

УДК 783:282(37)«312»
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-18>

Ігор САХНО,
orcid.org/0009-0007-5318-640X
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хорового диригування та академічного співу
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) Sakhnopsalt@gmail.com

СПЕЦИФІКА ЗВУКОВИСОТНОГО ІНТОНУВАННЯ У ВІЗАНТІЙСЬКІЙ БОГОСЛУЖЕБНІЙ ТРАДИЦІЇ

Статтю присвячено особливостям звуковисотного інтонування у візантійській (а саме грецькій, болгарській, румунській, сербській та сирійській) богослужебній традиції. Актуальність статті зумовлена незгасаючим інтересом, який викликає ця унікальна та самобутня співоча традиція з боку її теоретиків та практиків, а також недостатній ступінь її вивченості. Метою дослідження є розгляд особливості інтонування візантійського богослужбового співу та їх подальше використання у богослужінні. Розглянуто область ладового мислення, яка максимально зафіксована теорією, а саме ладові особливості у кожному гласі, а також специфіка реагування ступенів на тяжіння. Наводиться порівняльний аналіз музичної нотації у болгарських та грецьких сучасних практичних виданнях, при цьому запропоновано інші назви ступенів альтерації, які не є точним перекладом з грецької та болгарської, а є більш зручними для нас: це «найменший», «менший», «напівтоновий» і «енармонічний» ступені. Акцентується увага на суттєвій різниці інтонування при хоровому та сольному виконанні. Приділено увагу особливостям звукоутворення, у яких можливо виявити ознаки своєрідних національних «вокальних шкіл». Висвітлено залежність інтонування від відповідного темпу та теситури піснеспіву. Також зазначено роль голосоведіння та звуковисотно-інтонаційного аспекту у формуванні характерного візантійського інтонування. Особливо відмічено значення у візантійській музиці таких явищ як «тяжіння» та «відштовхування», які у дослідженні пропонується замінити загальним терміном «прагнення». У статті приведено порівняльну характеристику візантійського та сучасного європейського діатонічних звукорядів, а також звернено увагу на різницю між болгарським та сербським поняттям «Глась» з грецьким поняттям «Іхос» та вітчизняним терміном «Глас». У висновках узагальнено головні результати дослідження, а також перспективні напрями подальших розвідок.

Ключові слова: Візантійський спів, м'яка діатоніка, звуковисотна візантійська інтонація.

Ihor SAKHNO,
orcid.org/0009-0007-5318-640X
Candidate of Art History,
Senior Lecturer at the Department of Choral Conducting and Academic Singing
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) Sakhnopsalt@gmail.com

SPECIFICITY OF SOUND-PITCH INTONATION IN THE BYZANTINE LITURGICAL-SINGING TRADITION

The article is devoted to the peculiarities of pitch intonation in the Byzantine (namely, Greek, Bulgarian, Romanian, Serbian and Syrian) liturgical tradition. The relevance of the article is due to the unwavering interest that this unique and distinctive singing tradition arouses among its theorists and practitioners, as well as the insufficient degree of its study. The purpose of the study is to consider the peculiarities of intonation of Byzantine liturgical chant and their further use in worship. The article considers the area of harmonic thinking that is maximally fixed by the theory, namely the harmonic features in each voice, as well as the specifics of the response of the pitches to gravity. A comparative analysis of musical notation in Bulgarian and Greek modern practical editions is given, and other names of degrees of alteration are proposed, which are not an exact translation from Greek and Bulgarian, but are more convenient for us: these are “smallest”, “lesser”, “semitone” and “enarmonic” degrees. Attention is focused on the significant difference in intonation in choral and solo performance. Attention is paid to the peculiarities of sound formation, in which it is possible to identify signs of original national “vocal schools”. The dependence of intonation on the appropriate tempo and tessitura of the chant is highlighted. The role of voice control and the sound-pitch and intonation aspect in the formation of a characteristic Byzantine intonation is also noted. The importance of such phenomena as “attraction” and “repulsion” in Byzantine music is especially noted, which in the study is proposed to be replaced by the general term “aspiration”. The article provides a comparative description of the Byzantine and modern European diatonic sound

systems, and also draws attention to the difference between the Bulgarian and Serbian concept of "Glas" with the Greek concept of "Ichos" and the national term "Glas". The conclusions summarise the main results of the study, as well as promising directions for further research.

