

УДК 785

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-16>**Ігор Леонідович Сахно**

ORCID: 0009-0007-5318-640X

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хорового диригування
та академічного співу
Харківської державної академії культури
Sakhnopsalt@gmail.com

ТРАДИЦІЯ ВИКОНАННЯ РОЗСПІВУ ЯК СТАТУТНОЇ ЦЕРКОВНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Мета роботи – систематизація настанов щодо оцінки, виконання (способу інтонування) та сприймання під час практичного втілення богослужебного співу у його статутних формах.

Методологія дослідження базується на компаративному аналізі співу сучасних різноетнічних практиків візантійської церковно-співочої культури, створенні логіко-структурної моделі інтонування, придатної для озвучування богослужіння адаптованими до церковнослов'янських текстів піснеспівами.

Наукова новизна: вперше зроблено спробу сформулювати та інтегрувати всі необхідні практичні риси для статутно правильного способу інтонування візантійського літургійного співу; конкретизовано термінологію щодо статутного церковного співу у контексті загальної культури літургійного інтонування.

Висновки. У процесі дослідження статутних форм літургійного мистецтва як аскетичної дисципліни визначено декілька основних віх для їхнього правильного розуміння, виконання і сприймання, а також сформульовано та уточнено декілька термінів відносно церковного мистецтва в цілому та звукового наповнення богослужіння зокрема.

На основі загального історичного огляду здійснено спробу змістити термінологічний акцент відносно основного виду розспівної традиції Русі зі **знаменного** розспіву у бік **стовпового** розспіву.

Результати дослідження дозволяють наголосити на виключно мелодійній основі в статутній культурі церковного співу та її переважанні над гармонією (навіть у багатоголосних етнічних співочих культурах). Крім того вперше акцентовано можливість молитовного домінування мелодії над поетичним текстом в мелізматичному типі викладення.

Розглянуто проблеми чіткості вимови тексту в умовах храмової акустики в співі або читанні, зокрема з двома й більше приголосними звуками впритул. Практикам кліросу, які працюють у розспівній традиції, пропонується замість **правила вокального переносу**, притаманного традиційному способу вокалізації, повернутися до стародавнього прийому **доцільної роздільномовності**.

В цілому у дослідженні вказано на проблеми озвучання богослужіння православної церкви і надано певні настанови практикам відродження розспівної культури церковного співу.

Ключові слова: музичне мистецтво, хор, літургійний спів, церковні тексти, церковний спів, візантійська традиція.

Sakhno Ihor Leonidovych, Candidate in Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of the Choir Conducting and Academical Singing of the Kharkiv State Academy of Culture

The tradition of chant as a statutory church discipline

The purpose of the paper is to systematise the guidelines for evaluation, performance (intonation) and perception during the practical implementation of liturgical singing in its statutory forms.

The research methodology is based on a comparative analysis of the singing of modern multiethnic practitioners of Byzantine church singing culture, the creation of a logical and structural model of intonation suitable for sounding the service with hymns adapted to Church Slavonic texts.

The scientific novelty: for the first time, an attempt was made to formulate and integrate all the necessary practical features for the statutorily correct way of intoning Byzantine liturgical singing; the terminology for statutory church singing in the context of the general culture of liturgical intonation was specified.

Conclusions. In the course of the study of the statutory forms of liturgical art as an ascetic discipline, several major milestones have been identified for their correct understanding, performance, and perception, and several terms have been formulated and clarified about church art in general and the sound content of worship in particular.

Based on a general historical overview, an attempt is made to shift the terminological emphasis about the main type of chant tradition of Rus from sign chant to stave chant.

The results of the study allow us to emphasise the exclusively melodic basis in the statutory culture of church singing and its predominance over harmony (even in polyphonic ethnic singing cultures). In addition, the possibility of prayerful dominance of melody over the poetic text in the melismatic type of presentation is emphasised for the first time.

The problems of the clarity of the text's pronunciation in the conditions of temple acoustics in singing or reading, in particular with two or more consonant sounds close together, are considered. It is suggested that instead of the rule of vocal transposition inherent in the traditional method of vocalisation, kliros practitioners working in the chant tradition should return to the ancient technique of expedient separateness.

In general, the study points out the problems of sounding the divine service of the Orthodox Church and provides certain guidelines for the practice of reviving the chant culture of church singing.

Key words: *musical art, choir, liturgical singing, church texts, church singing, Byzantine tradition.*

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що статутна літургійно-співоча традиція Візантії (в історичному сенсі), яка свого часу дала початок європейській музичній культурі, представляє жвавий інтерес як для історико-музикознавчої науки, так і для тих практиків церковного співу, які культивують цей напрямок. Його вивчення ще далеке від завершення, подібно до того, як далекий від нього процес формування самих традицій і їх письмових фіксацій, оскільки вони є невід’ємною частиною живої практики церкви. Як і все живе, статутне церковне мистецтво схильне до історичних коливань і хвилеподібних закономірностей. Тобто періоди ослаблення, або явного зникнення, змінюються періодами актуалізації. У будь-якому випадку, за умови життя самої церкви, відкриті всі можливості для *практичного* засвоєння норм церковного співочого мистецтва.

