρι Κε

12

ανάβασις τρομικόν απόδεσμα

τι ρι ρι ρι ρι Κε

13

ІВАН МІЩЕНКО. ВЕЛИКІ ГРУПИ ЗНАКІВ (ΘΕΣΕΙΣ) ΤΑ ΪΧ ΜΙΣΤΕ Β ΚΑΛΟΦΟΝΙΧΝΪΗ ΣΤΙΧΙΡΪ ΠΡΕΟΒΡΑΖΕΝΝΪΑ...

ανάβασις τρομικόν στρεπτόν βαρεία βαρεία ψηφιστο-παρακάλεσμα δαρτά βαρεία ζ απόδεσμα
τι ρι ρι ρι ρι ρι ρι ρι ρι ρι τι ρι ι ρι τι ρι ρι ρι Κε

14

βαρεία μετα οξεία δαρτά ράπισμα βαρεία, λύγισμα, απόδεσμα
τουσ τρεις σου μα θη τα α ασ Βου

15

III κράτιμα διπλή βαρεία ζ λύγισμα έτερον, διπλή
κε ε α ε α ε
το τε τε τε ε τε τε ε τε ε τε τε ε Κε

16

αντικένομα βαρεία αναβασίς τρομικο-παρακάλεσμα απόδεσμα
τε ε το τε πα ρα λαμ βα α α Κε

17

δαρτά τρομικοπαρακάλεσμα απόδεσμα δαρτά τρομικοπαρακάλεσμα εκστρεπτοπαρακάλεσμα
α α α α α α α α α α α α α α Δι

18

βαρεία βαρεία ψηφιστοπαρακάλεσμα δαρτά καδεντία ζ βαρεία τα απόδεσμα
α α α α α α α α Κε

19

βαρεία μετα οξεία πελαστόν, παρακλητική δαρτά έτερον καδεντία ζ διπλή
πα ρα α λαμ βα α α α α α α νει εις Γα

20

ТЕОΡΙΑ ΤΑ ΜΕΤΟΔΟΛΟΓΙΑ

3. Список великих іпостасей з рукопису Vatic. Barb.

• Τα δὲ **ΜΕΓΑΛΑ ΣΗΜΑΔΙΑ** τὰ ἀφωνα ὅτινα λέγονται μεγάλα ὑποστάσεις εἰσὶ ταῦτα διὰ μόνης χειρονομίας κείμενα καὶ οὐ διὰ φωνῆν· ἀφωνα γὰρ εἰσιν¹

1. ἴσον	20. παρακάλεσμα
2. διπλή <small>εἰς ἅμα, ὡς ἂν ἔχομε διπλὸν σύμφωνον ἐπὶ κλίματι: 2*</small>	21. ἕτερον
3. παρακλητή <small>εἰς ἅμα, ὡς ἂν ἔχομε διπλὸν σύμφωνον ἐπὶ κλίματι: 2*</small>	22. ξηρὸν κλάσμα <small>→ τὸ συνθετικὸν σχῆμα:</small>
4. κράτημα <small>: ἄρρετα</small>	23. ἀργοσύνθετον
5. κύλισμα	24. γοργοσύνθετον <small>λέγεται δὲ καὶ ἡχῶν</small>
6. ἀντικενωκύλισμα	25. οὐράνισμα <small>→ τὸ συνθετικὸν σχῆμα</small>
7. τρομικόν	26. ἀπόδεσμα
8. ἐκστρεπτόν	27. θὲς καὶ ἀπόθεος
9. τρομικοσύνναγμα	28. θέμα ἀπλοῦν
10. ψηφιστόν	29. χόρευμα <small>→ τὸ συνθετικὸν σχῆμα ὁμοῦ: 3*</small>
11. ψηφιστοσύνναγμα	30. ψηφιστοπαρακάλεσμα
12. γοργόν	31. τρομικοπαρακάλεσμα
13. ἀργόν	32. πίασμα
14. σταυρός	33. σείσμα
15. ἀντικένωμα	34. σύνναγμα
16. ὁμαλόν	35. ἐναρξίς
17. θεματισμὸς ἐσω	36. τζάκισμα (in marg.)
18. ἄλλος ἐξω	37. βαρεῖα
19. ἐπέγεσμα	38. καὶ λύγισμα

Примітки

¹ «Термін анаграматизм стосується зазвичай тексту стихирі, який отримує невластивий йому початок, іншу фразу, що змінює в тексті послідовність фраз та зміст» [15, с. 79].