Key words: *Byzantine chant, unlevelled diatonic, sonorous Byzantine intonation.*

Постановка проблеми. Канонічні церковно-співочі традиції Візантії становлять жвавий інтерес для сучасної музичної культури, а також для історичної та музикознавчої науки. Їхнє вивчення ще далеке від завершення так само, як далекий від свого завершення і процес розвитку цієї традиції в її усних і письмових формах. Вона є невід'ємною частиною живого практичного предання церкви. Одним із найважливіших її, водночас, найбільш невлотливим і важко описуваним аспектом у царині дослідження богослужбового співу є виконавське інтонування мелодій розспіву. За своїм значенням цей аспект є одним із найважливіших для вивчення не лише в контексті проблеми «виконання – сприйняття» розспіву, а й водночас і в процесі «розспівування», тобто етнічної й історико-психологічної зміни характеру екфрасії та, у зв'язку з цим, появи й розвитку нових мелодійних формул, і тоншого ставлення виконавця до природних, що не відмічаються письмово, висотно-інтонаційних коливань ступенів ладу. Саме тому необхідно звернутися до розгляду основних особливостей інтонування у візантійській богослужбній традиції.

Аналіз досліджень. Для порівняльного аналізу використано три підручники візантійської сучасної нотації: П. Сарафова (П. Сарафов, 1912), Д. Панайотопуло (Δ. Γ. Παναγιωτόπουλος, 1997) та С. Кара (Σίμωνος 'Ι. Καρα, 1982). Праця болгарського дослідника П. Сарафова у своєму регіоні є однією із фундаментальних. Але за всіх своїх переваг, він з питань, що нас цікавлять, – звуковисотних мікроколивань – відстоїть далі за всі посібники, які ми розглядаємо. З найпершого зображення ладової шкали зрозуміло, що болгарська теорія початку ХХ ст. мислить вирівняною (так званою «твердою») діатонікою, ідентичною європейській – з двома типами міжступеневих інтервалів – тоном і півтоном. Надалі це спричинить плутанину у важливих питаннях м'якої і твердої хроматики, нетемперованного «прагнення» нижнього ступеня до верхнього, між якими півтону, тощо. При цьому зауважимо, що в практиці болгарських співаків усі ці якості звуковисотної інтонації в більшості присутні. Підручник «Теорія і практика» Д. Панайотопуло з питань, які нас цікавлять, більш ґрунтовний. Це стає зрозуміло з найперших зображень шкали діатонічного звукоряду, та їхніх пропорцій між ступенями, що надалі

підтверджується схемами з числовим зображенням трьох типів міжступеневих інтервалів у діатоніці (більший – 1 тон, менший – 5/6 тону і найменший – 2/3 тону). Проте автор пропонує три ступені альтерації (1/2 тона, 1/4 тона і 3/4 тона), що арифметично не ідентично класичним візантійським чотирьом ступеням, до того ж виникає плутанина із зображеннями самих знаків альтерації. І, нарешті, найбільш, на наш погляд, фундаментальна праця в Греції, що вигідно вирізняється на тлі чималої кількості подібних видань, – «Методика» Симона Кара, яка найдокладнішим чином описує найдрібніші теоретико-практичні нюанси виконання. Випадковим альтераціям у всіх діатонічних і хроматичних ікосах присвячено два томи. Також наведено логічний порядок у зображеннях усіх чотирьох ступенів знаків альтерації (найменший – 1/6 тону, менший – 1/3 тону, півтоновий – 1/2 і енармонічний – 2/3 тону).

Мета статті – розкрити особливості інтонування візантійського богослужбового співу та їх використання на практиці.

Виклад основного матеріалу. Кожна етнічна група, що використовує на службі візантійський спів і сучасну невменну нотацію (греки, болгари, румуни, серби, сирійці), привносить у мелодії розспіву неповторний колорит. Багато в чому цьому сприяє мова або, радше, фонетика. Наприклад, серби й болгари співають богослужбові піснеспіви церковнослов'янською мовою, але вимовляють слова по-різному внаслідок відмінностей у фонетиці їхніх мов, через що здатність (рухливість) гортані до виспівування дрібних прикрас у них різна. Та більше, свій колорит можуть внести представники різних областей (монастирів) однієї етнічної групи.