Мета дослідження – систематизація настанов щодо оцінки, виконання (способу інтонування) та сприймання під час практичного втілення богослужбового співу у його статутних формах.

Наукова новизна. Вперше зроблено спробу сформулювати та інтегрувати всі необхідні практичні риси для статутно правильного способу інтонування візантійського літургійного співу; конкретизовано термінологію щодо статутного церковного співу у контексті загальної культури літургійного інтонування.

Виклад основного матеріалу

Літургійний спів як невід’ємна частина Церковного Передання: традиція та звичай

Незважаючи на велику кількість досліджень розспівної практики у різних її аспектах, роздільномовність майже ніколи не отримувала суттєвої наукової уваги. Окремі роздуми містить робота Петера Сарафова [1], у подальшому цю проблематику розробляв лише автор даної роботи [2, 3], оскільки практична діяльність у цій сфері сприяла як теоретичному, так і методологічному занурення у заявлену проблематику.

Пропонована стаття, хоч і не включає в себе реконструкцію давньої традиції літургійного співу, проте ультракорткі історичні екскурси неминучі. Оціночних суджень з позицій православного аскетизму і традиції в цілому не уникнути, тому в контексті змісту статті виникає необхідність провести історико-канонічну паралель між *сучасними* православними співочими культурами – візантійською (Греція, Болгарія, Румунія, Молдова, частково Сербія) та руською (Україна, Росія, частково Білорусь і Польща).

Культурна хвилеподібність в історичній перспективі, природна, як для всіх явищ в природі, так і для людської творчості, зазвичай звана соціальною, у всіх цих етнічних культурах була приблизно ідентичною. Віхи зародження, розвитку, занепаду та ознаки відродження статутної форми церковного мистецтва найбільш рельєфно помітні за зразком сучасної руської, а також грецької та грузинської літургійно-співочої культури. Початковий період розвитку літургійного співу на Русі (якщо звернутися до документів традиції – рукописів) деякий час обмежувався безпосереднім копіюванням грецьких зразків палеовізантійського періоду (з грецьким і церковнослов'янським підтекстом), які дійшли до нас в двох термінологічно відомих в музикознавстві типах нотації – *Куаленівській* та *Шартрській*. Останній відрізнявся певною мелізматичною складністю (що відразу помітно з дворівневого зображення), швидко еволюціонував в *кондакарне* знам'я. Перший був простішим, і за фактурою близьким до силабічного викладу в сучасній «візантійській» (а також руській в наспівках стовпового розспіву) практиці. Про семантику обох позначень є багато наукових досліджень.

До чотирнадцятого століття на Русі спостерігається згортка і забуття кондакарського співу і дозрівання абсолютно ексклюзивної, зі специфічними впізнаваними формами, моделі інтонації літургійних текстів, відомої як *знамений* (або *стовповий*) спів. У науковій і церковно-співочій літературі цей спів називається в першу чергу *знаменим*, що вимагає уточнення термінологічної правильності. *Знамений розспів* – це перш за все загальна назва мелодійної традиції співу руської церкви, яка з'явилася від *знакового* (на відміну від *нотолінійного*) способу запису мелодій. Таким чином, *знаменим співом* за своєю суттю слід назвати всі види розспіву, які існують повсюдно в нашому богослужінні близько восьми століть: *Стовповий*,

Демественій, Строчний, Путній. Проте в сучасній літературі і нечисленних практиках більш поширений термін *знаменій розспів* зазвичай застосовується до основи всіх типів – розспіву *стовповому*. Про його першість серед інших видів співу свідчить і сама назва – стовповий (від «стовп» – основа). Звідси – євангельський стовп (цикл з 11 євангельських глав Утрени), гласовий стовп (восьмитижневий цикл співів Октоїха). Внесення коректив в усталену термінологію найчастіше не дає результатів, але спробу змістити акцент в назві зі *знаменого* до *стовпового* ми вважаємо важливою.

Шістнадцяте і сімнадцяте століття в розвитку літургійного співу на Русі вважаються кульмінаційними. Зокрема, до цього часу з'явилися зразки *великого розспіву*, виконані в *мелізматичному* типі викладу. Розквіт статутного вітчизняного літургійного співу збігся з церковними і політичними подіями в країні, що згодом призвело до серйозних метаморфоз в церковному житті. «Смутний час» був замінений в середині XVII століття церковною реформою Никона, ініційованої царем Олексієм, яка з часом змістила центр церковного управління в бік світської влади. А подальше воцаріння Петра і його нащадків повністю замінило значення розвитку всіх видів храмового мистецтва (іконопис, спів, архітектура), перенаправивши їх на західні світські моделі, як за формою, так і за духом. У контексті всього цього історичного повороту важливо відзначити, що між статутним співом і явищем, яке можна позначити умовним терміном «музичний твір на літургійний текст», не виявлено адекватних перехідних форм (раннє руське багатоголосся – окрема віха, також не пов'язана з перехідними формами). Тому спробуємо уникнути помилки, розглядаючи появу «музичного твору» в богослужінні як результат еволюції. Аналогічно церковний живопис на Євангельські сюжети в стилі Ренесансу не могли розвинутися з темперної іконографії стилю Андрія Ріци, Аліпія, Феофана, Андрія Рубльова, Діонісія і т.д. навіть з тієї єдиної причини, що ці два напрямки на заході і сході розвивалися одночасно. Такі ж принципові зміни стилю, без натяку на еволюцію, відбувалися і в архітектурі, вносячи ззовні нові чужі, змінюючи зміст, елементи.