² У рукопису 1453 року EBE 2406 [Національна бібліотека Греції] є піснеспіви, де в частині рубрик укавано на використання епіфонім; зокрема, на f.63v: «Απο δε γίνεται καλοφωνία μετ' **επιφωνημάτων** ποιήμα κυρ Ιωάννου μαϊστορος του Κουκουζέλη ἡχος πλ. δ' Ενεδύνατο Κύριος». Епіфоніма цього піснеспіву «δύναμιν ενεδύσατο και περιεζώσατο» повторюється чотири рази [15, с. 92–93].

³ На практиці це супроводжується, зазвичай, зміною регістру та ремаркою «μέλος ἕτερον» – «інший напів». Трапляється алаґма в стихах аніксандарія, Блажен муж, поліелей, антифоні та непорочних [15, с. 93–94].

⁴ Перелік великих беззвучних знаків («μεγάλα σημάδια τὰ ἀφωνα») міститься, зокрема, в кодексі Vatic. Barb. [gr. 300, f. 2r–4v].

⁵ «Великий ісон» у тлумаченні Хурмузія було надруковано відомим грецьким музикознавцем Константином Псахосом 1978 року в праці «Нотопис візантійської музики» [20, с. 177–202].

⁶ Нова система (Новий метод) – це реформа «трех учителей» (Хризанта, Хурмузія та Григорія), яка відбулася в Константинополі 1814 року й полягала в удосконаленні візантійського невменного ното-

пису, що уможливило фіксування найменших коливань мелодії та витонченої ритмічної пульсації.

⁷ Апостолос Констас Хіос використовував у своєму теоретиконі терміни δρόμος, τρόπος, χρόνος, χειρονομία як синоніми до чотирьох категорій мелосу: швидкий, ірмолойний, інструментальний, повільний. Ці категорії перегукуються з чотирма видами мелосу за Хризантом: ірмолойний, новий стихирарний, давній стихирарний та пападичний.

⁸ Низка гласів здебільшого трапляється в пападичному мелосі, напр.: Ἦχος τέταρτος της παπαδικής, Ἦχος ἐξω πρότος (τετράφωνος), Ἦχος πλ. α' απλούς, Ἦχος βαρὺς μαλακός διατονικός [9, с. 25–44].

⁹ Значний внесок у дослідження візантійської поезії, зокрема, її метричної пульсації, зробив Жан-Батіст Франсуа Пітра. Він одним з перших серед західних дослідників зауважив використання астерисків у візантійській гимнографії, що стало основним аргументом у дискусіях з прихильниками прозової суті візантійських літургійних текстів.

¹⁰ O – Венеційська мінея серпнева 1549 року, + – Рукопис *Sticherarium ambrosianum*.

¹¹ У Мінеї за серпень (Київ, 1894) цей фрагмент перекладено з грецької дослівно – «**ΠΕΒΕΚΕ** **ЖЕ**, **ΕΠΕΣ**, **ΠΡΕΩΒΡΑΖΩΠΩΠΩΣΕΛ**».









¹² У Мінеї за серпень (Київ, 1894) цей фрагмент перекладено з грецької дослівно – «**ΒΗΔΑΨΕ** **НА** **ΖΕΜΛΗ** **ΕΛΑΒΥ** **ΓΑΔΑ**».

