

УДК 78.9

Наталя Сиротинська

ЗВ'ЯЗОК МУЗИКИ І ПОЕЗІЇ В ІРМОСІ І ПІСНІ УСПЕНСЬКОГО КАНОНУ КОЗЬМИ МАЮМСЬКОГО

Розглядаються засадничі риси формування структури сакральної монодії на прикладі ірмосу Успенського канону. Враховано визначальні риси візантійської гимнографії, базованої на досвіді давніх культур, основою яких є зв'язок поетичного тексту і мелодики. Підкреслюється значення риторики, яка відіграла особливу роль у композиції літургійних текстів і сприяла виокремленню богословських смислових акцентів. Поступово накопичувався фонд досконалих зразків греко-візантійської гимнографії, що згодом мали великий вплив на культурний розвиток слов'янських народів, в тому й українського.

Ключові слова: візантійська гимнографія, сакральна монодія, літургійні піснеспіви, ірмологіон, риторика, ірмос, канон.

Українська барокова культура відзначається знаковими змінами, які відбулися у різних мистецьких напрямках, зокрема, в ділянці літургійного співу. Завдяки створенню наприкінці XVI ст. п'ятилінійного письма, за короткий період часу в новостворених збірниках ірмологіонах було зафіксовано вибраний півчий репертуар. Видається, що ця «читабельна» форма запису дозволяє вповні зрозуміти формотворчі засади одноголосих літургійних піснеспівів, проте це не так. Погляд з позиції класичного розуміння форми і зосередження довкола мелодичної складової не дозволяє оперувати звичними для нас поняттями мажоро-мінору і тональності, визначати розмір і такт. Звідси постає необхідність віднайдення альтернативних шляхів аналізу монодії, що базуються, передовсім, на середньовічному мистецькому синкретизмі і теологічних догматах. Звідси й основне призначення літургійного співу – забезпечити максимальне розуміння сакральних текстів, що зумовлювало їх тісну взаємодію з мелодикою. Зокрема, в григоріянських напівах були відсутні позначення тривалостей, оскільки мелодичний ритм обумовлювався акцентуацією латинського тексту.

Подібні засади характерні й для візантійського мистецтва, тож не випадково саме лінгвістичний кут зору на зміст давніх музичних систем привів відомого музикознавця Трасибулоса Георгіадеса до розробки теорії музичної морфології (Rhythmologia) і квантитативної (кількісної) метрики (Quantitätsmetrik) з позиції чіткого співвідношення «ритм – мова – музика» [4, с. 45]. Георгіадес впродовж багатьох років займався вивченням старогрецької строфічної ритміки, базованої на синкретизмі мовлення, музики та руху, і на цій основі дійшов висновку, що з кінця V століття до н.е. музика греків була нероздільно зв'язана з ритмікою мовлення. Продовжуючи досліджувати основи такої єдності, науковець трактував ритмоторчу функцію мовлення як сутність історичного розвитку музики. Тож не випадково під час перекладів грецької гимнографії велика увага приділялася поетичній структурі оригіналу, що забезпечувало максимальне збереження грецької мелодики. В цьому був переконаний Мілош Велімірович, який на прикладі аналізу жанру ірмосів відзначив велику турботу слов'янських перекладачів про форму та їх дивовижну здатність зберігати метричні схеми грецьких моделей [14].

Цієї ж думки дотримувалася Раїна Палікарова-Вердей (Palikarova-Verdeil), вважаючи, що точний переклад сприяв збереженню семантичної близькості перекладів з оригіналами [12]. Такого висновку дійшов Малік Муліч, відзначаючи збереження метричної сітки за допомогою мелодики, яка вирівнювала невідповідність кількості складів у послівному перекладі музичними засобами [6]. Іноді заміна окремих слів пояснювалася бажанням зберегти метрику, а в окремих випадках збереженню метричної сітки допомагала мелодика, вирівнюючи невідповідність кількості складів у послівному перекладі музичними засобами. Якщо речення нової строфи мало на декілька силаб більше аніж зразок, то додавали декілька звуків, переважно на тій висоті, що й звук, який доповнювали, або висхідною послідовністю до нього [15, с. 373].

Про близький зв'язок між текстом і музикою на основі співпадіння розміщених акцентів писав Мілош Велімірович, підкреслюючи відповідність наголосів складам тексту та мелодичній висоті. Це стало характерною рисою візантійського співу і підтверджувалося подальшими транскрипціями невменних текстів. Безпосередній зв'язок музикологічного аспекту з філологічними студіями вбачає Роман Кривко, відзначаючи роль нотації, яка має велике значення для історико-акцентологічних досліджень [5, с. 211]. Поруч порівняльний візантійсько-руський акцентологічний аспект досліджувала Галина Алексеєва, вивчаючи графіку та зміст музичних невм [1, с. 196]. І, мабуть, найаргументованішим тут є Крістіян Ганнік, який чимало праць присвятив дослідженню проблематики візантійської музики та її слов'янської рецепції [7, 8, 9].