Перш за все, потрібне розмежування сольного і хорового виконання. Як відомо, і той, і інший вид широко застосовувався в богослужбовому співі з дохристиянських часів, побутує він і до цього дня. Один і той самий співочий матеріал може бути майже невпізнаним у сольному виконанні порівняно з його ж хоровим прочитанням. Хоровий варіант виконання візантійського піснеспіву зберігає, наприклад, темповий режим із найменшим можливим діапазоном зсувів темпів і агогіки. Також і ритмічний порядок співу як в основній мелодії, так і в мелізматичній прикрас залишається суворим. Виспівування прикрас, як правило, мак-

симально спрощується. Сольне ж виконання, навпаки, допускає більшу свободу в темпо-ритмічній частині співу, а оздоблювальний елемент дивує багатством варіативності та імпровізаційним характером. У зв'язку з цими властивостями сольного виконання його письмова фіксація або опис викликають часом великі труднощі, подібні до тих, що їх відчуває композитор під час нотного запису співу птахів.

Наступною складовою інтонування може бути особливість звукоутворення, куди входить природний тембр, а головне – можливі ознаки якоїсь єдиної національної вокальної «школи» (тобто позиції). Слухаючи звукозапис одного й того самого піснеспіву, виконаного етнічно різними співаками, можна спостерігати удавану неідентичність самого матеріалу завдяки неоднаковому вокальному звукоутворенню у співаків.

Третім важливим моментом інтонування є голосоведіння. У голосоведіння входить в основному спосіб переходу зі ступені на ступінь як на малих, так і на великих інтервалах. Воно пов'язане безпосередньо зі звукоутворенням і багато в чому залежить від нього. У співаків різних етнічних груп через індивідуальну національну мовну фонетику може бути, наприклад, різна рухливість гортані, через що стають дрібнішими або, навпаки, крупнішими (ускладнюються або спрощуються) складові елементи прикрас; різна гострота або широта голосу, від якої також залежить уміння виконання складних прикрас і спосіб переходу зі ступені на ступінь. Сюди ж відноситься м'якість або жорсткість (положення гортані), що відбиваються на інтонації. Наприклад, ансамблю з грецькою манерою м'якості, що «перетікає», абсолютно не представляється можливим інтонаційно чисто заспівати грузинське багатоголосся.

Четвертий аспект – звуковисотно-інтонаційний. Візантійська музика (спів) передбачає використання натурального ладу в діатонічних гласах, де в ладі з мажорним забарвленням третій і сьомий ступені на одну шосту тону нижчі, ніж заведено в штучно вирівняній темперації мажору. З причин недостатніх природних можливостей голосової координації, тембрально-обертонних особливостей голосу, а також індивідуального (національного та ін.) ладового відчуття (мислення) це незначне зниження ступенів у виконавській практиці виявляється неоднаковим. Крім того, залежно від висхідного або низхідного руху мелодії (та інших причин), внаслідок тяжіння піддаються «випадковій» альтерації певні ступені як у діатонічних, так і в хроматичних звукорядах. Етнічні традиції висотної зміни ступенів у голов-

ному збігаються між собою, але й у них, поряд із цим, існує ще безліч неописаних моментів, що могли б суттєво доповнити уявлення про інтонування, а також зробити необхідні підказки в дослідженні розспівувальницьких процесів.

Серед легко осяжних моментів, що впливають на утворення мелодій розспівів, є також темп і теситура. Цілком очевидна роль повільних темпів, що історично виникають у богослужінні в процесі подовження часу нічної служби, та інших, менш помітних причин, в еволюційній появі нових мелодійних формул, утворених з прикрас. Розфарбовування тривалостей у спокійних темпах є невід'ємною рисою автентичного народного співу, в той час як у рухливих темпах із цілком зрозумілих фізіологічних причин у ньому спостерігається збідніння. Також помічено, що у візантійському співі розфарбовування тривалостей вживається рідше або ж зовсім зникає в крайніх як високих, так і низьких ділянках діапазону піснеспіву.