ІВАН МІЩЕНКО. ВЕЛИКІ ГРУПИ ЗНАКІВ (ΘΕΣΕΙΣ) ТА ЇХ МІСЦЕ В КАЛОФОНІЧНІЙ СТИХИРІ
ПРЕОБРАЖЕННЯ...

¹³ Мелізматичного характеру набуває другий склад слова «Θεός» – «Бог», що цілком закономірно з трьох причин: наголошений склад, завершення фрази-вступу, змістовне навантаження (сутність празника Преображення – показати божественну природу Христа).

¹⁴ Це позначення перейшло також до Нового методу, змінивши графічний запис «+».

¹⁵ Пор.: *Sticherarium ambrosianum*, *Hirmologium e codice Cryptensi*, Πάτμος 55, Λαύρα Γ 67 [16].

¹⁶ У кодексі XV ст. *Vatic. Barb.* знаходимо перелік фтор кожного з гласів: перший , другий , третій , четвертий , перший плагальний , другий плагальний , ненано , четвертий плагальний .

¹⁷ «Колесо Кукузеля» – яскравий приклад дидактичних методів того часу [5, с. 83–98].

¹⁸ «So we must conclude that there is only little difference between music and the nature of oration» [11, p. 57].

¹⁹ «Музична поетика чи музична композиція є математичною наукою, через яку приємна й злагоджена гармонія нот наноситься на папір для того, щоб пізніше бути проспіваною чи програною, тим самим рухаючи слухачів до Божого благочестя, наповнюючи душу й тіло радістю та подякою» [11, p. 22].

²⁰ «<...> until the art of music has attained such a height in our own day, that it may indeed be compared to a rhetoric, in view of the multitude of figures» [11, σ. 57].

Джерела та література

1. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. – М. : Музыка, 1983. – 77 с.
2. *Кудрик Б.* Огляд історії української церковної музики. – Л. : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
3. Львівський Анфологон. – Л. : [Друкарня Успенського братства], 1694.
4. Мінея на серпень. – К., 1894.
5. *Мищенко І.* Сучасна практика літургійного співу грецької православної Церкви і питання осмогласся // *Kalorhonia* : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Л. : Вид-во Українського Католицького Університету, 2012. – Чис. 6. – С. 83–98.

6. *Поспелова Р.* Трактат, давший имя эпохе: «Ars nova» Филиппа де Витри // *Старинная музыка*. – 1999. – № 1. – С. 18–24.

7. *Фотопулос К.* Сочинения (мелопея) как основной компонент византийской музыки // *Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика*. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – С. 61–75.

8. *Αλεξάνδρου Μ.* Ιστορία και μορφολογία της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μουσικής. – Θεσσαλονίκη, 2008. – 75 σ.

9. *Αλεξάντρου Μ.* Εξήγησεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής. – Θεσσαλονίκη : University studio press, 2010. – 155 σ.

10. *Alexandru M.* Studie über «Grossen Zeichen» der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts : Dissertation zur Erlangung des Ph.D.-Grade. – Kopenhagen, 2000.

11. *Bartel D.* Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. – Lincoln : University of Nebraska Press, 1997. – 471 p.

12. Βλατάδων 46, f. 333v – 334r (рукопис XVI ст.).

13. *Hirmologium e Codice Cryptensi E. Y. II* : Phototypice expressa [Musicae Byzantinae Monumenta Cryptensia]. – Roma : La Libreria dello Stato, 1950. – 672 p.

14. *Raasted J.* Intonation formulas and modal signatures in byzantine musical manuscripts. – Copenhagen : Ejnar munksgaard, 1966, – 238 p.

15. *Στάθης Γ.* Οι ναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας. Αθήνα : εκδίδει ο Γρ. Θ. – Στάθης, 2008. – 283 σ.

16. *Sticherarium ambrosianum gr. 139.* Phototypice expressa [=MMB XI]. – Copenhagen : edd. J. Raasted and L. Perria. – L., 1992.

17. *Στιχηρά ψαλλόμενα.* Μήνι Αυγούστο. – Βενετία, 1549.