Одним з проблемних питань музикологічного порядку, що має пряме відношення до поетики, є ритміка. До цієї теми зверталися найавторитетніші науковці, зокрема, ще у 1830 р. грек Константин Ікономос виокремив наголос (*arses*) і кількість складів як основні формотворчі складові візантійської поетики. Звідси й відсутність музичних знаків та згадок про ритм у мелодиці, яка керувалася поетичними правилами. Як писав Карл Крумбахер, візантійська ритміка вважалася лише риторичною прикрасою, зразки якої бачимо в старогрецькій поезії і прозі: в Гомера і трагіків, у Платона та інших [11]. На думку Карстена Г'юга, 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. Все це свідчить про вагомність поетичного тексту, внутрішня структура якого дозволяє виявити мелодичні особливості. В цьому пересвідчуємось на прикладі аналізу ірмосу 1-ї пісні Успенського канону Косми Маюмського (глас 1) основі української (Любачівський ірмологіон 1674 року, Рук. 103, ЛІМ, арк. 38 зв.) та грецької редакцій [13, с. 47].

Пре - у - кра - ше^H - на Бо-жі - є - ю сла - во - ю

Свя - ше^H - на и сла^B - на Дѣ-во па - мя ти

Вся со - зы - ва - ю - ще на ве - се - лі - є вѣр - ны - я
 На - чи - на - ю - ще Ма - рї - я^М со - ли - ки и ти^М - па - ни
 Тво - є - му по - ю - ще є - ди - но - ро^Д - но - му
 Сла - ве^Н - бо я - ко про - сла - ви - ся.

Текст ірмосу виразно демонструє тричастинну структуру, що підтверджується не лише змістом, але й використанням ізосилабізму, за винятком «стискання» останнього речення¹. В такий спосіб уклалася метрична сітка, яка сформувала стійкий каркас ірмосу.

| | | | |
|--------------------------|-------------------|-----------------------|--------------|
| Пре-у-кра-шен-на (5) | Бо-жі-є-ю (4) | сла-во-ю (3) | – 12 складів |
| Свя-щен-на и сла-вна (6) | Дѣ-во (2) | па-мят ти (3) | – 11 складів |
| Вся со-зы-ва-ю-ще (6) | на ве-се-лі-є (5) | вѣ-рны-я (3) | – 14 складів |
| На-чи-на-ю-ще (5) | Ма-рї-ям со (4) | ли-ки тим-па-ны (5) | – 14 складів |
| Тво-є-му (3) | по-ю-ще (3) | є-ди-но-род-но-му (6) | – 12 складів |
| Слав-но (2) | я-ко (2) | про-сла-ви-ся (4) | – 8 складів |

Подібне спостерігаємо і в грецькому тексті, який також демонструє відповідний принцип метричної структури: ізосилабізм у двох із трьох частин піснеспіву. А спільність обидвох зразків проявляється у застосуванні загального композиційного принципу – максимального розширення серединної частини.

| | | | |
|----------------------|---------------------|------------------------|---------------------------------|
| Πε-ποι-κιλ-μέ-νη (5) | τῆ Θε-ία (3) | δό-ξη (2) | – 10 складів |
| ἡ ἱε-ρά (3) | καὶ εὐ-κλε-ής, (4) | παρ-θέ-νε, (3) | μνή-με σου (3) – 13 складів |
| Πάν-τας (2) | συ-νηυ-γά-γε-το (5) | πρὸς εὐ-φρο-σύ-νην (5) | τοὺς πτε-τούς (3) – 15 складів |
| ἐ-ξαρ-χού-σης (4) | Μα-ρι-άμ (3) | με-τὰ χο-ρῶν (4) | καὶ τυμ-πά-νων (4) – 15 складів |
| τῷ σῶ (2) | ῥ-δον-τας (3) | μο-νο-γε-νεῖ (4) | – 9 складів |
| ἐν-δό-ξως (3) | ὅ-τι (2) | δε-δό-ζασ-ται (4) | – 9 складів |

Обидва тексти підтверджують збереження послівного порядку слів у перекладах, що виявляє часту силабічну тотожність грецьких і церковнослов'янських текстів:

| | | | |
|--------------------|----------------|------------|------------|
| Пре-у-кра-шен-на | Бо-жі-є-ю | сла-во-ю | |
| Πε-ποι-κιλ- μέ- νη | τῆ Θε-ία | δό-ξη | |
| Свя-щен-на и | сла-вна | Дѣ-во | па-мят ти |
| ἡ ἱε - ρά | καὶ εὐ-κλε-ής, | παρ-θέ-νε, | μνή-με σου |

¹ Уточнимо, що останнє речення не завжди відповідало метричній структурі попередніх і, ймовірно, це було пов'язано з практикою використання стандартних каденційних речень у різних піснеспівах.