Важливо відзначити, що подібні процеси з власних історичних і політичних причин відбувалися в Греції, як продовжувачі традицій і форм візантійської культури.

Устрій церковного життя і богослужіння сформували кілька практичних концепцій, що позначають різну ступінь приналежності суб'єкта до Церковної Традиції. *Традицію* тут потрібно розуміти не тільки як основу віровчення Православної Церкви, а й як максимально перевірений часом, історією і подвигом преподобних, вселенський православний досвід божественного спілкування і божественного пізнання. Ступінь наближення або віддалення якогось елемента богослужіння до Церковного Передання, в принципі, можна позначити термінологічно: *канон* – *традиція* – *звичай*, незважаючи на те що в літературі, в тому числі і в патристичній, ці поняття вживаються в різних контекстах і значеннях, зміщуються і переплітаються.

Дослідження церковного мистецтва (у всіх його проявах) завжди будуть позбавлені наукової визначеності і конкретики в своїх результатах. Навіть в порівнянні з напівгуманітарними напрямками науки (такими, як, наприклад, історія стародавнього світу або палеонтологія), культурно-мистецтвознавчі методи вивчення життя і творчості суспільства людей, світогляд і практика якого з одного кінця упирається в матеріальний світ, а з іншого простягається в світ невидимий, завжди матимуть загальний гіпотетичний тон, а також значний відбиток особистої думки дослідника.

З трьох згаданих вище категорій *канон* намагається бути найближчим до науки (в її академічному розумінні) з тієї причини, що він затверджений в історичній перспективі на *Вселенських Соборах* і задокументований. Якщо в розумінні *канону*, як в церковному житті, так і в культурології, є ясність в цілому, то *традиція* і *звичай*, як по відношенню до канону, так і між собою, знаходяться у вільній термінологічній суміші, яка вимагає більш конкретних обрисів і кордонів. Заради порядку необхідно визнати, що *традиція* і *звичай* є синонімами в різних мовах, але обидва ці слова, кожне зі своїм смисловим забарвленням, існують в нашому лексиконі, що дає можливість розділити їх термінологічно, якщо мова йде про храмове мистецтво.

Поняття *традиції* може включати в себе прояви і об'єкти церковного життя, наділені високим авторитетом, народжені і випробувані богослужінням та преподобницьким подвигом, в тому числі освячені древністю, але які не мають догматичного обґрунтування. Хоча традиція і займає більш низький

рівень по відношенню до канону, вона завжди буде невід'ємною частиною вселенського православного, благодатно освяченого досвіду – Передання. Традиція, в потрібному нам значенні слова, підтверджується історично, практично і документально. Різні за часом і місцем написання (в тому числі сучасні) прориси ікон, невменні співочі рукописи, згідно з якими простежується як спорідненість, так і зміна (еволюція) співу в часовому, географічному та етнічному аспектах, порівняльний аналіз виконання живих носіїв традиції на великому географічному просторі для виявлення первісної єдності співу – все це необхідні умови для визнання явища традицією. Таким чином, все, чого канон не містить, але за своїм значенням в житті церкви можна назвати умовно-канонічним, пропонуємо назвати *традицією* (з урахуванням допустимого смислового діапазону в розумінні). Так, традиція включає в себе, наприклад: богослужбний статут, стиль викладу літургійних пісень (в тому числі і створення нових) з переважанням лінійного принципу над гармонічним (тут і раннє руське багатоголосся, і грузинський церковний триголос), з її ладо-мелодійною організацією інтонації, містично-символічною (в протигагу від живописної) мовою іконопису, зразками храмової архітектури, що відповідають духу церковного Передання, та інше. Традиція не відволікається від канону і служіння, небайдужа до основної ідеї християнства, а, навпаки, є активним двигуном її реалізації.

Як вже говорилося вище, колись, в осяжний історичний період, в стилі храмового мистецтва відбулося зіткнення фундаментальних значень. Повністю сформовані багатовіковим літургійним досвідом покоління преподобних, рівномірно еволюціоновані форми церковного мистецтва були витіснені і віддані забуттю. Однак питання про відповідність нових революційних форм, які прийшли їм на зміну, духу Передання все ще залишається відкритим. Історична сивина тих подій спонукає «якісно новий стиль» називати традицією. Але чи буде це правильним по відношенню до естетики, де ремесло і прикладний характер творчості дивним чином поєднуються і переплітаються з глибокими духовними і навіть містичними переживаннями?