18. *Tardo L.* L'Antica melurgia bizantina. – Grottaferata : Scuola tip. italo-orientale S. Nilo, 1938. – 403 p.

19. *Χρυσάνθου του εκ Μαδύτου.* Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής. – Τεργέστη : Τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις, 1832. – 300 σ.

20. *Ψάχος Κ.* Η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής. – Αθήνα : Εκδόσεις «Διόνισος», 1978. – 248 σ.

21. *Wellesz E.* Historia muzyki i hymnografii byzantyskiej. – Kraków : Wydawnictwo homini, 2006. – 517 s.

SUMMARY

The article focuses on the Byzantine examples of Kalophonic style, which was flourishing in 1261–1453. This period overlapped with the era of Western music *Ars nova*, however, the achievements of the western new art are incommensurable with the perfection of the musical forms of Kalophonic Style. In performance art Kalophonic Style is closely related to The Baroque epoch, during which a variety of musical-rhetorical figures appeared. Many of them came from the Greek heritage, e.g. anabasis, anadiplosis, analepsis, anaphora, antithesis, antistrophe,

ΤΕΟΡΙΑ ΤΑ ΜΕΤΟΔΟΛΟΓΙΑ

palillogia, metabole, epanalepsis, etc.. These figures are used in the Kalophonic sticheron *Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν* in the manuscript *Βλατάδων* 46. The results of a comprehensive analysis of this chant show the main compositional elements of the Byzantine chants, namely the division into columns, musical-rhetorical figures and theses (θέσεις). A thesis is a musical formula that has a distinct beginning and ending and also contains a certain amount of syllables and stresses. The majority of theses are used according to some rules, in combination with a particular number of other theses and having a clearly defined place and functions in the melos. The usage of Rhetorical Figures in Baroque and Kalophonic music shows, on the one hand, the similarity of their composition principles and, on the other hand, a likely imitation of Byzantine examples by Western artists.

While reading ancient samples of Byzantine music, there can appear the problem of the correlation between the old and new musical notations. The comprehension of the music style or genre, in which a certain work is written, allows to transcribe it more accurately. Basing on the comparative analysis of different music samples of two semiographic systems, we can distinguish three basic relations between the middle Byzantine music symbol and chronos protos (χρόνος πρώτος) in the New system. The key elements of the Byzantine music are: the syllable, which in the ancient chants, written in the old notation system, was accompanied by a syllabic melodic structure (particularly in ancient irmologic and stichiraric melos) and the thesis (θέσις) (already melismatic in the ancient chants). The so-called *εμμελές μάκρον των συλλαβών* (*melodic syllable length*), mostly in papadic and stichiraric melos, points at the clear rules of chant construction, where complex variations occur in accented syllables. Analysing the contribution made by the creators of the new notation method in the early nineteenth century and the translators of the ancient repertoire into the New Method of analytical music notation, namely Gregorios Protopsaltis (1778–1821) and Chourmouziou Chartophylax (1770–1840), one can observe how the old musical sign acquires significance depending on the context.

The structural analysis of the sticheron involves dividing the chant into music and verbal phrases - columns (το κῶλον) that contain a complete thought. This includes the lines of a chant that are not always located within the punctuation marks and are formed in close interaction with the musical text.

Telia (τελεία) does not appear frequently in music collections and not always distinguishes all the phrases of the chant. In view of this, the basic criterion is logical completeness (possibly partial) of musical phrases, accompanied by the descending of the melody to the basic melody tone, the presence of rhythmic slowing down and a group of signs specific to the position in the chants (απόδεσμα, διπλή, κράτιμα).

The system of intonation formulas and modal signatures of the old method underlay in the process of studying Byzantine hymns. The process involved three stages: metrotonia, parallagi, melody and was based on learning musical formulas (θέσις) by heart and their designations (μεγάλες υποστάσεις).

Keywords: Kalophonic Style, Musical-Rhetorical Figures, theses (θέσεις), Byzantine chants.