Вся со-зы- ва-ю-ще на ве-се-лі-є вѣ-рны-я
 Πάν-τας συ-νῆ-γά-γε-το πρὸς εὐ-φρο-σύ-νην τοὺς λι-ξ-τούς
 На-чи-на-ю-ще Ма-рі-ям со ли-ки тим-па-ны
 ἐ-ξαρ-χοῦ-σης Μα-ρι-ᾶμ με-τὰ χο-ρῶν καὶ τυμ-πά-νων
 Тво-е-му по-ю-ще е-ди-но-ро-дно-му
 τῷ σῶ ᾄ-δον-τας μο-νο-γε-νεῖ
 Сла-вно я-ко про-сла-ви-ся
 ἐν-δό-ξως ὅ-τι δε-δό-ζασ-ται.

Важливо простежити як мелодична метрика реагує на співвідношення поетичної метрики. Для цього оберемо за одиницю половинну тривалість – метричну силабо-ноту і полічимо відповідну кількість у кожному мелодичному реченні. На жаль, ми не можемо зробити подібне у грецькому ірмосі, так як визначення тривалостей невменного запису не є розв’язаним остаточно і в транскрипціях означено не завжди точно [2].

| | |
|----------------------------------|----------------|
| Преукрашенна Божією славою | 16 (половинок) |
| Священна и славна Діво память ти | 18 |
| Вся созывающе на веселіе вѣрныя | 18 |
| Начинающе Маріям со лики тимпаны | 18 |
| Твоему поюше едиnorodному | 18 |
| Славно яко прославися | 12 |

Музична метрика демонструє дещо відмінну композиційну картину – більшість мелодичних речень, окрім останнього, тривають приблизно однаковий час. Завдяки розспівуванню окремих силаб музика «вирівнює» поетичні «нерівності», шліфуючи «рамку» загальної композиції. Така майже математична стрункність впливає на загальний характер піснеспіву, в якому мелодичне розширення силаб у крайніх розділах сприяє їх розспівності, тоді як серединний розділ на цьому фоні сприймається більш стримано і декламаційно. В такий спосіб музично-поетична метрика надає характерної виразовості невеликому за об’ємом ірмосу, а в тому й краси, що суголосне ще античному трактуванню форми.

Порівнюючи окремі фрагменти метричної сітки ірмосу, спостерігаємо випадки врівноваження протиставлених слів в межах речень за допомогою мелодії. Також у першому реченні *Преукрашенна Божією славою* на перше слово *преукрашенна* (5 складів) припадає 7 половинок, а на останнє у цьому реченні слово *славою* (3 склади) – 5 половинок; у другому реченні *священна і славна Діво память твоя* на 3 склади першого слова *священна* припадає 4 половинки, а на один склад останнього в реченні слова *ти* – також 4 половинки. Подібно узгоджені два каденційні слова двох останніх речень ірмосу: на 7 складів *едиnorodному* припадає 8 половинок, а на 4 склади *прославися* – 9 половинок. Так досягається певного мелодичного вирівнювання силабічно відмінних слів в контексті загальної форми. Це, властиво, і є підтвердженням важливої функції мелодики – «вирівнювати» та «шліфувати» загальну композицію відповідно до естетичних вимог стилю.

Ірмос 1-ї пісні канону виявляє ще один важливий рівень зв'язку поезики з мелодикою. Співставляючи наголошені склади словесного тексту і мелодичні акценти, спостерігаємо їх виразне узгодження – мелодика виразно рухається в межах акцентованих силаб. Наголошений склад підсилюється або найвищим звуком висхідної мелодичної ланки, який досягається поступово чи, рідше, стрибком, або виділяється тривалістю звучання, переважно половинними тривалостями на противагу чверткам. Отож, групування чверток по два або чотири звуки можуть підводити до акценту-мікровершини слова чи підкреслити її низхідною ланкою. Важливо простежити, наскільки характерною є залежність мелодики від акцентованих силаб поетичного тексту у грецькому ірмосі.

Πε - ποι - κιλ - μέ - νη τη Θεί - α δό - ξη
 ή i - ε - ρά και ευ - κλε - ής, παρ - θε - νε, μνή - με σου
 Πάν - τας συν - η - γά - γε - το πρός ευ - φρό - σύ - νην τούς πι - στούς
 ες - αρ - χού - σης Μα - ρί - άμ με - τά χο - ρών και τυμ - πά - νων
 τῷ σῷ ἄ - δον - τας μο - νο - γε - νεῖ
 έν - δό - ξως ὁ - τι δε - δό - ξα - σται.