До візантійської традиції богослужбового співу за виразними культурно-історичними передумовами можна віднести співочу практику греків, болгар, румунів, сербів і православних арабів (сирійців). До неї ж до певного часу належав і спів християнського Риму, що також не є випадковістю, тому що аж до XI століття – часу Великої схизми – майже вся служба йшла грецькою мовою і 70% єпископів, іншого священства, а також півчих були греки. З яскравих, самобутніх традицій, які спочатку жилилися з візантійського співочого джерела, а потім, заломлюючись у призмі етнічного ладомелодичного відчуття (мислення), розвинулися в повноцінні, самостійні церковно-співочі культури, можна сміливо назвати стовповий розспів та іверську (грузинську) традиції.

На наш погляд, насамперед заслугоує на розгляд максимально зафіксована теорією область ладового мислення. За всю історію цього питання в загальноприйнятих назвах ладів утворилася певна плутанина між середньовічною церковною і давньогрецькою традиціями. У лідійському ладі за винятком IV ступеня все сходиться в цих двох традиціях назв, дорійський же і фрігійський міняються в них місцями. Можливу іншу картину представляють ключові ладові знаки (мартірій), які використовуються в сучасному грецькому невменному нотописі.

При розборі нинішнього стану речей з назвами ладів у поняття діатоніки ми вкладаємо вирівняний європейський звукоряд з наявністю лише двох видів інтервалів між ступенями, більшого і меншого (тону і півтону). «Невирівняність»

грецької діатоніки відкриває великий простір для дослідження, оскільки в цій традиції міститься три види міжступеневих інтервалів: більший (тон), менший ($5/6$ тону) і найменший ($2/3$ тону). Такий інтервал, як $1/2$ тону, не вважається діатонічним, а належить уже до розряду енармонічних.

Подібне дроблення діатоніки змушує нас дещо по-іншому поглянути на внутрішнє наповнення давніх ладів, з назвами яких ми вже давно зріднилися. Наприклад, мужній і героїчний дорійський лад (за «середньовічною» термінологією) – це не просто вже лад із мінорним нахилом при високому VI ступені. У «невирівняному» ладі у нього виявляються ледь зниженими II і VI (за своєю суттю високі) ступені.

Грецькі музиканти і теоретики здавна вважають, що зміна інструментального звуку на $1/12$ тона цілком вловима музичним слухом. Оскільки ж до звуку, що видається голосом, домішується безліч обертонів, а навіть найвищий тембр голосу виявляється занадто грубим для інтонування таких малих величин, у співочій практиці заведено використовувати мінімальний інтервал в $1/6$ тона. Природно, навіть в одного співака в різний час може бути неоднакове відчуття такого малого інтервалу, але, тим не менш, зміна ступенів діатоніки завжди прослуховується в співі грецьких і сирійських виконавців. Якщо в дорійському ладі основна ознака мінорного нахилу, мала терція, зберігається недоторканною ($5/6$ т. + $2/3$ т. = $1\ 1/2$ т.), то у фригійському, що за вирівняної температії має вигляд мінору зі зниженою II ступінню, там, де мала б бути мала терція, утворюється незвичний на слух інтервал ($2/3$ т. + 1 т. = $1\ 2/3$ т.). Це дуже добре прослуховується у співі греків. Якщо це і мінор, то дуже дивний і дивовижний. Іноді навіть, через вище згадані властивості голосової координації, цей, як здається, визначальний третій ступінь звучить у них точно між мажором і мінором. Якщо в сольному співі це можна сприйняти за індивідуальну випадкову розкоординацію, то виконання такого інтервалу в контексті піснеспіву всім хором не залишає жодних сумнівів, що перед нами унікальне і маловивчене явище європейської музичної культури, яке потребує більш тонких методів його дослідження.