Найчастіше саме вразлива рідна для храму і церкви в цілому *традиція* потребує апології. Її побудування завжди буде утруднено головним чином з двох причин: 1) проблема виховання

спрямованого особистісного смаку члена церкви і її суспільства в цілому, і 2) фоновий асоціативний ряд, що ускладнює науковий підхід. Звичку до певної культури можна поступово виробити (вирішуючи таким чином проблему сприйняття), а виконання за умови постійного практичного використання довести до стану повноти спорідненості з культурою і природності виконання (як при вивченні і відродженні забутих форм літературної мови). При цьому довести правильність іноді навіть очевидних речей чисто науковим методом не представляється можливим. Спробуємо розглянути хоча б основні віхи двох напрямків у літургійному співі християнського сходу і визначити термінологію.

Стиль *«Музичного твору»*, в результаті авторського самовираження, незважаючи на значний тристарічний «вік», був і залишається, тим не менш, *новим стилем* храмового звукового наповнення. У середині себе він має простежувану еволюцію і кілька історичних течій. Спосіб подачі співів в основному з переважанням гармонійного принципу над мелодійним. Практичне використання невіддільне від хорошого академічного виконання, з усіма його закономірностями, що не завжди сприяє участі всієї громади в спільній співочій молитві.

Стиль *«Розпіву»*, як наслідок колективної (в історичному ракурсі), а також особистої творчості в *подвизі молитви*, сягає корінням в глибину тисячоліть старозавітного храмового служіння, з явними ознаками хвилеподібності в розвитку і еволюції, з безліччю історичних і етнічних течій. Спосіб викладу піснеспівів з абсолютним переважанням мелодійного початку над гармонійним (що активно має місце, наприклад, навіть у багатоголосних традиціях, як: грузинська в її двох ладових організаціях, раннє руське багатоголосся, корсиканський церковний спів, візантійське двоголосся [Мануїл Газіс]), що сприяє активізації громади у співочій участі в богослужінні.

Повторимо, що еволюція присутня окремо в обох стилях, але вона *не спостерігається між стилями*. Тобто *«музичний твір» не еволюціонував зі співу*. Це, мабуть, головне спостереження для з'ясування питання про те, чи належить *«твір» до традиції*. Є і такий важливий момент, як *авторство* в обох напрямках (занурення автора в глибину християнської традиції [від світської до аскетичної], його особистий рівень сприйняття і зіткнення з ідеєю [душевність-духовність]).

Таким чином, такі явища, як *новий стиль* церковного мистецтва (практично у всіх його формах), займуть свою цілком конкретну концептуальну нішу, яка вже заповнена іншими явищами, що мають місце в житті церковного суспільства, але невизначені щодо канону і традиції. Такі явища пропонуємо іменувати *звичасм*. Визначальна назва – *звичай* – має на увазі існуючі явища і предмети, як в середовищі церковних людей, так і поза літургійним життям, які не мають міцного підґрунтя в Преданні і часто не відповідають її духу і глибині аскетичного досвіду. Положення звичаю знаходиться на деякій відстані від канону і традиції, які здавна міцно спаяні між собою. Розмежування понять *Канон*, *Традиція* і *Звичай* в практиці церковного співу може дати чималі результати, приносячи користь в області приватних досліджень поетичних співочих жанрів.

Про мелодійний початок у літургійному співі

Спочатку в християнській традиції однією з причин оспівування (а не декламування церковних гімнів) було швидке засвоєння догматів віри за допомогою простої мелодії, що легко запам'ятовувалась. Більшість мелодій природним чином перейшли з гімнографії юдейського вітхозавітного служіння. Синергія Благодаті і молодого християнської культури сприяла досить швидкому розвитку ексклюзивної моделі звукового наповнення служби. Відчутний результат дало злиття трьох музичних і співочих культур: юдейська храмова традиція, грецька (язичницька) теорія музики та сирійська мелізматична співоча культура. До рубежу тисячоліть викристалізувалися три типи викладу, відомі в науці як: *силабічний*, *невматичний* та *мелізматичний*.

Таким чином, до цього історичного періоду церковний спів набув твердого статусу літургійної мови. У зв'язку з цим буде цікаво зупинитися на питанні – чи завжди мелодія в церкві існує заради тексту? Більшість дослідників відповідають на це питання однозначно. Але розглянемо проблему найкоротшим і найвірнішим способом – через практику. Цілком очевидно, що виразне читання літургійних текстів є найбільш зрозумілим способом передачі сенсу. Чи завжди проспівування тексту допомагає його сприйманню? Практика показує, що спів тексту навіть в найпростішій формі співу – силабічній – ускладнює вслухання в текст, особливо в умовах храмової акустики. Тобто спів тексту не допомагає, а скоріше, навпаки. Це, до

речі, викликало проблему перебільшеної артикуляції, а при співі хором ще й синхронності вимови слів. Але є ще два види викладу з більш складними характеристиками, ніж силабіка, один з яких здатний повністю поглинути текст. Чому ж тоді ані Собори, ні місцеві збори ніколи не піднімали питання про відмову від співів?