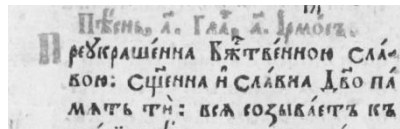
Транскрипція грецького ірмосу переконує в тому, що принцип силабічного акценту визначає напрямок мелодичного руху. Більше того, задля підкреслення наголошених силаб, у транскрибованих текстах проставлені акценти над відповідними складами, що допомагає візуально увиразнити акценти, оскільки проблему чіткої диференціації невменних тривалостей поки що не розв'язано, про що вже йшлося.

Важливе питання, яке виникає у зв'язку з попередніми спостереженнями, полягає в наступному: якщо порядок слів в обидвох зразках збережений, а силабічна відповідність суттєво наближена, то наскільки близькою до оригіналу є мелодика слов'янського ірмосу і що було особливо важливим для її збереження в процесі адаптації літургійних піснеспівів?

Звернемо увагу на значення акцентованих силаб, але на рівні їх порівняння у грецькому та церковнослов'янському текстах. Проте зробимо це в особливий спосіб: у церковнослов'янському тексті підкреслимо склади, виділені мелодично. Це може бути найдовша витримана тривалість, відповідна одній силабі серед усіх складів одного слова, найвища або найнижча у мелодичній послідовності, або підведена мелодично. В такий спосіб вибудуємо наступне співвідношення акцентованих силаб:

Пре-у-кра-шен-на Бо-жі-є-ю сла-во-ю
 Пе-ποι-κιλ-μέ-νη τῆ Θε-ία δό-ξη
 Свя-щен-на и сла-вна Дѣ-во па-мят ти
 ἡ ἱ-ε-ρά και εὐ-κλε-ής, παρ-θέ-νε, μνή-με σου
 Вся со-зы-ва-ю-ще на ве-се-лі-є вѣ-рны-я
 Πάν-τας συ-νηυ-γά-γε-το πρὸς εὐ-φρο-σύ-νην τοὺς πις-τούς
 На-чи-на-ю-ще Ма-рі-ям со ли-ки тим-па-ны
 ἐ-ξαρ-χού-σης Μα-ριαίμ με-τὰ χο-ρὼν και τυμ-πά-νων
 Тво-е-му по-ю-ще е-ди-но-род-но-му
 τῷ σῶ ᾠ-δον-τας μο-νο-γε-νεῖ
 Сла-вно я-ко про-сла-ви-ся
 ἐν-δό-ξως ὅ-τι δε-δό-ζα-σ-ται.

По-перше, переконуємось, що багато слів зберігають однакову кількість складів, по-друге, мелодика української редакції ірмосу в окремих випадках порушує логіку слов'янської вимови, проте зберігає акценти грецького оригіналу. Так, наголос у слові *Пре-у-кра-шен-на* на 4-му складі не є відповідним для слов'ян, але він співпадає з грецьким *πε-ποι-κιλ-μέ-νη* і така практика закріпилася у друкованих виданнях, зокрема, у Львівському Антологіоні 1694 р:



З грецькою акцентуацією пов'язані також наголоси у словах *вѣ-рны-я* / *τοὺς πις-τούς*, *по-ю-ще* / *ᾠ-δον-τας*. В інших випадках, коли існувала різниця у кількості складів, перекладачі дотримувалися зворотнього рахунку, надаючи переваги співпадінню прикінцевих складів: *Бо-жі-є-ю* / *Θε-ία*, *сла-во-ю* / *δό-ξη*, *Дѣ-во* / *παρ-θέ-νε*. Співпадіння кінцевих наголошених силаб сприяло збереженню не лише поетичної милозвучності, але й мелодики. Завдяки транскрипції грецького ірмосу маємо можливість співставити обидва зразки для докладнішого порівняння²:

² Звертаємо увагу на різні ключі запису піснеспівів: грецька транскрипція у ключі «соль», тоді як український запис у ключі «до», проте ця відмінність на відстані секунди дозволяє порівняти напрямок руху мелодики та подібність мелодичних послідовок.