Можливо, настав час перейти до конкретного розгляду ладових особливостей у кожному гласі, попутно зачіпаючи реагування ступенів на тяжіння. Підручник С. Кара, резюмуючи спроби попередніх видань до найдрібніших подробиць розібратися в теорії, в тому числі дає найменування кожному знаку з групи альтерації. Сучасна теорія візантійської музики має чотири різні за

силою дієзи і також чотири іфези (бемолі). «Менший» (ἐλάσσον) змінює висоту ступені на $1/6$ тона, «мінімальний» (ἐλαχίστη) – на третину тона, «півтоновий» (ἡμιτόνη) – на пів тону та «енармонічний» (ἐναρμόνια), що змінює ступінь на $2/3$ тона. Треба також пам'ятати, що, як навчальні, так і практичні видання XX століття часом абсолютно суперечливі в трактуванні знаків альтерації. Особливо цим вирізняються болгарські та румунські друковані книжки (наприклад: Петр Сарафов, 1912); (I. Popescu Pasarea, 1925). Із чотирьох вище перелічених ступенів альтерації болгарські видання зберегли два, але їхні зображення при цьому щодо їхніх функцій ідуть у протилежному порядку з трактуванням С. Кара. Напівтоновим, наприклад, вважається той знак, який у С. Кара позначений, як «менший», а для позначення зміни ступеня на чверть тону (що взагалі не властиво для візантійської музики) в болгарських книгах використовується знак «мінімальний». Крім цього, як у болгарських, так і грецьких сучасних практичних виданнях знаки «меншої» дії майже завжди використовують як загальну вказівку висотної зміни цього ступеня, як нагадування співцю про типове (або, навпаки, несподіване) підвищення або пониження цього ступеня в цьому мелодійному звороті. Грецькі назви знаків альтерації, безсумнівно, зручні й цілком конкретні для грекомовних учнів. Однак під час перекладу смислове звучання двох із цих назв зміщується. Виходить, що інтервал під назвою «мінімальний» більший за інтервал із назвою «менший». Тому для ясності назва «менший» має обтяжити себе словосполученням, наприклад, «менший від мінімального», що може внести незручність у роботу. Пропонуємо не слідувати тут дослівному перекладу з грецької і прийняти інші, зручніші назви ступенів альтерації, як зазначено далі в порядку збільшення інтервалу: «найменший», «менший», «напівтоновий» і «енармонічний». Назви «менший» і «найменший» вже зустрічаються в теорії візантійської музики, але в певному тематичному віддаленні від розділу про інтервали ступенів альтерації, а саме – в розділі про інтервали між ступенями діатонічного тетрахорда. Тому, у разі зіткнення двох «сусідніх» теоретичних розділів у контексті розгляду конкретних прикладів, назви ступенів альтерації можна замінити такими позначеннями як, наприклад, дієз 1-го ступеню (тобто «найменший»), іфез 3-го ступеню (тобто «напівтоновий») і т. д.

У конкретному аналізі традиційних (невідзначуваних у тексті) висотних змін ступенів ладу внаслідок тяжінь і відштовхувань нашим завдан-

ням є максимально докладний опис цих явищ на прикладі виконання відомих хорових колективів із допустимою уніфікацією системи випадкових альтерацій (так її назвемо). Такі вище згадувані назви явищ у візантійській музиці, як тяжіння і відштовхування, повинні носити відтінок умовності, бо в загальному музичній європейській теорії поняття тяжіння лежить у царині гармонії (при цьому тяжіння не завжди пов'язане з висотною зміною ступенів). Можливо, у зв'язку з цим, є сенс подібним явищам знайти нове (паралельне) найменування, наприклад, прагнення, оскільки підвищення і зниження конкретних щаблів відбувається в динаміці висхідного або низхідного руху мелодії, її оборотів тощо. Залежно від умов мелодики дія прагнення або відштовхування одного й того самого ступеня, в одному й тому самому гласі та, власне, в одному й тому самому пісенспіві буває різною за своєю силою. Згадувані тут умови мелодики такі: висхідний або низхідний рух, «прохідний» (наскрізний) характер ступенів, оспівування, логічне спрямування мелодії, повторення елемента, крайнє положення ступенів (крайнє верхнє положення – те, за якого попередній і наступний звуки розташовані нижче від цієї ступені; крайнє нижнє – за якого попередня і подальша ступені знаходяться вище від цієї ступені), становище (роль) ступенів як елемента прикраси, «стійкість» ступенів завдяки збільшенню тривалості або її оспівуванню.