Піснеспів має дві мети: *повчальну* і *молитовну* (*споглядальну*). Перша вимагає тверезості розуму, друга – душевного спокою, виведення розуму з суєти. Цілком очевидно, що для першої мети пріоритет за змістом знаходиться в тексті, а для другої – в мелосі, особливо в його мелізматичній формі. Якщо об'єднати богослужіння щоденного кола – *вечірню*, *утреню* та *літургію* (що відбувається під час *Всенічного Бдіння*) і наповнити співами здебільшого силабічного характеру, то така служба в часовому еквіваленті займе близько 5–6 годин. У Великій Лаврі на горі Афон, в день свята преподобного Афанасія, трапляються Бдіння тривалістю до 17 годин (!). У новогрецьких монастирях з афонським обрядом, на престольні свята – до 12 годин. 70–80 відсотків піснеспівів на таких богослужіннях співаються в мелізматичному типі викладу, саме через що служба навмисно затягується.¹

Для головної мети служби – перебування в колективному богоспількуванні – не тільки мелодія, але і текст, не є обов'язковим елементом. Обидва вони є допоміжними засобами, кожен зі своїм індивідуальним служебним навантаженням. Саме тому в простих формах співу на першому місці для сприйняття стоїть текст, а в більш складних – широкоспівочих – очевидна домінуюча роль мелосу, що мимоволі «розчиняє» текст в собі.²

Більш того, в літургійній практиці християнського сходу існує техніка співу, і зовсім не пов'язана з текстом, що символізує, мабуть, «глаголи невимовні», почуті апостолом Павлом під час його відвідин невидимого світу.³ У візантій-

¹ Цікаво відзначити, що багато парафіян з найближчих сіл, які не обтяжені обов'язком бути присутніми на такому чужому до кінця, все ж залишаються з повним складом сімей (в тому числі і маленькими дітьми) до його завершення.

² Для того щоб розкрити догматичну або насичену подіями інформацію тексту в мелізматичному співі, перед тим як заспівати кожен смисловий рядок, *канонарх* голосно вимовляє її вголос.

³ (2 Кор. 12:4).

ській практиці цей прийом має загальну назву – *кратіма* (яка в свою чергу ділиться на *ненісми* і *теретисми*).⁴ Зокрема, наявність *кратими в літургійному співі* говорить про те, що сам мелос є справжнім самостійним мелодійним *словом святості*, не стільки доповнює текстову інформацію, скільки найглибшим способом відірваності від матеріального, веде внутрішню людину до споглядання Вищих смислів. Тобто поетичний текст сприяє підготовці душі до споглядання через усвідомлення, а мелос, минаючи розум, здатний апелювати безпосередньо до серця. І текст, і мелодія ведуть до однієї і тієї ж мети по-різному, але в однакових пропорціях. Враховуючи наявність як традиції, так і звичаю в церковній звуковій культурі в цілому, має сенс у майбутньому проаналізувати глибину співочого (музичного) богослов'я в *обох стилях*⁵, посилаючись на зауваження апостола.⁶

Логіка піснотворчості. Самогласен, Самоподобен, спів «на подобен»

Творчі процеси у візантійській культурі, орієнтованої на певний музично-мовний канон, базувалися на створенні певних універсальних моделей тексту, які в подальшому відточувалися і вдосконалювалися в процесі багаторазового тиражування. Найбільш поширеним в літургійній практиці був спосіб виконання тексту за готовим мелодійним малюнком, який тепер називається *співом на подобен*. Автор складав текст, який свідомо відповідав деяким відомим з *мелотипів*. Обсяг тексту, його метроритм, кількість складів і рядків повинні збігатися з мелодійним зразком. Також стиль вірша повинен перегукуватися з поетичним змістом зразка. Ці зразки є *прото-мелотипами*, званими *самоподобнами*, – були складені переважно в глибині часів, завдяки простій ладовій і ритмомелодичній структурі вони служили для якнайшвидшого запам'ятовування догматичного (або іншого) змісту і широко використовувалися. Відомий афінський дослідник і практик Лікурґ Ангелопулос (1941–2014) повідомляє про деякі самоподобни,

⁴ Відгомони *кратіми* зустрічаються і в інших етнічних традиціях.

⁵ Я маю на увазі *розспів* і *музичний твір*.

⁶ «Душевна людина не приймає того, що від Духа Божого, тому що вважає це божевіллям; і він не може зрозуміти, бо треба судити про це духовно» (1 Коринтянам 2:14).