Вся со - зы - ва-ю-ше на ве - се - лі - є вѣ - рны - я
 Πάν - τας συν - η - γά - γε - το πρὸς εὐ - φρό - σύ - νην τοὺς πι - ζτούς

На - чи - на - ю - ше Ма - рі - я^М со ли - ки и ти^М па - ны
 ἐξ - αρ - χού - σης Μα - ρί - ᾶς με - τὰ χο - ρὸν καὶ τὸν πά - νον

Тво - є - му по - ю - ше є - ди - но - ро²но - му
 τῷ σῶ ἁ - δον - τας μο - νο - γε - νεῖ

Сла - ве^М - бо я - ко про - сла - ви - ся
 ἐν - δό - ξως ὁ - τι δε - δό - εα - σται

Спостерігаємо, як часто в обидвох зразках співпадає напрямок мелодичного руху, керований акцентуацією грецького оригіналу, як мелодика у випадках невідповідності кількості складів тексту «доспіває» відсутній склад, заповнюючи силабічну недостатність мелодичними звуко-силабами. Така співдія музики й тексту переконує у намаганні зберегти в українському ірмосі зв'язок з грецьким оригіналом, а в тому, мабуть, і відчуття тяглості з давньою літургійною практикою.

Подібно проаналізуємо зразок українського ірмосу, звертаючи увагу на відповідність його структури грецькому оригіналу³. На перший погляд, український варіант є більш розспівним, проте певну «скромність» оригіналу можна пояснити доволі схематичним прочитанням невменних транскрипцій, тоді як в українському лінійному записі мелодичні інтонації фіксувалися буквально. Натомість у грецькому варіанті спостерігаємо присутність стрибків та розгорнутих висхідних мотивів, тоді як діапазон українського ірмосу витриманий в межах сексти («g» малої октави – «e» першої октави) із плавним голосоведенням мелодики. Тож на цьому фоні грецький ірмос є контрастніший за своєю внутрішньою будовою, проте детальніший аналіз виявляє більше спільного, аніж відмінного.

Найбільш контрастним у піснеспіві є перше речення першої частини. Натомість використано інший метод – постійне оспівування-кружляння довкола опорного ступеня «сі» малої октави, яке поступово переростає до наступної опори кварта «а» малої октави – «d» першої октави, в межах якої надалі відбуватиметься подальший розвиток мелодики.

³ Звернемо увагу, що відмінність поміж двома зразками полягає в тому, що грецька транскрипція є, до певної міри, лаконічною схемою мелодії, тоді як український лінійний запис є виконавською інтерпретацією.

Пре - у - кра - ше^H - на Бо-жі - є - ю сла - во - ю

Свя - ще^H - на и сла^B - на Дѣ-во па - мят ти

Друге речення одразу ж починається динамічним розширенням попередньо експонованої квати «a-d» та її секвенційним проведенням на тон вище, досягаючи верхньої вершини «e» першої октави. Ця вершина розв'язується низхідним опусканням до спочатку виокремленого звуку «а» малої октави, після чого мелодична лінія врівноважується. Саме цей мелодичний зворот на словах «священна і славна» дуже близько повторює грецький варіант: спостерігаємо міцно поєднані дві висхідні квартові ланки у єдину конструкцію з вершиною на звуці «е», що розв'язується низхідними рівними кроками на слові «Дѣво». Завершується перша частина також висхідним зворотом, який, як і в грецькому ірмосі, готує плавний перехід до наступної частини. Так, друге речення першої частини демонструє виразну подібність до грецького джерела.

Наступна друга частина також має цікаву композицію, дещо відмінну від грецького зразка. Тоді як в грецькому варіанті серединна частина є силабічною і стриманою стосовно мелодичної розспівності, то український ірмос демонструє інший підхід. Мелодика першого речення знову контрастує з оригіналом, оскільки спостерігаємо плавне «ковзання» в межах попередньої інтонованої квати «a-d», натомість друге речення близьке до грецького джерела.

Вся со - зы - ва-юще на ве - се - лі - є вѣр - ны - я

На - чи - на - ю - ше Ма - рі - я^M со ли - ки и ти^M па - ни

Відзначимо, що цікавою знахідкою українського ірмосу є поєднання першого і другого речень серединної частини: висхідна каденційна кварта «a-d» підіймається до наступної квати «h-e» на початку другого речення, що виразно підкреслює їх секвенційну зв'язку, в якій перша ланка буквально «виштовхує» наступну на початку другого речення. Так серединна частина динамізується і повторює цей мелодичний фрагмент на словах *Маріям со лики*, а досягнувши кульмінації на звуці «е» першої октави, мелодія одразу ж змінює напрямок руху і плавними низхідними кроками готує початок останньої третьої частини.

Третя частина, як і перша, має прославний характер:

Тво - є - му по - ю - ше є - ди - но - ро^Dно - му

Сла - ве^H - бо я - ко про - сла - ви - ся.