Основоположним у підручнику С. Кара в діатонічному роді не без історико-теоретичних підстав вважається лад плагального четвертого (тобто восьмого) гласу – ‘Нϋος πλ.δ’, який умовно нами ідентифікується з до-мажором. Функція введених у ХІХ столітті у візантійську музичну теорію назв щаблів та сама, що й у нотолінійній системі:

Νη Πα Βου Γα Δι Κε Ζω
(ни па ву га ди ке зо)

Візантійський діатонічний звукоряд відрізняється від сучасного європейського невіривняним (або м'яким) ладом. Цифрами вказані найдрібніші можливі для слухового сприйняття звуковисотні частинки – морії, прийняті у візантійській музиці за звуковисотні «атоми».

12	12	6	12	12	12	6
δ ^ο	ρε	μη	φα	ωαβ	λα	τη
12	10	8	12	12	10	8
νη	πα	βου	γα	δι	κε	ζω

Зі схеми видно, що «візантійська» діатоніка (διατονικός γένος) у восьмому гласі передбачає тверде (постійне) зниження на 1/6 тону третьої і

сьомої ступенів. Відповідно, у звукоряді першого гласу, умовно ідентичного ре-мінору з високою VI ступінню, постійно зниженими на 1/6 тону виявляються друга та шоста ступені; у звукоряді (четвертого) гласу «Легетос», умовно ідентичного мі-мінору з низькою II ступінню, зниженими на ті самі 1/6 тону виявляються перший і п'ятий (а також четвертий, що буде висвітлено пізніше) ступені й т.д.

Грецьке поняття Ιχος у практиці вітчизняного богослужіння має назву – Глас. ‘Нϋος (мелодія, мотив, відлуння) – певна церковно-співуча підсистема, що включає лад і сукупність мелодійних формул, а також, можливо, й поетичний метроритм. За Переданням, система іхосів була визнана корисною для душі й затверджена в богослужінні у VIII столітті Іоанном Дамаскіним. Поряд із цим є найдавніші згадки про іхоси (гласи), що належать до перших століть християнства. Таких підсистем (власне, іхосів або гласів) у церковній поезії та науці налічується вісім (чотири автентичних і чотири плагальних). Насправді, у практиці сучасного візантійського богослужбового співу їх набагато більше.

Грецькі назви іхосів у сучасних виданнях виражаються в літері-числі:

α` β` γ` δ`

До другої четвірки іхосів приписується їхня похідна залежність (тобто плагальність) від перших чотирьох:

πλ α` πλ β` πλ γ` (або βαρύς) πλ δ`

У болгарській і сербській традиціях поняття Ιχος, так само як і в російській, виражається в терміні Глась. Однак, числове значення гласів – наскрізне:

α7 β7 γ7 δ7 ε7 ζ7 з7 и7 (тобто з 1-го по 8-й).

У сучасній візантійській гласовій системі кожен глас (= іхос), як пряме похідне ладу, має основну ступінь, від якого мелодія починає свій розвиток, частіше ним же й закінчує, або в усякому разі впродовж усього співу, або великого його відрізка зорієнтована на нього. Зустрічаються також серед жанрів пісенспівів такі гласові «підвиди», які можна позначити, як «тонально-модальні». Наприклад, у недільних стихирах на «Господи воззвах» подібне до того, як у деяких музично-симфонічних кодах співвідноситься тоніка з домінантою. На ПА, як на основу, вказує і початкова мартирія (ладовий ключ) пісенспіву четвертого гласу, проте кінець стихир завжди припадає на ВУ. Те саме спостерігається в деяких піснях хроматичного роду 6-го гласу (який за звукорядом збігається з двічі гармонічним мажором). У ньому мелодія на всьому протязі зорієн-

тована на ПА, як на тоніку, часто йде в тетрахорд ДІ-КЕ-ЗО-НІ (мінючи при цьому хроматику на діатоніку), потім повертається до хроматичного вигляду та до тетрахорду (або пендахорду) з основою ПА, а закінчується все-таки на ДІ, і подібні до цього приклади.

Треба сказати, що взагалі всякий глас, беручи за основу певну ладову шкалу (драбину) та маючи основну сходінку, складається ще з калейдоскопа ладових вкраплень, кожне з яких є основою якогось з інших гласів. У кожному гласі (це здебільшого стосується невматичного і мелізматичного типів мелосу) існує типовий (найбільш уживаний) набір зміни основ. Зустрічаються і найменш типові, рідко вживані відхилення, які найчастіше додатково позначаються фторою. Φθορά (грец. ушкодження, тління) – загальна назва позначення з групи відхилювальних знаків, що переводить мелодію піснеспіву в іншу, відмінну від первісної, ладову систему.