що вони були зафіксованими в рукописах XI століття, а до того існували в усній традиції.⁷

Кондак (кукукліон) до Різдва Христового, *глас 3-й*) в музичному аранжуванні і в адаптації до церковнослов'янського тексту:

ДѢ - ВА ДНЕСЬ ПРЕ-СВ.ЩЕСТВЕННАГО РАЖДІА - ЕТЪ, И
 ЗЕМЛІА ВЕРТЕТЬСЯ НЕПРИСТЪПНОМУ ПРИНО - СИТЪ: АН - ГЕ-ЛИСПА-
 -СТЫРЬМИ СЛОВОСЛО - ВАТЪ, ВОЛСВІЙ ЖЕ СО СВѢДѢ - Ю ПЪ-ТЕ-
 -ШЕ - СТЪЮТЪ: НАСЪ БО РА - ДИ РОДИ - СА ОТРОЧА МІА - ДО
 ПРЕ - ВѢЧНЫИ ВЪТЪ

Кондак (кукуліон) до Богоявлення (*глас 4-й*) в музичному аранжуванні та адаптації до церковнослов'янського тексту

ІА - ВІА - СА Ё - СИ ДНЕСЬ ВСЕ-ЛЕН - НЪИ,
 И СВѢТЪ ТВОЙ ГО - СПО-ДИ ЗНА - МЕ-НА СА НА
 НАСЪ ВЪ РА - ЗЪ - МЪ ПО - Ю - ЩИХЪ ТЪ: ПРИШЕЛЪ Ё - СИ
 И ІА - ВІА - СА Ё - СИ СВѢТЪ НЕ - ПРИ-СТЪП -
 - НЫИ.

⁷ Побічно це підтверджується іншими порівняннями. Наприклад, кукуліони кондаків Різдва і Водохреща були закріплені за різними *іхос* (голосами). При цьому їх анатомічний зміст практично ідентично, що, швидше за все, буде свідчити про їх додамаскинської походження, коли осмоглазіє ще не мали повної системи.

З великою часткою ймовірності можна припустити, що або моделі цих двох кондаків склалися разом з текстами в V–VII століттях, або вже тоді існували і використовувалися автором як метроритмічна модель для складання свого тексту, яка пізніше, як найбільш натхненна, заглушила менш яскравий оригінальний текст. Старий текст згодом був забутий, а самоподобен пізніше ототожнювався вже з новим.

Самогласний спів, на відміну від співу *на подобен*, має більшу мелодійну індивідуальність, незалежність і свободу, а часто й складність. Основна властивість самогласну – він не зорієнтований на зразок. Тому кількість складів і рядків в самогласних стихирах свята може бути довільним. З цієї причини твердження «співати *на самогласен*» не є коректним.

Якщо взяти за основу метафору про те, що **співоча** літургійна традиція є живою молитвою і богослов'ям у звуці, то основою колективного співочого спілкування з Богом (іншими словами, літургійного співу як *аскетичної дисципліни*), безсумнівно, є **осмоголося** у всій його статутній і технічній повноті, яке в першу чергу уособлюється **самогласном** в його *невматичному* та *мелізматичному* викладах. У зв'язку з цим, та виходячи зі статуту і *традиції*, залишається відкритим питання, чи у всіх сучасних церковних співочих культурах є літургійний спів як *традиція* в цілому.

Доцільна роздільномовність

У контексті історії нашого літургійного співу проблема протиріччя **між наонним** та **нарічним**⁸ способом артикуляції в співочій традиції є чітко помітна розрізнена лінія. Тут розуміння словосполучення «спосіб артикуляції» фокусується на вимову в співі і читанні суміжних груп (тобто розташованих в зв'язці) двох і більше приголосних звуків.

Як сучасні практики – з церковних кафедр і друкованих видань, так і давні хранителі літургійної пишноти – з глибини століть – всі вони одноставно виступають за примат тексту над мелодією. На практиці це підтверджується співом в силабічному і частково в невматичному типах мелосу.⁹

⁸ Синоніми: Наонна традиція – *Роздільномовлення, Хомонія*. Нарічна традиція – *Істинноріччя*.

⁹ Мається на увазі статутна традиція – візантійська, а також стовпові та інші піснеспіви.

Ця тема зацікавила нас у зв'язку з тим, що досвід синтезу церковнослов'янського тексту і візантійської мелодії вже багато століть використовується в слов'яномовних країнах, які раніше належали до Нової Римської імперії, а також для наочного прикладу воскресіння *традиції* в тих православних культурах, де вона була практично повністю витіснена *звичаєм*.

У церковнослов'янській мові немає жодного слова, що закінчується на приголосний звук, який би не закривався напівголосною (або *глухою*) буквою. Таких букв дві – «Ѣ» (*єр*) і «Ѥ» (*єрь*). Заради розбірливості співу в умовах гучної акустики кам'яних церков, від якоїсь історичної межі¹⁰, практика *наонного* літургійного інтонування¹¹ передбачає вживання напівголосних звуків не тільки на кінцях, але і в середині слів, а саме в суміжних групах приголосних звуків.