Перше речення третьої частини ірмосу повертається до інтонації початкового мотиву ірмосу; спостерігаємо мелодичну спорідненість із початковою поспівкою

на слові «преукрашення» – розспівність з опорою на «h» та «g» малої октави. Тематична повторність початків крайніх частин надає останній характеру репризності, чого не можна сказати про грецький зразок. Проте, як і в грецькому ірмосі, перше речення третьої частини зберігає інтонаційну цілісність, двічі підіймаючись до найвищої кульмінації – звука «e» першої октави, виділяючи слово «єдинородний». У такий спосіб передостаннє речення набуває цілісності та виконує функцію кульмінації всього піснеспіву, що є характерним і для оригіналу. Цій найвищій за напругою і висотою точці заключної частини на зміну приходиться останнє речення, яке протилежним рухом мелодики логічно завершує не лише останню частину, але й весь піснеспів. Виправдовуючи завершальну функцію, останнє речення ірмосу продовжує стримувати мелодичний рух, привносячи заспокоєння сповільненим низхідним інтонаційним «звуженням» від квартової ланки «d-a» до терцової «с-a» із наступною розспіваною секундовою ланкою «h-a».

Загальний аналіз мелодичної драматургії ірмосу 1-ї пісні канону празника Успення має певну логіку розвитку. Перша частина експонує основний мелодичний матеріал:

– звук «h» та його терцову зону «h-g» малої октави, що утверджує мажорний нахил уже на початку ірмосу;

– секундову інтонацію «h-a», що надалі повторюється у завершальній каденції всього піснеспіву;

Центральним мелодичним зерном ірмосу є два висхідні тетрахрди «a-h-c-d» та «h-c-d-e», які вперше експонуються в першій частині, тричі проводяться в другій частині, а також в останній третій. При цьому демонструється виразна логіка розвитку – від експонування в першій частині, через динамічний імпульс в другій до виразної прослави в третій (двічі проходить висхідна кварта «h-e»). Така повторність підкреслює наскрізний характер мелодики ірмосу і надає цілісності поетичній формі, яка має виразну тричастинну структуру.

Цілісності українському ірмосу надає також логічна послідовність ладових акцентів, які мають паралельно-перемінний характер і пов'язані з інтервальними побудовами: терцова опора «h-g» має виразний мажорний характер і використовується у відповідних змістовних зонах. На початку першої частини на слові *преукрашення*, посередині другої частини на словах «созиваюче на веселіє», на початку третьої частини на слові «Твоєму». Подібні місця відтіняються мінорним нахилом, який звучить в межах мінорної еолійської кварта «a-d» та фригійської «h-e». Зауважмо важливу рису, пов'язану з попередньо визначеною мажорною зоною, зосередженою довкола звука «h». В одному випадку цей звук використовується як верхня опора мажорної терції «g-h», а в іншому – як нижня опора тетрахорду «h-e», як інтонація, що привносить інтонації мінорного нахилу. Тож звук «h» містить великий розвитковий потенціал та енергію, перебуваючи у найбільш вигідному розміщенні, з якого легко потрапляє у ключові зони драматургічної сітки. В такий спосіб забезпечується відчуття ладової перемінності, що надає мелодиці контрастного звучання в межах плинності мелодичного розгортання.

Мелодика, досягаючи поряд з поетикою слова стрункої симетрії форми, також сприяє формуванню поетичних сув'язей, поєднуючи слова у словосполучення, допомагає уникнути дроблення і дискретності окремих одиниць тексту. У цьому

найбільше сприяє постійна змінність висхідного та низхідного руху, що, немов дихання, дозволяє поєднувати слова на піднесенні чи спаді мелодичного відрізка: «священна і славна», «Твоєму поюще» – розірвати такі ланки складно й недоцільно. Зазначимо, що така практика запозичена з грецького оригіналу.

Важливим елементом драматургії є музичні каденції і, як пише Надія Горюхіна, таку поетичну характеристику як «римування» в музиці, виразніше видно в кадансах:

«Музичний період набуває єдності завдяки узгодженню кадансів. Кадансові питання – відповіді поєднуються і синтаксично і інтонаційно, немов рифми, виконуючи не тільки роль розділових знаків в структурі цілого, але і певну тонічну функцію – створення слухових відчуттів часткової або повної зупинки звучання, образів очікування, гальмування, поштовху, спрямування вперед» [3, с. 112].

Подібні функції спостерігаємо в обидвох ірмосах, з невеликою різницею. Шість речень українського ірмосу виразно обрамлюються кадансовими поспівками першого і останнього речень, які пов'язані мелодичним устоем звука «а» малої октави. Натомість каданси 2-го і 5-го речень незавершені, що зміщує їх розв'язання до початків наступних речень. У цьому відношенні грецький ірмос є значно скромнішим, оскільки інтонації більшості каденцій, за винятком 2-го і 5-го речень, використовують повторність фінальних ступенів.

Важливо порівняти особливості відображення тричастинності поетичного тексту в музичній формі обидвох ірмосів. У грецькому піснеспіві виявляємо форму дзеркального відображення, а в українському – наближену до тричастинної репрізної форми. Проте, незалежно від форми, мелодика та композиційні елементи зосереджені довкола відображення акцентів богословського змісту.