У разі короткочасного переходу на іншу тверду основу, висотна організація ступенів буде такою, як у тих гласах, де ці привнесені для цього гласу ступені є основоположними. Наприклад, у діатонічний 8-й глас з основою НІ, з усіма його ладовими особливостями і випадковим висотним реагуванням ступенів, вкраплюється діатонічний же Легетос з основою ВУ. Це тягне за собою тверде зниження на 1/6 тону КЕ, як того вимагає природа Легетоса, а також дотримання всіх його ладових особливостей (які, втім, мало відрізняються від

особливостей 8-го гласу). Або в контексті того ж 8-го гласу з основою НІ з'являється фрагмент, мелодика якого говорить про відхилення до діатонічної основи КЕ. Це призводить до твердого найменшого підвищення ступені ВУ на всьому протязі фрагмента, а також, якщо необхідно, і до випадкового підвищення ступені НІ (що притаманне першому, або п'ятому гласу, в ладову драбину яких відхилився піснеспів) і т. д.

Висновки. Кожен глас має свої інтонаційні особливості, але загальними рисами для них є своєрідна система альтерації, в якій необхідно виділити такі її ступені як *найменший, менший, полутоновий й енармонічний*. Також необхідно вказати на систему випадкових альтерацій, в якій замість понять *тяжіння та відитовхування* пропонується використовувати термін *«прагнення»* оскільки підвищення та зниження конкретних ступенів відбувається в динаміці висхідного або низхідного руху мелодії та її оборотів. Велике значення для аналізу інтонування візантійського богослужбового співу має нотація. Завдання фіксації мелодії – не нашкодити мелодії фіксацією, не поставити авторитет фіксації вище за авторитет справжньої усної традиції. Візантійська модель церковно-музичної практики та теорії якраз підходить для цього. Саме тому нотація гнучко слідує за інтонаційними особливостями піснеспіву, прагнучи передати всі його нюанси, залежно від фонетичних особливостей богослужбової мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Петр Сарафов. Руководство за практическото и теоритическо изучване на восточната църковна музика. София-1912. 833 с.
2. Nicolae Severeanu. Curs elementar de musica orientala bisericeasca. Buzeu-1900. 32 p.
3. Δ. Γ. Παναγιωτόπουλος. Θεωρία και πράξις της βυζαντινης μουσικης. Αθηναι-1997. 368 σ.
4. Παναγιώτης Αγαθόκλης. Θεωρητικόν της εκκλησιαστικης μουσικης. Αθηναι-1855. 142 σ.
5. Σίμωνος 'Ι. Καρα. Μέθοδος της ελληνικης μουσικης. Θεωρητικόν. Τομος Α'. Αθηναι – 1982. 360 σ.
6. Χρυσάνθος Αρχιεπίκοπος Διρραχίου. Θεωρητικόν μέγα της μουσικης. Τεργέστης-1832. 222 σ.

REFERENCES

1. Petr Sarafov (1912). Rukovodstvo za prakticheskoto i teoriticheskо izuchvane na vostochnata църковна музика. [A guide to practical and theoretical study of Eastern church music]. Sofiya-1912. 833 с. [in Bulgarian]
2. Nicolae Severeanu (1900). Curs elementar de musica orientala bisericeasca. [Elementary course of oriental church music]. Buzeu-1900. 32 p. [in Romanian]
3. D. G. Panagiotópoulos (1997). Theória kaí práxis tís vyzantinís mousikís. [Theory and practice of Byzantine music]. Athínai-1997. 368 s. [in Greek]
4. Panagiótis Agathóklis (1855). Theoritikón tís ekklesiastikís mousikís. [Theory of church music]. Athinai-1855. 142 s. [in Greek]
5. Símonos 'I. Kará (1982). Méthodos tís ellinikís mousikís. [Method of Greek music Theoritikón]. Tomos A'. Athínai – 1982. 360 s. [in Greek]
6. Chrysánthos Archiepíkopos Dirrachíou (1832). Theoritikón méga tís mousikís. [A theoretical giant of music]. Tergéstitis-1832. 222 s. [in Greek]