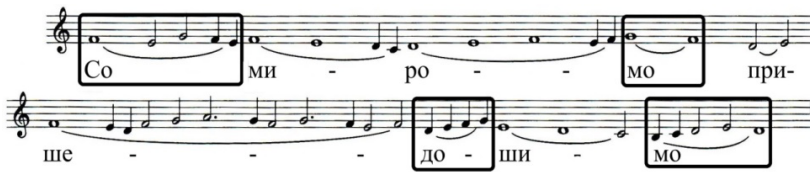
Як приклад ірмос канону великомученика Димитрія Солунського (стовповий розспів XII ст.).

О-ТЬ МЬ-ГЛЫ лю-ТЬ-ты - я и не-ве-ТЬ-ства о-чи-сти ны,
я-ко сы о-ТЬ че-ТЬ-ству лю-ТЬ-вь муд-ре-ТЬ - ми-три-е
мо-лит-ва-ми си да-ТЬ-вь спе-ва-ти све-ТЬ-ло-е
тво-е-ТЬ-р-же-ство вь дь-нь-шь-ни-и-дь-нь

Напівголосні звуки єр і єрь продовжували еволюціонувати до тих пір, поки не перетворилися в повні голосні звуки, які могли співатися багатозвучними *мелізмами*, що підтверджується, наприклад, фрагментом пам'ятника XVI століття – Євангельською стихирою другого гласу, складеною Феодором Крест'янином.

¹⁰ Історичним початком наонної традиції поділу складів, яка є загальноприйнятою в середньовічній науці, є XV століття. Однак його рудименти (судячи з деяких відомих рукописів) спостерігалися набагато раніше.

¹¹ Тут і далі, цим (тимчасовим) терміном, ми висвітлюємо не тільки хоровий спів, а й специфічне читання церковних текстів під час богослужіння – екфонетику (або псалмодію).



У чому причини такої метаморфози в розумінні напівголосних звуків співаками XV–XVII століть, залишається загадкою. Ці причини можуть бути як в категорії банальних, безпосередньо пов'язаних з проблемами розподілу поетичного тексту в умовах збільшення довжин в розспівах¹², так і більш складних, що зачіпають менталітет руської людини з її специфічним етнічним максималізмом, що допускає подібні перегини.

Як би там не було, в середині XVII століття *хомонію*¹³ засудили, та переклали тексти «*на-річ*».¹⁴ Після цих подій дуже скоро співоча статутна традиція революційно змінилася епохою «музичного твору», запозиченого з європейської світської музики. Цілком зрозуміло, що всі особливості й цілі хормейстерського (по суті, сценічного) мистецтва зробили ідентичними цілі церковного хору, і в повному обсязі перекочували під склепіння православних храмів. В співочій традиції головним вважається, все ж таки, текст, а в хоровому концерті — засоби музичної виразності (при другорядній, службовій ролі тексту). Одна з особливостей хорового мистецтва — правило **вокального перенесення** — жорстко вдарила по якості артикуляції в літургійному співі, і дуже скоро, подібно до стихії, перекинулася й на читання. Слідуючи цьому правилу, стики приголосних в тексті співу, тісно «злипаючись» на кордоні наступного складу, остаточно втратили свою розбірливість.

Идучи шляхом до вирішення проблеми словесної розбірливості озвучування богослужіння, необхідно (хоча б у приватному порядку) термінологічне розділення і обґрунтування таких понять, як: **напівголосний** звук і **глухий** звук.

¹² Цієї версії дотримується сучасне музикознавство.

¹³ Один з синонімів *роздільномовлення*, пізніше перетворився в музикознавчий термін.

¹⁴ При цьому існує гілка старообрядців, яка зберігає необмежене роздільномовлення.

Основний принцип використання напівголосних звуків. Наприклад, слово «пришедшимъ» у версії прихильників *необмеженої хомонії* виглядає як «пришедоошимо» (приклад вище). Проте неминуче пристосування до сучасних норм мови пропонує деякі власні фонетично-артикулятивні умови коригування вимови суміжних приголосних звуків, спираючись в першу чергу на *практичну доцільність*, слідуючи якій з'єднання двох і більше приголосних звуків (в тому числі, наприклад, в слові «любопразднственными» все ж таки отримують ясність завдяки використанню *помірного (доцільного) роздільномовлення*.

Саме поняття *помірності* роздільномовлення підказує нам оптимальний шлях подолання проблеми в знаходженні усередненого варіанту артикуляції між *хомонією* та «*істиноріччям*». Ось кілька основних його загальних моментів (що не виключає високої ймовірності тих чи інших зауважень).

А. Напівголосні звуки, умовно позначаються як **Ъ** (*ерь*) і **Ь** (*ерь*), є короткими (або суперкороткими) голосними звуками. Вони можуть використовуватися для прикладів розділу суміжних приголосних.


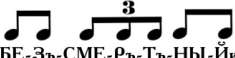
Б. **Єрь** залежно від сенсу і кольору слова може звучати як ультракороткий *О* або *У*, або як нейтральна голосна – усереднена між *О*, *Е* та *У*. **Єрь** як суперкороткий *Є* або *І*, або як нейтрально-середнє між ними.