Тричастинність загальної форми має різні прояви, які спостерігаємо на різних рівнях. Зокрема, в кожній з частин зустрічаємо визначення особи:

В 1-й частині *Богородиці* – пам'ят ти.

В 2-й частині *людей* – вѣрн'я.

В 3-й частині *Господа* – єдинокорному.

Структура кожного речення побудована за принципом паралелізму та трьох вертикальних колонов:

| | | |
|--------------------------------|----------------------|---------------------------|
| Преукрашенна (прикметник) | Божією (іменник) | славою (іменник) |
| Священна и славна (прикметник) | Дѣво (іменник) | твоя (займенник) |
| Вся созивающе (дієслово) | на веселіє (іменник) | вѣрн'я (іменник) |
| Начинающе (дієслово) | Маріям (іменник) | со лики тимпаны (іменник) |
| Твоєму (займенник) | поюще (дієслово) | єдинокорному (іменник) |
| Славно (прислівник) | яко (прислівник) | прославіся (дієслово) |

Вертикальна схема тексту засвідчує стрункність внутрішньої структури речень кожної з частин: перші дві частини мають однакову структуру за винятком перших слів, які змінюючись, надають естетичного (прикметник) або динамічного (дієслово) навантаження тексту і мелодії. Третя частина відмінна від попередніх двох, і ця зміна, ймовірно, полягає у запозиченні структурного матеріалу попередніх частин, що є характерним для репрізності як форми підсумовування. Саме таке лінгвістичне прочитання тексту якнайбільш відповідає формі українського ірмосу.

Зокрема, початки речень третьої частини демонструють запозичення каденційних слів у реченнях першої частини (подібно, як в мелодичному аналізі). Спостерігаємо наступне: *славою* змінюється на *славно*, *твоя* на *твоєму*, що граматично пов'язане зі зміною жіночого роду на чоловічий, а у смисловому відношенні поєднує Матір і Сина.

Преукрашенна Божією **славою**
 Священна и **славна** Дѣво памят **ти**
 Вся созивающе на веселіе вѣрныя
 Начинающе Маріям со лики тимпаны
Твоєму поюще єдинородному
Славно яко **прославися**.

У третій частині ірмосу використовується форма прославлення Христа як *єдинородного*, що також можна поєднати із словом *преукрашенна*, хоч на перший погляд ці слова видаються не пов'язаними поміж собою. Проте обидва мають складну структуру: у слові *преукрашенна* префікс звучить відокремлено, оскільки зіставлені дві голосні *пре-украшена*, а слово *єдино-родному* складається з двох іменників.

Обидві перші частини словесного ряду мають за мету підкреслити виняткове значення наступних коренів: *пре* як найвищий ступінь краси, *єдино* як єдиного народженого Сина Божого (Єдинородний Сине і Слове Божій). Знаючи цю молитовну формулу, впізнаємо зв'язок поміж першим і останім реченнями:

*Преукрашенна Божією славою, Діво
 єдинородному* (Сину і Слову Божію) –

так незримо відчувається непромовлений зміст, єднаючий Матір і Сина, земне і небесне, що так яскраво засвідчено празником Успення.

Пов'язані також і відповідні поспівки, які відповідають змісту: естетичний ступінь прикметника *пре-украшенна* виділяється розспівністю складів, а прославлений зміст – звеличення Господа як *єдинородного* відображено у динаміці висхідного руху до найвищої точки піснеспіву – звука «е» першої октави. Обидві поспівки об'єднані також опорним звуком «h» малої октави, який є «альфою і омегою» інтонаційної канви всього піснеспіву:



У такий спосіб мелодична структура ірмосу отримує ще одне підтвердження лаконічної і, водночас, досконалої виразовості фрагментів, що надають формі цілісності та змістовності.

Аналіз ірмосу засвідчує не лише цілком очевидну спадкоємність греко-візантійської традиції, але й тлумачить суть поділу візантійцями музики на два роди: *musica theorica* та *musica practica*. Останній вважався нижчим, оскільки передбачав практичне опанування інструментом, тоді як перший – *theorica* – визнавався високим мистецтвом, яке передбачає розуміння суті музики, її божественної природи, досконалої форми і краси. Така єрархія у сприйнятті музики вже

давно втратила своє значення, тож представлений нами ірмос для невідготованого слухача видається простим з точки зору сучасного мистецтва. Проте мистецтво середньовіччя вимагає, насамперед, віртуозного володіння засадами богослов'я, поезики і музики як засобами відображення в мініатюрному ірмосі глибинних значень, в чому й полягала майстерність мистецької екзегези гимнографів.