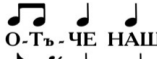
В. Во всіх видах черговості суміщення приголосних (*дзвінка з дзвінкою, дзвінка з глухою, глуха з дзвінкою, глуха з глухою*) в *співі* розділова напівголосна завжди буде *озвучуватися*. У читанні практично все так само, як і в співі, за винятком *послідовності вибухових глухих з глухими*, де в місці їх поділу буде надкороткий не озвучений люфт (по суті, пауза).



Г. Ритмічні рішення в розглянутих загальних місцях можуть бути обумовлені розщепленням на дві тривалості, що відповідає одиниці часу (або за рахунок тривалості, що відповідає половині одиниці часу, а в швидкому темпі силабічного викладу – одиниці часу).¹⁵



Ось кілька прикладів до третього та четвертого пунктів:

¹⁵ У прикладах з читанням, силабічним співом або розшифровкою візантійських позначень ми беремо чверть на одиницю часу. У прикладах розшифровки стовпового співу одиниця часу становить половину тривалості.


 БЕЗ-СМЕРТ-НЫЙ

 БЕ-ЗЬ-СМЕ-РЬ-ТЬ-НЫ-ЙИ

 ЖИЗНЬ ВОЗ-СИ-Я-Ю-ЩА ЖИ-ЗЬ-НЬ ВО-ЗЬ-СИ-Я-Ю-ЩА	 О-ТЬ-ЧЕ НАШ ОТ - ЧЕ НАШ
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------


 ВЪ ТЕРМ-НЕМЪ МО-РИ НЕ-ИС-КУ-СО-БЪ-РА-ЧЬ-НЫ-Я

 НЕ-ВЪ-СТЫ О-БЪ-РАЗЪ НА-ПИ-СА-СЯ И-НО-ГЪ-ДА


 ТЪВЪ ЧЕРЬ-МЪНЕ - МЪ МО - РИ НЕ - ИС - КУ - СО-БЪ - РА - ЧЬ - НЫ - Я

 НЕ-ВЕ - СТЫ О - БЪ-РАЗЪ НА-ПИ-СА - СЯ И - НО-ГЪ-ДА

Висновки. У процесі дослідження статутних форм літургійного мистецтва як аскетичної дисципліни визначено декілька основних віх для їхнього правильного розуміння, виконання і сприймання, а також сформульовано та уточнено декілька термінів відносно церковного мистецтва в цілому та звукового наповнення богослужіння зокрема.

1. На основі загального історичного огляду здійснено спробу змістити термінологічний акцент відносно основного виду розспівної традиції Русі зі *знаменного розспіву* у бік *стовпового розспіву*. Також розглянуто положення розспівної традиції відносно «нового» стилю «музично-хорового твору» на літургійний текст, та, серед іншого, зазначено, що він не є результатом процесу еволюціонування з розспіву. Отже пропонується розвести ці явища церковного мистецтва на певну термінологічну відстань відносно до Церковного Передання й статуту, що потребує найбільш конкретного забарвлення

термінів *традиція* та *звичай*. Важливим також уявляється уточнення термінів *самогласен* та *подобен*.

2. Результати дослідження дозволяють наголосити на виключно мелодійній основі в статутній культурі церковного співу та її переважанні над гармонією (навіть у багатоголосних етнічних співочих культурах). Крім того вперше акцентовано можливість молитовного домінування мелодії над поетичним текстом в мелізматичному типі викладення.

3. Розглянуто проблеми чіткості вимови тексту в умовах храмової акустики в співі або читанні, зокрема з двома й більше приголосними звуками впритул. Практикам кліросу, які працюють у розспівній традиції, пропонується замість *правила вокального переносу*, притаманному традиційному способу вокалізації, повернутися до стародавнього прийому *доцільної роздільномовності*.

В цілому у дослідженні вказано на проблеми озвучання богослужіння православної церкви і надано певні настанови практикам відродження розспівної культури церковного співу.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні термінологічного корпусу щодо співу візантійської традиції, систематизації практичного досвіду півчих, удосконаленню категоризації богослужбових піснеспівів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Сарафовъ Петър В. Руководство за практическото и теоритическо изучаване на восточна църковна музика. София, 1912. 835 с.
2. Сахно И. Л. Византийское литургическое пение на современном этапе: соотношение устной и письменной традиций. Диссертация на здобуття вченої ступені кандидата мистецтвознавства. Харків, 2012. 263 с.
3. Сахно И. Л. Разумное раздельноречие // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти : зб. наук. пр., вип. 43. Харків, 2015. С. 278–290.

REFERENCES

1. Sarafov, Petr V. (1912) A Guide to the Practical and Theoretical Study of Eastern Church Music. Sofia [in Bulgarian].
2. Sakhno, I. (2012) Byzantine liturgical singing at the present stage: the relationship between the oral and written traditions. Dissertation for the degree of Candidate of Arts. I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts [in Russian].
3. Sakhno, I. (2015) Reasonable Homony, *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 43, 278–290 [in Russian].