Natalia Syrotynska. Connections Music and Poetry on the example of the 1 Heirmos of the first ode Kozma Mayumskyy's Assumption canon. Poetic richness of the Christian rite formed for centuries on ancient poetry and philosophy, Scripture and sermons Holy Fathers. These origenes were true basis of the large body of liturgical chants. In the future, they really influenced future cultural development of the Slavic peoples, including Ukrainian.

On the example of the Heirmos of the first ode Kozma Mayumskyy's Assumption canon, research the basic structure of sacred monody, which explain connection poetic text and melody. This composition arrangement facilitates provision theological meaning accents. This practice has ancient roots. The early period of Christianity rite focused on the dialogue of the Christian doctrine and secular education, based on ancient tradition. Particular influence belong the Alexandrian school, where were learned Scripture, classical poetry, grammar, rhetoric, history, mathematics, cosmography, ancient philosophy, and Eastern religious teachings: Egyptian, Persian, Indian etc. This experience influenced on the formation of the Christian worship, particularly in the poetic splendor of the liturgical texts. Artistic effect achieved by using sophisticated means of poetry: worlds plays, symmetry considerations, alliteration, parallelism etc. On this basis, the bright poetic form become a characteristic features of the medieval hymnography, and in these way was distributed Christian doctrines.

The period of special scientific interest in Byzantine hymnography associated with the opening of the cardinal J-B. Pitre, who in his work "Hymnographie de l'Église greque" for the first discovered the poetic structure of the sacred chants. This idea opened the new phase of researching of the hymnography genres, also this way opened a new perception the liturgical chants. It's important, that the Pitre's opening and its significance for medieval studies, wrote Lviv's theologian Mykhajlo Zaleski Lviv at the beginning of the twentieth century.

Later, scientist Roman Jakobson suggested about the preservation of the metrics and compositional forms for the Greek translation of the liturgical texts in Slavonic language. It's very important evidence of the preservation the Greek melodies in the chants of the Slavs-Russian rite. Such an artistic perfection of the liturgical chant along with laconic theological content proves not only consummate content of Ukrainian sacral monody but also persuades in probable continuity of Greek-Byzantium tradition.

Key words: byzantine hymnography, sacred monody, liturgical chants, heirmologion, rhetoric, irmos, canon.

Література

1. Алексеева Г. Акцентология в византийской и русской певческих традициях как фактор национальной традиции // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung, Bonn, 7.–10. Juni 2005* / вид. Hans Rothe, Dagmar Christians. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh 2007. S. 187–202.
2. Ганнік К. Проблеми ритміки візантійського пісенспіву // *Καλοφώνια*. Вип. 6. Львів, 2012. С. 172–190.
3. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев: Музична Україна, 1985.

4. Єфіменко А. Трасибулос Георгіадес – засновник «мюнхенської школи» // *Українська музика*. Щоквартальник. Ч. 3–4 (5–6). Львів, 2013. С. 43–56.
5. Кривко Р. Славянская гимнография IX–XII вв. в исследованиях и изданиях 1985–2004 гг. // *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, Band 50/2004. Wien 2005. S. 203–233.
6. Мулич М. К вопросу о художественном мастерстве в древнейших славянских переводах служебных миней // *Кирилл Солунский*, 2. Скопје, 1970. С. 252–256.
7. Hannick Ch. Chomonie und historische Phonetik des Altrussischen // *Лингвистическая полифония*. – Москва, 2007. С. 212–221.
8. Hannick Ch. Early Slavic Liturgical Hymns in Musicological Context // *Ricerche Slavistiche* 41 (1994). P. 9–30.
9. Hannick Ch. Ton und Wort in slavischen liturgischen Hymnen // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit*: Bonn. 7–10. Juni 2005. [Patristica slavica, 15]. München – Wien – Zürich, 2007. S. 175–186.
10. Fundamental Problems of Early Slavic Music and Poetry / вид. Christian Hannick [=MMB, Subsidia, 6, Studies in Fragmenta Chiliandarica Palaeoslavica, 2]. Copenhagen, 1978.
11. Krumbacher K. *Gesch. d. byz. Litt.*, fi. Aufl. München 1807.
12. Palikarova-Verdeil R.. *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes* [=Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia, Vol. III]. Copenhagen, 1953.
13. The hymns of the Hirmologium. The First Mode. The First Plagal Mode / Transcribed by Aglaia Ayoutanti and Maria Stohr, reviser and annotated by Carsten Hoeg with the assistance of Jorgen Raasted. – Copenhagen 1952.
14. Velimirović M. The byzantine heirmos and heirmologion // *Gattungen der Musik in einzeldarstellungen*. – München, 1973. С. 192–245.
15. Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford 1949, ²1961, ³1998; польськ. перекл.: *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej* / пер. М. Kaziński. Kraków: Homini 2006.

